UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Daniella Sigoli Pereira

A relação entre narrativa poética, memória e esquecimento em *Memória de elefante*, de António Lobo Antunes

São José do Rio Preto
2016

Daniella Sigoli Pereira

A relação entre narrativa poética, memória e esquecimento em *Memória de elefante*, de António Lobo Antunes

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura), junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP –Proc.2014/05044-9

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto
2016

Pereira, Daniella Sigoli
A relação entre narrativa poética, memória e esquecimento em *Memória de elefante*, de António Lobo Antunes / Daniella Sigoli Pereira. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2016.
174 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Márcio Scheel
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Teoria Literária. 2. Narrativa Poética. 3. António Lobo Antunes. I. Scheel, Márcio. III. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. IV. Título.

CDU -

Daniella Sigoli Pereira

A relação entre narrativa poética, memória e esquecimento em *Memória de elefante*, de António Lobo Antunes

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura), junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP –Proc.2014/05044-9

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

Profª. Drª. Guacira Marcondes Machado
UNESP – Araraquara

São José do Rio Preto
25 de agosto de 2016

À memória dos meus avós.

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter sido minha fonte de luz, sabedoria e paciência durante a realização deste trabalho.

Ao Márcio Scheel, professor genial e orientador amigo, por todas as provocações, por todos os ensinamentos, pelo seu compromisso com o ensino e, principalmente, pelo respeito aos meus pensamentos e a minha forma de trabalhar.

Aos membros da banca de defesa, por terem lido este trabalho e aceitarem dividir comigo questionamentos, sugestões e correções.

Aos professores da banca de qualificação, Orlando Nunes Amorim e Arnaldo Franco Júnior, por terem lido meu trabalho com tanta atenção e respeito e por terem possibilitado um diálogo muito honesto e esclarecedor para esta dissertação.

Aos funcionários da Seção de Pós- Graduação.

À FAPESP, por apoiar e financiar minha pesquisa.

Aos meus pais, pela partilha do nosso amor incondicional e pelo amparo que me deram mesmo quando ele era feito de incompreensões acadêmicas ou existenciais.

Ao meu irmão, pela nossa amizade afetuosa e parceria sensível.

Ao Júnior, meu melhor amigo e companheiro, pelos sorrisos despertados em meu rosto quando tudo era angústia e pela simplicidade quando tudo parecia caos.

Às amigas que o Ibilce me deu e que me apoiaram desde meu primeiro ano em São José do Rio Preto.

Às amigas Thaisa, Ana Paula e Ana Carolina, em especial, pelo elo tão forte que nos une, pelo nosso respeito, pela nossa compreensão e por me apoiarem nos desafios dessa caminhada que nem sempre foi tão simples.

À amiga Letícia Salviatti por ter me ajudado com a realização do *abstract*;

Às amigas catanduvenses, por terem me mostrado que a amizade pode resistir ao tempo e às mudanças.

À Marielen Pereira e Letícia Pio, por terem me ensinado a todo instante que cultivar sentimentos é uma das formas mais genuína de se viver.

Ao meu avô Adriano, pela lição valiosa que me deu sobre a vida nos seus últimos dias dentro da sala de quimioterapia.

"Porque não aceito a aceitação, porque não aceito a crueldade, porque não aceito que destruam companheiros. A rapariga com a peruca no braço da cadeira. O senhor que não olhava para ninguém, olhava para o vazio. Ali, na sala de quimioterapia, jamais escutei um gemido, jamais vi uma lágrima. Somente feições sérias, de uma seriedade que não topei em mais parte alguma, rostos com o mundo inteiro em cada prega, traços esculpidos a fogo na pele. vi morrer gente quando era médico, vi morrer gente na guerra, e continuo sem compreender. Isso eu sei que não compreenderei. Que me espanta. Que me faz zangar. Abrace-me porque é o último abraço que me dá: é uma frase que se entenda, esta?" (António Lobo Antunes, *O último abraço que me dás*)

RESUMO

Essa dissertação busca estudar teoricamente a narrativa poética, enquanto uma manifestação do romance, por meio de dois importantes teóricos que tratam do tema, o alemão, Ralph Freedman (The lyrical novel) e o francês, Jean-Yves Tadié (Le récit poétique). O primeiro postula que a narrativa poética está diretamente relacionada com uma subjetividade marcada pelo ponto de vista de quem narra, já que ele é o responsável pela descrição e, mais do que isso, pela recriação do mundo exterior. O segundo teórico parte de um estudo que é mais estrutural, em que espaço, tempo, personagem e mito estão interligados e fazem com que a narrativa poética, por fim, crie seu próprio mundo. Novamente a ideia de recriação do mundo exterior ganha força aqui, pois o modo como essas estruturas se organizam nessa manifestação romanesca fazem com que significados encobertos tenham um efeito importante nas percepções externas que dificilmente seriam possíveis num romance tradicional. Nosso estudo também se debruça sobre a teorização da memória a partir de diferentes pontos de vista: a) literário, com o linguista alemão Harald Weinrich (Lete: arte e crítica do esquecimento) e o historiador italiano Paolo Rossi (O passado, a memória e o esquecimento); b) filosófico, com Confissões, de Santo Agostinho, com Matéria e Memória e Memória e vida, do filósofo francês Henri Bergson, com A memória, a história e o esquecimento, do filósofo francês Paul Ricoeur, e com o texto “A imagem de Proust”, de Walter Benjamin; c) histórico, com o historiador francês Jacques Le Goff (História e Memória). Além disso, este trabalho propõe um estudo crítico-analítico da obra Memória de Elefante, primeiro romance de António Lobo Antunes, tendo como base estudos feitos pela professora portuguesa Maria Alzira Seixo, referência crítica da obra de Lobo Antunes, e muitos outros trabalhos recentemente publicados no Brasil e em Portugal acerca do autor. Memória de elefante nos conta a trajetória de um dia na vida de um médico psiquiatra, ex-tenente na Guerra Colonial em África, cingido da sua profissão, da sua família, da sua ex-mulher, das suas filhas, de si mesmo e do seu tempo,

enfim, além de viver uma experiência de completa solidão e abandono. Em tal análise demonstramos de que maneira a narrativa poética e a memória se apresentam em tal obra. Para além, este estudo pretende contribuir também para uma melhor leitura e entendimento do estilo literário do autor português, bem como contribuir para uma contextualização da obra na produção portuguesa do final do século XX.

Palavras-chave: Teoria Literária. Narrativa Poética. Memória. António Lobo Antunes. Memória de Elefante.

ABSTRACT

Based on two important theoreticians in the field – the North American Ralph Freedman (The lyrical novel), and the French, Jean-Yves Tadié (Le recit poétique) – this dissertation focuses on the theoretical studies of the poetic narrative, as a subgenre of the novel. Freedman postulates that the poetic narrative is directly related to the narrator's subjective point of view, since he is responsible for the description and, more importantly, for the recreation of the exterior world. Tadié is engaged in a more structural study, in which space, time, characters and myth are interconnected; this connection enables the poetic narrative to create its own world. The idea of recreating the exterior world is reinforced once more, since the way structures are organized within the subgenre enables the hidden significations to have an important effect on the external perceptions, which would be practically impossible in a traditional novel. This study is also concerned with the theorization of the memory from different points of view: a) literary, with the German linguist, Herald Weinrich (Lete: arte e crítica do esquecimento) and the Italian historian Paolo Rossi (O passado, a mamória e o esquecimento); b) philosophic, with Confessions by Saint Augustine, with Matéria e memória and Memória e vida, by the French philosopher Henri Bergson, with A memória, a história e o esquecimento, by the French philosopher Paul Ricoeur, and with "A imagem de Proust" by Walter Benjamin; c) historic, with the French historian, Jacques Le Goff (História e Memória). In addition to this, this work proposes a critical and analytical study of Memória de Elefante, António Lobo Antunes' first novel. Besides the studies by Maria Alzira Seixo - a reference in Lobo Antunes' critique - a number of studies recently published in Brazil and in Portugal were used to support this analysis. Memória de Elefante describes a day in the life of a psychiatrist, former lieutenant in the African Colonial War, who lives apart from his occupation, his family, his ex-wife, his daughters, and even from himself and his time; in other words, an experience of absolute loneliness and abandonment. In this analysis, it is demonstrated in which way the poetic narrative and the memory are

presented in the aforementioned book. Moreover, this study intends to contribute to a better reading and understanding of the literary style of this Portuguese writer as well as contributing to a contextualization of this literary work in the Portuguese production of the 20th century.
Keywords: *Literary Theory*. *Poetic Narrative*. *Memory. António Lobo Antunes. Memória de elefante.*

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO 14

1.1. CAPÍTULO UM: "O acaso é o pseudônimo que Deus utiliza quando não quer assinar" – da narrativa poética enquanto uma manifestação do romance moderno. 21

1.1.1. Sociedade moderna, romance moderno 22

1.1.2. Romance e herói problemáticos 25

1.1.3. O realismo formal e o romance moderno 30

1.1.4. Romance e herói ambivalentes 33

1.1.5. O romance lírico, Ralph Freedman 38

1.1.6. A narratia poética, Jean-Yves Tadié 49

2. 'CAPÍTULO DOIS: "Tudo o que nos abandona precisa de muito tempo para desaparecer" – da memória e do esquecimento 62

2.1. Memória filosófica 63

2.1.1 Memória e Revocação – Aristóteles 64

2.1.2 Memória em *Confissões*, de Santo Agostinho 67

2.1.3 A memória para Henri Bergson 70

2.1.4 A memória para Walter Benjamin 74

2.1.5 A memória, a história e o esquecimento, de Paul Ricoeur 79

2.2.5.1 O esquecimento para Paul Ricoeur 91

2.2. A arte da memória e do esquecimento 94

2.2.1.A arte do esquecimento para Harald Weinrich. 95

2.2.2 O passado, a memória e o esquecimento para Paolo Rossi 102

3. CAPÍTULO TRÊS – "Esta maneira de chorar dentro de uma palavra" – Da análise crítica de Memória de Elefante 111

3.1 Introdução 111

3.1.1. Teoria da melancolia 112

3.1.2. O Narrador de Memória de elefante 116

3.1.3. Teoria da Imagem 120

3.2.1 Imagens da psiquiatria 124

3.2.2. Imagens de África 130

3.2.3 Imagens da mulher 135

3.2.4. Imagens das filhas 142

3.2.5. Imagens da mãe 149

3.2.6. Imagens da sua solidão 153

3.3. Considerações Finais 161

REFERÊNCIAS 169

1. INTRODUÇÃO

No texto que se apresenta, buscamos analisar teoricamente a definição de gênero romanesco moderno, bem como o trajeto do herói desse romance de modo geral, marcado por valores inautênticos, numa busca, que nem sempre culmina com um encontro, de um sentido substancial para sua vida, além de estudarmos um dos objetos de nossa pesquisa, a narrativa poética, enquanto uma manifestação literária que se altera marcadamente com o surgimento romance moderno e enquanto forma de escrita encontrada por Lobo Antunes para *Memória de elefante*. Tais estudos compõem o primeiro, dos três capítulos de nossa dissertação. Ele encontra-se organizado em seções, a saber: i) Os gêneros literários pensados pelos clássicos; ii) sociedade moderna, romance moderno; iii) romance e heróis problemático; iv) O realismo formal e o romance moderno; v) romance e herói ambivalentes; vi) O romance lírico – Ralph Freedman; vii) Narrativa poética – Jean-Yves Tadié.

Para discutirmos o gênero romanesco moderno, nosso estudo faz a análise do romance moderno para perceber que há nele poucos resquícios dos gêneros como pensados pelos clássicos, isso porque o romance nasce em e para uma sociedade que é completamente nova em sua constituição e seus valores, bem como seus anseios e desejos são completamente diferentes das sociedades até então constituídas. É, nesse sentido, que, antes mesmo de estudarmos o gênero romanesco, tivemos de investigar brevemente as mudanças que a sociedade sofreu e que permitiram o surgimento e a consolidação de tal gênero.

A sociedade moderna, na qual e para qual o romance surge, é discutida brevemente neste estudo pelo norte-americano Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*; em que o autor, a partir da análise crítica de várias obras de diferentes autores, como Baudelaire e Goethe, propõe-se a fazer um estudo sobre os desdobramentos da modernidade, no campo social, cultural e artístico tendo em vista a sociedade do século XIX e do século XX.

A modernidade também é pensada nesse estudo pelo brasileiro Nelson Mello e Souza, e seu *Modernidade*: desacertos de um consenso, cujo estudo está voltado para a sociedade moderna e para a percepção de que ela tem se tornado cada vez mais consciente da sua condição de desamparo e de superficialidade. Além disso, o autor

também discute o fato de que essa sociedade ainda vive uma certa carência de análises e estudos coerentes e sérios a seu respeito.

A sociedade moderna e a classe social que dela emergiu e se firmou, a burguesia, também é discutida pelo britânico Ian Watt, *Ascensão do romance*, que pensa de que forma essa classe influenciou o surgimento e também estabelecimento do romance, definindo suas características formais e temáticas. Resolvemos não nos aprofundar nessa discussão ao selecionar um número restrito de pensadores porque a modernidade não é o objeto da nossa pesquisa, a discussão sobre a sociedade moderna somente se dá para que possamos melhor entender e situar o gênero romanesco, já que ele é responsável por alterações substanciais na construção da narrativa poética.

Acerca do romance moderno, das suas características e inovações, trazemos três teóricos essenciais, a saber: Georg Lukács, Ian Watt e Ferenc Fehér. O primeiro entende o romance e o herói modernos como sendo problemáticos em relação ao mundo e aos valores externos da sociedade em que se encontram, o segundo não pensa no romance ainda em relação aos seus conflitos com os valores da sociedade moderna no século XIX como o pensam Lukács e Fehér, pois Ian Watt lança um olhar para a produção romanesca que se deu na Inglaterra no século XVIII tomando como exemplo três escritores, Fielding, Defoe e Richardson. Nesse momento, o que o romance ainda se propunha a fazer era a representação e incorporação dos valores da burguesia, classe representativa da sociedade moderna. Por fim, trazemos para nossa discussão acerca do gênero, Fehér, que vai além de Lukács e Ian Watt, pois não considera mais o romance do século XVIII, que não possui grandes e insolúveis conflitos, e, ao olhar para o romance do século XIX e XX, Fehér substitui a definição dada por Lukács acerca de romance problemático e propõe que o romance seja definido como ambivalente porque, ao mesmo tempo que incorpora os valores da sociedade burguesa, o romance, ao menos o grande romance, passa a entrar em grandes conflitos com tais valores e tenta negá-los.

É a partir de Fehér e da definição de romance ambivalente que pensamos no surgimento da narrativa poética, pois se os valores da burguesia cada vez mais entram em crise representativa no romance e, se cada vez mais, os heróis romanescos perdem-se no meio de valores artificiais e voltados para produção impostos pela sociedade moderna, esquecendo-se de seus valores singulares e verdadeiros, e suas histórias e trajetos são cada vez mais pobres de experiências significativas de serem narradas

durante a trama, como veremos melhor explicado no primeiro capítulo, a narrativa poética nos propõe um outro olhar. Ela dá à narrativa justamente a força que se perde nas experiências esvaziadas, ela dedica-se a experiências que, ainda que no desenvolvimento da trama pouco signifiquem, importam em profundidade interior para a existência do herói. Porém, é importante dizer que isso não significa que ela resolva o problema da crise da representação da experiência no romance, pois, ainda que tente dar voz a uma experiência que é interior e profunda, não se pode dizer que ela sempre consiga.

A narrativa poética é estudada e postulada neste estudo pelo alemão Ralph Freedman, e seu *The lyrical novel*, e pelo francês Jean-Yves Tadié, e seu *Le récit poétique*. É importante estabelecer desde já que, para nosso estudo, a diferença dos conceitos utilizados pelos dois teóricos (romance lírico e narrativa poética) não implica uma alteração substancial das ideias. Entendemos que Tadié fale sobre "narrativa poética" justamente porque pensa nessa manifestação narrativa enquanto um gênero, já Freedman, ao utilizar-se do conceito "romance lírico", estuda uma manifestação poética específica dentro desse gênero. Como mostraremos ao longo deste capítulo, os autores que se propõem a escrever tais narrativas, utilizam-se e se apropriam de técnicas literárias da narrativa e da lírica, transformando-as, combinando-as e as aprimorando, é importante dizer.

Ralph Freedman faz seus estudos a partir da análise da obra de três autores: Herman Hesse, Virginia Woolf e Andre Gide. Ele postula que a narrativa poética está diretamente relacionada à subjetividade marcada pelo ponto de vista de quem narra e que se faz presente em algumas obras dos autores citados. Tal subjetividade, marcada na figura do narrador e, geralmente, protagonista, é responsável pela descrição e, mais do que isso, pela recriação do mundo exterior. Além disso, para o teórico, há momentos em que a narrativa que se desenrola ao longo da trama perde em importância para uma outra narrativa, essa mais simbólica e cheia de imagens. O abandono da 3ª pessoa em favor da 1ª pessoa do singular funciona como fator de mais intensa subjetivização da narrativa. É nesse momento que, para Freedman, estamos diante de um tempo que tenta reproduzir o infinito, já que condensa em si experiências do passado, presente e futuro. A narrativa encontra-se imóvel e cabe ao leitor não esperar por um progresso de ações, mas, sim, por um aprofundamento de significados.

Jean-Yves Tadié parte de um estudo que é mais estrutural. Retomando as funções da linguagem discutidas por Roman Jakobson, ele demonstra de que forma a função poética se sobrepõe à função referencial na narrativa poética, além do fato de que determinadas estruturas como espaço, tempo, personagem e mito estão interligadas e fazem com que a narrativa poética, por fim, crie seu próprio mundo. Novamente a ideia de recriação do mundo exterior ganha força aqui, pois o modo como essas estruturas se organizam na narrativa poética fazem com que significados secundários tenham um efeito importante nas percepções externas que dificilmente seriam possíveis num romance tradicional. A narrativa torna-se lírica justamente nesses momentos em que a narrativa horizontal, essa constituída por ações que se desenrolam ao longo da trama e definida, basicamente, pela função referencial, deixam de ter a função primordial para a narrativa, mas em que a narrativa vertical, esta constituída por um mergulho na interioridade e nas percepções individuais do herói e definida pela função poética, torna-se essencial para o melhor entendimento da narrativa e do seu herói.

O segundo capítulo desta dissertação passa novamente por questões de cunho teórico, já que nos propomos a estudar a memória e o esquecimento. Como decidimos estudar o tema por diferentes pontos de vista e, para tanto, por meio de diferentes teóricos com formações, perspectivas, objetivos e em contextos completamente distintos, temos em mente que precisamos novamente dividir o capítulo em subitens, os quais tratarão cada um, por sua vez, de uma abordagem diferente sobre a memória e o esquecimento, sendo o subcapítulo baseado nas ideias de Paul Riceour o principal para o desenvolvimento da nossa reflexão acerca da memória no romance lírico que estamos analisando.

O primeiro subitem desse capítulo discute teoricamente questões acerca da memória e do esquecimento por meio de uma perspectiva filosófica e, para isso, traz para a discussão Santo Agostinho, com seu livro *Confissões*. Em tal livro, a memória surge descrita como um "vasto palácio", em que se encontram impressões apreendidas pela percepção. Essas impressões aparecem em forma de imagens que a memória é capaz de evocar. Há imagens que são mais fáceis de serem evocadas, porém, há outras que estão mais profundamente guardadas e sobre as quais não temos controle nem conhecimento total. Além disso, Agostinho também discute que o esquecimento está diretamente relacionado e em tensão com a memória.

Também lemos Henri Bergson, com *Memória e vida* e *Matéria e memória*. Para pensar sobre a memória, em *Matéria e memória,* Bergson relaciona corpo e espírito, e é nesse sentido que irá definir dois tipos de memórias: a memória pura, que é espontânea, causando sempre uma espécie de choque em nós e nos proporcionando uma experiência nova; e a memória do hábito, essa que é apreendida pelo nosso corpo e que nos leva sempre a um movimento de ação e reação, cuja experiência nós já vivenciamos e conhecemos. A memória que nos interessa aqui e que é a grande chave de compreensão para as memórias involuntárias de *Memória de elefante*, é a memória pura. Em *Memória e vida*, Bergson reúne textos importantes para seu pensamento, pois ele discute a natureza de conceitos importantes como duração, memória, matéria e vida, etc.

Walter Benjamin, com seu texto "A imagem de Proust", discute a obra *Em busca do tempo perdido* de Proust, e pensa sobre a memória contida nela a partir da teoria bergsoniana, notando e discutindo de que maneira o escritor francês incorpora a memória pura e a memória do hábito.

Paul Ricoeur escreve *A memória, a história e o esquecimento,* em que o autor enfoca como principais temas a memória e os fenômenos mnemônicos, a história e uma reflexão sobre o esquecimento. Ambos os temas e as metodologias escolhidas para estudá-los passam pela mesma problemática, a da representação do passado.

Por fim, tratamos, no segundo subitem desse capítulo, da memória e do esquecimento por meio de suas manifestações na arte. Assim, lemos Harald Weinrich, *Lete*: Arte e crítica do esquecimento, em que o linguista alemão comenta autores importantes como Virgílio, Platão, Dante, Rabelais, Montaigne e Cervantes para observar como o homem tem lidado com o esquecimento através da literatura, filosofia, história e mitologia ocidentais; e Paolo Rossi, *O passado, a memória e o esquecimento,* em que o autor faz uma análise das imagens da memória e das "artes da memória" na cultura europeia.

Por último, temos o desenvolvimento do terceiro capítulo, que se constitui como um capítulo teórico-crítico e nos propomos, ao mesmo tempo, a nos apropriarmos das discussões teóricas feitas ao longo dos dois primeiros capítulos e pensá-las em associação com uma análise crítica do romance *Memória de elefante.*

Em *Memória de elefante*, temos a narração de um dia na vida de um médico psiquiatra, regressado de Angola, onde atuou como tenente-médico na guerra de independência e que se encontra, no momento presente, em Lisboa. É nesse momento e nesse lugar que tem a consciência infeliz da sua não adequação, pois já não encontra identificação nem com seu país, nem com o país que, involuntariamente, ajudara a destruir, nem com sua profissão que, paradoxalmente, responsável por guardar a vida humana, no contexto de guerra, tem de ser seletiva, fazendo com que seu dever se interponha aos doentes e moribundos porque lhe foi dada a obrigação de escolher um lado. Não encontra identificação também com seus conterrâneos que, em sua maioria, aprovaram ou foram condescendentes com o governo Salazar e com suas atrocidades, nem com sua família, composta por estilhaços: uma mãe com quem não consegue se comunicar efetivamente, a separação de uma mulher que ele ainda ama e o afastamento das filhas, cujo crescimento tem de assistir de longe e escondido. É, enfim, um sujeito só e, pior do que isso, consciente de sua solidão.

É importante dizer que, na análise apresentada no terceiro capítulo, os apontamentos e os comentários feitos pelos professores Orlando Nunes Amorim e Arnaldo Franco Junior, participantes da banca de qualificação, alteraram substancialmente e muito contribuíram para nossa forma de construir a análise crítica do romance. Tal análise é feita com base na leitura de inúmeros estudos referenciais críticos sobre a obra de António Lobo Antunes, que recentemente têm sido publicados tanto no Brasil quanto em Portugal, além de alguns estudos publicados em outros países. Como principais críticos portugueses, lemos Maria Alzira Seixo, Ana Paula Arnaut, María Luisa Blanco, Catarina Vaz Warrot, Margarida Calafate Ribeiro e Eduardo Lourenço. Como principais críticos brasileiros, lemos os estudos que se manifestam aqui menos em livros e mais em dissertações, teses e artigos de: Márcio Scheel, Ângela Beatriz Faria, Norberto do Vale Cardoso, Jonathan Santos Fontelle, Evelyn Blaut Fernandes, José Luis Giovanoni Fornos, , Luís Fernando Prado Telles, entre outros.

Além disso, *Memória de elefante*, como o próprio título já nos anuncia, traz a memória como um dos seus componentes principais. O protagonista é movido horizontal, mas, sobretudo, verticalmente pelas suas memórias. O que faz desde já

importante saber é que suas memórias não se referem somente à guerra colonial de Angola, como muitas vezes é tachado. O protagonista do romance nos traz outras memórias que são tão importantes quanto as da guerra para sua constituição interior. É pensando o romance e o herói dessa maneira que analisamos a memória não só pelo seu viés histórico e coletivo. Acreditamos, no que se refere a essa narrativa especificamente, que as memórias individuais também ganham muito em profundidade. É claro que não ignoramos que a Guerra Colonial aparece como um elemento desencadeador de memórias importantes, mas pensamos, de acordo com nossa leitura e conhecimento da obra de Lobo Antunes, que o autor dá maior espaço e atenção para essa memória histórica em outros romances, como, por exemplo, *Os Cus de Judas*, em que as memórias referem-se basicamente às vivências da guerra.

É entendendo *Memória de elefante* como uma narrativa poética que pensamos na importância da memória como um elemento de eclosão do lirismo e de abertura para a construção da narrativa vertical[1]. Por meio das memórias do protagonista, a narrativa horizontal é pausada e a narrativa vertical pede licença para trazer novas significações e percepções de experiências já vivenciadas. Nesse romance, poucas ações podem ser consideradas relevantes, porém, o passado e sua percepção transfigurados em imagens ganham em complexidade, profundidade e, por vezes, em impenetrabilidade.

[1] Os conceitos de narrativa vertical e narrativa horizontal que são utilizados neste baseiam-se nas ideias de Freedman e Tadié que serão desenvolvidas ao longo do primeiro capítulo. Para eles, a narrativa horizontal é a narrativa dos fatos narrativos, ou seja, da diegese, enquanto a narrativa vertical não acrescenta em eventos, mas em significados, é o momento em que as vivências podem ganhar um novo sentido ou até mesmo mudar de significado.

1.1. CAPÍTULO UM: "O acaso é o pseudônimo que Deus utiliza quando não quer assinar"[2] – da narrativa poética enquanto uma manifestação do romance moderno.

"Rosto humano, volvendo-te em tua simplicidade,
Ó girassol sob o granizo de tantas estrelas,
Tocante em tua nudez, tu que tens por único véu
Essa alma duvidosa de sua eternidade,
Eis-te pequeno deus, cem mil vezes mortal,
Tal como te fez tua mãe, no dia do teu nascimento,
Buscando ainda um seio para algum renascimento,
Estreitas em teus punhos crispados o fundo do céu"
(SUPERVIELLE, 1939-1945, *apud* DUFRENNE, 1969).[3]

O gênero narrativo passou por inúmeras transformações desde sua manifestação enquanto gênero clássico com as epopeias até sua expressão como gênero moderno com o romance, bem como com os subgêneros daí derivados. As mudanças que tal gênero sofreu foi o que nos levou a investir e a pensar neste capítulo. Sabemos que a proposta de análise e de discussão teórica se faz limitada aqui para os incontáveis desdobramentos do assunto. Entretanto, para que possamos entender de que forma uma manifestação híbrida, como a da narrativa poética, constitui-se e apresenta-se no século XX, momento de escrita do romance que estudamos, é necessário que entendamos o caminho trilhado até ela e as mudanças que sofreu até esse momento.

Desse modo, neste primeiro capítulo, preocupamo-nos com o entendimento do surgimento e consolidação do gênero romanesco, bem como do seu herói, a fim de poder problematizá-lo e perceber seus grandes e, por vezes, insolúveis conflitos. Cabe esclarecer, entretanto, que não pretendemos, no decorrer deste trabalho, propor uma

[2] *As coisas da vida*: 60 crônicas, 2011, António Lobo Antunes.
[3] Visage humain, virant dans ta simplicité,/O tournesol sous la grêle de tant d'étoiles,/ Touchant d'être si nu, toi qui n'as pour tout voile/ Que cette âme doutant de son éternité/ Te voilà petit dieu, cent mille foi mortel,/ Tel que te fit ta mère au jour de ta naissance,/ Cherchant encore un sein pour quelque renaissance,/ Tu serres dans tes poings crispés le fond du ciel

solução para tais questões. Consideramos como sendo muito mais importante e de mais valia para nossa reflexão entendermos a riqueza que esses conflitos conferem ao gênero.

Por fim, percebemos de que maneira a consolidação do romance enquanto gênero ambivalente, de acordo com Ferenc Fehér, deu espaço e incentivo para que uma forma híbrida como a da narrativa poética se modificasse e se tornasse uma importante forma de manifestação literária no século XX na literatura de Virgilio Ferreira, Virginia Woolf, Herman Hesse, Lobo Antunes, entre outros.

1.1.1. Sociedade moderna, romance moderno

Antes de começarmos a estudar o romance moderno por meio de teóricos que pensaram sobre as mudanças que tal gênero sofreu, bem como quais são as características que o solidificam e o movem, propomos um breve olhar para a sociedade na qual o romance moderno emerge.

A passagem do século XVIII para o século XIX foi marcada por grandes transformações econômicas, culturais e sociais em países da Europa, como Inglaterra e França. Tais transformações se estendem até os dias de hoje e se tornou um fenômeno mundial, atingindo até mesmo países subdesenvolvidos. Essas transformações ocorreram devido ao avanço da ciência que desenvolveu os aparatos tecnológicos que modificaram as bases materiais da vida. Juntamente com esse chamado avanço material sofrido pelos países mais desenvolvidos da Europa no período, a sociedade que ali se estabelecia também experimentou uma mudança extrema na sua constituição e na organização da vida social.

Os contemporâneos dessas transformações tiveram de lidar com importantes perdas sociais e com constantes mudanças na forma de habitar e enxergar o mundo que os circundava. Essa sociedade moderna teve de lidar com a extinção das comunidades e a extinção de uma certa vivência de comunhão que até então existia entre seus indivíduos para, ao migrar para grandes centros urbanos, paradoxalmente caracterizados por seus aglomerados populacionais, estabelecerem entre si uma espécie de anonimato, em que as relações se dão basicamente por meio de interesses individuais, pois, ainda que os interesses individuais possam sempre ter existido, não eram capazes de substituir

o espírito comunitário necessário para a sobrevivência de todos. Agora, o homem se vê só, a ninguém oferece ajuda e por todos é abandonado.

Até meados do século XIX, entretanto, de acordo com o filósofo norte-americano Marshall Berman, o público ainda se lembrava do que era viver num mundo parcialmente moderno, em que as questões de espírito não tinham perdido completamente a importância enquanto as questões materiais estavam ganhando posição de destaque, ou seja, o século XIX viveu uma certa simultaneidade dicotômica, dois mundos diferentes convivendo no mesmo espaço e período. Isso irá refletir a forma como os pensadores do século XIX pensam e se afastam dos pensadores do século XX:

> Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambiguidades e contradições; sua autoironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo. Seus sucessores do século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monólito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto *e* Aquilo substituídos por Isto *ou* Aquilo (BERMAN, 2007, p. 35).

A sociedade do século XIX teve de conviver e enfrentar as contradições do tempo em que vivia e do que ainda estava por vir, marcada pela lembrança de um passado que não tinha deixado ainda de ser espiritual, no sentido religioso, cultural e comunitário, nem estava, ainda, irrecuperavelmente perdido no tempo. O mundo não tinha se tornado majoritariamente secular, a crença religiosa começava a se fragmentar, e ainda havia a esperança de que a arte poderia, de alguma maneira, dar o sentido da vida que até aquele momento sempre fora de alguma forma depositado nas religiões:

> O processo de mudança social que caracteriza a 'modernidade' viola uma das leis fundamentais para a estabilidade de qualquer cultura: não provê nenhum sentido axiomático para a vida. Todas as culturas do passado, inclusive o Ocidente, por absurdas que fossem suas visões metafísicas, sempre ampararam o homem em sua frágil trajetória do nascimento à morte, oferecendo , em suas múltiplas teodiceias, mapeamento completo do existir-no-mundo, explicações pára as desigualdades, esperanças de vida eterna ou de transmigração das almas. A modernidade é a única cultura que deixa o homem em total desamparo (MELLO E SOUZA, 1994, p. 48).

De acordo com Nelson Mello e Souza, quando a modernidade se consolida, o homem percebe que, apesar de todos os aparatos técnicos e tecnológicos que ela nos trouxe, ele se tornou completamente desamparado, como nunca esteve antes. Uma possível forma de solução é vista na arte, porém essa não nos traz o consolo da forma como as religiões o faziam anteriormente. A arte não busca um sentido já pronto e dado para a vida e, quando tenta trazer questionamentos metafísicos, torna-se ainda mais isolada e seletiva. Justamente por isso os artistas questionadores não são capazes de atingir grandes massas e proporcionar o conforto que as religiões proporcionavam. Como Rilke já anuncia na primeira elegia de Duíno:

> Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos me ouviria?
> [...] Ai, quem nos poderia
> valer? Nem Anjos, nem homens e o intuitivo animal logo adverte que para nós não há amparo neste mundo definido (RILKE, 2013, p.11).

O artista sabe que não adianta que a arte fale, pois provavelmente quase ninguém a escutará. Ainda assim, a verdadeira arte permanece com seus questionamentos metafísicos e é por meio dela que alguns encontram a compensação para a secularização ocorrida no século XIX.

Para o britânico Ian Watt, essa sociedade moderna tem ainda outras implicações. Para ele, a sociedade moderna implica o surgimento de uma nova classe social predominante, a classe burguesa. Ian Watt entende que para que mudanças se processassem no romance, foi necessário que a sociedade também mudasse. Portanto, o advento da sociedade moderna e a predominância da classe burguesa relaciona-se intrinsicamente com o surgimento do romance moderno. Isso porque, principalmente no contexto da Inglaterra, já que lá temos o surgimento e estabelecimento da classe média burguesa antes de outros países da Europa, o público leitor alfabetizado era pequeno e os livros custavam caro tendo em vista o rendimento médio da população de forma geral. Quem atendia a essas duas características: alfabetização e poder aquisitivo, era a classe média burguesa: "No século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura e erudição estabelecidas e respeitáveis, porém estritamente falando não era um gênero popular" (WATT, 2010, p. 44).

Com o surgimento das bibliotecas públicas, o número de leitores aumentou, mas não tão significativamente ainda, porque além das restrições citadas acima, faltava tempo para que as classes mais baixas se dedicassem à leitura:

> Apesar de sua considerável expansão, em geral esse público descia na escala social só até os comerciantes e os donos de lojas, com a importante exceção dos aprendizes e dos criados mais favorecidos. Entretanto houve acréscimos, provenientes sobretudo dos grupos sociais cada vez mais numerosos e prósperos, engajados no comércio e na indústria (WATT, 2010, p. 50).

Conforme a burguesia ascendia, dedicava-se cada vez mais à leitura de romances e passava a financiar a produção dos escritores. Assim, as técnicas literárias que se apresentavam no romance também foram mudando justamente para atender, num primeiro momento, aos valores e anseios da sociedade burguesa. Nessa primeira etapa, portanto, o romance não questiona esses valores incorporados, mas tenta somente representá-los. Ainda não podemos falar em romance problemático e, muito menos, em romance ambivalente. Como veremos adiante, as definições dadas respectivamente por Lukács e por Fehér adequam-se muito mais se pensarmos e estudarmos o romance do século XIX.

É nesse contexto de sociedade moderna na transição do século XVIII para o século XIX, que emerge o romance que consideramos aqui como romance moderno.

1.1.2. Romance e herói problemáticos

É assim que temos, em 1914, Georg Lukács iniciando um estudo acerca do gênero romanesco. Tal estudo é motivado pela eclosão da primeira guerra mundial, bem como por um certo repúdio ideológico do escritor em relação à burguesia, enquanto classe dominante, e se trata de uma obra complexa porque Lukács não discute diretamente com a teoria da literatura, mas, sim, com a filosofia e a filosofia da história. Além disso, Lukács usa o ensaio como forma de se expressar, mas não encontra para ele uma forma completamente sistemática e, por fim, porque estamos tratando de um ensaio a que Lukács pretendia dar continuidade com o estudo da obra de Dostoievski.

Tendo em mente essas características do texto com o qual vamos trabalhar, devemos entender outro ponto para que nossa discussão torne-se clara: Lukács opera seu pensamento tendo como base a oposição entre dois tipos de culturas, as que são

fechadas e as complexas. Por meio dessa oposição sociológica é que Lukács constrói seu pensamento sobre as transformações da forma romanesca, do herói, dos valores representados em cada uma dessas culturas, bem como, das relações que o herói é capaz de estabelecer com o mundo circundante.

Para pensar sobre essas culturas fechadas, Lukács considera a epopeia grega e, mais especificamente, a homérica. O teórico entende que nessas culturas fechadas o sujeito não quer suplantar o mundo, pelo contrário, ele só quer cumprir aquilo que se espera dele a partir do seu destino que foi pré-determinado pelos deuses, sem muitos questionamentos.

A substância do herói está em concordância completa com a substância do mundo. Como afirma Lukács, trata-se de "um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade" (2007, p. 29). Sendo assim, o homem habita esse mundo sem nenhum mistério ou hesitação porque ele passa a ser extensão do próprio mundo.

Em um mundo para o qual a guerra é o que há de maior valor significativo, o homem passa a ser movido pela *pathos* – paixão – (ira) que, mais do que cegá-lo, ilumina-o na superfície desse mundo. Aquiles e esse universo constituem uma mesma totalidade:

> Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam são, por assim, dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais 'filosóficas', mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado (LUKÁCS, 2007, p. 29).

A solidão em Aquiles não é incômoda, nem é questionável, porque o herói sabe que é justamente esse destino que o distingue dos homens comuns, transformando-o em homem superior. Aquiles nem mesmo questiona os valores que foram dados a ele, já que seus valores estão de acordo com suas crenças e suas ações.

Não só Aquiles não questiona seu destino, sua solidão e seus valores, como Homero também não se questiona em relação à forma de Ilíada, pois a epopeia é a forma acabada de um mundo acabado. O que não é possível acontecer no romance, já que ele é a forma permanentemente inacabada de um mundo que está sempre por se formar. "Inventamos a configuração: eis por que falta sempre o último arremate a tudo

que nossas mãos, cansadas e sem esperança, largam pelo caminho (LUKÁCS, 2007, p. 30)". Ainda que tentemos dar, o tempo todo, uma forma objetiva ao nosso pensamento, essa forma nunca está pronta, a reflexão torna-se o grande abismo que é impossível transpor e que não existia no mundo dos gregos.

Como a pesquisadora Arlenice Almeida da Silva nos explica a partir da sua leitura de Lukács:

> A forma épica correspondia, assim, a uma estrutura temporal: a epopéia antiga assinalava uma integração entre o "eu e o mundo, ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência". O sentido era conhecido, "palpável e abarcável com a vista" e o espírito apenas acolhia ou identificava tal sentido(2006, p. 83).

Para Lukács, essas relações substanciais podem ser entendidas como o fato de que era possível ao grego encontrar lugar para sua alma em meio ao mundo, além disso, seus próprios contornos não diferem do contorno das coisas externas. Por mais que o grego da epopeia trace linhas precisas e seguras para sua trajetória, ela não marca uma cisão completa com as coisas que o cercam, pois ele só se separa em benefício da homogeneidade e do equilíbrio entre o indivíduo e o mundo, pois, na Grécia, o acontecimento era figurado ao adquirir peso e importância para a comunidade, índice de vinculação de um destino com a totalidade.

Portanto, fica claro que, na epopeia, o sujeito não tem a intenção de transcender ou de questionar o mundo, mas só quer e pode cumprir aquilo que foi pré-determinado pelos deuses para ele. O homem, nesse contexto, vive num mundo homogêneo e não se encontra solitário mesmo quando tem de traçar seu percurso sozinho porque as relações que ele estabelece com as outras estruturas, sejam elas familiares, sociais, políticas ou comunitárias são substanciais.

A outra ponta da discussão proposta pelo teórico dá-se com o romance moderno, cujo nascimento ocorre com a derrocada do Antigo Regime e que, em menos de cem anos, acaba por dominar todos os outros gêneros porque representa em todas as maneiras a classe burguesa. Para Lukács, diferentemente do que ocorre com a derivação do drama clássico em drama moderno já que se pode reconhecer nesTe o substrato daquele, o romance moderno não é uma derivação direta da epopeia, pois há poucos substratos da epopeia no romance porque esse se inscreveu sobre aquela a ponto de substitui-la completamente já que seu mundo não existe mais. O indivíduo mal se

reconhece na coletividade, por isso as utopias deixam de ser sentidas coletivamente.

No romance moderno, muita coisa mudou, já que o mundo se alterou marcadamente e deixou de ser homogêneo. O homem não encontra mais no mundo exterior essa substancialidade de outrora, sendo que ela só é passível (e não certa) de ser encontrada nele próprio, ainda que para poder de fato percebê-la e apreendê-la, o homem tem de percorrer um longo trajeto marcado por grandes abismos:

> Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos (LUKÁCS, 2007, p. 30-31).

Como na epopeia o destino do herói já está dado desde o início, a sua vida já está plenamente realizada porque ele sabe o que busca e a razão da sua procura. Isso não é possível ao herói moderno já que quando a história começa é como se nem mesmo o romancista soubesse dos desdobramentos de suas ações. Além disso, o herói moderno não se reconhece mais no mundo e nos outros homens, não há mais um mundo homogêneo e coletivo. Nas sociedades complexas, o bem comum nunca parte do herói. Percebemos, assim, uma perda fundamental: a do reconhecimento (do mundo, do outro e de si mesmo).

Para Lukács, "o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a historia da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a própria essência" (2007, p. 91). A essência do homem já não pode ser encontrada no mundo, pois, agora, temos uma acentuada cisão marcada entre o indivíduo e o externo. Diante dessa realidade sem sentido, em que a constrição do mundo não oferece nenhuma perspectiva imediata e clara, o destino do herói é construído através da busca do autoconhecimento para nele, talvez, encontrar alguma essência. Porém, no final de sua travessia, o herói percebe ironicamente a impossibilidade de se alcançar plenamente o autoconhecimento e o sentido da vida. É assim que suas experiências não podem mais ser entendidas como homogêneas ou substanciais.

Nesse sentido, temos um herói problemático, pensado por Lukács, diante da perda de sentido elementar da vida. Diferentemente do que acontece na épica, o herói

desconhece o que busca e as razões para tal procura. O romance moderno é fundamentado, dessa maneira, na sua trivialidade, temos um herói lutando não contra homens superiores em grandes guerras épicas, mas, sim, contra o cotidiano da vida. Enquanto o destino de Aquiles é definido pelos deuses, o destino do herói do romance é realizado no instante em que ele decide agir, mas suas ações são sempre circunstanciais e há um devir sobre o qual o sujeito não tem nenhum tipo de controle.

Se o romance tem de representar esse tipo de herói, que já não é mais o mesmo desde a épica, torna-se importante modificar a forma de representá-lo também:

> O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do individuo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o individuo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2007, p. 82).

A mudança da forma do romance não está somente marcada pela eliminação dos versos épicos. As mudanças, como estamos percebendo, dão-se de modo mais complexo e estão ligadas a um uso que é diferente, já que o romance propõe-se a representar outro tipo de relação do homem com a vida, com o outro e consigo mesmo. Enquanto na epopeia o caminho trilhado pelos heróis não se dava de modo obscuro porque eles tinham consciência do que estavam realizando e para qual fim tomavam suas atitudes, no romance, o herói sofre um enorme processo de obscurantismo, já não há mais iluminação possível para o seu trajeto, pois o seu destino já não é mais oferecido por instâncias superiores, cabe, agora, somente ao indivíduo traçar seu próprio caminho sem saber a que fim cada ato seu levará. Além de estar abandonado no mundo, o herói desconhece o sentido da sua vida. Há uma busca por algum tipo de iluminação que permita um autoconhecimento, porém, é justamente essa busca que move o romance e que não pode ser superada senão no fim do seu trajeto. Se essa busca culmina com a iluminação, o que ela traz é somente a constatação da consciência infeliz desse sujeito, pois como o escritor britânico Joseph Conrad escreve no seu livro *O coração das trevas:* "coisa esquisita é a vida – esse misterioso arranjo de lógica cruel para um objetivo fútil. O máximo que se pode esperar dela é algum conhecimento de si mesmo – que chega tarde demais-, uma colheita de inextinguíveis arrependimentos" (2013, p. 116). Isso acaba por nos expor ainda mais a falta de harmonia existente entre homem e mundo que nunca poderá ser completamente superada, porque a sua totalidade só pode

ser encontrada num mundo que é homogêneo, o que não é o caso do mundo do romance.

Entendemos que o herói moderno constitui-se como a pura psicologia individual, todas as ações do herói passam sempre por algum tipo de processo interno e reflexivo. Aquilo que ele deve viver ou buscar não pode ser encontrado na ordem do mundo e, para tornar sua situação ainda mais dificultosa, as demandas sociais sempre esbarram na sua busca, já que o outro também é dissolvido como ele no interior dos grupos que são densos, artificiais e impenetráveis. Sendo assim, "a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental" (LUKÁCS, 2007, p. 37-38). É, nesse sentido, que o herói nunca poderá de fato estar integrado a nenhum tipo de comunidade. Pois todos os laços a que ele tenta de algum modo se prender, são sempre marcados por um conjunto de características artificiais que impedem o herói de sentir-se, de fato, integrado.

1.1.3. O realismo formal e o romance moderno

Tal sociedade na qual o romance se enraíza é pensada por Ian Watt, e é justamente com base nas modificações trazidas pela nova classe emergente, a burguesia, que ele percebe as transformações sofridas num gênero literário também emergente, o romance moderno. O teórico pensa nas principais características do romance moderno que fazem com que ele se diferencie dos outros gêneros literários já tratados aqui e das ficções existentes até aquele momento. Para pensar nessas diferenciações, Watt analisa três autores ingleses importantes que, segundo o autor, inauguraram esse novo gênero: Defoe, Richardson e Fielding. Para pensar nas inovações estéticas que tal gênero traz consigo, Watt mantém um diálogo com a filosofia, principalmente, para entender aquilo que ele considera como característica central desse novo gênero: o realismo formal.

Ian Watt deixa bem claro em que sentido pensa na utilização do realismo pelo romance moderno:

> Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romance às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na

> espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta (WATT, 2010, p. 11).

Percebemos então que o realismo formal ao qual se refere para tratar do romance está relacionado à representação da experiência humana. É, então, que Ian Watt passa a analisar algumas peculiaridades que o realismo trouxe para o romance moderno e, para isso, ele faz uma lista com seis aspectos principais a serem discutidos sobre o assunto.

O primeiro desses aspectos refere-se à individualização que o herói retratado no romance sofre: "O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo [referente às ficções que precedem o romance moderno] partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto nova" (WATT, 2010, p. 13). Temos de analisar dois pontos importantes que estão contidos nessa afirmação, o primeiro deles refere-se às experiências humanas a que o romance moderno tenta dar forma e que são sempre únicas. Tal singularidade é importante não só pelo que representa tematicamente, mas pela forma escolhida para fazer tal representação. Nesse sentido, o romance, de acordo com Watt torna-se "amorfo", justamente porque se cada experiência humana é única, a forma de representá-la também o será, assim como Lukács também discute, o romance não pode ser considerado um gênero com formas previsíveis. A citação também nos leva a pensar em outro aspecto, o da inovação. Ao representar a singularidade e individualização da experiência humana, o romance rompe com a tradição anterior que era baseada em modelos, e traz algo que sempre é novo: "o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente" (WATT, 2010, p. 18).

Ou seja, o romance não se propõe a narrar a história de uma comunidade ou de heróis vivendo harmonicamente em comunidade, mas, sim, de nos mostrar a vida interior de seus protagonistas; seus conflitos individuais; e sua forma de observar o mundo e seu modo de estar no mundo sempre muito singulares também.

Para poder contribuir ainda mais para a individualização do herói, estamos diante do terceiro aspecto discutido por Ian Watt: o romancista cria uma identidade para seus personagens, marcadas por nomes que geram verossimilhança. É interessante notar que, com o passar dos anos, e com a coisificação cada vez maior que se deu com o ser humano graças ao progresso capitalista, fazendo com que os indivíduos tornassem-se

cada vez mais alienados e inconscientes daquilo que eram e de que forma contribuíam para o funcionamento de toda uma sociedade, tal identidade foi se perdendo. Pensemos, por exemplo, nos livros *O castelo* e *O processo* de Franz Kafka em que temos personagens denominados como "K" ou como "Joseph K.", ou até mesmo mais recentemente com António Lobo Antunes, nos livros *Memória de Elefante* e *Explicação dos pássaros*, em que, no primeiro, não temos o nome do personagem, ele nos é designado basicamente pelo trabalho que desempenha, e, no segundo, temos o "Rui S.". Tal falta de identificação nominal, demonstra, justamente, a identidade que o homem foi perdendo com o passar do tempo e que tenta, muitas vezes sem sucesso, encontrar ao longo do seu trajeto.

Outros dois aspectos que Ian Watt considera, o tempo e o espaço, aparecem localizados no romance justamente porque são formas encontradas pelos romancistas para contribuir com a individualização do herói: "as personagens dos romances só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados" (WATT, 2010, p. 22). Esse elemento está diretamente relacionado à identidade do herói do romance, justamente porque sua identidade só pode existir por meio dessas localizações, só pode ser alterada por meio da experiência humana que se dá ao longo do tempo e dos espaços.

Por fim, o último elemento relacionado ao realismo formal apresentado por Ian Watt é justamente aquele relacionado à utilização da linguagem em prosa estabelecida pelo romance moderno: "A mais importante talvez – a adaptação do estilo da prosa a fim de dar uma impressão de absoluta autenticidade – também se relaciona intimamente com uma das ênfases metodológicas distintivas do realismo filosófico" (WATT, 2010, p. 29).

Ao proporem o realismo formal, autores como Richardson e Defoe, caminham em direção de uma prosa clara e de leitura mais acessível aos leitores da época, contribuindo para a construção de um modo de expressão bem mais coerente com o romance realista. Como Watt discute, trata-se do preço que eles tiveram de pagar para ser fiéis ao que estavam descrevendo. Eles usavam o estilo linguístico que fosse mais adequado ao assunto tratado nos seus textos e, para o romance realista de que estamos tratando, a linguagem em prosa, que primeiramente era mais acessível e clara, contribuiu fortemente para a ascensão do romance.

1.1.4. Romance e herói ambivalentes

Após a publicação do texto de Lukács em 1920 e do texto de Ian Watt em 1957, dois outros importantes teóricos publicam textos acerca do romance e que mantém um diálogo direto com a obra de Lukács. O primeiro de que vamos tratar é o sociólogo Lucien Goldmann, com sua obra *Sociologia do romance*, publicada em 1967. Nessa obra temos um estudo sério feito pelo autor a fim de pensar questões sobre a sociologia, crítica e teoria literária. O segundo autor a que nos refirimos trata-se de Ferenc Fehér, que, em 1972, publica um ensaio denominado *O romance está morrendo?*.

O sociólogo Lucien Goldman mantém, durante seu livro, concordância em relação a algumas definições feitas por Lukács, como a de que o herói e o romance são problemáticos. O que, como veremos um pouco adiante, não se dá com o texto de Fehér. Porém, Goldmann aprofunda as reflexões acerca da sociedade na qual o romance surge e para a qual se volta, dando possibilidades para que Fehér, mais tarde, possa repensar as denominações que Lukács dá para o herói e para o romance. Goldmann já nos oferece a ideia de que o romance é mais do que problemático ao dizer que:

> o romance possui uma natureza dialética na medida em que, precisamente, participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que toda a forma épica supõe, e, por outra parte, de sua ruptura insuperável; a comunidade do herói e do mundo resulta, pois, do fato de ambos estarem degradados em relação aos valores autênticos, e a sua oposição decorre da diferença de natureza entre cada uma dessas degradações (GOLDMANN, 1976, p. 9).

O romance e o herói não podem deixar de fazer parte desse mundo degradado, marcado pela individualidade, pela falta de vinculação efetiva dos indivíduos na sociedade, pela produção para o mercado, pela falta de sentido imanente para vida, etc., porém, isso não significa que essa degradação seja incorporada por eles. Ambos, mundo exterior e mundo romanesco, estão degradados, porém não partilham da mesma decadência, já que o romance e o seu herói tentam fortemente não se dissolver nesse mundo.

Para Fehér, em certa concordância com o pensamento do sociólogo e, distanciando-se do que pensa Lukács, o surgimento da burguesia aparece como uma forma de enriquecimento da experiência humana, e o romance nasce a partir de uma crise representacional estética dessa classe. O romance, para ele, é uma forma de

incorporar seus valores, mas não faz isso pacificamente, pois ao mesmo tempo em que os incorpora, problematiza-os e os recusa.

Fehér diverge já de partida da forma como Lukács pensa o romance, pois, esse faz a distinção entre a epopeia, enquanto lugar de uma sociedade com valores como o da homogeneidade e substancialidade; e o romance, enquanto lugar de uma sociedade complexa, com valores heterogêneos e artificiais. Para Fehér, os valores que a épica traz como certos e seguros, são pura aspiração. Fehér pensa que a epopeia da forma como Lukács a pensou só pode ser fruto de uma aspiração utópica por parte do teórico. Sendo assim, não temos a medida do gênero não-problemático, ou seja a epopeia, para contrapor com o gênero problemático, pois já que a comunidade fechada e ideal representada pela epopeia é inexistente, ela não pode se opor à sociedade complexa do romance moderno.

Para o teórico, essa distinção reflete o velho problema que se manifesta de modo repetido: "a proclamação da supremacia da comunidade integrante face à sociedade não-comunitária" (FEHÉR, 1972, p. 9). A burguesia surge como uma nova classe, em outro período histórico, com outro tipo de formação e com outras ideologias, que, logicamente, diferem da classe que prevalecia até aquele momento. Nesse sentido, é que o teórico entende que não é possível que se declare a supremacia de uma sociedade sobre a outra.

Essa divergência em relação ao ponto de partida de Lukács faz-se importante para o pensamento do teórico, pois, desta maneira, ele constata que:

> [...] o que é especialmente perfeito no romance, este gênero artístico original produzido pela sociedade burguesa, é que comporta na essência de sua estrutura, todas as categorias que resultam do capitalismo, a primeira sociedade fundada sobre as formas de vida 'puramente sociais', que então não são mais, doravante, 'naturais'. Toda a 'informidade', todo caráter 'prosaico' do romance, apresentam aproximadamente uma correspondência estrutural com a disformidade do progresso caótico no seio do qual a sociedade burguesa aniquilou as primeiras ilhas de realização da substância humana, trazendo consigo o desenvolvimento infinitamente desigual das forças inerentes (FEHÉR, 1972, p. 11).

O nascimento dessa sociedade significa uma forma de enriquecimento para Fehér no sentido de que faz com que o sujeito reconheça a sua dependência nessa ordem social e, por vezes, faz com que ele se aliene nela. Porém, ao mesmo tempo em que isso ocorre, essa nova ordem proporciona a vivência de conflitos para o sujeito, pois os

papeis que tem de desempenhar, os lugares em que tem de estar e as instituições das quais tem de participar, limitam seus anseios, seus desejos e suas vontades.

Sendo assim, o teórico pensa em uma dominação importante para o herói e para o romance, ao dizer que este não é problemático, mas, sim, ambivalente:

> O romance não é problemático, é *ambivalente*. Entendemos por esta distinção que o conjunto de suas estruturas comporta, em parte, traços que derivam do mimetismo da construção específica de uma 'sociedade social' *concreta* (o capitalismo no qual se enraíza) e, por outro lado, traços que caracterizam *todas* as sociedades desta espécie. No começo da expansão cultural, essa diferenciação não apresentava nenhuma importância particular: enquanto a sociedade puramente social não surgia ainda no horizonte, suas categorias em vias de nascer não perturbavam a nova forma que se desenvolvia vitoriosamente. Mas a implantação e a consolidação do capitalismo esclareceu o fato de que esta sociedade não é o último estágio da emancipação do homem e tornou manifesto o conflito entre a sociedade burguesa e a sociedade 'humana' (FEHÉR, 1972, p. 12).

Isso quer dizer que o romance nasce da sociedade burguesa e imediatamente passa a denunciar seus valores (sua má consciência), ou seja, o romance e seu herói nem sempre realizam ideologicamente os valores dessa sociedade. Pelo contrário, o herói, pelo menos do grande romance, recusa-se durante todo o seu percurso a entregar-se a eles. Esse herói romanesco, portanto, prefigura um indivíduo que comporta traços humanos com os quais o leitor pode se identificar (aqui, temos a sociedade humana), mas que está inserido dentro de um contexto específico (a sociedade social concreta).

Gostaríamos de deixar claro que tais divergências não nos servem aqui para excluir toda a discussão proposta por Lukács. Mas pensamos que muito mais do que excluir a discussão feita por Lukás, Fehér propõe um complemento a suas reflexões. É partindo desse princípio que nos propomos a olhar mais atentamente para o texto de ambos os teóricos.

Fehér também pensa sobre o estado de abandono em que o herói do romance se encontra. Porém, para ele, se o herói perdeu o apoio dos deuses, ganhou em liberdade, no sentido de que agora é o herói quem funda seu próprio mundo enquanto realiza o seu trajeto:

> [...] o romance não fez seu herói agir graças a 'instâncias superiores' mas segundo sua própria presunção teológica; é assim que ele funda seu próprio universo (ou, pelo menos, esforça-se para construí-lo de acordo com sua teologia pessoal); ora, o resultado desta presunção

> será a série causal que forma o edifício romanesco (FEHÉR, 1972, p. 18).

Porém, Fehér analisa que essas presunções se opõem e se anulam, fazendo com que seu resultado seja um mundo que nenhum dos heróis concebeu e que a maioria não quer. O herói do romance moderno foi abandonado pelas instâncias superiores, mas, em contrapartida, foi lhe dado a possibilidade de realizar escolhas. Essas escolhas, entretanto, devem ser feitas de modo completamente obscuro para o herói que não tem controle algum sobre as ações que realiza. E, geralmente, o que daí pode vir é completamente inesperado e, quase sempre, indesejado para o herói. Isso se dá porque o herói do romance, como o sociólogo Lucien Goldmann afirma, é um personagem, cuja

> busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram 'romance' (GOLDMANN, 1976, p. 9).

Isso quer dizer que nem mesmo a busca do herói por valores autênticos é legítima, o que faz com que essa busca nunca se realize de fato, de modo a satisfazer essa falta de autenticidade nos valores do próprio herói. Assim, outra mudança importante que se dá no herói do romance moderno é que esse não está ligado a mais nada por valores substanciais, somente tem relações e está relacionado a pessoas e instituições por convenções:

> As instituições, os processos de produção burguesa se impregnam de tal modo de materialidade que parecem daí em diante incompatíveis com o princípio de uma apreciação viva e os indivíduos que participam, que estão ligados a eles, se tornam completamente 'não-substanciais' (FEHÉR, 1972, p. 23-24).

Toda a vivência do indivíduo deixa de ser substancial. Na verdade, muitas vezes, suas ações são tomadas de acordo com aquilo que a sociedade espera que ele faça e não de fato com aquilo que o próprio sujeito entende que é a sua vontade de agir. Daí também que os resultados das suas atitudes se convertam, quase sempre, em algo indesejado, pois o que o motivou a agir foi algo artificial, como as demandas sociais externas, e não substancial, como as suas próprias aspirações. Portanto, temos, assim, um herói que é marcado por uma vida postiça, mas quase sempre inconformado a ela. O que daí pode advir só pode ser uma eterna, persistente e incômoda sensação de incompletude.

Além de não conseguir manter uma relação substancial e verdadeira com a comunidade que o cerca, de não conseguir ligar-se a um grupo social com o qual o sujeito de fato se identifica e se faz necessário enquanto parte integrante, e de não conseguir reconhecer-se minimamente nas instituições às quais está obrigatoriamente submetido, o herói do romance moderno passa ainda por uma perda maior. Agora, nem mesmo os laços familiares serão capazes de acolhê-lo diante desse mundo desconhecido e para o qual o sujeito é um estrangeiro.

Nesse sentido, estamos diante de uma das constatações mais interessantes de Fehér acerca do herói romanesco e do círculo famíliar:

> O estatuto de valor da família sofreu, além disso [desagregamento da família monogâmica], outro abalo, ainda mais sensível. Já nos romances ingleses do século XVIII, as intrigas familiares apareciam como força-motriz da ação e este motivo será preponderante no século XIX. Torna-se evidente que a esfera íntima familiar estava em condições de assegurar uma proteção diante da ordem dos valores aristocráticos, mas não de fazer recuar, para fora de seus muros, a concorrência que estava a se impor cada vez mais no mundo exterior. Hegel designou expressamente o indivíduo moderno, o herói do romance, como produto da sociedade burguesa, e não da família. [...] Como a todo instante, aí, também, estamos em posição de detectar a ambivalência do romance: a ruptura de laços familiares é, ao mesmo tempo, uma das etapas de emancipação do homem (FEHÉR, 1972, p. 34-35).

Ao se desprender dos grandes laços familiares que o protegiam do mundo exterior hostil, o herói ganha mais liberdade. Entretanto, essa liberdade não é, necessariamente, algo que irá se converter em uma experiência positiva para o sujeito. Pelo contrário, muitas vezes, ela acaba por ressaltar o seu desajuste em relação ao mundo exterior e, constatar, a todo momento, o imenso abandono a que o sujeito está condicionado.

Como o sociólogo Lucien Goldmann reflete, é necessário que se pense sobre a forma que o romance encontra para conseguir representar esse desajuste do mundo e do sujeito em relação ao mundo:

> Ora, o primeiro problema que uma sociologia do romance deve abordar é o da relação entre a própria *forma romanesca* e a *estrutura* do meio social onde ela se desenvolveu, isto é, do romance como gênero literário e da moderna sociedade individualista (GOLDMANN, 1976, p. 15).

Goldmann, de certa maneira, retoma as ideias de Iann Watt quando discute a existência de uma homologia entre forma romanesca e a relação dos homens numa sociedade produtora para o mercado. Portanto, para o sociólogo, se a estrutura do meio social se dá, cada vez mais, de modo patológico, no sentido de que temos uma sociedade cada vez mais individualista, nascida da produção para o mercado, não é de se espantar que o romance incorpore esse valor em sua forma, mas que tente, ao mesmo tempo, pela sua ambivalência, recusá-los. É, assim, que pensamos que a narrativa poética se torna uma importante forma de manifestação literária no século XX, pois ao incorporar bases da lírica e da narrativa, ela não passa ilesa pelas transformações que o romance moderno sofreu. Como forma de representação desse meio social patológico, desagregado, propício ao desamparo e ao abandono, ela se apresenta com uma forma de tentativa de resistência desses valores presentes no romance moderno.

1.1.5. O romance lírico, Ralph Freedman

O conceito de narrativa poética será estudado aqui a partir de dois teóricos base: o alemão Ralph Freedman e seu livro *The lyrical novel* e o francês Jean-Yves Tadié e seu livro *Le récit poétique.*

Faz-se importante saber, de início, que, apesar de Freedman nomear seu objeto como romance lírico e Tadié como narrativa poética, entendemos que essa diferenciação não muda substancialmente a ideia dos conceitos, isso porque ambos, narrativa poética e romance lírico, trazem em si a ideia da manifestação de uma narrativa híbrida do qual trataremos a seguir. Optamos por chamá-lo de narrativa poética no título de nosso estudo porque pensamos que a incorporação do gênero poético ao gênero narrativo não se dá somente nos romances, mas pode, sim, ocorrer em outras manifestações narrativas, como no conto ou na novela.

Novamente, ao propormos a leitura crítica de dois teóricos principais sobre um mesmo tópico, não entendemos que uma ideia exclua a outra, mas, pelo contrário, entendemos que ambas as teorias são contribuintes para o entendimento desse tipo de manifestação romanesca. Cada um propõe um método de estudo para apresentar a definição e as proposições teóricas sobre a narrativa poética e, ainda que por meios diferentes, olhando para objetos literários distintos e estando em contextos desiguais,

juntos os dois teóricos fornecem as bases para qualquer estudo que se pretenda fazer dessa manifestação literária híbrida.

Em 1963, com a intenção de melhor compreender o romance lírico, Ralph Freedman faz o estudo teórico-crítico da obra de três autores principais: Herman Hesse, Andre Gide e Virginia Woolf. Porém, para chegar até a análise literária das obras desses autores, o teórico pensou, primeiramente, na natureza e nas formas de manifestação do romance lírico, pois entendia que algumas obras desses escritores manifestavam em si características que iam além do gênero narrativo. Para ele, esses romances incorporavam características do gênero lírico de tal modo que o autor entendeu que não podia somente chamá-los de romance, mas sim de romances líricos, e desse modo afirma que: "De preferência, o romance lírico assume uma forma única, a qual transcende o movimento temporal e causal da narrativa na estrutura da ficção. É um gênero híbrido que usa o romance para aproximar-se da função do poema" (FREEDMAN, 1971, p.1 – tradução nossa)[4].

Para Freedman, a ideia de um romance que se faz poético é paradoxal, justamente porque, se por um lado, "Romances são, geralmente, associados à narração de histórias: o leitor olha para os personagens com quem ele pode se identificar, para ações com as quais ele pode se tornar envolvido, ou para ideias e escolhas morais que ele pode ver dramatizadas" (FREEDMAN, 1971, p.1 – tradução nossa).[5], a "poesia lírica, por outro lado, sugere a expressão de sentimentos ou temas em padrões musicais ou pictóricos" (FREEDMAN, 1971, p.1 – tradução nossa).[6] Para ele temos de um lado o romance que traz como sua essência o desenvolvimento de ações, personagens e ideias com as quais o leitor pode se tornar envolvido ou se identificar, e, no oposto, temos a poesia lírica que traz em si uma preocupação com a expressão de sentimentos e temas por meio de uma construção musical ou imagética.

---

[4] "Rather, a lyrical novel assumes a unique form wich transcends the causal and temporal movement of narrative within the framework of fiction. It is a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem" (FREEDMAN, 1971, p.1).

[5] "novels are usually associated with storytelling: the reader looks for characters with whom he can identify, for actions in wich he may become engaged, or for ideas and moral choices he may see dramatized" (FREEDMAN, 1971, p.1).

[6] "lyrical poetry, on the other hand, suggest the expression of feelings or themes in musical or pictorial patterns" (FREEDMAN, 1971, p.1).

Há uma suplantação nessa combinação, pois na narrativa poética o movimento temporal e causal da narrativa, que eram os aspectos principais do gênero narrativo, deixam de ter importância máxima. Ainda que permaneça sendo escrito em prosa, o romance poético propõe como seu movimento principal a construção imagética.

O que irá diferenciar uma narrativa lírica das outras narrativas não líricas é justamente a escolha que o artista faz para representar a interação do Eu com o mundo. A forma escolhida para fazer isso é que se altera marcadamente em uma narrativa poética:

> Sua tradição não é nem didática nem dramática, ainda que a combinação dos dois possa ser usada, mas é sim poética num sentido estreito de 'lírico'. A forma de um poema lírico tem como objetivo não homens e tempo, mas uma experiência e um tema para o qual homens e suas vidas, ou lugares e eventos, têm sido usados (FREEDMAN, 1971, p. 1-2 – tradução nossa).[7]

A forma de representar essa interação do homem com outros homens e do homem com o mundo se dá por meio de uma luz diferente daquela do romance moderno. A ação dos homens deixa de ter uma importância central e ela acaba por ser remodelada na criação e construção de imagens:

> "Romances líricos são determinados não por alguma forma preordenada, mas pela manipulação poética de tipos narrativos que escritores encontraram prontos ou construíram dentro da pré-existente tradição do romance" (FREEDMAN, 19721, p.3 – tradução nossa) [8].

Apesar de o romance lírico apresentar certas características que tentamos delimitar aqui, isso não quer dizer que ele seja uma expressão narrativa com características prontas e fechadas. Pelo contrário, ele ainda é uma manifestação permeável e que está suscetível a muitas ambiguidades. A narrativa poética pode se alterar marcadamente a depender do estilo do escritor que se pretende estudar, pois, como Freedman afirma, a construção da narrativa poética é feita a partir de uma manipulação de elementos narrativos e líricos feita de modo singular por cada escritor.

---

[7] Its tradition is neither didactic or dramatic, although features of both may be used, but poetic in the narrow sense of 'lyrical'. A lyrical poem's form objectifies not men and times but an experience and a theme for which men and their lives, or places and events, have been used (FREEDMAN, 1971, p.1-2).

[8] "Lyrical novels are determined not by any preordained form but by poetic manipulation of narrative types which writers have found ready-made or have constructed whithin an existing tradition of the novel" (FREEDMAN, 1971, p.3).

Como será discutido mais adiante, um dos elementos marcantes da narrativa poética refere-se ao modo pelo qual o protagonista, geralmente pelo seu ponto de vista interior, percebe e descreve o mundo exterior. Quase sempre, esses dois mundos mantêm uma relação muito simbólica, pois trocam experiências e percepções individuais e sociais.

Em *Memória de elefante*, a presença do monólogo interior se faz extremamente importante porque é por meio dele que podemos perceber a consciência infeliz do psiquiatra, bem como seu estado permanente de angústia, solidão e inconformidade. Também entendemos, por meio do monólogo que o sujeito não é somente vítima do mundo exterior, mas também colaborou ou ainda colabora para que ele se construa da forma como o sujeito o vê. No sentido de que ele sabe que é covarde e egoísta e, por isso, mesmo amando a ex-mulher e sabendo o quanto dela ainda permanece nele, é incapaz de procurá-la, verbalizar seus sentimentos e tomar ações para sua concretização. Porém, saber que colabora para isso não alivia, só faz com que o trabalho de sua travessia existencial se torne ainda mais árduo.

É claro que esse seu senso de responsabilidade de sua condição atual não se restringe somente à experiência devastadora que teve e ainda tem com a ex-mulher, pois se estende para outros campos de sua vida. É assim que flagramos o psiquiatra se questionando a escolha profissional que fez no passado e o seu exercício no presente, como nesta passagem em que o protagonista se encontra no hospital psiquiátrico Miguel Bombarda e constata para si que:

> Aqui, pensou o médico, deságua a última miséria, a solidão absoluta, o que em nós próprios não aguentamos suportar, os mais escondidos e vergonhosos dos nossos sentimentos, o que nos outros chamamos de loucura que é afinal a nossa e da qual nos protegemos a etiquetá-la, a comprimi-la de grades, a alimentá-la de pastilhas e de gotas para que continue existindo, a conceder-lhe licença de saída ao fim de semana e a encaminhá-la na direção de uma "normalidade" que provavelmente consiste apenas no empalhar em vida. Quando se diz, considerou ele de mãos nos bolsos a observar os serafins do bagaço, que os psiquiatras são malucos, está- se tocando sem saber o centro da verdade: em nenhuma especialidade como nesta se topam seres de crânio tão em saca-rolhas, tratando-se a si mesmos através das curas de sono impingidas por persuasão ou à força aos que os procuram para se procurarem e arrastam de consultório em consultório a ansiedade da sua tristeza, como um coxo transporta a perna manca de endireita em endireita, em busca de um milagre impossível [...] E aqui estou eu, disse-se o médico, a colaborar não colaborando com a continuação disto, com a pavorosa máquina doente da Saúde Mental trituradora no

> ovo dos germenzinhos de liberdade que em nós nascem sob a forma canhestra de um protesto inquieto, pactuando mediante o meu silêncio, o ordenado que recebo, a carreira que me oferecem (ANTUNES, 2009, p. 37,38 e 39).

Em Lobo Antunes, quando começamos o romance, temos o herói já encarando sua vida com plena consciência do que se tornou e, mais do que isso, do reconhecimento de suas responsabilidades para esse resultado. Não temos um momento, mas um constante olhar para si próprio e um constante reconhecer de seus fracassos passados, de sua imobilidade presente e de sua falta de expectativas futuras, é um olhar incessante, assim como são suas memórias, sua angústia e solidão.

Nesse sentido, Freedman pensa na construção do poema, bem como da narrativa poética, como uma construção em que tempo cronológico e eventos narrativos são secundários, o que importa na verdade é o desenvolvimento vertical[9], que se dá com um complexo e emaranhado conjunto de imagens que fazem com que a leitura do texto atinja seu ponto de intensidade específica baseado não em um acontecimento revelador, mas, sim, em uma construção simbólica muito significativa.

O autor da narrativa poética joga um jogo com seu leitor. Enquanto este esperar que a narrativa seja uma narrativa comum, mais esse leitor se desapontará, pois o que caracteriza uma narrativa comum é a sua progressão baseada em ações, diálogos exteriores significantes e acontecimentos. Na narrativa poética, o processo desloca-se de lugar, não temos mais a preocupação com a progressão linear, mas sim com o aprofundamento interior vertical. O que substancialmente não decorre das ações, mas das percepções.

Portanto, faz-se necessário entender que temos, de um lado, narrativas que vão pensar no movimento narrativo como uma forma de progressão dos acontecimentos do trajeto do herói e outra narrativa em que a progressão só pode existir de modo qualitativo, a dar novos significados ao que já foi narrado:

> Na poesia lírica, por contraste, eventos estão contidos uns nos outros. A consecutividade é simulada pela linguagem lírica: ela surge em direção a uma maior intensidade de revelar não novos eventos, mas a

[9] Entendemos por narrativa vertical, que será detidamente explicada mais adiante, aquela que se preocupa não em contar novos fatos narrativos, mas em aprofundar e dar novos significados aos que já foram narrados.

> significância dos eventos já existentes (FREEDMAN, 1971, p. 7 – tradução nossa).[10]

Nesse sentido, é importante trazer para nossa discussão alguns apontamentos feitos por Todorov no livro *Os gêneros do discurso* acerca do romance lírico. Ao analisar o romance *Heinrich Von Ofterdingen,*, de Novalis, que ele considera como sendo lírico, Todorov aponta para uma característica que chama atenção e que o ajuda a diferenciar tal romance dos romances comuns, que é a falta de ações e diálogos significativos. "Resumindo a minha impressão: a narrativa primeira limita-se a muito pouca coisa, interrompida que é sem cessar por narrativas segundas[...]" (TODOROV, 1980, p. 105). Para Todorov, as ações que fazem com que o texto progrida linearmente são muito poucas na narrativa poética de Novalis, temos, ao contrário, a ocorrência de narrativas segundas, essas que ocorrem na interioridade e que vão contribuir para um maior aprofundamento da narrativa vertical, simbólica e cheia de significados.

Outro argumento pensado por Todorov e que nos interessa acerca da narrativa poética, é a falta de diálogos significativos: "Uma outra atividade muito prezada pelas personagens do livro [tradicional] é: falar [...] Ora, este aspecto da palavra não é valorizado no romance de Novalis: nenhuma atenção especial é prestada ao próprio fato de que as personagens falam" (TODOROV, 1980, p. 105). Para Todorov, as falas que existem em Novalis ou falam de poemas ou de debates que trazem o assunto de modo universal: "Essas ações interiores (a reflexão) ou abstratas (os debates) neutralizam até os raros momentos de ação no sentido forte." (TODOROV, 1980, p. 106). De tal forma que a progressão narrativa como a conhecemos no romance tradicional, perde seu espaço na narrativa poética, justamente por meio dessas ações interiores ou desses debates.

É pensando dessa maneira, que Freedman traz o monólogo interior como um ponto muito importante para o desenvolvimento da narrativa poética:

> Em narrativas convencionais, o mundo exterior é o foco. Ele está localizado além do escritor e do leitor, entrepondo-se entre eles e o tema. No modo lírico, tal mundo é concebido não como um universo no qual homens encenam suas ações, mas como a visão do poeta moldada como um desenho. O mundo é reduzido ao ponto de vista

[10] In lyrical poetry, by contrast, events are contained in one another. Consecutiveness is simulated by lyrical language: its surge toward greater intensity reveals not new events but the significance of existing events (FREEDMAN, 1971, p.7).

> lírico, o equivalente ao "EU" poético: o eu lírico. Na encenação do romance, o ponto de vista é a máscara do poeta, tal como a fonte de sua consciência, que aparece como uma ou mais personagens disfarçadas ou numa função mais direta do diário, do tom confessional, da primeira pessoa narrativa (FREEDMAN, 1971, p. 8 – tradução nossa).[11]

Outra ideia importante a que Freedman nos chama a atenção refere-se ao ponto de vista no romance lírico. Enquanto no romance, o mundo exterior está localizado além do escritor e do leitor, no romance lírico, esse mundo exterior é completamente distorcido pelo ponto de vista de quem narra. Nele, a verossimilhança que pode ser atribuída nas descrições do mundo externo é destruída, já que tudo a que o leitor tem acesso está sempre filtrado pela figura da primeira pessoa ou do protagonista. É o que se percebe nas narrativas de António Lobo Antunes e, especificamente, da que tratamos neste estudo: *Memória de elefante*, já que o mundo externo é quase sempre descrito com um certo filtro subjetivo do protagonista, como podemos perceber no trecho a seguir em que ele observa as estátuas de Lisboa: " Todas as estátuas apontavam o dedo na direção do mar, convidando à Índia ou a um suicídio discreto, consoante o estado de alma e o nível do desejo de aventura no depósito da infância" (ANTUNES, 2009, p. 81). Esse mundo externo percebido pelo protagonista não é dado objetivamente ao leitor. Para apresentá-lo, o protagonista faz sempre uma mediação e as qualidades que se relacionam à descrição do mundo exterior são sempre muito subjetivas e são sempre decorrentes de algum tipo de experiência que teve com ela. Apesar de essa experiência sempre se constituir como uma experiência negativa e degradada, a linguagem que o autor emprega para isso está muito longe de se tornar degradada, pelo contrário, ela é marcada de aspectos líricos intensos.

Nesse sentido, a narrativa poética permanece em amplo conflito com a experiência degradada do herói moderno com o mundo que o cerca. Sendo assim, a visão que o herói tem desse mundo será sempre simbólica porque ele sempre dá ao mundo os seus tons e os seus contornos, não como eles o são na realidade, mas como

---

[11] In conventional narratives, the outer world is the thing. It is placed beyond both writer and reader, interposing between them and the theme. In the lyrical mode, such a world is conceveid, not as a universe in which men display their actions, but as a poet's vision fashioned as a design. The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the poet's "I": the lyrical self. In the masquared of the novel, this point of view is the poet's mask as well as the source of his consciousness, weather it appears as one or more disguised personae or in the more direct function of the diarist, the confessor, of first-person narrator (FREEDMAN, 1971, p. 8).

ele os entende, percebe e incorpora. “A narrativa, então, não é de modo algum irrelevante para o romance lírico. Ela é usada pelo poeta degradado como o objeto de suas deformações. A marca da ficção lírica não é a forma de sua narrativa, mas, sim, a maneira como ela é usada” (FREEDMAN, 1971, p. 10 – tradução nossa) [12].

O fato de não apresentar a progressão narrativa como seu elemento principal, mas sim um aprofundamento poético, não quer dizer que a trama seja irrelevante para pensarmos a narrativa poética, pois o interessante a se perceber nesse movimento é a forma como a lírica é incorporada e ganha espaço essencial dentro de uma narrativa, fazendo com que ela seja considerada poética.

Nesse sentido, a crítica tem identificado o monólogo interior ou o fluxo de consciência como manifestações recorrentes em narrativas poéticas. Porém, só isso não basta para que um texto se constitua como poético, essa só é uma das formas encontradas pelo autor para poder aproximar o leitor da vida interior do herói, conhecer seus pensamentos, seus conflitos e suas crenças, para poder melhor saber aquilo que constitui o herói, bem como as razões pelas quais ele falha repetidas vezes e porque não consegue nunca encontrar-se completamente na exterioridade. Mas esse mergulho interior, é claro, não é exclusivo da narrativa poética:

> Tal exploração da consciência, é claro, não é prerrogativa da ficção lírica. Narradores autoconscientes, que modificam ou deformam o mundo que eles observam, habitam os romances de Richardson e Sterne até Conrad e Henry James (FREEDMAN, 1971, p. 271 – tradução nossa) [13].

Apesar do monólogo interior e do fluxo de consciência não serem, portanto, usos que definem a narrativa poética, eles nos ajudam a perceber uma estratégia de construção extremamente propícia à criação de uma história segunda que se dá nesses tipos narrativos: “consciência não é nem o retrato idealista do mundo na mente nem o ato de consciência como tal. Eu e Outro são opostos; medindo-se ele mesmo contra o

---

[12] “Narrative, then, is by no means irrelevant to the lyrical novel. It is used by the perverse poet as the object of his deformations. The hallmark of lyrical fiction is not the form of the narrative but the manner in which it is used” (FREEDMAN, 1971, p. 10).

[13]The exploitation of awareness as such is, of course, no prerogative of lyrical fiction. Self-conscious narrators, who modify or deform the world they observe, have populated novels from Richardson and Sterne to Conrad and Henry James (FREEDMAN, 1971, p. 271).

que seria o outro, o eu obtém sua identidade" (FREEDMAN, 1971, p. 279 – tradução nossa).[14]

A consciência nos romances líricos marca, antes e acima de tudo, a oposição, entre o sujeito e o outro e entre o sujeito e o mundo. E é justamente nessa oposição que o sujeito busca encontrar sua identidade, ainda que nem sempre essa busca culmine em encontro satisfatório.

Ainda que a narrativa poética possa ser mais abrangente e incluir a combinação do ponto de vista de vários personagens para a construção do mundo exterior, geralmente, essa construção se dá por meio de um único e singular eu, que é, ao mesmo tempo, o herói da ficção e o eu do verso poético. No sentido de que temos um sujeito que percorrerá um trajeto em busca de algo (geralmente a busca será de si mesmo, do conhecimento do mundo e do outro), mas no meio dessa busca pouco importam as ações concretas desempenhadas por esse herói, valem muito mais as percepções que o sujeito poético tem de suas experiências.

A natureza desse mundo na narrativa poética nunca poderá ser precisamente descrita. As percepções que o sujeito poético e protagonista da narrativa poética tem do mundo que o cerca são sempre internalizadas e transformadas em uma rede de imagens filtradas pela sua experiência.

É importante pensar que, além do monólogo interior ou do fluxo de consciência, a narrativa poética nos apresenta outro aspecto importante para pensarmos: a memória. Freedman nos dá o exemplo do livro *Em Busca do tempo perdido,* de Proust, em que a memória ganha um papel importante justamente porque surge com novas significações para o presente, marcando sempre o deslocamento da narrativa horizontal para a narrativa vertical. Nesse sentido, temos um processo muito similar em *Memória de Elefante*. Como veremos de forma mais precisa no terceiro capítulo deste trabalho, a memória é sempre intermitente e faz com que o enredo, ou a história horizontal, não seja contínuo, já que é interrompido o tempo todo pelas memórias do protagonista.

[14] Awareness is neither the idealistic portrait of the world within the mind nor the act of consciousness as such. "I"and "Other" are opposed; by measuring itself against that which is "other", the self obtains its identity (FREEDMAN, 1971, p. 279).

Dessa maneira, a memória é uma das maiores contribuintes, em *Memória de Elefante*, para que tenhamos um aprofundamento vertical na narrativa e, assim, é na memória que se dão as maiores oportunidades para o despertar lírico no romance.

Ao trazer elementos memorialísticos para o aprofundamento da narrativa, estamos em contato com algo que é muito mais significativo: suas experiências passadas e a forma como elas marcaram o sujeito. "Progressivamente, o herói no romance moderno abandonou seu papel tradicional, substituindo ação pela percepção e a realidade externa por um retrato formal de si mesmo" (FREEDMAN, 1971, p. 17 – tradução nossa).[15]

Para Freedman, o século XX buscou investigar cada vez mais a experiência interior em detrimento do enredo tradicional que se esperava do romance. A grande investigação a que o romance moderno se propõe é a do herói. Nesse sentido, e já tendo estabelecido que o protagonista desconhece suas motivações, seu principais valores e está desencontrado no mundo, sua deambulação e investigação terão sempre como objeto final o possível reencontro de significado para suas experiências.

O que distingue principalmente uma narrativa poética de uma narrativa não-poética está na concentração na vida interior do herói, bem como na criação de uma forma poética que dê suporte para este tipo de sujeito poético. Nesse sentido é que uma narrativa poética vive o conflito de conciliar mundo exterior e mundo interior, pois tanto o trajeto do sujeito quanto à forma de representá-lo estão voltados para o seu interior, enquanto o exterior pouco representa para o herói e para a forma da narrativa poética.

Ao valorizar cada vez mais as experiências interiores em detrimento das experiências exteriores e, portanto, buscar um maior aprofundamento vertical em detrimento de um desenvolvimento horizontal, a narrativa poética distingue-se em outro ponto do romance não-poético, a saber, na sua progressão temporal:

> O romance poético une os tesouros do passado com a fortuna do presente numa pintura, um espelho mágico de vida o qual também reflete o surgimento do futuro. Unindo todo tempo, ele se torna um 'sentido de representação do eterno'. Essencialmente, a unidade do tempo e da eternidade – a tradução sensível do infinito – é a função do romance como uma forma da arte poética. Ela cresce acima do tempo

[15] "Progressively, the hero in the modern novel has abandoned his traditional role, substituting perception for action and, for external reality, a formal portrait of himself" (FREEDMAN, 1971, p. 17).

> restrito e paroquial para uma versão poética da vida como um todo (FREEDMAN, 1971, p. 24-25 tradução nossa).[16]

O tempo, assim como o monólogo interior e o fluxo de consciência, tem uma função primordial na narrativa poética, pois o tempo que é conferido a essa narrativa não é nunca um tempo exclusivamente cronológico. A narrativa poética exige que seu tempo seja completamente diferente do tempo das narrativas tradicionais, já que percebemos nela uma co-ocorrência dos tempos crônico e subjetivo. Isso ocorre porque ela une passado, presente e futuro a fim de conferir o sentido de representação do eterno. A narrativa não avança temporalmente, não é isso que importa à sua história, mas sim o aprofundamento vertical. Lembrar do passado, sentir no presente e imaginar o futuro são realizações conjuntas e inseparáveis para o sujeito poético.

E, é dessa maneira que o tempo contribui para que as ações concretas da trama percam sua função primordial na narrativa poética, para que reflexão, percepções, sentimentos e memórias ganhem espaço definitivo no romance.

A narrativa poética não faz perder de vista aquilo que discutimos acerca do romance moderno. A busca do herói pelo conhecimento do mundo, dos outros homens e de si mesmo permanece. Porém, o que muda é a forma de representar essa busca e a relação que o homem desenvolve com o desconhecido, inclusive com o que de desconhecido possui em si:

> Se é mais útil descrever o envolvimento da ficção lírica em termos epistemológicos do que em psicológicos, sua qualidade distintiva repousa, no entanto, em outro lugar. Ela deve ser encontrada, não em modos de apreensão, mas no modo como imagens são formadas. A característica diferenciadora de uma ficção lírica para uma não-lírica está no retrato, a parada da flutuação do tempo dentro das constelações de imagens e figuras" (FREEDMAN, 1971, p. 273 – tradução nossa).[17]

---

[16] The poetic romance unites the treasures of the past with the wealth of the present in a painting, a *magic mirror* of life which also reflects the dawn of future. Unifying all time, it becomes a "sense representation of the eternal". Essentially, this unity of time and eternity – the sensible rendering of the infinite – is the novel's function as a form of a poetic art. It rises above the time-bound and parochial to a poetic rendering of life as a whole (FREEDMAN, 1971, p. 24-25).

[17] If it is more useful to describe the engagement of lyrical fiction in epistemological rather than in psychological terms, its distinctive quality lies nonetheless elsewhere. It must be found, not in the modes of apprehension, but in the way image are formed. The characteristic differentiating lyrical from non-lyrical fiction is portraiture, the halting of the flow of time within constellations of images or figures (FREEDMAN, 1971, p. 273).

O tempo não só é o tempo do infinito, mas ele está localizado nas imagens e figuras que são construídas ao longo da narrativa poética. O tempo para e não progride como esperamos, mas nem a narrativa nem o tempo se perdem, pois ambos se encontram e se desenvolvem verticalmente na teia de imagens que o romance compõe durante toda a narrativa. Além disso, é importante reforçar que esse desenvolvimento vertical se dá dentro de uma sociedade e em determinado tempo histórico. É a partir desse entendimento e do estudo feito até aqui que podemos partir para as proposições um pouco mais estruturais feitas por Tadié acerca da narrativa poética.

1.1.6. A narratia poética, Jean-Yves Tadié

Para o teórico francês Jean-Yves Tadié, que publica seu livro *Le récit poétique* em 1978, a distinção entre gênero puro e gênero híbrido é um tanto quanto problemática, já que, para ele, todo romance incorpora em sua narrativa um pouco de características do poema, bem como todo poema traz em si, em certa medida, um pouco da narrativa. As diferenças entre os gêneros, bem como entre as técnicas literárias não trazem diferenças abruptas que nos permitiriam traçar um abismo intransponível entre poesia e narrativa, por exemplo. Nesse sentido, ele pensa que as diferenças entre esses gêneros pode estar numa linha muito tênue e de difícil definição :

> Também entre os gêneros e técnicas literárias, as diferenças não refletem oposição brutal, como foi acreditado por muito tempo, entre a prosa e a poesia, entre a música e a evocação realista; essas diferenças são devidas a diferentes distribuições de funções, aliás muitas vezes mais sutis que aquelas da linguagem . Qualquer romance é, no entanto, por pouco que seja, poema ; cada poema é , até certo ponto, narrativa. Isto é o que mostrarei nesta análise da "narrativa poética (TADIÉ, 1994, p. 6-7 – tradução nossa).[18]

Como previamente já discutimos a partir de Freedman, a narrativa poética não nasce desligada das tradições literárias. Na verdade, assim como pensam Tadié e

[18]De même, entre les genres et les techniques littéraires, les différences ne tiennent pas à des oppositions brutales, comme celle, à quoi on a longtemps cru, entre prose et poésie, entre musique et évocation réaliste; ces différences sont dues à des répartitions variables de fonctions, d'ailleurs souvent plus fines que celles du langage. Tout roman est, si peu que ce soit, poème; tout poème est, à quelque degré, récit. C'est ce que voudrait montrer cette analyse du 'récit poétique' (TADIÉ, 1994, p. 6-p.7).

Freedman, a narrativa poética ganha força no século XX e se altera por conta do gênero romanesco já muito bem estabelecido e aproveitará desse gênero suas formas e seus temas, a fim de reorganizá-los e transformá-los:

> O renascimento da narrativa poética, no século XX, destacou-se sobre esse horizonte romanesco e ela leva do romance de 1900 muito de seus temas e de suas formas, mas para organizá-los e transformá-los (TADIÉ, 1994, p. 17 – tradução nossa)[19].

Entendemos por isso que a narrativa poética não rompe com o gênero romanesco, mas sim dá continuidade e força-o a unir características de outro gênero literário, o lírico, às suas características:

> A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que empresta do poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que a sua análise deve levar em conta tanto as técnicas de descrição do romance como as do poema, a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e a poesia [...] O pressuposto é que a narrativa poética preserva a ficção de um romance de personagens com os quais acontece uma história em um ou mais lugares. Mas, ao mesmo tempo, os processos narrativos remetem ao poema; assim, há um conflito constante entre a função referencial, com as suas tarefas evocativas e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma de mensagem (TADIÉ, 1994, p. 7-8 – tradução nossa)[20].

Para pensar sobre as técnicas literárias e sobre os gêneros literários, Tadié lança mão das funções da linguagem pensadas por Roman Jakobson. De acordo com a leitura que Tadié faz de Jakobson (ainda que não acreditemos integralmente na divisão estruturada das funções poéticas aplicada aos gêneros literários sem maiores problematizações), o gênero lírico tem como função dominante, a função poética e o gênero narrativo tem como função principal, a referencial. Isso porque, na poesia, temos uma preocupação que se dá essencialmente com a construção linguística, enquanto na

---

[19]La renaissance du récit poétique au XXe siècle se découpe sur cet horizon romanesque : elle reprend au roman de l'époque 1900 beaucoup de ses thèmes et de ses formes, mais pour les organiser et les transformer (TADIÉ, 1994, p.17).

20 Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème (…) L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message. (TADIÉ,1994, p.7-8).

narrativa, ainda que a função poética esteja presente nos romances porque há também uma preocução referente à construção do texto literário, a função referencial ganha importância porque em uma narrativa tradicional temos uma série de eventos ligados a um determinado personagem. Ora se,como Freedman e Todorov já anunciam, a narrativa poética acaba quase por abolir esse encadeamento de ações concretas ligadas ao trajeto de um personagem, a função poética e a função referencial disputam o lugar de importância na narrativa poética. E, nesse caso, cabe à função poética um lugar muito particular e de prestígio.

É nesse sentido da quase abolição das ações concretas significativas que desencadeiam uma ação após a outra e que marcam o trajeto do herói do romance tradicional, que Tadié explica melhor a constituição de narrativas verticais e narrativas horizontais:

> Ela escorrega e balança em um movimento vertical, de sobreposições, e horizontal, de fuga: o espaço da narrativa poética está sempre em outro lugar, ou além, porque é aquele de uma viagem orientada e simbólica. O uso de imagens aumenta esse movimento porque, graças a ele, cada frase muda de nível: metáfora e metonímia ou afugentam ou justapõem os significados. O espaço do mundo, tal como o livro representa, concorda com o espaço da linguagem [...] (TADIÉ, 1994, p, 9-10 – tradução nossa).[21]

Enquanto, horizontalmente, a narrativa acontece por meio de ações causais e consecutivas dos personagens, em que uma ação desencadeia a outra sem muitos sentidos secundários que daí podem ser derivados, temos uma outra narrativa, a que se desenvolve verticalmente, que quase não é composta por ações que são externas, que podem ser distribuídas ao longo de uma linha horizontal e dispostas por meio de causas e consequências. Uma ação não desencadeia outra necessariamente:

> Todo personagem da narrativa é uma estrutura verbal, e, na narrativa poética propriamente, a desrealização , a renúncia à ilusao referencial que descrevemos, a falta de alívio confere um apelo ainda maior para

[21]Elle glisse et bascule dans un mouvement vertical, de superposition, et horizontal, de fuite : l'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique. Le recours aux images accroît ce mouvement, puisque, grâce à lui, chaque phrase glisse de niveau métaphore et métonymie font fuir ou juxtaposent les significations. L'espace du monde tel que le représente le livre s'accorde avec l'espace du langage [...] (TADIÉ, 1994, p.9-10).

> atenção à estrutura poética, estritamente verbal, da mensagem transmitida (TADIÉ, 1994, p. 45 – tradução nossa).[22]

Essa falta de realização de ações, de acontecimentos significativos, faz com que o leitor apele para a estrutura da escrita, da mensagem transmitida, para a narrativva poética enfim. Aqui, ganha atenção a função poética e não mais a referencial como aconteceria em um romance tradicional. Porém, se a narrativa poética perde em ações, ela ganha na construção da mensagem poética, ou seja, na construção da sua história vertical. Se a execução do trajeto do herói deixa de ser significativa, a sua interioridade e percepções tornam-se muito importantes na narrativa poética.

O herói é tanto o sujeito de uma busca, como objeto de uma sentença, não da mesma maneira que Ulisses é sentenciado a ter seu destino traçado pelos deuses, mas no sentido de que ele é sentenciado a não ter ajuda alguma agora, no romance moderno, como discute Lukács e Fehér, o herói é setenciado a desconhecer completamente o seu destino. Na narrativa poética, isso se torna ainda mais exposto porque é justamente a falta de ações significativas que possibilita o surgimento da atenção para a interioriade desse sujeito desamparado e abandonado:

> Assim, o herói não é, em 1900, um agente motor, ele se torna, desde Flaubert, o puro lugar de paixões, sentimentos e idéias. Não é mais que um vazio preenchido pelo mundo, que um olhar lançado sobre um espetáculo, que o instrumento de um questionamento das aparências (TADIÉ, 1994, p. 14 – tradução nossa) [23].

Assim, para Tadié (1994), o herói passa a ganhar em interioridade, já que é uma totalidade complexa feita de paixões, de impressões e de ideias, e deixa de se tornar simplesmente um sujeito que age motivado por outras ações e deixa de fazer um trajeto que é composto, basicamente, de ação e reação. Dessa forma, o sujeito passa a filtrar aquilo que o mundo lhe dá por meio da sua interioridade e é somente a esse mundo distorcido que o leitor terá acesso durante toda a narrativa poética.

---

[22] Tout personnage du récit est une structure verbale, et, dans le recit proprement poétic, la déréalisation, le renoncement à l'llusion referentielle que nous avons décrits, l'absence de relief attirent encore davantage l'attention sur la structure poétique, proprement verbale, du message transmis (TADIÉ, 1994, p. 45).

[23] Ainsi le héros n'est-il plus en 1900 un agent moteur et devient-il, depuis Flaubert, le pur lieu des passions, des impressions, des idées. Il n'est plus qu'un vide empli par le monde, qu'un regard jeté sur un spectacle, que l'instrument d'une mise en question des apparences (TADIÉ, 1994, p. 14).

Em relação ao tempo necessário para retratar esse tipo de experiência interior do herói, Tadié pensa de modo semelhante ao que é proposto por Freedman:

> No entanto, o acordo com a Natureza e o atemporal da narrativa poética a aproxima dos mitos. Um sentido obscuro, polivalente e dependente, como todos os níveis de expressão desse gênero literário, o princípio da ambiguidade, livra-se e se furta, ao mesmo tempo, no seu desenlace. Durante todo o curso da narrativa, ele é quase que apenas a história de uma experiência e de uma revelação (TADIÉ, 1994, p. 11 – tradução nossa) [24].

Tadié, porém, vai um pouco além ao definir que a narrativa poética, ao se furtar de um desenlace comum a outras narrativas e ao trazer um sentido obscuro e ambíguo causado pela incorporação da narrativa vertical e simbólica, aproxima-se do mito e entendemos que esse mito está relacionado com a ideia de tempo infinito discutida por Freedman, ou seja, faz com que ela seja uma narrativa que incorpora e une os três tempos: passado, presente e futuro.Porém, o mito não apazigua nem elimina tensões e contradições ao unir esses três tempos, na verdade, ele só faz reforçar a impossibilidade de alívio na ilusão da reconquista da condição plena perdida. A consciência infeliz não se pacifica senão ao custo de um auto-engano ou da má-fé da alienação, enfim."O retorno lancinante dos mesmos temas nas mesmas palavras produz, em grande escala, uma espécie de alucinação: não existe mais tempo, já que tudo retorna [,..]" (TADIÉ, 1994, p.119).[25]

Dessa forma, baseado no pensamento de Tadié (1994), podemos considerar que temos uma experiência de tempo infinito em *Memória de Elefante*, a construção do romance inteiro é baseada num eterno retorno às vivências do passado, que são marcadas por um casamento que, no momento presente, encontra-se acabado, pela memória da ex-mulher que ama(ra), pela memória das filhas, pela memória de determinadas percepções e impressões da guerra de Angola e pela memória da própria infância. Esta revisitação permanente é marcada pela memória. Num contexto como o

---

[24] En revanche, l'accord avec la Nature et l'intemporel entraîne que le récit poétique se rapproche des mythes. Un sens obscur, polyvalent et soumis, comme tous les niveaux d'expression de ce genre littéraire, au principe d'ambiguïté, se livre et se dérobe à la fois dans son dénouement. Il n'est même guère autre chose, tout au long du déroulement de la narration, que l'histoire d'une expérience et d'une révélation. (TADIÉ, 1994, p. 11).

[25] Le retour lancicant des memes thememes dans les memes mots produit a grande echelle une sorte d'hallucination : it n'ya plus de temps, puisque tout revient (TADIÉ, 1994, p. 119).

da Modernidade, em que a ontologia e a transcendência têm de ser construídas pelo próprio indivíduo, tal circuito de revisitação neurótica sofre uma intensificação radical. Como podemos perceber, pouco, muito pouco mesmo, é dado e valorizado pelo protagonista como acontecimento importante no momento em que a história se desenrola e, menos ainda, à ideia de que algo significativo poderia acontecer no futuro.

Uma forma que a narrativa poética encontra para integrar esse tempo infinito nas experiências finitas do seu herói está marcada no símbolo da figura feminina com quem o personagem tem alguma vivência simbólica e significativa e que, no caso de *Memória de Elefante*, trata-se da ex-mulher do protagonista:

> Não é uma mulher definida, cujo estado civil, vesturário, caráter seriam conhecidos, mas uma criatura mítica, 'fantasma adorável', que tem todas as aparências do mundo. Então, o romance se transforma em poema em prosa, por uma acumulação no eixo paradigmático, pelo uso de aliteração, de paronomasias , de versos brancos: [...] Esta mulher lendária, que é todas as mulheres, é um criatura da linguagem, nascida das palavras e que tem vida pelas palavras (TADIÉ, p. 27 – tradução nossa)[26].

Em *Memória de Elefante*, temos essa figura da mulher que sempre retorna e está ligada ao passado da personagem, mas ela não tem uma identidade definida. Ela atende a uma demanda do protagonista de retorno ao passado, ela é uma figura fantasmagórica que assombra esse personagem e que não permite que ele consiga dar sequência à sua vida no presente. Nessa mulher temos a figura que Tadié discute nessa passagem. Além disso tudo, é importante lembrar que é à lembrança dela que estão ligadas as maiores passagens poéticas do livro, porque sua figura está ligada ao simbólico da narrativa e à memória que é a desencadeadora da narrativa vertical, como podemos verificar no trecho a seguir em que o sujeito se questiona o quanto sabe da Guerra que viveu em África e do quanto essa experiência marcou uma ruptura em sua existência, levando sua memória à figura da mulher que o visitava eventualmente nos campos de batalha:

> A imagem da mulher à espera dele entre as mangueiras de Marimba pejadas de morcegos aguardando o crepúsculo apareceu-lhe numa guinada de saudade violentamente física como uma víscera que

[26] Non pas une femme précise, dont l'état civil, la toilette, le caractère seraient connus, mais une créature mythique, « fantôme adorable », qui remplit toutes les apparences du monde [...] C'est alors que le récit se change en poeme en prose, par accumulation dans l'axe paradigmatique, par l'usage des allitérations, des paronomases, des vers blancs :[...] Cette femme mythique, qui est toutes les femmes, est une créature de langage, née des mots et qui vit par les mots (TADIÉ, 1994, p.27).

> explode. Amo-te tanto que te não sei amar, amo tanto teu corpo e o que em ti não é o teu corpo que não compreendo por que nos perdemos se a cada passo te encontro, se sempre ao beijar-te beijei mais do que a carne de que és feita, se o nosso casamento definhou de mocidade como outros de velhice, se depois de ti a minha solidão incha do teu cheiro, do entusiasmo dos teus projetos e do redondo das tuas nádegas, se sufoco da ternura de que não consigo falar, aqui neste momento, amor, me despeço e te chamo sabendo que não virás e desejando que venhas do mesmo modo que, como diz Molero, um cego espera os olhos que encomendou pelo correio (ANTUNES,2009, p. 36).

Portanto, no livro, não estamos preocupados com a figura da mulher em si, por isso é indiferente o fato de ela ser anônima para o leitor e, assim, termos poucas informações sobre ela. Muito mais importante é o que ela desperta nesse narrador-protagonista, já que as memórias que tem dela são desencadeadoras dos instantes mais líricos do livro que lemos, pois personagens sombras vivem graças ao protagonista que lhes dá existência.

Além da importância que a figura da mulher pode representar na narrativa poética, temos também, como Freedman discute, a importância das imagens e descrições. Para Tadié, a imagem, na narrativa poética, não está ali para nos dar a descrição referencial de um espaço, pelo contrário, a imagem, nesse tipo de narrativa faz com que essa representação inicial seja distorcida e transformada:

> Em uma etapa final, a descrição, lugar onde a narrativa não está vinculada à progressão linear da trama, tem diante de si a fugacidade, em que a designação referencial é abolida. A narrativa segunda das imagens suplanta a primeira e encanta-se com seu jogo puro (TADIÉ, 1994, p. 55 – tradução nossa) [27].

Na narrativa poética, portanto, apesar de narrativa vertical e horizontal concorrerem, a primeira acaba, em determinados momentos, por suplantar a segunda. Principalmente quando temos um tempo imóvel, em que nenhum tipo de evento significativo acontece e somente há um aprofundamento da interioridade do herói. A

[27] Dans une étape ultime, la description, lieu où le récit n'est pas lié par la progresion linéaire de l'intrigue, est saisie d'un emballement ou toute désignation referentielle s'abolit. Le récit second des images supplante le récit premier et s'enchante de son jeu pur (TADIÉ, 1994, p. 55).

narrativa horizontal permanece idêntica enquanto a narrativa vertical cresce em aprofundamento.

Para Tadié (1994), tempo e espaço são dois elementos importantes para o entendimento da narrativa poética e funcionam juntos:

> É preciso compreender que, para o autor da narrativa poética, criar um espaço e criar um tempo constitui um único e mesmo procedimento, o que impede que um venha interromper o outro como um parêntese (TADIÉ, 1994, p. 84 – tradução nossa) [28].

Sendo assim, faz-se importante pensar nesses dois elementos de modo contínuo e não como elementos desagregados que contribuem separadamente para a construção da narrativa. Penso que seja importante fazer uma pequena antecipação do que será melhor discutido no capítulo dois acerca da memória: em *Memória de elefante* a memória dificilmente terá o cunho referencial e objetivo da guerra. O que o livro de Lobo Antunes nos traz e que muitas outras narrativas poéticas também o fazem é a vivência de um protagonista, cuja experiência adquirida de daí é sempre subjetiva, metamorfoseada e estilhaçada, lembrando que estamos conscientes de que isso não significa que são experiências inteiramente isoladas de um contexto histórico-social. Apesar da referência histórica nos ser sugerida ao longo da narrativa, ela nos é imediatamente suplantada pelas percepções interiores do protagonista.

Além disso, para Tadié, a estrutura da narrativa poética não comporta a existência única do tempo cronológico porque ele não é capaz de representar a experiência individual do herói, que nos é dada a partir da construção da narrativa vertical:

> O tempo crônico, definido por Benveniste, 'é estranho ao tempo vivido e não pode coincidir com ele, justamente pelo fato de ser objetivo, ele propõe medidas e divisões uniformes nas quais se alojam os acontecimentos, mas estas não coincidem com suas categorias

[28] Il faut bien comprendre que, pour l'auteur d'un récit poétique, créer un espace et créer un temps sont une seule et même operation, bien loin que l'un vienne couper l'autre comme une parenthèse (TADIÉ, 1994, p. 84).

> próprias com a experiência humana do tempo' (TADIÉ, 1994, p. 95 – tradução Orlando Nunes de Amorim).[29]

Ao propor medidas uniformes e pré-estabelecidas, o tempo cronológico propõe uma relação artificial com a experiência dos homens, pois padroniza o que cada um viveu e tirou daquela vivência: tais padrões não podem, nem conseguem refletir a experiência subjetiva e única de cada sujeito, o que não significa que não a afetem. Sendo assim, o tempo cronológico perde espaço para que uma medida de tempo mais humana ganhe lugar. Nesse sentido é que temos uma narrativa marcada por fragmentos, fazendo com que ora nos deparemos com saltos temporais tanto em retrocessos quanto em avanços e ora nos aprofundemos em eventos que tiveram duração cronológica curta, mas que, pela experiência subjetiva do sujeito, necessitam de um alongamento incompreensível para um sistema já pré-estabelecido. Dessa maneira, parece-nos claro que o discurso da narrativa poética sempre sugere uma determinada descontinuidade e que não pode se satisfazer somente com a medida do tempo artificial que ordena nosso mundo, mas também não é capaz de aboli-la ou de transcendê-la de modo absoluto.

Uma forma de desprender-se do tempo comum que, geralmente, pode ser vista na narrativa poética é o apelo ao sonho ou a velhas memórias. Todorov comenta que no romance supracitado de Novalis podemos perceber a importância do sonho: "Lembrança e sonho têm em comum o deslocamento da narrativa para um outro nível, a abertura de uma nova linha narrativa, suspendendo com isso a narrativa inicial." (TODOROV, 1980, p. 103). Parece-nos, claro, porém que, em *Memória de Elefante*, a fuga tanto ao espaço presente e ordenado quanto ao tempo, dá-se por meio da memória. Esse deslocamento espacial e temporal não dá ao protagonista do nosso livro o alívio de viver no mundo em que vive, mas dá à narrativa a ideia de eternidade porque o tempo presente é sempre marcado por eternos retornos que nunca possibilitam seu fim no futuro. Dessa forma, estamos diante de um circuito imaginário que só faz iluminar a permanente tensão e frustação do sujeito.

---

[29]Le temps chronique, défini par Benveniste, 'est étranger au temps vécu et ne peut coincider avec lui; du fait même qu'il est objectif, it propose des mesures et des divisions uniformes où se logent les événements, mais celles-ci ne coincident pas avec les categories propres avec l'expérience humaine du temps' (TADIÉ, 1994, p. 95).

É assim que podemos identificar a existência de um tempo lento e demorado na narrativa poética, isso porque : “antes de mais nada, ela é feita de espera e, após o acontecimento, de ressonância” (TADIÉ, 1994, p. 106 – tradução Orlando Nunes de Amorim).[30]. Porém, há ainda uma outra possibilidade dentro da narrativa poética, quando ela não é feita de acontecimentos, mas só de sua reprodução:

> Quando, por outro lado, o acontecimento se deu e o instante de êxtase surgiu, o discurso da narrativa se dedica àquele contrário da espera, que é a repercussão, a esse depois que não é feito de outros acontecimentos, mas da digestão do que aconteceu (TADIÉ, 1994, p.108 – tradução Orlando Nunes de Amorim) [31].

Ora, se os acontecimentos problemáticos já aconteceram previamente, então, a narrativa poética dedica-se à sua repercussão nos indivíduos, marcada por tensões, contradições, frustrações, desejos e promessas. Sendo assim, poucos acontecimentos significativos ocorrerão no restante da narrativa porque, agora, ela será feita da ressonância dos eventos já ocorridos e dos efeitos que essa ressonância pode causar no sujeito que a vivencia. Parece-nos que *Memória de Elefante* é uma das narrativas poéticas que se modula dessa forma.

Sendo assim, faz-se importante saber que o tempo da narrativa poética requer uma medida diferente, a medida da experiência humana que é única para cada indivíduo. Esse tempo subjetivo altera, basicamente, a relação que, nós, leitores, estabelecemos com a obra também:[...] porque os choques dos instantes poéticos pedem, não apenas na narrativa, mas em nós, um prolongamento, um tempo que os desenvolve e durante o qual nós os recriamos (TADIÉ, 1994, p. 111 – tradução Orlando Nunes de Amorim)[32].

---

[30] [...] elle est d'abord faite d'attente et, apres l’événement, de retentissement (TADIÉ, 1994, p. 106).

[31] Lorsque, au contraire, l’événement s'est produit, que, l'instant d'extase a surgi, le discours du récit se consacre à ce contraire de l'attente, qui est le retentissement, à cet après, qui n'est pas fait d'autres événements, mais de la digestion de ce qui a eu lieu (TADIÉ, 1994, p. 108)

[32] parce que les chocs des, instants poétiques appellent, non seulement dans le récit, mais en nous, un prolongement, un temps qui les developpe et pendant lequel nous les recréons (TADIÉ, 1994, p. 111).

Para Tadié, então, aprofundamento e prolongamento são necessários não somente para a construção da narrativa, mas também para que o leitor possa melhor apreender e reelaborar os instantes poéticos que se apresentam na narrativa vertical.

Como forma de construção dessa narrativa vertical, além do tempo subjetivo, fragmentado e alongado, temos também o uso de figuras de linguagem importantes. Para um melhor entendimento do nosso romance, é de maior interesse que atentemos para a metáfora, bem como para a metonímia, já que são as figuras principais e mais recorrentes de *Memória de elefante*.

Para Tadié, as metáforas têm uma significação importante justamente porque são essenciais para a construção da narrativa paralela, a vertical, e, em sendo assim, são capazes de construir um outro mundo literário que não está dado na superfície do texto.

> A construção da narrativa poética utiliza, ao mesmo tempo, os recursos da prosa, e os do poema, diluindo esses dois tipos de constrangimentos, porque ele está menos preso ao encadeamento linear do que o romance, e está, evidentemente, livre da versificação (TADIÉ, 1994, p. 116 – tradução Orlando Nunes de Amorim).[33]

Portanto, para o teórico, a leitura da narrativa poética implica uma dupla leitura entre uma narrativa que se constrói baseada na horizontalidade, ou seja, no acontecimento de eventos que fazem com que a trama caminhe para frente, mas que também é construída com base na verticalidade, ou seja, no momento em que a narrativa desprende-se completamente da necessidade dos eventos e da necessidade de progresso, para, agora, dar um mergulho na profundidade do protagonista. Sendo assim, a narrativa poética é marcada pela sobreposição de dois movimentos narrativos.

> O que é preciso ver bem aqui é que a estrutura essencialmente descontínua da narrativa, esse modelo com variações e com claros opõe-se absolutamente ao discurso contínuo do romance realista, ou à progressão clara e ordenada do romance de análise (TADIÉ, 1994, p. 133 – tradução Orlando Nunes de Amorim).[34]

Por causa da sobreposição desses dois movimentos, a narrativa poética não pode ser contínua e isso faz com que ela se afaste das narrativas não poéticas.

---

[33] La construction du récit poétique utilise à la fois les ressources de la prose, et celles du poème, en iluant ces deux types de contrainte, parce qu'il est moins tenu l'enchaînement linéaire que le roman, et u'il est evidemment libéré de la versification (TADIÉ, 1994, p. 116).

[34] Ce qu'il fait bien voir ici, c'est que la structure essentiellement discontinue du récit, ce modèle a variations et à trous, s'oppose absolument au discours continu du roman réaliste, ou a la progression claire et ordonnée du roman d'analyse (TADIÉ, 1994, p. 133).

O lirismo é, enfim, variado em cada obra e não se pode definir os contornos exatos que fazem com que uma narrativa seja definida como poética ou não. Não se trata somente de identificar elementos estruturais e perceber quantitativamente a sua aparição no romance, mas, antes, de perceber a maneira como tais técnicas narrativas que disputam até mesmo espaço no romance são compostas pelo escritor e que são capazes de criar um efeito poético na narrativa:

> Ainda que a escrita lírica seja um gênero muito especializado, ela suporta implicações profundas para a escrita moderna de um modo geral. Mas se, por trás da variedade enorme de formas individuais, nós percebermos certa uniformidade de proposito, as peculiaridades das tradições literárias bem como históricas em cada país produziu variações consideráveis na aceitação crítica do gênero (FREEDMAN, 1971, p. 276 – tradução nossa) [35].

A escrita lírica é marcada por particularidades e, como viemos discutindo ao longo do capítulo, existem certas bases definidas para a construção de uma narrativa poética, como tempo infinito, monólogo interior que permite o acesso a uma visão subjetiva do mundo exterior, poucas ações concretas significativas, valorização da história vertical e descrição de mundo distorcida marcada por um emaranhado complexo de imagens construídas a partir de figuras de linguagem principais, como a metáfora e a metonímia.

E, é pensando em alguns contextos, que Freedmann busca as motivações do surgimento da narrativa poética em determinados escritores. Em relação à tradição literária de língua inglesa, ele afirma que houve uma certa recusa em incorporar a lírica em suas narrativas. Talvez, qualquer tipo de florescimento que tenha aparecido nessa literatura, deva-se ao círculo de Bloomsbury e a influência de autores importantes de língua inglesa: Virginia Woolf, Henry James e James Joyce. Tais autores não necessariamente escreveram narrativa poéticas, mas permitiram que as manifestações líricas fossem percebidas em suas obras por meio de recursos diferentes. Na França, a narrativa poética, de acordo com Freedman, foi incentivada por Nerval, Marcel Proust e

[35] Although lyrical writing is a rather specialized genre, it bears deep implications for modern writing as a whole. But if, beneath its enormous variety of individual forms, we notice a certain uniformity of purpose, the peculiarities of literary as well as historical traditions in each country produced considerable variations in the critical acceptance of the genre (FREEDMAN, 1971, p. 276).

Andre Gide. Na Alemanha, além do romantismo alemão na figura de Novalis, como discutido por Todorov, temos também a figura de Herman Hesse:

> Henry James evocava modos e lugares por meio de pontos de vistas particulares bem como por meio de perspectivas bem definidas do mundo externo. Marcel Proust, como vimos, converteu a memória de sua *persona* numa tecelagem da vida externa. Mas outros foram mais narrativamente líricos. Herman Hesse apoiou-se na alegoria romantic, André Gide em metódos sugeridos pelo simbolismo do poema em prosa. Virginia Woolf procurou retratar os elemtnos da consciência em uma perspectiva poética. Em qualquer evento, heróis simbólicos, e suas formas apropriadas, emprestaram características definidoras para o romance que atua como um equivalente da poesia lírica (FREEDMAN, 1971, p. 41 – tradução nossa)[36].

Como podemos perceber cada autor se apropria de formas e recursos literários de forma "arbitrária" para construir seu texto e para gerar nele instantes líricos marcantes. Sendo assim, cada autor com estilo específico e em contexto particular encontrará, quando puder e quiser, uma forma de dar vazão à sua narrativa poética.

[36] Henry James evoked manners and places through particular points of view as well-defined perspectives of the external world. Marcel Proust, as we persona have seen, converted the memory of his *persona* into a rich tapestry of external life. But others have been more narrowly lyrical. Herman Hesse fell back on romantic allegory, André Gide on the methods suggested by the symbolist prose poem. Virginia Woolf sought to portray the components of consciousness in a poetic perspective. In any event, symbolic heroes, and their appropriate forms, have lent defining characteristics to a novel which acts as an equivalent of lyrical poetry (FREEDMAN, 1971, p. 41).

2. ‘CAPÍTULO DOIS: “Tudo o que nos abandona precisa de muito tempo para desaparecer” [37]– da memória e do esquecimento

Dédalo em seu labirinto

“Em dias como agora, é forçoso dizer,
o pior de estar vivo é este passado
irremediavelmente condenado
como um edifício em ruínas
Lembro-me bem, ainda hoje,
De como caminhavas ao meu lado,
Seus braços afundados em meu casaco,
E um gorro engraçado
Para enganar o frio
Que os últimos dias de outono
sopravam em seus cabelos(...)
Em dias como estes,
É forçoso dizer,
Te revejo na fumaça do cigarro,
No desinteresse das notícias,
Na cerveja morna,
Nos horários dos trens,
Na solidão sem deus da Catedral,
E já nada posso fazer,
Se estás em todos os lugares,
Todos,
Todos os lugares
Em que de novo
E, para sempre,
Nos perdemos.”
(BECKER)

Convém pensarmos que a memória e o esquecimento são pares que se colocam em oposição muito antes de os filósofos que trazemos para nossa discussão pensarem sobre eles. Como o linguista alemão Harald Weirinch nos mostra na introdução do seu livro *Lete*: *arte e crítica do esquecimento* (2001), podemos nos voltar aos remotos tempos gregos e recuperar um de seus mitos, esse que se refere às deusas Letes e Mnemosyne, que compõem um par contrastante. Enquanto a primeira é considerada a deusa do esquecimento, a segunda é a deusa da memória. Porém, Mnemosyne refere-se também, na literatura, a uma fonte, que preservava as almas do esquecimento, e Lete

[37] *Quinto livro de crônicas*, 2013, António Lobo Antunes.

refere-se a um rio do submundo que provoca o esquecimento nas almas dos mortos. “Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são ‘liquidados’.” (WEIRINCH, 2001, p. 24). A imagem de um rio que leva em suas águas o apagamento das memórias dos mortos, deixando-os livres de suas lembranças é simbólica mesmo, como Weirinch aponta, pois traz em si a ideia de que as almas se esvaziam das experiências que as compõem, e, quando esquecidas, eles tornam-se livres para renascer em outro corpo. Dessa maneira, Mnemosyne (deusa da Memória) e Letes (deusa do esquecimento) disputam muito mais vivências, realidades e experiências do que simples lembranças em si.

É por isso que, neste nosso estudo, propomos um olhar diversificado sobre a memória e sobre o esquecimento. Dividimos o capítulo em duas grandes áreas, da filosofia e da arte, e trouxemos diferentes teóricos de diferentes épocas e com diferentes perspectivas para que, por meio de suas ideias, possamos construir um olhar mais amplo sobre as questões que envolvem esse tema, sendo a teoria filosófica do pensador francês Paul Riceour sobre a memória uma das mais importantes para o que nos propomos a pensar ao longo de nossa dissertação.

Temos, nesse sentido, o dever metodológico de esclarecer logo de partida que, ao percorrer esses vários caminhos, nossa proposta não era de esgotamento de cada obra, mas sim de um entendimento geral das discussões feitas por cauda autor. Dessa forma, pudemos compreender melhor a concepção de memória e de esquecimento, bem como tivemos oportunidade de edificar nossa análise crítica no terceiro capítulo.

2.1.Memória filosófica

Ao longo do desenvolvimento deste subcapítulo, propomo-nos a retomar as reflexões feitas por importantes pensadores da memória e do esquecimento. Damos início às nossas discussões a partir do filósofo grego, Aristóteles, com seu texto “Da memória e da revocação”, presente no livro *Parva Naturalia*¸ em que o autor analisa dois tipos de manifestação da memória, uma que se dá num modo de conservação do passado e é involuntária, e outra que se dá por um processo de busca de lembranças do passado e, sendo busca, só pode passar por um processo intelectual e voluntário. Depois

dele, percorremos as ideias desenvolvidas na idade média por Santo Agostinho, com seu livro *Confissões*, em que, seguindo na esteira de pensamento de Aristóteles, discute a natureza da memória e também distingue a memória sensível, ligada aos sentidos, da memória intelectiva, ligada ao espírito do homem.

Em seguida, analisamos a obra *Memória e vida*, de Bergson, em que o autor define dois tipos de memórias: a memória pura, essa espontânea, que nos causa sempre uma espécie de choque e uma experiência nova; e a memória do hábito, essa que é aprendida pelo nosso corpo e que nos leva sempre a um movimento de ação e reação, cuja experiência nós já vivenciamos e conhecemos. Dando sequência, lemos dois textos de Walter Benjamin, "A imagem de Proust" e "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire", em que o pensador, a partir da análise desses dois artistas, discute a memória pura e a memória hábito teorizadas por Bergson.

Assim, poderemos discutir algumas ideias fundamentais tratadas por um pensador da memória, Paul Ricoeur, em seu complexo livro *A memória, a história e o esquecimento*. É a partir de seu modo comprometido e detido de tratar e repensar algumas questões da concepção de memória, confrontando-se com a tradição do pensamento acerca do tema já construído até o momento de sua escrita, que derivamos um dos conceitos fundamentais para nosso estudo, a saber, a memória poética. É essa memória que norteia nossos estudos e nossas avaliações do livro *Memória de elefante*.

2.1.1 Memória e Revocação – Aristóteles

A análise da memória feita sob um viés filosófico será iniciada a partir das reflexões de Aristóteles, expostas no seu conhecido ensaio "Da memória e da revocação", presente no livro *Parva Naturalia.* Optamos por tal início porque o filósofo é um dos primeiros a pensar a memória em sua relação direta com o tempo, tal relação ainda não estabelecida quando Platão tratou do tema.

O filósofo, como deixa claro no título, pensa em dois atos de rememoração. O primeiro, o da memória, e o segundo, da revocação. De acordo com o filósofo, à memória cabe somente o tempo passado, pois é necessário que antes o sujeito que se lembra tenha sido capaz de perceber ou conhecer alguma coisa em um tempo que já foi

presente, pois não é possível que alguém se lembre no momento mesmo em que tomou conhecimento ou teve alguma experiência sensorial:

> Memória, portanto, não é nem percepção sensorial nem pensamento, sendo sim um estado ou afecção de uma ou outro no decorrer do tempo. Como foi dito, não é possível haver memória de algo no presente enquanto presente, sendo a percepção sensorial que se refere ao que é presente, a expectativa ao que é futuro, e a memória se referindo ao que é passado. Toda memória, portanto, implica o decorrer do tempo. Consequentemente, pode-se dizer que somente os seres vivos que têm percepção do tempo se recordam e que o fazem com a parte de si que dele tem percepção (ARISTÓTELES, 2012, p. 76).

O decorrer do tempo, necessário à configuração da memória, entretanto, não é uma percepção que somente os seres possuidores da faculdade intelectual têm. Aristóteles deixa claro que isso não quer dizer que todos os seres vivos possuem essa habilidade de perceber o tempo, mas vai além dos seres humanos, pois muitos animais podem perceber o que é do agora, do antes e do depois numa linha do tempo e, sendo assim, "como afirmamos anteriormente, quando alguém recorda ativamente ter visto, ouvido ou aprendido algo, percebe sempre adicionalmente que o fez antes; ora, *antes* e *depois* estão no tempo" (ARISTÓTELES, 2012, p. 77).

Aristóteles se propõe a entender de que maneira podemos nos lembrar de algo que não está presente, o fato em si, mas somente sua afecção, aquilo que experimentamos passivamente e que nos afeta. É assim que ele explica que, na verdade, o que nos afeta é uma imagem:

> Está claro que temos que conceber que o que é produzido pela percepção sensorial na alma e naquela parte do corpo que é sua sede, ou seja, afecção cujo estado duradouro chamamos de memória, é uma espécie de imagem; de fato, o estímulo que é produzido imprime um tipo de similitude da percepção do objeto, tal como fazem os indivíduos que produzem uma impressão com um sinete (ARISTÓTELES, 2012, p. 78).

Sendo assim, Aristóteles deixa claro os dois princípios que constituem a memória ao dizer que ela está relacionada à faculdade da percepção sensorial primária, aquela responsável por nos fazer perceber o tempo, e a um estado criado por meio de uma imagem mental. Essa é uma memória da qual não temos muita consciência, mas somente percepções, já que não precisamos de uma habilidade intelectiva para possuí-la, mas somente uma habilidade perceptiva. Além disso, Aristóteles já trata do problema

da imagem, pois somos capazes de nos lembrar daquilo que não está mais presente porque criamos imagens representativas do fato ausente.

Tendo sido explicadas as ideias de Aristóteles sobre a memória, convém determo-nos sobre o revocar. Para o filósofo, o ato de revocar envolve e precede a memória. Porém, a revocação não é somente o ato de reapresentar algo que já existia em nós anteriormente, pois, "o ato de revocação deve determinar naqueles que revocam algum princípio ou fonte que vai além daquele ou daquela que constitui a origem de nosso aprendizado" (ARISTÓTELES, 2012, p. 81). Para entendermos o revocar temos de entender que se trata de um processo de sucessão de movimentos que devem se suceder numa certa ordem:

> Conclui-se que, quando alguém quer revocar qualquer coisa, seu procedimento será o seguinte: procurará descobrir um ponto de partida para um movimento que conduzirá àquele que busca. Isso explica porque atos de revocação, quando têm como ponto de partida o começo de uma série, obtêm a mais rápida realização e o maior êxito; tal como os objetos estão mutuamente relacionados numa ordem de sucessão, assim também estão os movimentos (ARISTÓTELES, 2012, p. 82).

Como pode ser percebido, o ato de revocar implica uma busca, já que nem sempre conseguimos revocar exatamente o que queremos. Nesse sentido, o ato de revocar passa por um processo consciente e de pensamento, pois sei que busco algo e só posso me dar por satisfeito quando encontro esse algo. Dessa forma, o ato de revocar é algo que só pode ser realizado por um ser que possui a habilidade intelectual para tal tarefa, sendo assim, só cabe ao ser humano:

> A razão disso é que a revocação é, de certo modo, um tipo de inferência, pois quando alguém está revocando, infere que viu, ouviu ou experimentou alguma coisa daquele tipo anteriormente, e esse processo constitui, por assim dizer, uma forma de investigação. Essa forma de investigação, porém, pertence naturalmente apenas aos animais dotados de capacidade de deliberação, a qual é, ela também, uma forma de inferência (ARISTÓTELES, 2012, p. 86).

A revocação é sempre, de algum modo (consciente ou inconsciente) motivada. A busca que a move se dá com base em interesses e objetivos. Logo, opera-se, aí, uma seleção (operações de escolha) e uma interpretação (operação de ênfase). Temos, dessa forma, a primeira distinção acerca da memória, feita pelo filósofo Aristóteles. Em relação ao polo opositivo que se cria a partir do lembrar e do revocar, cabe ao nosso estudo encontrar uma posição. Porém, como veremos mais adiante quando feita a leitura

e estudo da obra de Paul Ricoeur, a memória, de uma forma geral, que se apresenta no livro *Memória de Elefante,* transcende essa oposição e não se localiza exatamente em nenhum dos dois extremos, mas se propõe a ir além deles. Portanto, não estamos lidando, no caso do romance português, nem com uma memória extremamente racional, que busca suas lembranças por um processo de movimentos, negando-se ao esquecimento, nem com uma memória extremamente passiva a ponto de dizermos que aquilo que acomete o médico psiquiatra se passa com todos os homens e, até mesmo, com muitos animais. Por agora, deixaremos claro somente que existe a transcendência, sabendo já que ela se mostrará à luz das ideias de Paul Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento*.

Tendo as ideias do filósofo clássico sido explicadas, detemo-nos agora nas reflexões de Santo Agostinho. Voltaremos, porém, às reflexões do filósofo grego em outros momentos deste capítulo, já que ele é retomado por outros pensadores que se debruçaram sobre o problema da memória.

2.1.2 Memória em *Confissões*, de Santo Agostinho

Durante a Idade Média, teorias acerca do conceito da memória desenvolveram-se. No século IV, Santo Agostinho explora, detidamente, a dimensão psicológica, mais que somente teológica, da memória. Seguindo os passos aristotélicos, Santo Agostinho não deixa de entender a memória na esfera do conhecimento sensível. Porém, também para ele, os sentidos não devem negligenciar a natureza eminentemente intelectual da memória. É graças à memória intelectiva que podemos recordar estados de espírito, isto é, representá-los sem, no entanto, sofrer novamente seus efeitos.

É dessa forma que Santo Agostinho afirma que "Encerro também na memória os afetos da minha alma, não da maneira como os sente a própria alma, quando os experimenta, mas de outra muito diferente, segundo o exige a força da memória" (2015, p. 251). O que Santo Agostinho nos explica é que, de algum modo, o espírito guardou algo que o corpo experimentou, porém, não é necessário que o corpo sinta esse estado novamente para que a memória se lembre; assim sendo, a memória retém aquilo que o corpo viveu e traz de volta essa vivência somente por meio de imagens mentais do que

foi vivido. Desse modo, a memória é capaz de nos recolocar as afecções do espírito sem que para isso ele esteja sofrendo da mesma afecção no momento da rememoração.

Com um entendimento muito similar ao feito por Aristóteles, já podemos perceber logo no início que, ainda que Santo Agostinho considere a memória sensível, aquela que nos chega através da percepção sensorial, ele também considera um outro tipo de memória, que precisa ser buscada e que não se dá tão imediatamente assim. Esta última é intermediada pelo pensamento: "As noções de literatura, de dialética, as diferentes espécies de questões e todos os conhecimentos que tenho a este respeito existem também na minha memória, mas de tal modo que, *se não retivesse a imagem, deixaria fora o objeto*" (SANTO AGOSTINHO, 2015, p. 248).

Ou seja, nem sempre a memória é apreendida a partir de uma percepção ou uma afecção sentida pelo corpo, mas, sim, pode advir também de uma experiência do espírito, algo que afeta a alma num sentido intelectivo. E, sendo dessa forma afetada, a memória não poderia recuperá-la por meio de imagens como o faz no caso da memória do sensível, mas por meio de um outro processo, em que também se recupera uma imagem, mas não a de uma coisa cuja realidade está colocada externamente, mas sim a realidade de algo que está presente em nós internamente.

Outro aspecto essencial com o qual Santo Agostinho nos confronta refere-se justamente ao esquecimento, pois, como iniciamos nosso capítulo discutindo a existência de um par contrastante mitológico, a discussão sobre a memória não poderia deixar de lado a discussão também sobre o esquecimento, é nesse sentido que diz:

> E quando falo no esquecimento e conheço o que pronuncio, como poderia reconhece-lo, se dele não me lembrasse? [...] Se, pois, é pela imagem, e não por si mesmo, que o esquecimento se enraíza na memória, foi preciso que se achasse presente para que a memória pudesse captar a imagem. Como pôde o esquecimento, quando estava presente, gravar a sua imagem na memória, se ele, com a sua presença, apaga tudo o que lá encontra impresso? Enfim, seja como for, apesar de ser inexplicável e incompreensível o modo como se realiza este fato, estou certo *de que me lembro do esquecimento*, que nos varre da memória tudo aquilo de que nos lembramos (SANTO AGOSTINHO, 2015, p. 256).

Desse modo, Santo Agostinho nunca perde de vista que, ao mesmo tempo que temos um vasto palácio composto por memórias, podemos perceber que não é só de lembranças que ele é feito. Pois é justamente a memória capaz de nos dizer que fomos acometidos por algum tipo de esquecimento. Ainda que tal relação entre a memória e o

esquecimento, bem como seu funcionamento e "localizações" internas na mente humana pouco tenham sido de fato desvendados e, essas informações ainda permaneçam misteriosas a nós, podemos experimentá-las e, por isso, afirmar tais proposições.

Vale-nos adiantar para a discussão, neste momento, o linguista alemão Harald Weirinch, que no prefácio de seu livro, *Lete: arte e crítica do esquecimento*, anuncia logo de saída que "Ninguém está a salvo do esquecimento. Todos já passaram pela experiência de ter esquecido uma coisa ou outra, ou mesmo de ter esquecido completamente muito do conhecimento arduamente adquirido" (WEIRINCH, 2001, p. 11). Ora, ainda que tentemos ser superpotentes, ainda que tentemos apelar para a técnica da memória[38], o esquecimento de algumas vivências é certo, não podemos nos tornar ilesos a ele.

A memória é, dessa forma, ambivalente, pois comporta em si o lembrar e o esquecer, pois além de termos as imagens das nossa lembranças, também podemos assumir que temos a lembrança do que esquecemos, já que, quando falamos em esquecimento, somos capazes de reconhecê-lo. Então, aquilo que chamamos no início de nosso capítulo de par contrastante não deve ser entendido como um par que não pode coexistir num mesmo processo.

Se Santo Agostinho faz uma busca atrás do reconhecimento de Deus que nos fez a sua imagem e semelhança, percebe que no meio do seu trajeto há de se fazer um mergulho interior profundo na investigação da memória, pois é ali que estaria nossa lembrança da face divina. Porém, o teólogo constata que nós, seres humanos, temos uma natureza decaída que não se iguala à natureza da divindade. Ele entende, então, que somos acometidos pela outra face da memória, ou seja, o esquecimento. Dessa forma, o encontro face a face torna-se impossível, ele entende que há de se buscar Deus por outros caminhos. É, então, que ele conclui que Deus não possui um lugar espacial na memória, mas é a própria presença edificante da memória.

[38] Tal técnica, também denominada de *ars memoriae*, será melhor discutida quando tratarmos das ideias do filósofo Paul Ricoeur. Porém, cabe-nos adiantar que ela indica um abuso da memória, já que se propõe a evitar e negligenciar o esquecimento. Ora, como pudemos perceber, ele é um aspecto inerente à natureza humana, portanto, não deve nem pode ser completamente impedido.

Assim sendo e tendo sido melhor compreendido que memória e esquecimento compõem e fazem parte do mesmo processo, dando a memória suas características de ambivalência, nos deteremos, com o filosófo francês Henri Bergson e com o pensador Walter Benjamin, em algumas questões que se referem mais detidamente à memória que ao esquecimento, para que, adiante, com as ideias desenvolvidas por Ricoeur, pensemos melhor de que modo esquecimento e memória se relacionam e fazem com que tenhamos de encontrar uma forma específica para nomear os processos que daí surgem.

2.1.3 A memória para Henri Bergson

Em *Memória e vida*, mais especificamente no seu texto "A memória ou os graus coexistentes da duração", Henri Bergson pensa sobre alguns princípios básicos acerca da memória. A necessidade de nos debruçarmos sobre eles se dá porque o filósofo francês conseguiu discutir aspectos significativos que colaboram para o nosso entendimento da memória. E, justamente porque pensa na memória a partir de um viés filosófico, atinge questões essenciais para que possamos entendê-la em *Memória de elefante*.

Um desses primeiros aspectos refere-se à duração, para o filósofo: "A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente (2006, p.47). Para Bergson, a duração não se constitui de instantes que se justapõem, mas, sim, de um progresso contínuo, já que o modo como entende a memória faz com que essa não seja classificada como uma faculdade, que pode ser exercitada quando se pode ou quando se quer, mas como um processo que se dá "sem trégua". Sendo assim, o processo de memorização não pode ser consciente[39], de fato, ele acontece o tempo todo, e, como já dissemos, é essencial para construir nossa identidade: "Com efeito, que somos, que é nosso *caráter*, senão a condensação da história que vivemos desde o nosso nascimento, antes dele até, já que trazemos conosco disposições pré-natais?" (2006, p. 48).

[39] Fica claro que, nesse momento, Bergson ainda não pensa e se debruça sobre as técnicas da memória que fazem com que, de alguma maneira, a memorização se dê sim de modo consciente.

Ainda que não possamos memorizar todas nossas vivências, as que mais nos importam, as que mais nos marcaram, permanecem, às vezes, nos mais recônditos lugares e adormecidas, para, em algum momento do nosso presente, lembrar-nos do que fizemos, de como fomos afetados e de como afetamos o mundo, de alguma maneira, o nosso passado permanece sem cessar no presente para nos indicar o caminho que trilhamos até ali. Nem sempre esse caminho é visível a quem trilhou, talvez, leve uma existência para entender sua história, talvez essa consciência de quem se é nunca chegue, mas ali ela está gravada.

Um segundo aspecto do qual Bergson trata é da relação existente entre memória e percepção, ainda que ambas sejam colocadas num mesmo patamar, o filósofo nos atenta para a necessidade de diferenciá-las. Para isso, ele tem de pensar na temporalidade, já que a percepção está no presente e a memória é do passado. A sensação é de fato algo que nós sentimos no presente, mas a lembrança é capaz de nos indicar que a coisa em si já não existe mais: "Em nenhum grau, porém, a sugestão é o que ela sugere, a lembrança pura de uma sensação ou de uma percepção não é, em nenhum grau, a sensação ou a percepção em si" (BERGSON, 2006, p. 51). De certo modo, ainda que possamos sentir no presente e, nessa percepção, ter o reconhecimento de algo que experimentamos no passado, a sugestão de nossas sensações nunca poderá dar conta de colocar nosso estado de espírito naquele ânimo primeiro que vivenciamos. Já não é possível recuperar tudo do passado, como fica ilustrado pelo seguinte trecho do romance de Lobo Antunes, em que temos o médico num almoço com um amigo, quando esse percebe que o psiquiatra anda vazio de tudo e o médico se lembra de uma frase que a mulher costumava dizer para ele em momentos em que se sentia assim:

> - Não admito que comigo ou sem mim você desista porque eu acredito em si e apostei em si a pés juntos.
> E lembrou-se de como isso o aguilhoara e lhe doera e de como enxotara o bicho para abraçar o corpo estreito e moreno da mulher, repetindo GTS, GTS, GTS, numa emoção aflita: fora ela a primeira pessoa a amá-lo inteiro, com o peso enorme dos seus defeitos dentro (ANTUNES, 2009, p. 63).

O médico pode se lembrar, no momento presente, da forma como recebeu as palavras da mulher no passado, pode se lembrar de como lhe foi doloroso contar com o apoio e o companheirismo de alguém que amou, mas por quem não soube lutar, porém não é capaz de recuperar o que sentiu naquele momento. Ainda que hoje, enquanto se

lembre, doa, ele sabe que dói de maneira diferente porque o que o machuca é o sofrimento da sua existência.

Bergson, então, relaciona de que maneira essa percepção que temos no momento presente e que nos leva a recuperar lembranças do passado, pode ocorrer de acordo com o grau de tensão que nosso espírito assume no momento da percepção. É exatamente a forma como percebemos a realidade presente que pode alterar aquilo que nossa memória recupera do passado:

> Em outras palavras, enfim, as lembranças pessoais, exatamente localizadas e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e mais amplo invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidental precisa de nossa postura corporal as atraia, seja porque a própria indeterminação dessa postura deixa o campo livre para o capricho de sua manifestação (BERGSON, 2006, p. 59).

Nesse ponto, parece-nos claro que Bergson dialoga com a obra proustiana quando menciona que nossas lembranças pessoais, aquelas que nos afetam muito mais diretamente que as lembranças que a memória hábito [40]nos proporciona, são fugazes e só podem chegar até nós não por um processo racional e revocatório que se dá quando queremos, mas pelo acaso a depender daquilo que a percepção pode despertar em nós. Aqui temos de discutir a distinção feita por Bergson acerca de duas memórias, a memória hábito e a memória pura:

> Há, dizíamos, duas memórias profundamente distintas: uma, fixada no organismo, não é outra coisa senão o conjunto dos mecanismos inteligentemente montados que garantem uma réplica adequada às diversas interpelações possíveis. Ela faz com que nos adaptemos à situação presente e que as ações sofridas por nós se prolonguem por si mesmas em reações, ora realizadas, ora simplesmente nascentes, mas sempre, mais ou menos apropriadas. Hábito mais que memória, ela atua em nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem. A outra é a memória verdadeira. Coextensiva à consciência, retém e alinha uns após outros todos os nossos estados à medida que se produzem, reservando para cada fato seu lugar e, por conseguinte, marcando-lha sua data, movendo-se realmente no passado definitivo e não, como a primeira, num presente que recomeça incessantemente (BERGSON, 2006, p. 91).

[40] Mais adiante no seu livro, Bergson distingue dois tipos de memória, uma que se refere ao mecanismo de nossos hábitos no momento presente e outra que se refere a uma memória mais pura e verdadeira.

Para o filósofo francês, a primeira, memória hábito, refere-se a uma estratégia do corpo humano para responder aos choques do cotidiano e para saber reagir a ações já esperadas e conhecidas, não despertando em nós grandes lembranças significativas, e sendo sempre ativada quando precisamos para desempenhar nossas ações diárias e habituais, a segunda, chamada de memória pura, é uma memória muito mais profunda e complexa que a memória hábito. Bergson ilustra em seu livro *Matéria e memória* o funcionamento dessas duas memórias por meio de seu famoso cone invertido. Para nosso estudo, vamos nos focar nos dois pontos extremos desse cone, o seu vértice e a sua base: "A memória do corpo, constituída pelo conjunto dos sistemas sensório-motores que o hábito organizou, é portanto uma memória quase instantânea à qual a verdadeira memória do passado serve de base" (1999, p. 178). O vértice, por um lado, representa, no seu ponto estreito em contato com o corpo que age, a memória quase instantânea, ou seja, a memória-hábito. Já a sua vasta base, representa a verdadeira memória, a memória pura. É justamente essa que interessa a Proust, pois traz consigo lembranças muito mais susbtanciais e significativas, podendo ressignificar vivências passadas. Acontece que, como demonstrada por Proust, e teorizada por Henri Bergson, essa memória involuntária, da forma como a entendem, só surge por meio do acaso de encontrarmos percepções que sejam capazes de resgatá-la.

Sobre as contribuições de Bergson e sobre sua análise da memória na obra de Proust, o historiador francês, Jacques Le-Goff, faz um importante comentário:

> No termo de uma longa análise das deficiências da memória (amnésia da linguagem ou afasia) descobre, sob uma memória superficial, anônima, assimilável ao hábito, uma memória profunda, pessoal, "pura", que não é analisável em termos de "coisas" mas de "progresso". Esta teoria que realça os laços da memória com o espírito, senão com a alma, tem uma grande influência na literatura. Marca o ciclo narrativo de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913-27). Nasceu uma nova memória romanesca, a recolocar na cadeia "mito-história-romance" (GOFF, 2011, p. 431).

Nesse sentido, Bergson de fato nos faz uma importante contribuição para a teoria da memória, já que pensa nessa memória romanesca, que se aproxima muito da memória que chamamos de memória poética, que é ligada à alma e, como descrita por Le Goff, que não se refere às coisas, quantitativamente, que lembra, nem materialmente, na sua condição de coisas, mas à profundidade qualitativa do que foi lembrado. Assim como descrevemos sobre a narrativa poética da existência de dois tipos de progressão, a

horizontal e a vertical, aqui, com a memória, também temos dois níveis de manifestação, a memória quantitativa, que tudo lembra ou tudo esquece, e a memória qualitativa, que ressignifica vivências, essa que optamos, a partir do estudo de Ricoeur de chamar de memória poética, pois também que essa memória não está relacionada, como à memória involuntária de Proust, a um evento único da vida. A memória poética não é dessa raridade, mas também não se integra à banalidade. Ela encontra na sutileza monótona do cotidiano a singularidade crucial do passado.

2.1.4 A memória para Walter Benjamin

É dialogando com a teoria da memória pensada por Bergson e a partir da leitura de Marcel Proust, no *Em busca do tempo perdido*, e da obra de Baudelaire, que o pensador alemão Walter Benjamin escreve os ensaios "A imagem de Proust" e "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire" respectivamente, tratando de temas que lhe são muito caros. Para nosso estudo, dois deles nos interessam mais detidamente, são eles: a experiência do sujeito e sua memória. Para o filósofo alemão, a estrutura da memória está diretamente relacionada com a estrutura da experiência, pois, como ele mesmo afirma, forma-se mais experiência com dados acumulados que surgem inconscientemente na memória do que com dados isolados que estão forçosamente fixados nela.

Nesse sentido e, no que se refere à memória, Benjamin volta às ideias de Bergson, tendo em vista que, como nos referimos anteriormente, o filósofo francês distingue a memória pura da memória hábito. Benjamin, também influenciado pela leitura de Proust, nomeará suas memórias de: memória involuntária e memória voluntária. Sendo a primeira uma memória que surge inesperadamente de algum elemento do cotidiano, responsável por despertar e trazer à tona lembranças que não somos capazes de recompor por meio da memória voluntária, ou seja, a memória que é intencionalmente buscada.

O acaso, que pode fazer com que essa lembrança pura se materialize ou não para nós, foi discutido e mostrado por Proust em seu *Em Busca do tempo perdido*. O que o protagonista se lembra da cidade de Combray era basicamente trazido pela memória

voluntária, aquela que nos é dada por meio da razão, justamente por isso nos faz lembrar de coisas não tão importantes. Até o dia em que, ao sentir o gosto da Madeleine molhada no chá e, portanto, por meio de um apelo sensorial, foi capaz de ter acesso às suas memórias involuntárias e aí sim contemplar um mundo que antes estava completamente morto para ele justamente porque guardado na memória inacessível e que só por meio de uma tensão sensório-motora foi capaz de despertá-la.

> Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. [...] Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento a que se passava de extraordinário em mim [...] Por certo, o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visual que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim. (PROUST, 2006, p. 70).

A partir do momento em que essa memória é ativada pelas sensações que o chá tomado com as Madeleines causam em Marcel, ele deixa de ter acesso somente àquilo que seria da ordem do trivial, para encontrar experiências essenciais. O passado de fato retorna para ele por meio de lembranças que são importantes. Pois, como afirma Walter Benjamin no seu texto "A imagem de Proust": "um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois" (1987, p. 37).

É somente por meio das reminiscências que *Em busca do tempo perdido* pode se desenvolver. O passado que emerge ao molhar as Madeleines no chá é o que permite que o protagonista de fato se lembre daquilo que vivenciou de essencial no seu passado e altera completamente o que se desenrola a partir do momento da rememoração. Assim também podemos perceber que o processo de o romance só se desenvolver a partir das reminiscências do protagonista se repete em *Memória de elefante*, já que as vivências essenciais do sujeito se localizam sempre fora do tempo presente, estão num passado que só existe para, nós, leitores, bem como para o psiquiatra, por meio de suas memórias que emergem em seu monólogo interior. Além disso, essas memórias significam tanto pelo que o protagonista viveu no passado, mas também pelo que vive no presente, como podemos ver no trecho seguinte em que vemos o médico indo ao

dentista, executando tarefas banais diárias no momento presente, a fim de que algo dê sentido à sua vida:

> Talvez que eu esteja morto, pensou, certamente que morri de modo que nada de importante me pode já acontecer, só a gangrena a roer o corpo por dentro, a cabeça oca de ideias, e lá em cima, a superfície, a mão mole do vento a remexer, à procura, as copas dos ciprestes, num frêmito de folhas de jornal velho que se amarrota (ANTUNES, 2009, p. 71).

O médico tem essa sensação de não existir mais no momento presente, de ter o seu relógio todo bagunçado ou de estar morto enfim porque entende que não consegue mais tomar as decisões da própria vida no presente já que as decisões do passado e a ruptura na existência que a imposição da guerra lhe causou foram suficientes para torná-lo apartado de si mesmo.

Ainda que num primeiro momento sejamos levados a pensar que a memória voluntária seja exclusiva e não possa coexistir num mesmo processo com a memória involuntária, Benjamin, no seu texto "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire", alerta-nos sobre um dado acerca das experiências do indivíduo que fazem com que lancemos um olhar mais atento para essas memórias:

> Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas (que, possivelmente, em parte alguma da obra de Proust foram mencionados), produziram reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória. Provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a vida. As recordações voluntárias e involuntárias perdem, assim, sua exclusividade recíproca (BENJAMIN, 1994, p. 107).

Ou seja, é possível que num contexto em que houve algum tipo de experiência significativa, essas duas memórias que, num primeiro momento parecem se opor, concorram e coexistam, conferindo maiores significados às vivências dos indivíduos. De certo modo, Benjamin já nos anuncia aquilo que Paul Ricoeur discute quando pensa na necessidade de uma memória[41] que transcenda essa oposição entre a memória que tenta tudo lembrar voluntariamente, negando o esquecimento, e a outra memória involuntária que permanece sempre vítima do acaso e do esquecimento.

[41] Essa memória é nomeada pelo filósofo francês de *memória poética* e será melhor definida quando discutirmos sua obra.

Acerca do tempo que se configura nessas memórias, Benjamin compreende que o tempo da memória voluntária é um tempo que pode, de algum modo, configurar-se de modo histórico e localizável, já que a busca é racional. Porém, quando tratamos da memória involuntária, ele nos faz compreender que ela só pode se localizar em um não-tempo. O filósofo ilustra isso a partir do poema "O gosto do nada", de Baudelaire:

O Gosto Do Nada (Charles Baudelaire)

Espírito sombrio, outrora afeito à luta,
A Esperança, que um dia te instigou o ardor,
Não te cavalga mais! Deita-te sem pudor,
Cavalo que tropeça e cujo pé reluta.
Conforma-te, minha alma, ao sono que te enluta.
Espírito alquebrado! Ao velho salteador
Já não seduz o amor, nem tampouco a disputa;
Não mais o som da flauta ou do clarim se escuta!
Prazer, dá trégua a um coração desfeito em dor!
Perdeu a doce primavera o seu odor!
O Tempo dia a dia os ossos me desfruta,
Como a neve que um corpo enrija de torpor;
Contemplo do alto a terra esférica e sem cor,
E nem procuro mais o abrigo de uma gruta.
Vais levar-me, avalanche, em tua queda abrupta?
(BAUDELAIRE, 1985, p. 301).

Como podemos perceber por um dos versos que Benjamin analisa ('Perdeu a doce primavera seu odor') o privilégio do conforto está depositado não em uma lembrança qualquer, mas numa lembrança que faz reconhecer um perfume, uma lembrança sensorial, uma lembrança que a racionalidade não pode prever, causar ou até mesmo recuperar, sendo assim, estamos diante de uma lembrança involuntária: " Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra. Isto faz desse verso de Baudelaire um verso insondavelmente inconsolável" (BENJAMIN, 1994, p. 135).

Para quem já não pode experimentar e vivenciar plenamente algum tipo de experiência, não pode haver consolação. Estamos diante de um indivíduo a que Benjamin chama de "irado", mas não se trata aqui da ira de Aquiles a que nos referimos no primeiro capítulo, pois essa ira é *pathos* que move o herói dentro daquele mundo comunitário e de guerras. A ira, no sujeito moderno, advém da sua incapacidade de experienciar, tornando sua ira extremamente melancólica, e é ela que conduz a relação que o sujeito tem com o tempo: "O Tempo dia a dia os ossos me desfruta,/ Como a neve que um corpo enrija de torpor;".

Para Benjamin, esses versos nos remetem a um tempo diferente do tempo comum, "Esse tempo é sem história, do mesmo modo que o da mémoire involontaire" (1994, p. 136). Nesse sentido, estamos diante daquilo que já discutimos acerca da narrativa poética, a saber: do tempo mítico. Ou seja, o tempo subjetivo, o tempo que não podemos localizar nem medir cronologicamente, é um tempo, antes e acima de tudo, das experiências (esvaziadas ou não) humanas.

De certa maneira e considerando as particularidades sempre únicas de Baudelaire, podemos notar a ira melancólica no médico: o sujeito tem, por meio de uma percepção interna, a noção de que já não pode, no presente, vivenciar nada de significativo, já não há experiências que esteja disposto a assimilar, a não ser aquela que vivencia todos os dias e que é a única possível para ele, ou seja, a experiência esvaziada. É um sujeito que enxerga, nessa sua incapacidade, o tempo engolindo-o e sabe que não há armas próprias para lutar contra isso. Tal percepção fica ilustrada no seguinte trecho do livro *Os cus de Judas*, segundo livro do autor português, que flagra um diálogo travado entre o protagonista, regressado da guerra de Angola, e uma mulher que o sujeito imagina:

> Nunca estamos onde estamos, não acha, nem sequer agora, comprimidos no espaço exíguo do elevador, você hirta e calada, a medir-me de esguelha os ímpetos de bode, eu a tilintar as chaves na impaciência enervada que estes esquisitos aparelhos de subir e descer invariavelmente me provocam [...] A minha amiga está, por exemplo, no último agosto, nua na praia em frente ao mar xaroposo e domesticado do Algarve, na companhia de uma dessas criaturas inteligentes e feias das quais é fácil gostar porque, por um lado, não competem consigo e, por outro, a salvam de ir sozinha aos ciclos de cinema da Gulbenkian, frequentados por míopes lúcidos e sociólogas peremptórias, e eu continuo em Angola como há oito anos atrás[...] (ANTUNES, 2010, p. 118-119).

Estamos, nessa citação, diante da consciência do sujeito que tem uma percepção muito sóbria, ainda que subjetiva, do que a sua vida se tornou desde África. Dizemos sóbria porque ele consegue entender que não dar continuidade à vida, permitir que o tempo nos engula anos, não se trata de um fenômeno que só ele vive, a amiga, da qual se lembra, está localizada num passado de meses anteriores, ele, num passado de anos anteriores. Tal percepção é mais uma atitude de constatação, é um olhar para si e entender que nesse meio tempo, de Angola até aquela noite no bar, sua vida segue pela falta de episódios ou pela sua ausência nos episódios que o acometem. Dizemos

subjetiva porque perceber a vida dessa maneira requer uma perspectiva muito interiorizada e uma total consciência infeliz de quem se é.

Assim também podemos flagrar na percepção que o protagonista de *Memória de elefante* tem de si:

> Quantos anos tenho?, interrogou-se ele procedendo à periódica verificação de si próprio que lhe permitia um entendimento precário com a realidade exterior, substância viscosa em que os seus passos se afundavam, perplexos, sem destino. As filhas, o bilhete de identidade e o lugar no hospital ancoravam-no ainda ao quotidiano mas por tão finos fios que prosseguia pairando, sementinha peluda de sopro em sopro, a hesitar. Desde que se separara da mulher perdera lastro e sentido: as calças sobravam-lhe na cintura, faltavam-lhe botões nos colarinhos, principiava pouco a pouco a assemelhar-se a um vagabundo associal em cuja barba cuidadosamente feita se detectavam as cinzas de um pretérito decente (ANTUNES, 2009, p. 75-76).

O sujeito, no momento presente, sabe que se liga à realidade que está a sua volta por fios extremamente frágeis, pois já não é capaz de se reconhecer em mais nada do que faz, do que vive e com quem interage. Para o médico, essa ruptura com a realidade se dá com a separação da mulher e com sua saída de casa, ambas causadas pelo conflito em Angola ao qual o médico foi submetido e que, encerrado, deixou nele marcas permanentes com as quais ainda não aprendeu a lidar.

Portanto, a partir dos pensamentos de Walter Benjamin, podemos compreender que ter uma percepção subjetiva e interior do tempo, como uma narrativa poética requer, pode fazer também com que o sujeito possua essa ira melancólica da qual o pensador fala, pois está tão preso ao seu passado que já não possui mais a capacidade de experienciar no presente, mas, somente, de tentar dar significados às ações do passado.

2.1.5 A memória, a história e o esquecimento, de Paul Ricoeur

Paul Ricoeur, ao lançar um olhar filosófico sobre a memória e o esquecimmento, acaba por encarar mais detida e profundamente algumas concepções que se foram criando acerca desses temas. Ele se propõe a ir além das definições históricas e tradicionais desses termos, procura investigar em diferentes teóricos e pensadores o papel que a memória tem na nossa sociedade, por meio de sua relação com as imagens, de sua relação com o coletivo e de sua relação com uma determinada ética. O

esquecimento é abordado em seu livro como um aspecto integrante da memória, já a história surge por meio de sua relação com a narrativa e, novamente, com as imagens.

Embora tentemos resumir brevemente o conteúdo por detrás do título de Paul Ricoeur, sabemos e estamos conscientes dos limites do nosso estudo. Não podemos, em um subcapítulo, abordarmos todos os assuntos tratados de forma tão séria e profunda pelo pensador francês. Antes, precisaríamos, numa tentativa de esgotar sua obra, de um estudo integral dedicado às suas reflexões. Para nossa proposta, coube-nos uma análise ainda inicial de seus pensamentos.

Ricoeur começa sua obra trazendo as reflexões platônicas acerca da memória e do esquecimento para, somente depois, falar daquilo que já discutimos neste estudo acerca dos pensamentos de Aristóteles, pois o que mais nos interessa e que mais interessa a Ricoeur refere-se ao fato de que Aristóteles é o primeiro filósofo a relacionar memória e tempo: "pelo termo memória, é possível *esboçar* uma fenomenologia fragmentada, mas não radicalmente dispersa, cujo último fio condutor continua sendo a relação com o tempo" (RICOEUR, 2007, p. 41). Portanto, tanto o estudo de Ricoeur, quanto o nosso estudo, ainda que abordem diferentes perspectivas acerca da memória, têm como norte a ideia de que a memória está ligada a um tempo, e esse tempo é o tempo do passado.

Um primeiro par de oposições dessas diferentes perspectivas que é analisado por Ricoeur refere-se aquele que foi tratado aqui quando estudamos a obra de Bergson, ou seja, a memória hábito e a memória pura. Para Paul Ricoeur, em ambas as formas de memória, temos algum tipo de experiência constituída, "mas num caso, o do hábito, essa aquisição está incorporada à vivência presente, não marcada, não declarada como passado; no outro caso, faz-se referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga" (2007, p. 43). Em ambos os casos continua sendo verdade que a memória é do passado, acontece que em uma delas está localizada e marcada no passado, na outra não. Na memória pura é possível que localizemos no tempo a experiência inicial, na memória hábito essa localização temporal marcada não existe de forma clara. Ainda assim, Ricoeur não entende que essas duas formas de memória constituem-se como pares dicotômicos, mas sim pares extremos de um mesmo fenômeno. Eles, novamente, coexistem e não se excluem.

Uma segunda dupla de conceitos que Ricoeur trata em seu livro e que também nos interessa aqui, já que foi tratada em nossa discussão da obra de Aristóteles, refere-se à memória da evocação e da busca, que tratamos aqui pelos termos memória e revocação:

> Entendemos por evocação o aparecimento atual de uma lembrança. É a esta que Aristóteles destinava o termo *mneme*, designando por *anamnesis* o que chamaremos mais adiante, de busca ou recordação. E ele caracterizava *mneme* como *pathos*, como afecção: ocorre que nos lembramos disto ou daquilo, nesta ou naquela ocasião; então, temos uma lembrança. Portanto, é em oposição à busca que a evocação é uma afecção (RICOEUR, 2007, p. 45).

A lembrança nos surge de modo natural, enquanto a busca ocorre pelo fato de temermos, provisoriamente ou para sempre, o esquecimento de alguma coisa e, portanto, lutarmos para que essas coisas voltem a nossa memória. Pode ser que tenhamos sucesso nessa busca, mas pode ser que fracassemos também. De qualquer modo, como vimos em Aristóteles, trata-se de um processo racionalizado e mediado pelo pensamento.

Ambas as formas de se lembrar podem estar circundadas pela nossa memória corporal, aquela que surge pelos nossos hábitos, pelas nossas percepções ou pelos nossos sentimentos, mas há ainda a memória espacial: " É na superfície habitável da terra que nos lembramos de ter viajado e visitado locais memoráveis. Assim, as 'coisas' lembradas são intrinsicamente associadas a lugares" (RICOEUR, 2007, p. 57). O filósofo francês nos explica que não é ocasional que dizemos que se algo aconteceu e nos lembramos, ele teve um lugar. Não é por acaso também que, em *Memória de elefante*, essa memória espacial aparece nos lugares pelos quais o médico anda durante seu dia, como podemos perceber pela passagem seguinte quando o médico, ao final do dia, entra num estabelecimento que a ex-mulher costumava frequentar:

> Entrou no bar com o espírito de quem penetra em sombra úmida de latada à hora do calor, e antes que as pupilas se habituassem ao semi-escuro do estabelecimento distinguiu apenas, numa bruma de trevas, brilhos vagos de candeeiros e reflexos de garrafas ou de metais, como luzes esparsas de Lisboa vista do mar em noites de nevoeiro.[...] e era como se o sol lá fora e as árvores e os arcos de pedra do Jardim das Amoreiras estivessem de repente muito longe, perdidos na dimensão irreal do passado (ANTUNES, 2009, p. 103).

Não são somente as árvores e os arcos que se perdem numa dimensão irreal do passado, é claro que o médico também se desloca de seu momento presente, pois sabe que a ex-mulher costumava frequentar aquele bar e, ao adentrá-lo, uma certa memória espacial desperta nele sua presença. É a partir do lugar, primeiramente, e, depois pela sua memória corporal ativada pelos seus sentidos, que o médico traz para o seu pensamento a figura dela, bem como do primeiro encontro dos dois e da primeira noite em que fizeram amor: "Eram então muito novos e aprendiam-se mutuamente as veredas do prazer, a tatear, potros recém-nascidos cabeceando sôfregos o bico de uma mama, colados um ao outro no espanto enorme de descobrirem a cor verdadeira da alegria" (ANTUNES, 2009, p. 104).

É, primeiro, a memória espacial da qual Ricoeur trata que faz com que o médico ative involuntariamente a lembrança da esposa, mas depois é a memória corporal que toma conta do psiquiatra. É o modo como ele se lembra quando os dois, recém-casados, descobriram juntos o prazer do toque no corpo do outro pela primeira vez. Nesse sentido, estamos diante não do geográfico, mas de um apelo sensorial, comandado pelo tato.

Porém, Paul Ricoeur se questiona sobre a subjetividade e sobre a objetividade tanto em relação a essa memória que é de um tempo passado, que pode ter sua duração estabelecida, quanto em relação a essa memória espacial, que pode ser localizável:

> na transição da memória à história, surgirá a questão de saber se um tempo histórico, um espaço geográfico podem ser concebidos sem o auxílio de categorias mistas que articulem o tempo vivido e o espaço vivido no tempo objetivo e no espaço geométrico[...] (RICOEUR, 2007, p. 59).

Ora, a história, enquanto uma ciência, propõe-se, ainda que nem sempre alcance, à objetividade e à imparcialidade, já a narrativa, enquanto uma obra de arte poética, não se prende a essas características, pelo contrário, tenta se desvencilhar delas. É assim que temos, de um lado, um tempo objetivo e um espaço localizado e, do outro, um tempo vivido e um espaço vivenciado. Como dissemos, quando tratávamos da narrativa poética, a experiência humana não pode ser contabilizada cronologicamente por meio de relógios ou calendários, nem mesmo a percepção espacial daquilo que vivemos pode ser facilmente localizável num mapa. Porém, como Ricoeur anuncia, há de se encontrar categorias mistas, proposta que se enquadra no projeto da narrativa poética, já que ela

não abole completamente datas ou lugares, mas, imediatamente, ao entregá-los para o leitor, retira dele suas referências, pois o que importa mais é o movimento vertical, aquele que indica que cada experiência do tempo e do espaço são únicas para cada um.

No livro *Conhecimento do inferno*, de António Lobo Antunes, que flagra uma viagem de carro com duração de um dia na vida do protagonista que vivenciou a guerra colonial em África, o leitor tem acesso a vários momentos do seu passado. E uma dessas memórias refere-se ao tempo em que esteve também na Guerra de Angola e lá conheceu um negro, António Miúdo Catolo, que lhe contou que uma vez foi levado a Lisboa e, lá, não conseguia dormir porque, pelo olhar da sua cultura e pelo seu modo muito subjetivo de entender o tempo e o espaço, em Lisboa nunca havia noite:

> Tinha fome, tinha sono, tinha vontade de urinar mas não podia deitar-se, porque os Luchazes só se deitam a seguir ao crepúsculo e o crepúsculo não vinha: depois do dia do sol seguiu-se o dia dos candeeiros, depois do dia dos candeeiros seguiu-se o dia do sol, e António Miúdo Catolo aproximou-se ansiosamente da janela para aguardar a noite, espiar o azul das primeiras trevas na crista dos telhados, adivinhar as sombras que lhe permitissem estender nos lençóis o corpo exausto, enrolado de cãibras como o dos vitelos fatigados. Os automóveis continuavam sempre a buzinar na rua, vozes subiam constantemente da praça, os anúncios de néon lambiam o peitoril ao ritmo cardíaco das suas línguas roxas, expulsando para muito longe o silêncio do escuro e a paz de crisálida necessária ao sono. Mesmo os pombos permaneciam atentos em redor das estátuas, fixando-o com as bolinhas de vidro acusadoras das pupilas, e ele sentiu-se vigiado pelas almas em pânico dos seus mortos, saídos da terra, sob a forma de pássaros, no intuito de o proibirem de adormecer. António Miúdo Catolo esteve setenta e duas horas em jejum, urinando-se de terror nas calças novas, com o nariz encostado à janela a que se colava um meio-dia sem fim, até a dona da pensão abrir a porta, lhe tocar no ombro com o dedo, e ele escorregar pelo corpo dela até ao soalho, sem uma palavra, e ficar crucificado no capacho à maneira do cadáver de um gato atropelado na estrada (ANTUNES, 2006, p. 19-20).

Para o protagonista, tal percepção da passagem do tempo, bem como dos lugares de Lisboa, nunca tinha lhe ocorrido. É somente por meio da percepção muito individual e subjetiva de outra pessoa que ele pode ter acesso a esse outro tempo e a essa outra Lisboa. Isso demonstra que, mesmo se tratando, objetivamente, do mesmo lugar e da mesma duração de tempo, as vivências são sempre significativas num contexto de uma obra poética, pois ressignificam aquilo que ordenadamente tentamos medir ou localizar. E é importante ressaltar ainda que, nesse caso em específico, estamos lidando com uma

dupla subjetividade, pois são as memórias de António Miúdo Catolo dentro das memórias do combatente português.

Assim como a maioria dos teóricos da memória, Ricoeur também trata da memória artificial e dos seus abusos. Talvez, seja aqui, que esteja a reflexão que mais nos interessa em todo o livro. Além das diferentes memórias das quais tratamos, temos dois tipos de processo para nos trazer lembranças, a rememoração e a memorização:

> Com a rememoração, enfatiza-se o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido. [...] A memorização, em contrapartida, consiste em maneiras de aprender que encerram saberes, habilidades, poder-fazer, de tal modo que estes sejam fixados, que permaneçam disponíveis para uma efetuação, marcada do ponto de vista fenomenológico por um sentimento de facilidade, de desembaraço, de espontaneidade (RICOEUR, 2007, p. 73).

Para o filósofo francês temos a rememoração que não podemos controlar e que é despertada por diferentes razões e, sendo assim, diversas vezes vítima do esquecimento. Já a memorização e as estratégias que criamos para memorizar são positivas no sentido de que nos poupam exaustivos esforços diários para reaprender tudo todos os dias de nossas vidas, mas essas estratégias podem alcançar a *ars memoriae*, a memória artificial, da qual já falamos e que é definida por Ricoeur como: " uma recusa exagerada do esquecimento e, aos poucos, das fraquezas inerentes tanto à preservação dos rastros quanto à sua evocação" (RICOEUR, 2007, p. 80). E, nesse outro sentido, a memorização pode ter um peso negativo, pois negligencia aquilo que, como viemos discutindo durante todo o capítulo, é parte integrante do conceito da memória, ou seja, o esquecimento.

É assim que em determinado momento do livro, deparamo-nos com Paul Ricoeur tratando da composição de dois polos memorialísticos e a forma pensada pelo autor para poder transcender esse polo opositivo é por meio de uma outra memória que ele chama de memória poética: "era mesmo preciso uma memória poética para transcender a oposição entre memória natural e memória artificial, para pulverizar a oposição entre uso e abuso (RICOEUR, 2007, p. 79). Porém, como acredita que essa memória não se consolide, Paul Ricoeur acaba por não desenvolver tal conceito, nem por aprofundar suas reflexões sobre ele.

Pensamos que, para nosso estudo e nosso romance, a memória poética é fundamental, já que estamos lidando com um protagonista que hesita o tempo todo em relação às suas memórias, é vítima de alguns recortes do esquecimento e de algumas seleções da memória, dessa maneira não se localiza em nenhum dos polos citados, mas se localiza além deles, extrapola os limites da oposição entre memória natural e artificial. E, seguindo a ideia de Paul Ricoeur, propomo-nos a pensar sobre a memória poética. Ainda que seja importante deixar claro que, tendo em vista que o filósofo francês optou por não desenvolver o conceito e nos apropriamos dele, não podemos nem pretendemos de maneira alguma reproduzir aquilo que ele pensou quando nomeou essa memória, justamente porque estamos lidando com um pensador cuja honestidade e seriedade intelectual são perturbadoras e, gratos por sua contribuição, só podemos, nesse sentido, seguir seus rastros e chamar a atenção para um conceito que nos parece de muita valia para uma melhor compreensão da memória.

O filósofo nos deixa claro que a memória poética é uma memória que se propõe a transcender a oposição existente entre a memória artificial, do abuso, e a memória natural, a do uso. Desse modo, é uma memória que não pretende nem negligenciar o esquecimento, nem apelar para ele. Uma memória a que se permitem licenças, de um esquecimento certo e fadado e de uma memória superpotente e sobre humana. Pois, como Paul Ricoeur nos lembra por meio de sua leitura de Santo Agostinho, e como já deixamos claro anteriormente neste capítulo, "grande é, por certo, o poder da memória, declara Santo Agostinho. Mas este não ignorou o esquecimento, como observamos já nas primeiras páginas deste livro; ele avalizou, aterrorizado, suas ameaças e devastações" (RICOEUR, 2007, p. 80-81).

Tal exagero apontado por Ricoeur nos é importante para entender o que há de poético nesse novo conceito de memória pensado por ele. Para isso lemos a obra *O poético*, do teórico francês Mikel Dufrenne, atentando para o capítulo intitulado "O poético como categoria estética", em que o autor pensa sobre o Homem Poético e sobre as Coisas Poéticas.

Primeiramente temos de deixar claro que, apesar de entendermos as memórias do protagonista de *Memória de elefante* como memórias poéticas, não o consideramos como um sujeito poético, já que, como afirma Drufenne:

> O homem poético não é o homem tenso e crispado, é o homem conciliado e calmo, gracioso, o que reencontra em si próprio a forma da liberdade natural e da espontaneidade, pelo que governa a natureza obedecendo-lhe, e se integra no mundo de modo mais harmonioso que violento. O homem violento é o que não se deixa prender em sua própria armadilha, que vive aquém do infortúnio da consciência separada e separante. (DUFRENNE, p. 243, 1969).

Definitivamente não podemos enquadrar o herói problemático e muito menos o herói ambivalente dentro dessa categoria de homem poético e, por conseguinte, o psiquiatra não pode ser um homem poético, já que, como viemos reforçando ao longo de todo o primeiro capítulo, é um herói moderno que vive em desacerto com o mundo, com os outros e consigo mesmo.

Porém, se o herói moderno herda o infortúnio de não ser poético, as coisas do mundo ainda não perderam por completo sua capacidade de poeticidade. Nesse sentido, é que ainda pensamos que a memória do homem pode ser poética. Para Duffrene:

> Igualmente o que é poético no mundo, é primeiramente a fantasia do aparecer, sua exuberância e sua liberdade: o monótono, o monocromo, o monolítico não são poéticos. [...] Não direi contudo que a abundancia do espalhafatoso e do barroco seja particularmente poética. Com efeito, nesse caso o aparecer avoluma-se a ponto de suscitar um chocante estupor. E o poético não se ajusta ao brilho, ao fausto ou à exuberância: um fortíssimo na orquestra, numa tela fulva ou num monumento grandioso é menos poético que um piano. Não se deve confundir o poder de brilhar e o poder de ofuscar: um sorriso pode ser radiante, e Vermeer mais poético que Rubens, uma rosa mais que uma orquídea (DUFRENNE, 1969, p. 249).

As coisas são poéticas porque se mostram e se reconhecem em sua Natureza. Mas não é nem por se mostrar demais, ofuscando a existência das coisas ao redor, nem por aparecer de modo vulgar e indiferente, negligenciando sua própria natureza. No caso da memória poética, ela não ofusca por sua memória sobre-humana, nem decepciona pelo esquecimento certo e inevitável:

> É por guardar essa discrição na riqueza e essa medida na fantasia que o poético exprime a inocência: não causa dano, evita ferir, coagir, fascinar. Há no aparecer uma espécie de desembaraço, de leveza, de felicidade: como se não tivesse de atravessar as trevas ou o silêncio, e sobretudo como se não estivesse atento a não violentar-nos. O poético revela uma espécie de ternura, ou ao menos uma cumplicidade, por parte da Natureza que se coloca à nossa altura e ao nosso alcance (DUFRENNE, 1969, p. 250).

Em sendo assim, o poético evita o abuso e procura a sutileza. Está ao alcance do homem e não está aquém ou além desse. Desse modo, entendemos a memória poética como aquela que é capaz de fazer um uso comedido dos dois extremos da memória artificial e da memória natural, evita o tudo esquecer e o tudo lembrar desejado por cada uma delas. Como nos ilustra este trecho de *Memória de Elefante*, a memória não vem como precisamos, nem se apaga como muitas vezes desejamos: "Como sempre que se recordava de Angola um roldão de lembranças em desordem subiu-lhe das tripas à cabeça na veemência das lágrimas contidas[...]" (ANTUNES, 2009, p. 35).

As memórias não aparecem de modo ordenado, como se o médico pudesse, de alguma maneira, ter um controle objetivo sobre elas. Se isso pudesse ser feito, então, estaríamos diante de uma memória apoética, pois ela não respeitaria a sua natureza, mas sim a natureza artificial da técnica. Da forma como é apresentada, a memória emerge, na maioria das vezes, sujeita a recortes, à desordem e, principalmente, ao despertar de sentimentos incontroláveis no sujeito que rememora.

Além dessa diferenciação da memória artificial e da memória natural, Ricoeur discute também outro polo em oposição que nos interessa para a discussão que vem sendo feita: a do tempo interior e do exterior, portanto, da memória vivida individualmente e da memória retratada coletivamente. Nesse sentido, a memória poética não é capaz de transcender a oposição. Ricoeur pensa no tempo histórico como uma hipótese para tal transcendência. Não podendo ser diferente, à memória poética cabe o tempo e a experiência interior, já que ela não pode ser retratada de forma objetiva, mas manifesta-se somente de forma única em sua natureza e que, de alguma maneira, aproxima-a da Natureza do homem:

> O aparecer está na escala humana: o Vale do Loire é mais poético que o Grand Canyon, o canto do pássaro mais poético que o bramido do trovão, o bosque mais poético que a floresta virgem. Eis porque a experiência do poético compromete tão facilmente a subjetividade. Associamo-nos a ela com nossas lembranças, nossas nostalgias, nossos amores, estamos presentes nela com o que há em nós de mais íntimo, de mais delicado, de mais sensível, e do mesmo modo a ela associamos os mais inocentes semblantes do homem (DUFRENNE, 1969, p. 249-250).

Não tem como a memória poética não despertar algum tipo de experiência no próprio homem já que está diretamente relacionada com a sua natureza, podendo ser essa última poética ou não. Outro ponto que deve ficar claro é que, em *Memória de*

Elefante, suas memórias são representadas por meio de imagens que não correspondem a uma realidade existente no mundo da qual o sujeito lembra-se depois por meio de alguma representação icônica. Isso não significa que o sujeito se esqueça de tudo o que viveu, ele é capaz de se lembrar somente de uma experiência densa e complexa, mas completamente subjetiva, individual e singular. Justamente por isso, ela aparece em fragmentos, por meio de elementos inesperados do cotidiano, muito similar àquilo que na obra *Em Busca do tempo perdido*, de Proust, ficou conhecida como memória involuntária em oposição à memória voluntária:

> Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo isso estava morto para mim [...] Assim é com o nosso passado. É trabalho perdido procurar evocá-lo; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis. Ele está escondido fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca (PROUST, 2006, p. 70-71).

Aqui, o escritor francês deixa muito claro que, para sua obra romanesca, pouco interessa uma memória racionalizada e resgatada pela vontade do indivíduo. Muito mais sincera e verdadeira é essa memória que aparece inesperadamente, mas que está completamente sujeita ao acaso, podendo até mesmo nunca aparecer. Por isso mesmo o linguista alemão, Harald Weirinch, equipara a memória poética à memória involuntária tratada por Proust:

> Proust salva o valor da memória poética com sua engenhosa invenção da *mémoire involuntaire*. Fala-se com isso de uma forma de memória que se esquiva de ser dirigida pela razão e pela vontade, fugindo habilmente do controle de ambas. Essa lembrança não tenta mais invocar lembranças através de um esforço de vontade, e também desiste de assegurá-las contra o esquecimento com toda sorte de artifícios mais ou menos hábeis. (WEINRICH, 2001, p. 208).

Weirinch destaca, assim, como viemos explicando, que uma memória poética não pode ser despertada intencionalmente, nem pode ser mediada pelo intelecto, pois dessa forma, não seria capaz de despertar as emoções naquele que se lembra. Além disso, o linguista também nos atenta para o fato de que a memória poética não tenta aplicar algum tipo de artifício para proteger suas lembranças do esquecimento, o processo ocorre naturalmente, sem qualquer tipo de intervenção intencional.

Entretanto, vamos um pouco além do linguista e temos de discordar de tal grau de igualdade entre memória poética e memória involuntária, ainda que reconheçamos que ambas busquem a essência significativa do nosso passado, vemos nessas duas memórias somente similaridades, já que aquela se propõe a ir além dessa porque desencadeia no indivíduo uma experiência singular, que dura e se prolonga no tempo, mas não se trata de um evento único e extremamente simbólico na vida do homem e, sim, algo que marca toda sua existência, pois, se fosse único, *Memória de elefante* não se constituiria tal como é, já que em um dia vários elementos inesperados do cotidiano despertam suas memórias. Não se trata de dizer que é a memória hábito pensada por Bergson e já apresentada neste capítulo, mas não podemos delegar a memória poética a um objeto oculto que somente o acaso seria capaz de nos apresentar em raros momentos de nossas vidas ou, até mesmo, nunca nos permitir tal experiência.

Juntamente com tudo o que foi discutido até aqui, a memória poética ainda se afasta da memória artificial porque ela se propõe a um uso quase utilitário e, portanto, o esquecimento aparece como algo a ser evitado. Na memória poética, os esquecimentos são muito simbólicos, pois aquilo que é trazido à consciência do sujeito corresponde a vivências altamente significativas de sua constituição passada, sua permanência no presente e suas expectativas do futuro.

Aqui temos de nos atentar para um aspecto importante do protagonista de *Memória de Elefante*, são as memórias do passado que conduzem a vida do sujeito no presente e mudam suas expectativas para o futuro. Como Sísifo que carrega a pedra até o alto do cume num esforço desmedido para ver a pedra e seu trabalho rolarem morro abaixo, assim caminha o psiquiatra para um novo dia. Assim como Sísifo recomeça sua subida, sabendo da sua certa e angustiante descida:

> Quando as imagens da terra se apegam demais à lembrança, quando o chamamento da felicidade se torna demasiado premente, acontece que a tristeza se ergue no coração do homem: é a vitória do rochedo, é o próprio rochedo. O imenso infortúnio é pesado demais para se poder carregar. São as nossas noites de Gethsemani (CAMUS, 2008, p. 140).

o protagonista de *Memória de elefante*, termina seu dia resignado de sua condição de não ter razões substanciais para continuar a existir, senão o comprimento diário de uma preambulação para a qual já não encontra sentido:

> Amanhã recomeçarei a vida pelo princípio, serei o adulto sério e responsável que minha mãe deseja e a minha família aguarda,

> chegarei a tempo à enfermaria, pontual e grave, pentearei o cabelo para tranquilizar os pacientes, mondarei o meu vocabulário de obscenidade pontiagudas. Talvez mesmo, meu amor, que compre uma tapeçaria de tigres como a do Senhor Ferreira: podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir (ANTUNES, 2009, p. 157-158).

Se o castigo de Sísifo é a tentativa sempre falha fazer subir a pedra, o do psiquiatra é o de buscar todos os dias dar um recomeço minimante significativo à sua existência, ainda que, assim como o mortal castigado pelos deuses, saiba do seu eterno fracasso. Porém, se ao final de seu ensaio, Camus afirma que é preciso pensar Sísifo feliz, não podemos reproduzir tal afirmação para o psiquiatra, pois o mundo, para ele, parece-lhe estéril e fútil e, no momento presente, nem mesmo o seu destino lhe parece tomado em suas próprias mãos, ele atravessa a cidade de Lisboa, bem como sua própria existência, como um barco que vai à deriva sem direção e sem esperanças de resgate, sua própria luta nunca poderá ser suficiente para preencher um coração humano.

Ainda que concordemos com as ideias de Dufrenne, acreditamos, ao olhar para nosso protagonista, que é possível ser caoticamente harmônico e, ainda assim, não deixar de ser poético. Nem tudo que é poético está disposto de modo pacificamente harmônico. É possível que não haja exagero demais nem falta demais no caos, é possível que o caos se dê e se reconheça em sua natureza também, sem extrapolá-la e, nesse sentido, forma uma construção harmônica. Pensemos nas próprias memórias do médico psiquiatra de *Memória de elefante*, é possível que elas surjam em sua natureza, reconhecendo seu esquecimento inato, e sua memória limitada, mas que ainda assim apareça como um amontado de imagens que perturba, não pelo excesso, mas pelo furor com que emergem para o sujeito.

Além desse aspecto memorialístico que viemos tratando acerca do nosso entendimento da memória poética, não podemos deixar de assinalar uma segunda característica que muito nos interessa para o entendimento do conceito e de sua manifestação em *Memória de elefante*, a saber: o seu dispositivo representacional.

Isso nos importa no sentido de que o apelo sensorial por meio de percepções e sinestesias desencadeiam lembranças que acabam sendo figuradas pela memória poética que, por meio de analogia, metáforas, metonímias, contrastes e outras figuras de linguagem imagéticas, resgata a força, aparentemente, perdida de tais lembranças e sensações. Trata-se, portanto, de um esquema circular: uma sensação no presente

desperta uma lembrança, figurada pela memória poética que, por sua vez, ao se converter em representação procura recuperar a intensidade da primeira sensação sentida no passado.

Na base de tudo isso, o que está em causa é que a memória poética é, a um só tempo, uma forma de memória, mas também um modo de representação. Nesse segundo caso, a linguagem é de extrema importância, não é ocasionalmente que a memória poética se manifeste numa narrativa poética em que todo esse emaranhado de construções imagéticas toma espaço na construção textual.

2.2.5.1 O esquecimento para Paul Ricoeur

Uma outra discussão feita por Paul Ricoeur e que muito nos interessa, trata-se da sua teoria sobre o esquecimento. O filósofo trata do esquecimento e do perdão na mesma parte do seu livro. Cada um possui uma problemática diferente, "no caso do esquecimento, a da memória e da fidelidade ao passado; no do perdão, a da culpabilidade e da reconciliação com o passado" (2007, p. 423). Ainda que cada um dedique-se a aspectos diferentes do passado, um à fidelidade e o outro à reconciliação, ambos possuem também uma aproximação no horizonte de uma memória apaziguada ou até mesmo de um esquecimento feliz. Por interesse do tema de nosso trabalho, não tratamos do perdão, pois por mais que haja tal aproximação, temos de entender que ele coloca uma questão distinta daquela colocada por nós até aqui quando tratamos da memória e do esquecimento (a representação presente de uma coisa ausente marcada temporalmente pela anterioridade). O perdão tem de ser entendido num outro sentido, ele é "enigma de uma falta que paralisaria" a ação do homem e é, também, ao mesmo tempo, a existência de uma eventual suspensão dessa incapacidade de existir.

Como viemos tratando ao longo de todo nosso estudo, o esquecimento está muito relacionado à memória, já que é tratado como uma lacuna dentro dessa ou uma falha dessa. Mas, como também já observamos, ele não pode ser só tratado no sentido negativo, pois, se assim fosse, e ele tentasse ser barrado de todas as formas, cairíamos na desmedida de uma memória sobre-huamana, é o que a *ars memoriae* se propõe a ser.

Ricoeur estabeleceu polaridades para tratar da memória e é o mesmo percurso que estabelece quando o tema é o esquecimento. De um lado temos o esquecimento por

apagamento dos rastos e do outro o esquecimento a que ele dá o nome de reserva. Tentamos, agora, explicar essas duas categorias criadas por ele.

Quando tratamos do esquecimento dos rastros, temos de entender o que são esses rastros. Para isso, o filósofo pensa em três divisões: o rastro escrito ou documental, que interessa muito mais ao plano historiográfico, o rastro psíquico ou de impressão e, por fim, o rastro cerebral ou cortical. Assim como Ricoeur, detemo-nos na explicação desses dois últimos, já que o rastro documental, histórico, não nos interessa neste estudo de uma obra poética.

O rastro cortical, como já se pode imaginar está mais amparado pela ciência do que o rastro psíquico, que segue um caminho muito mais dissimulado. E para a ciência, o esquecimento é entendido como uma disfunção no processo mnésico, mas esse entendimento ocorre, principalmente, diante de um apagamento definitivo dos rastros. É assim que:

> As extraordinárias façanhas da *ars memoriae* destinavam-se a conjurar a infelicidade do esquecimento por uma espécie de supervalorização da memorização que vinha acudir a rememoração. Mas a memória artificial é a grande perdedora dessa batalha desigual. Em resumo, o esquecimento é deplorado da mesma forma que o envelhecimento ou a morte: é uma das faces do inelutável, do irremediável (RICOEUR, 2007, p. 435).

Ou seja, o esquecimento, no fim das contas, é algo contra o que não se pode lutar esperando sempre a vitória. Ainda que a arte da memória tenha tentado empreender tal façanha, parece-nos claro, já nesse momento de nosso trabalho, que onde existe memória existe também o esquecimento.

Além do rastro cortical, que está no registro da organização biológica, temos um outro tipo de rastro, esse mais interno e subjetivo, o psíquico que "consiste na persistência das impressões primeiras enquanto passividade: um acontecimento nos marco, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito" (RICOEUR, 2007, p. 436). Enquanto que o rastro cerebral, bem como seu apagamento, pode ser mais bem entendido e explicado pela ciência, o rastro da impressão é mais problemático, embora se apresente como o mais significativo para nosso estudo porque envolve uma profundidade maior e uma permanência mais longa em nós. Para melhor compreendermos isso, temos de pensar dois conceitos desenvolvidos por Ricoeur, a sobrevivência e o reconhecimento:

> Por um lado, confio na máquina corporal no exercício da memória feliz[42]; mas desconfio de seus recursos mal controlados de nocividade, de inquietação e de sofrimento. Por outro lado, confio na capacidade originária de durar e permanecer das inscrições-afecções, capacidade sem a qual eu não teria acesso algum à compreensão parcial do que significa presença da ausência, anterioridade, distância e profundidade temporal; mas também desconfio dos entraves impostos ao trabalho da memória, os quais, por sua vez, se converteram em oportunidades de usos e abusos do esquecimento (2007, p. 437).

Assim temos a memória cortical responsável por nos fazer lembrar mais rapidamente e nos fazer ter o reconhecimento dessa rememoração, mas que também pode falhar no seu processo mnésico e a memória da impressão que exige uma permanência em nós, bem como um aprofundamento temporal maior, mas que também pode levar tempo para reaparecer ainda que sobreviva nos recônditos palácios da memória: "Não percebemos a sobrevivência, nós a pressupomos e nela acreditamos. E é o reconhecimento que nos autoriza a acreditar: aquilo que uma vez vimos, ouvimos, sentimos, aprendemos, não está definitivamente perdido, mas sobrevive, pois podemos recordá-lo e reconhecê-lo" (RICOEUR, 2007, p. 443).

Há duas formas de sobrevivência, uma sobrevivência que existe quase no momento presente, temporalmente mais próxima, e por isso se liga à memória hábito, pois que nos auxilia no cotidiano. E há outra, que tem um aprofundamento temporal maior, portanto, localiza-se mais distante do presente e, sendo assim, não pode se ligar à memória hábito, só a memória pura.

E também existem duas formas de reconhecimento, um reconhecimento que é de ação, ou seja, é no momento em que realizo algo que posso reconhecer (ainda que por um brevíssimo instante) que já executei tal experiência em outros momentos. E outro tipo de reconhecimento, de espírito, um reconhecimento que só posso obter quando minha alma é tomada pelas afecções que já lhe ocorreram em um outro tempo, aqui, muito provavelmente, tenho de me deter mais tempo do que no reconhecimento de ação.

Até agora tratamos do esquecimento dos rastros que, como afirma Ricoeur, é o esquecimento pensado por importantes teóricos da memória e que não vão além dele. Porém, há também um outro tipo de esquecimento tratado brevemente pelo filósofo francês, o esquecimento de reserva. Se no esquecimento do rastro, temos um

[42] Entendida por Ricoeur como o reconhecimento sobre uma coisa rememorada, uma vitória, portanto, sobre o esquecimento.

apagamento definitivo, levando a ciência a entendê-lo até mesmo como uma disfunção, no esquecimento de reserva, acreditamos ter-nos esquecido definitivamente, para que, mais tarde, as lembranças reapareçam e "conhecemos as pequenas felicidade do retorno, às vezes, inopinado, de lembranças que acreditávamos perdidas para sempre. Então, precisamos dizer, como já dissemos uam vez acima, que esquecemos muito menos coisas do que acreditamos ou tememos" (RICOEUR, 2007, p. 448). Portanto, é assim que o filósofo francês nos coloca diante de um esquecimento que pode ser entendido como destruidor e de um esquecimento preservador.

Como pudemos perceber, Paul Ricoeur dá as nossas reflexões acerca da memória e do esquecimento muito a ser pensado, pois confere aos temas suas devidas complexidades, abrangências e profundidades. Como anunciamos no começo desse subcapítulo, nossa proposta não era a de esgotar sua obra, pois seria necessário para isso um estudo integral de suas ideias. No entanto, suas breves contribuições para esta dissertação são importantíssimas, já que é por meio de seus polos opositivos da memória que o pensador nos leva até à memória poética, nosso fio condutor para o entendimento da memória em *Memória de elefante*.

2.2.A arte da memória e do esquecimento

Ao longo do desenvolvimento deste subcapítulo, propomo-nos a discutir mais profundamente as ideias sobre a arte da memória e do esquecimento de dois importantes pensadores: Harald Weinrich e Paolo Rossi. Damos início às nossas discussões a partir do linguista alemão, Harald Weinrich e seu livro, *Lete: arte e crítica do esquecimento*, em que o autor busca compreender e definir melhor a arte do esquecimento percorrendo diferentes obras literárias e discutindo a construção dessa técnica em diferentes momentos da literatura.

Depois dele, percorremos as ideias desenvolvidas pelo historiador Paolo Rossi e seu livro, *O passado, a memória e o esquecimento,* em que o autor propõe uma discussão e um breve mapeamento das imagens da memória e das "artes da memória" na cultura europeia.

2.2.1.A arte do esquecimento para Harald Weinrich.

Diferenciando-se dos autores que estudamos até aqui para teorizar o conceito de memória, o linguista alemão, Harald Weinrich, não se debruça sobre as questões que envolvem a memória, mas dá total enfoque para o esquecimento, que vem sendo tratado até agora como uma sombra no caminho da memória. É a partir de muitos exemplos retirados, principalmente, mas não exclusivamente, da literatura europeia, de Homero até Jorge Luis Borges, que o autor busca perceber as formas variáveis que o esquecimento vem tomando no decorrer da história.

Para entendermos o percurso que Weinrich traça em seu livro, temos de começar por resumir uma anedota trazida pelo autor no primeiro capítulo de sua obra, contada por Cícero acerca de um político e general de Atenas, Temístocles, e de um poeta, Simônides. Um boxeador chamado Scopas conseguiu uma vitória e resolveu dar um banquete para festejar sua conquista. Decidiu que, para isso, deveria chamar um poeta para cantar um hino em seu louvor, e o poeta escolhido foi Simônides. Durante o banquete, ele é chamado a ir lá fora e, enquanto isso, o salão desaba, soterrando todos os convidados e seu anfitrião. Quando depois da tragédia, os parentes querem enterrar e fazer as homenagens aos seus mortos, deparam-se com o problema de estarem todos desfigurados. É, então, que o poeta Simônides consegue recordar exatamente em que lugar da mesa cada convidado estava sentado. É pela realização desse feito que o poeta é considerado o inventor da mnemotécnica, a arte capaz de superar o esquecimento. Simônides liga-se a Temístocles, quando aquele se oferece para ensiná-lo a arte da memória. Temístocles, entretanto, diz não precisar de uma arte da memória, mas, antes, de uma arte do esquecimento. Tal desprezo pela arte da memória justifica-se pela sua brilhante memória natural que conserva na sua memória mais do que desejaria.

A partir disso, muitos estudiosos pensaram sobre a arte da memória, como já falamos aqui, mas o que nos chama atenção agora é a arte do esquecimento. Para Umberto Eco a arte do esquecimento não é possível como é a arte da memória, e é justamente a partir da negação de Eco que Weinrich impulsiona seu estudo:

> por isso quero, de minha parte, convidar o leitor a procurar comigo provas que indiquem que, embora segundo os argumentos de Eco que ela nem deva existir, a arte do esquecimento talvez exista em alguma parte, e que a podemos acompanhar passo a passo de Homero até nossos dias (WEINRICH, 2001, p. 34).

O alemão acredita que a arte do esquecimento também seja possível sim e, para isso, busca exemplos na literatura. Selecionamos, para nosso estudo, algumas reflexões feitas pelo linguista que mais nos valem para compreendermos melhor o esquecimento e de que modo ele se manifesta em *Memória de elefante*.

Começamos pelo primeiro poeta grego a dar ao esquecimento, além da memória, um lugar de importância na literatura, Homero. Na sua *Odisseia*, o poeta trata do esquecimento mais detidamente em três importantes momentos. O primeiro deles é quando Ulisses ancora em uma ilha desconhecida e envia homens da sua tripulação para descobrirem o que há nela. Esses homens não voltam mais, porém não estavam mortos nem presos, quando Ulisses os encontra percebe que seus homens estão felizes na embriaguez de um fruto, lótus, que além do seu sabor agradável, provoca o esquecimento:

> Ei-los que vão, sem demora, e se mesclam aos homens lotófagos.
> Esses Lotófagos não empreenderam fazer nenhum dano
> Aos nossos homens, mas logo fizeram que loto comessem.
> Quem quer que viesse a provar uma vez desse fruto gostoso
> Nunca a resposta haveria trazer, nem de novo empegar-se;
> Desejaria, isso sim, morar sempre com os homens lotófagos,
> A comer loto somente, esquecido, de vez, do retorno.
> Mas, apesar de suas lágrimas, trouxe-os à força, de novo,
> Para as naus côncavas, onde os atei sob os bancos dos remos
> Tendo, em seguida, ordenado aos queridos consócios de viagem
> Que para as céleres naves, sem perda de tempo, subissem
> (HOMERO, s.d., IX, 92-101, p. 98).

Ao provarem da fruta, os tripulantes esquecem-se do objetivo de sua viagem, bem como de sua pátria, assim sendo, querem permanecer junto aos lotófagos (comedores de lótus) e, quando Ulisses os encontra e os traz de volta à embarcação, o retorno é doloroso tanto que é necessário que o herói os ate sob os bancos dos remos para que não tentem retornar à ilha.

A segunda vez em que o esquecimento aparece como tema tratado por Homero, está localizado no décimo canto e se relaciona com a deusa Circe. Assim que chegam a seu palácio, os homens de Ulisses percebem que ela é capaz de fazer encantamentos, pois são transformados em porcos e presos dentro de chiqueiros, no entanto, eles não perdem a sua consciência humana. Antes desse feito, Circe dá aos homens uma bebida encantada que, assim como o lótus, é responsável por fazê-los esquecer de sua pátria. É

Ulisses, então, ajudado por Hermes, mensageiro dos deuses, responsável por convencer Circe a livrar seus homens do feitiço. Hermes dá a Ulisses um antídoto contra o feitiço de esquecimento da deusa, porém, o herói não está livre de um outro tipo de feitiço que também provoca um esquecimento, o feitiço do amor:

> Dessa maneira falou, convencendo-me o peito magnânimo.
> Lá nos deixamos ficar pelo prazo de um ano completo,
> Todos os dias à mesa, comendo e bebendo à vontade.
> Mas, depois de o ano completo e de as Horas, de novo, voltarem,
> Ao se acabarem os meses, e os dias, por fim, se alongarem,
> Os companheiros queridos, então, a mim vieram dizendo:
> Homem terrível, já é tempo de a pátria no peito avivares,
> Se te reserva o Destino, de fato, salvar-te e chegares
> À casa de alto telhado, assim como ao país de nascença.
> (HOMERO, s.d., X, 466-475, p. 145).

Ulisses fica cativo de Circe durante um ano inteiro, período em que se esquece de sua pátria, bem como de sua amada, Penélope. É, somente por meio do incentivo de seus homens, que consegue, de coração partido, abandonar a deusa e prosseguir a sua viagem.

Por fim, o terceiro episódio de Homero para retratar o esquecimento refere-se à ninfa Calipso no canto quinto que, assim como Circe, utiliza-se do amor para fazer com que Ulisses caia em esquecimento. Porém aqui Ulisses se demora mais, fica sete anos preso à ninfa. Por ser um homem de ação, há muito que o amor por ela tornou-se um obstáculo e um fardo para ele e, é somente por meio de uma intervenção de Zeus que Calipso deixa Ulisses partir:

> A nobre ninfa Calipso procura Odisseu de alma grande,
> Logo depois de sabida a mensagem que Zeus lhe mandara.
> Foi encontra-lo sentado na praia. Corria lhe a doce
> Vida num pranto contínuo, que os olhos jamais se enxugavam,
> A suspirar pela volta, que a ninfa não mais lhe era grata.
> Era bem certo que à noite, forçado, dormia na gruta,
> Participando, entediado, do leito da ninfa ardorosa.
> Mas todo o dia passava nos altos rochedos da praia,
> A alma desfeita em suspiros sentidos, e prantos, e dores.
> Lágrimas, pois, a verter, contemplava o infecundo oceano.
> Tendo-se a ele chegado, lhe disse a preclara das deusas:
> ‘Basta, infeliz, de chorar. Não consumas, assim, a existência;
> Sinto-me, agora, inclinada a deixar-te partir novamente.’
> (HOMERO, s.d., V, 149-161, p. 79).

Ulisses sente falta da ação e se enfadonha por já se ter passado longos anos no mesmo lugar ao lado de Calipso, enquanto seu espírito e seu destino lhe incentivavam à

vida de aventuras no mar e na guerra. É por isso que se deita no leito da ninfa já sem o prazer do início e que a contemplação do mar lhe tomou a vida naquela altura. Seu pranto só pode cessar quando a ninfa consente com sua partida e ele pode voltar a cumprir seu destino.

Percebemos, assim, por esses três episódio sobre o esquecimento relatados por Homero que ele não pode ser sempre visto como algo doloroso e do qual os homens querem sempre se desapegar. Claro é que, quando olhamos para o destino de Ulisses, entendemos toda forma de esquecimento como um obstáculo para a realização da sua volta para casa, mas isso não significa que ele mesmo, assim como seus homens, não sentiram a feliz embriaguez de se esquecerem de sua pátria bem como de seus objetivos por um período de tempo. No caso da *Odisséia*, o esquecimento deve ser evitado, pois pode atrapalhar tanto a realização dos feitos heroicos quanto o relato dessas histórias depois, mas ele é possível de ser encontrado e, nos parece, que mais doloroso é se desapegar dele que vivenciá-lo.

Outro poeta grego que trata do esquecimento e da memória, é Hesíodo, que em *Teogonia*, retrata pela primeira vez a deusa da memória, Mnemosyne, e a deusa do esquecimento, Lete, das quais falamos no início deste capítulo. É interessante perceber que os mortais oferecem sacrifícios para ambas de acordo com sua necessidade de se lembrar ou de se esquecer: "Do esquecimento deseja-se cura e ajuda quando dor e sofrimento oprimem um mortal. Pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade" (WEINRICH, 2001, p. 38). Não só a memória pode nos ser útil e nos lembrar de alegrias, como o esquecimento pode ser desejável e nos fazer esquecer de pesares.

Não é por acaso que no livro *Divina comédia*, de Dante Alighieri, também analisado por Weinrich, as almas bem-aventuradas que terão direito ao paraíso, podem se banhar no rio Lete para se esquecer de suas vivências terrestres ruins, principalmente as pecaminosas, mas, feito isso, têm ainda o direito de se banharem no rio gêmeo do Lete, chamado *Eunoë*, que significa "boa memória" e tem o efeito contrário do Lete, ou seja, confere a essas almas as lembranças das boas ações terrestes para que possam entrar no céu possuindo uma boa memória.

Depois de Hesído e ainda na antiguidade, temos o poeta romano, Ovídio, que se preocupa com o esquecimento do amor e tenta, por meio de algumas estratégias, ensinar

os passos para se esquecer da pessoa amada. Porém, o que nos interessa aqui não são suas técnicas, mas o entendimento de todo esse caminho rumo ao esquecimento:

> Pode ser um processo lento, mas não faz mal, pois só quem esquece lentamente (*lente desinere*) esquece de modo duradouro. E que nesse caminho ninguém se lamente nem se engane com as palavras persuasivas: 'Não estou mais amando.' Quem fala assim ainda está bem longe de ter esquecido o seu amor (WEINRICH, 2001, p. 42).

É por isso que quando o psiquiatra de *Memória de elefante* afirma nas últimas páginas do livro, dirigindo-se à sua ex-mulher, que pode dar sua "Palavra de honra que não penso em ti" (2009, p.157), nós sabemos que se trata de uma afirmação irônica, mentirosa da situação real em que ele se encontra. Pois, como o acompanhamos durante todo o seu dia, sabemos que o que ele mais faz é pensar nela, pensar nas suas histórias que podiam ter sido e que não foram, no amor que podia ter se realizado de modo menos doloroso e que não se realizou, na forma como ele podia ter dito tudo o que sente e não disse:

> É como se eu só pudesse amá-la longe dela com tanta vontade, catano, de a amar de perto, corpo a corpo, conforme desde que nos conhecemos o nosso combate tem sido. Dar-lhe o que até hoje lhe não soube dar e há em mim, congelado embora mas respirando sempre, sementinha escondida que aguarda. O que a partir do início lhe quis dar, lhe quero dar, a ternura, percebes, sem egoísmo, o quotidiano sem rotina, a entrega absoluta de um viver em partilha, total, quente e simples como um pinto na mão, animal pequeno assustado e trêmulo, nosso (ANTUNES, 2009, p. 62).

Nesse trecho, flagramos o médico se lembrando de quando estudava na faculdade de medicina e tentava compreender a angústia das pessoas com câncer, mas ele mesmo nunca se achava, naquela altura, capaz de passar por uma angústia tão devastadora porque tinha força, uma força que tinha suas raízes na família, no trabalho e em projetos e, de repente, eis que tem de se deparar com sua vida virada aos avessos pela obrigação da guerra, pela perda dos laços familiares e pela descrença em sua formação. É assim que perde a força que possuía para agir, encarar o mundo e ser capaz de estar perto de quem amava. Dessa forma, no momento presente, destituído da força e tomado pela angústia antes observada de fora, o médico só pode permanecer a amar sua mulher e suas filhas de longe.

Por fim, atentamo-nos para uma última análise que nos interessa feita por Weinrich no seu livro acerca da memória na obra do francês Marcel Proust. Em sua obra *Em busca do tempo perdido*, como já dissemos anteriormente, Proust distingue dois tipos de memória, a voluntária e a involuntária. Porém, conforme o acompanhamos em seu livro, entendemos que somente a memória involuntária o interessa para sua poética romanesca, já que

> a memória involuntária antes de mais nada se dá tempo. Pode esperar bastante, por vezes muito tempo, até que alguma vez, depois de longos intervalos, certas lembranças retornam "espontaneamente" – caso queiram retornar por vontade própria. Para criar os pressupostos psíquicos disso, aquele que recorda tem de ter paciência de portar-se de maneira absolutamente passiva em relação ao passado, para que não se estrague, com um desejo forçado de lembrar, toda a lembrança (WEINRICH, 2001, p. 208).

Diferentemente de uma memória racionalizada ou uma memória que apela para a técnica, a memória involuntária, como seu próprio nome anuncia, surge espontaneamente no sujeito e, sendo assim, nasce no seu tempo. Justamente por isso, a memória involuntária não pode ser útil para historiadores ou para cientistas que precisam de uma memória clara e no momento exato da necessidade. Nesse sentido, ela se aproxima da memória poética, mas, como já dissemos no subcapítulo do tema (1.2.6. e 1.2.7.), elas se afastam pelo fato de que a memória poética não tem de ser encontrada somente na raridade de algum evento na vida de quem lembra, mas pode ser garimpada do cotidiano.

Dessa forma e entendendo que essas duas memórias não podem ser despertadas pela razão, sabemos que elas surgem por meio de nossos sentidos. Porém, diferentemente de Simônides que necessita da visão para se lembrar, Proust explora outros sentidos. No caso da tão conhecida cena da Madelaine, é por meio da sinestesia que o personagem pode se lembrar verdadeiramente das suas vivências enquanto o pequeno Marcel. No caso de *Memória de elefante*, também temos outros sentidos que contribuem para o despertar de sua memória poética como fica ilustrado pelo seguinte trecho que mostra o momento em que o médico bebe uma cerveja no bar no fim do dia:

> O sabor da cerveja recordou-lhe Portimão, o odor de hálito de diabético do mar da Praia da Rocha arrepiado pelo sopro feminino do levante, a primeira vez que fizeram amor, num hotel do Algarve, casados de véspera, trêmulos de aflição e de desejo [...]Nunca topei corpo para mim como o teu, disse-se o médico vertendo a cerveja na

> caneca, tão à medida das minhas humanas e desumanas medidas, as autênticas e as inventadas que nem por o serem o são menos, nunca topei uma tão grande e boa capacidade de encontro com outra pessoa, de absoluta coincidência, de se ser entendido sem falar e de entender o silêncio e as emoções e os pensamentos alheios, que me foi sempre milagre o termo-nos conhecido na praia onde te conheci, magra, morena, frágil, o teu antiquíssimo perfil sério pousado nos joelhos dobrados, o cigarro que fumavas, a cerveja (igual a esta) no banco à tua ilharga, a tua perpétua atenção de bicho, os muitos anéis de prata nos teus dedos, minha mulher desde sempre e minha única mulher, minha lâmpada para o escuro, retrato dos meus olhos, mar de setembro, meu amor (ANTUNES, 2009, p. 104-105.).

Ao experimentar a cerveja que pedira no bar, o psiquiatra, inevitavelmente e espontaneamente, lembra-se da esposa por meio do seu paladar, e imediatamente, temos uma sinestesia descrita nesse momento, pois o paladar o faz lembrar do odor do mar na Praia da Rocha, lugar em que ele e a ex-mulher fizeram amor pela primeira vez. Como podemos ver, as sensações e a sinestesia encontram sua forma de figuração na memória poética. Como dissemos quando tratamos dessa memória, ela nos importa tanto no nível memorialístico e, portanto, nos significados que as lembranças trazem para o indivíduo, quanto no nível representacional, ou seja, na forma como num nível linguístico ela é capaz de fazer com que essas lembranças tentem recuperar uma sensação vivenciada no passado. Entendemos que ocorre com ela um processo muito similar ao que ocorre com a narrativa poética, pois, não temos a preocupação aqui na quantidade de lembranças que surgem nem com sua totalidade, mas sim com a profundidade que cada uma delas traz em si, bem como com os efeitos que seus estilhaços causam naqueles que rememoram. E, em se tratando de uma obra poética, também do efeito poético que criam para o leitor.

Nesse trecho, a lembrança surge inesperadamente e traz a figura da mulher e do lugar em que, pela primeira vez, fizeram amor, novamente, é uma memória que deixa claro o quanto a amara e o quanto se sente solitário por, no momento presente, não ser capaz de verbalizar esse amor e nem mesmo lutar por ele. A um nível representacional temos, no final do trecho, a imagem da mulher metonimicamente representada. Primeiro em objetos que, quando vistos no momento presente, remetem imediatamente a ela, como é o caso da cerveja, a mesma que o médico toma enquanto se lembra. Depois, no que sua individualidade representava para ele, a lâmpada para o escuro, o retrato dos seus olhos, seu mar de setembro, seu amor enfim. Não é atoa que o médico se sinta

caminhando na noite mais escura de sua vida, pois perdera a lâmpada que o conduzia, não é atoa que pra onde olha não consegue enxergar muito além daquilo que está localizado no seu passado, pois é para a imagem da mulher que olha, não é atoa que não se sinta capaz de se envolver mais sincera, profunda e verdadeiramente com ninguém, pois, ele sabe, intui e sente que ela é seu único e verdadeiro amor.

É, assim, que Weirinch ao tentar figurar uma possível arte do esquecimento nas obras literárias nos leva até sua própria concepção de memória poética. Antes de concluirmos seus pensamentos, temos de deixar claro que, de acordo com o nosso ponto de vista e com as nossas discussões feitas até aqui, não conseguimos ainda figurar tão bem a existência de uma arte do esquecimento, como ela é proposta pelo linguista alemão. Não pretendemos negar por completo possíveis técnicas que nos fogem ao conhecimento, mas, mantendo nossas bases no que lemos e discutimos até agora, optamos por entender que o esquecimento natural é inevitável e incontrolável. Estando conscientes de que, sim, é possível recorrer ao seu abuso quando estamos diante de interesses coletivos, ideológicos, políticos ou sociais (e nesse caso seria melhor chamarmos de apagamento da história e não de esquecimento), mas quando estamos diante de vivências pessoais, subjetivas e singulares de nossas existências seríamos capazes de barrar nossas lembranças por escolha própria? Até o momento, pelas leituras que fizemos, entendemos que não.

2.2.2 O passado, a memória e o esquecimento para Paolo Rossi

Outro pensador que estudamos para melhor analisar essa relação entre memória e arte é o italiano Paolo Rossi, que se debruça sobre a cultura das imagens principalmente na Europa. Em seu livro *O passado, a memória, o esquecimento*, o autor reúne seis ensaios que tratam sobre essas três temáticas anunciadas no seu título, porém, o historiador deixa claro que se propõe a fazer uma história das ideias, não pretende portanto, se aproximar da história filosófica ou da história da história.

Logo no primeiro dos seus ensaios, Rossi retoma as ideias discutidas por Aristóteles acerca da memória e da reminiscência, lembrando que a memória é de homens e animais, mas que a revocação é uma habilidade que só compete aos homens. Porém, Paolo Rossi se preocupa já de início em fazer a distinção que a tradição

filosófica criou entre dois tipos de esquecimento, da qual ainda não tratamos neste estudo, a saber, entre um esquecimento parcial de imagens, ideias, emoções, sentimentos, que existiram na consciência individual ou coletiva e um segundo tipo de esquecimento, total, que se refere à perda total da experiência individual ou coletiva, bem como da história humana.

O autor estabelece, também, ainda no seu primeiro ensaio, um dos temas que viemos chamando atenção nessa dissertação, ou seja, da relação que se estabelece entre memória e identidade: "A memória (como bem sabia David Hume) sem dúvida tem algo a ver não só com o passado, mas também com a identidade e, assim (indiretamente), com a própria persistência no futuro" (ROSSI, 2010, p. 24). Para o italiano, a memória tem um papel essencial em relação ao estabelecimento de nossa identidade, para ele, estabelecer nosso passado e conhecê-lo pode se tornar um papel tão ou até mais importante que a imaginação de um futuro, pois sem esse passado que nossa memória nos fornece e que nos ajuda na construção da nossa identidade, a ideia de um futuro pode nem surgir ou pode não se sustentar.

Essa ideia da inter-relação dos tempos fica ilustrada no quarto romance de Lobo Antunes, *Explicação dos Pássaros*, em que acompanhamos quatro dias na vida de Rui S., desde o momento em que este sai de Lisboa com a esposa a fim de ir a Tomar, num congresso, até, por meio de uma mudança de planos e troca de destino, Aveiro, onde se suicida contingentemente à beira da ria. Nesse trajeto, é permitido ao leitor ter acesso ao passado da vida de Rui e tomar conhecimento de um primeiro casamento que foi fracassado, de uma relação superficial com os filhos que tivera com a primeira esposa, bem como acompanhar a decadência do casamento atual e notar de que forma ele se encontra apartado de toda sua família. O pai, ponto central quando pensamos nesse último aspecto, é uma figura extremamente simbólica para anunciar ao leitor o desamparo e a solidão de Rui no momento presente, já que é por meio das memórias do protagonista que ficamos sabendo de que forma ele e seu pai possuíam uma relação verdadeiramente partilhada no passado e que se perdera no presente.

No romance, a memória potencializa esse mal estar do protagonista, já que é tão intensa, persistente e faz com que ele não consiga se desvincular do que viveu. Tornando seu presente marcado por sombras e criando a imagem de um futuro arruinado, já que o passado se transformou numa perseguição constante. Sendo assim,

Rui é um sujeito que está permanentemente desajustado, inclusive em relação ao seu tempo.

Tais momentos de sobreposição de planos temporais faz com que fique ainda mais explícito o modo como o sujeito é cindido daqueles com quem vive, bem como o faz ter cada vez mais consciência daquilo que quis, mas não foi capaz de realizar na sua vida, além de revelar o eterno retorno da falta de valores substanciais, seja nas relações familiares, amorosas, profissionais ou até mesmo no compromisso com seus valores verdadeiros, que nunca foram de fato incorporados pelo sujeito e, talvez até pior do que tudo isso, faz com que ele tenha a certeza de que qualquer expectativa futura está fadada ao fracasso:

> Pensa Casei-me porque gostava de ti ou porque toda a gente se casava nessa altura, as minhas irmãs, os meus primos, os amigos, fotografias de noivas, de grupos de copo na mão, grandes mesas postas a abarrotar de comida? Pensa Casei-me por causa da vertigem do cheiro do teu corpo, do teu soslaio lento, dos braços indiferentes, parados, inertes? Pensa Casei-me porque me assaltava a ilusão de poder ser dono de qualquer coisa nem que fosse, ao menos, de mim mesmo, dono de jantar o que me apetecia, de me deitar às horas a que me apetecia, de não dever, catano, explicações a ninguém? Pensa Tinha vinte anos, queria usar aliança, escolher os meus fatos, ser crescido, ir jantar a casa dos meus pais contigo ao lado, alheada, morna, silenciosa? (ANTUNES, 2009, p. 34).

Nessa passagem do romance, fica claro como Rui lida com seu passado, isto é, ele é sempre hesitante em relação aos resultados das suas ações e em relação às razões que o levaram a agir. Geralmente, o herói sabe que as motivações não valeram o resultado. Em relação ao seu primeiro casamento, Rui enumera vários motivos que poderiam justificar sua união com sua primeira esposa, mas a maioria das causas hipotéticas são desprezíveis. Isso faz com que a memória acabe por despertar, a cada momento em que surge e que se desloca temporalmente, a consciência infeliz do sujeito, ou seja, faz com que ele tenha a percepção do momento em que vive e das condições em que sua vida se encontra, sabendo que não pode fugir delas. O herói entende que está condicionado a essa existência por todas as pessoas e circunstâncias da vida que o cercam. Esse entendimento de sua condição também surge para o psiquiatra de *Memória de elefante*, como podemos perceber pelo seguinte trecho:

> Ao sair correu os dedos no cabelo do rapaz e o crânio dele encolheu-se para o interior dos ombros à laia de uma tartaruga enfiando-se à pressa na casca: por este tipo e por mim já não existe muito a fazer,

> pensou o psiquiatra, encontramo-nos ambos, embora de maneiras diversas, no fundo dos fundos, onde nenhum braço chega, e em se acabando a reserva de oxigênio dos pulmões adeus Maria. Só oxalá que eu não arraste ninguém por esta queda abaixo (ANTUNES, 2009, p. 50).

Nesse momento, encontramos o psiquiatra deixando o hospital para ir encontrar um amigo a quem tenta, ainda que sempre de modo canhestro, pedir ajuda. Ao sair, passa por um rapaz que os pais levam até o médico para ser internado no hospital. É então que surge a comparação de que, para ambos, não há saída. O menino que opta pelo silêncio à sua salvação de ficar preso naquele lugar, o médico que opta pelo silêncio à sua salvação de ficar preso na sua angústia.

Acerca do esquecimento, Rossi alerta que, assim como a memória, este não se refere somente ao esquecimento de um indivíduo: "O fosso da perda da memória pode reduzir a nossa vida de indivíduo a uma série de momentos que não tem mais nenhum sentido. Mas isso não vale só para os indivíduos. Não existe só a memória individual" (ROSSI, 2010, p. 30). O esquecimento de algo pode ter a ver com alguma experiência pessoal que não significou tanto para ser lembrada, pode se referir também a alguma ideia que foi revisada, mas pode também se referir, principalmente se pensarmos na manipulação da memória e do esquecimento coletivos numa tentativa de manipulação e de silenciamento. Justamente por isso, o esquecimento, assim como a memória, devem ser pensados tanto no âmbito de subjetividade quanto no da coletividade.

No capítulo dois, Paolo Rossi discorre sobre a *ars memoriae* e demonstra que a depender da cultura e do tempo em que é interpretada, ela pode ser entendida como uma hipertofria ou como memória por excesso ou como a utilização de uma técnica e de um método: "Por um lado, caso patológico; por outro, trata-se de um indivíduo capaz de aplicar um método: é, nesse sentido, um 'artista'" (ROSSI, 2010, p. 43). De certa forma, o que Rossi percebe é que, em se tratando do mesmo objeto, ou seja, da memória artificial, capaz de tudo lembrar, épocas diferentes, trataram-na também de modo diverso:

> E o 'problema' é este: os artistas da memória do Quatrocentos ao Seiscentos, diversamente dos praticantes contemporâneos da mnemônica, não são marginais e tampouco parecem sofrer muito: escrevem livros, suscitam consenso e admiração, expõem publicamente seu método, apresentando-o como uma técnica transmissível (ROSSI, 2010, p. 56).

De certo modo, quando analisada em consultórios e clínicas, o excesso de memória só pode ser entendido como patologia, mas, na época de Cícero, a arte da memória era vista como uma técnica que deveria e poderia ser transmitida. Sabemos que, de uma forma ou de outra, não estamos tratando da memória natural que é hesitante e não pode de tudo se lembrar.

Com o passar do tempo, Rossi entende que essa arte da memória existente no passado foi deixando de ter valor justamente porque técnicas e tecnologias foram surgindo a fim de tentar preterir o trabalho da memória, isso fica exemplificado pela existência de enciclopédias, fichários e, até mais recentemente, banco de dados. Porém, a arte da memória renasceu e se transfigurou nesse contexto, ainda que não com a força que tinha. É o que ele discute no seu terceiro ensaio.

É dessa forma que ele aponta que "uma das principais transfigurações que sofre a arte da memória é a que se verifica nas obras dos jesuítas e na cultura do período barroco. Nesta, o palácio organizado da memória tende a parecer cada vez mais com um labirinto extraordinário" (ROSSI, 2010, p. 72). A partir dessa ideia, a imagem passa a ser o grande tema do ensaio e se pode verificar uma sucessão de recorrências, não necessariamente contínuas, em que a força da imagem aparece como recurso mnemônico.

É assim que se pode dizer que as imagens visuais 'fortes'[43] são estabelecidas a partir de uma memorização em longo prazo, ao contrário daquilo que acontece com as imagens ocasionais, que têm de ser buscadas por meio da revocação num processo que Rossi diz ser quase que o do silogismo.

Ainda no seu terceiro ensaio, Rossi nos atenta para a relação do tempo e da memória: "O tempo recordado será concebido como expandido ou contraído, dependendo da vivacidade das imagens evocadas. A memória, como foi dito, 'coloniza' o passado e o reordena tendo por base as concepções e as emoções do presente" (2010, p. 97). Assim, o historiador retoma uma das ideias principais que já foram discutidas até

[43] O que Rossi entende por imagem visual forte fica ilustrado a partir de um trecho do texto *Secretum*, de Petrarca que o próprio historiador cita. Nele Petrarca discorre sobre a imagem da morte e, muito mais que a sua memória auditiva, a memória visual é a que permanece em nós: "Tristes imagens que, com mais facilidade, parecerão quase espontâneas e ao alcance da mão para quem tenha começado a observar com regularidade algum impressionante exemplo de morte. Com efeito, em geral, é mais tenaz a memória do que se viu do que aquilo que se ouviu" (PETRARCA, apud, ROSSI, 2010, p. 78).

aqui, o passado se estende ou se contrai de acordo com vivência no presente de quem lembra. O passado é, de alguma forma, sempre novo, já que ressignifica experiências no momento em que nos lembramos dele. No momento em que nos lembramos, algum dado pode desaparecer, bem como outro pode ganhar um peso que antes não tinha, justamente porque, no agora, só nos é trazido à tona algo que pode, de fato, afetar nossa existência.

É assim que temos, em *Memória de elefante*, o médico se lembrando do remorso de deixar as filhas quando decidira sair de casa definitivamente*:*

> O divórcio substitui na era de hoje o rito iniciático da primeira comunhão: a certeza de amanhecer no dia seguinte sem a cumplicidade das torradas do pequeno almoço partilhado (para ti o miolo para mim a côdea) aterrorizou-o no vestíbulo (ANTUNES, 2009, p. 16).

Aquilo que antes representava uma atividade cotidiana sem importância, ganha, na vida presente do médico, um peso inexplicável para quem analisa de fora. Somente ele, no seu estado de completa solidão e abandono pode ressignificar à experiência passada que viveu e pode se quedar aterrorizado diante de seus cafés solitários. Além desse aspecto, não podemos deixar de comentar a ironia presente nesse trecho do romance, pois o "rito iniciático" que, nas mais diversas culturas, representa uma forma de amadurecimento do sujeito que tem de passar por ele, é, para o médico, uma forma de comprovar seu completo despreparo para a vida.

Como deve estar claro, a arte da memória não é compatível com essa memória subjetiva, variável, que pode se alongar ou encurtar a depender do estado de espírito presente de quem se lembra. "A arte da memória desaparece da cultura europeia não só por causas externas. O seu fim se enreda com o emergir de uma concepção nova da memória e do tempo" (ROSSI, 2010, p. 98). Sendo assim, e entendendo que o tempo da memória pode se diferenciar de um tempo ordenado e cronológico do passado, a arte da memória torna-se marginal quando pensamos na recuperação subjetiva das vivências e, por isso, não é por ela que nos interessamos neste estudo, já que aqui buscamos investigar as memórias do passado e as vivências subjetivas do presente de um único sujeito e é, justamente, o seu não domínio de técnicas da memória que torna suas lembranças tão interessantes.

No seu quarto ensaio, Rossi nos apresenta duas metáforas do tempo que serão pensadas também no seu ensaio seguinte. Cria-se uma tensão entre estas duas imagens que foram concebidas para representar o tempo, são elas: a da flecha e a do círculo. Na primeira, o tempo é entendido de forma linear, que avança sempre e não se repete, na segunda, considera-se a possibilidade de retornos e, portanto, o tempo não é feito só de avanços:

> Creio na presença simultânea e na coexistência difícil, em nossa tradição, de uma concepção linear e de uma concepção cíclica do tempo; e acredito, ainda – por conseguinte-, que, em nossa tradição, operam diferentes imagens do progresso ou do crescimento do saber (ROSSI, 2010, p.105).

Para o historiador italiano, essas duas maneiras de entender e pensar o tempo não são exclusivas e, ainda que pareça difícil de conceber, ao seu entendimento, coexistem, pois enquanto o tempo avança e progride, ele pode se deparar com repetições e retornos, uma forma de existir não bane a outra de interferir na sua forma de seguir ou de se repetir. Em seu quinto ensaio, dando um aprofundamento maior às discussões do ensaio anterior, Paolo Rossi nos faz pensar sobre o tempo e sobre as possibilidades desse retorno do passado no presente:

> O tempo possui uma direção e uma flecha. Escorre de alguma coisa para outra cosa. Na visão linear do tempo, é proibida qualquer repetição. Trabalha-se somente com eventos singulares, individuais, não repetíveis, cada um se posicionando num ponto determinado da flecha. Porém, muitos afirmaram que pedaços do passado se reapresentam no presente, dando lugar a renascimentos ou retornos, Na ideia de retorno, está implícita a de uma volta e de uma repetição, de uma não unicidade e não repetibilidade dos eventos, de possíveis uniformidades ou leis do devir. A metáfora da flecha se mistura, de modos imprevistos e complicados, à do ciclo (ROSSI, 2010, p.130).

Rossi nos propõe um outro olhar além daquele comum de que o tempo segue numa direção contínua, sempre em avanços, nunca em recuos. Como o historiador italiano coloca, o passado pode sim retornar e fazer com que, de algum modo, o tempo não seja simplesmente linear e progressivo, mas também cíclico. Ao chamá-lo de cíclico não quer dizer que vivamos de eternos retornos e que não avancemos temporalmente, mas que estamos sujeitos ao risco da repetição. De todo modo, para Rossi, a flecha do tempo, bem como o tempo cíclico, podem coexistir e é assim que ele concebe sua ideia de temporalidade.

De fato, estamos em concordância com as ideias de Paolo Rossi em relação ao tempo, mas temos de nos atentar para o fato de que é a nossa experiência com o tempo que faz com que o entendamos como cíclico ou como linear, principalmente, se tivermos nossa atenção voltada para o romance e para o romance poético mais especificamente. Como discutimos ao longo do capítulo teórico acerca da narrativa poética o tempo que se estabelece na trama é um tempo marcado de retornos, por mais que avance ele precisar ser cíclico para que possamos ter acesso à narrativa vertical e às ressignificações de experiências passadas.

No sexto e último ensaio, Paolo Rossi discorre sobre o esquecimento. Nesse ensaio, o autor busca entender o tema a partir da sua relação com a ciência. O que aqui nos interessa discutir, então, refere-se a duas características do esquecimento, a inevitabilidade e a validade: "no âmbito do saber científico e, remetendo ao crescimento ou ao progresso que o caracterizam, teoriza-se (em muitos casos, de modo completamente explícito) não a *inevitabilidade* do esquecimento, mas sua *validade*" (ROSSI, 2010, p. 183, grifos do autor). O autor chama-nos a atenção para o fato de que, ainda que as técnicas da arte da memória tenham tentado, o esquecimento é inevitável e, por mais que o entendamos por vezes como algo negativo e a ser evitado, ele tem sua validade. De fato, o esquecimento, de acordo com nosso entendimento, não pode ser voluntário, ele é um fenômeno incontrolável por natureza, por isso, por mais que desejemos nos esquecer de algo (e o protagonista de *Memória de elefante* seria abençoado se pudesse esquecer parte do que tanto se lembra) essa tarefa nunca cabe inteiramente a nós.

Para concluir as reflexões do historiador italiano, convém falar sobre uma observação que nos é essencial e definitiva sobre a *ars memoriae* e sobre a memória de forma geral feita por ele, " Só se pode conservar aquilo que, uma vez encontrado, foi considerado digno de conservação" (2010, p. 89). Ainda que inconscientemente guardemos experiências na nossa memória, elas só estão ali preservadas porque significaram algo importante para nós. Ainda que sua rememoração seja dolorosa ou que nos faça chegar mais perto da alegria, ela está ali preservada para que, no momento de sua rememoração, possamos fazer algo com ela, para que possamos retirar dali algum sentido para nossa existência, alguma contribuição para nossa experiência ou algum dado para nossa identidade.

Como nosso estudo se refere a uma obra literária que, como já dissemos, não tem a proposta de discutir um acontecimento a partir de termos e alcances históricos ou coletivos, não nos preocupamos ao longo do estudo em desenvolver a teoria acerca da memória e do esquecimento coletivos. Ainda assim, acreditamos ser importante não perder de vista suas existências já que esse trabalho tem uma intenção de continuidade futura que pode nos levar a um confronto direto e a um debruçar profundo sobre questões que foram superficialmente levantadas aqui ou não devidamente desenvolvidas em sua complexidade.

Dessa forma podemos melhor compreender o percurso do nosso herói durante o seu dia. Ora, se dissemos que uma narrativa poética não se preocupa com ações concretas, transformadas em atos efetivos, a memória poética torna-se, no caso de *Memória de elefante*, um importante elemento para que possamos ter acesso à narrativa vertical, pois ela é, muitas vezes, responsável por nos fazer resignificar as vivências que o médico teve até o seu dia, mais importante que isso, talvez, seja o fato de que a memória poética é a responsável por fazer com que o sujeito tenha consciência de sua condição e faça com que, ao olhar para o momento presente, ele tenha a iluminação do que se tornou a partir do que as experiências passadas causaram nele.

Muito de mais valia, para nosso romance e para o conhecimento de nosso herói, é essa memória que rasga o sujeito por dentro e traz a tona todas suas frustações, que nos exibe escandalosamente sua solidão e seu estado de abandono e que o coloca em choque e conflito profundo com a realidade presente, do que uma memória histórica, capaz de nos dizer os fatos, de nos narrar tudo ordenadamente e o mais precisamente possível. Não é com essa memória que se pode alcançar o despertar lírico, mas com o caos sutil, inesperado e espontâneo da memória poética, pois é essa que nos faz encontrar a raridade em cada momento comum do cotidiano e ela que não tem de apelar para o exagero de tudo se lembrar e de tudo se esquecer.

3. CAPÍTULO TRÊS – "Esta maneira de chorar dentro de uma palavra"[44] – Da análise crítica de Memória de Elefante

Man in a chair (Lucian Freud)

Esperar sentado, mas sem
relaxar os músculos. Mãos
tensas nas coxas como quem
prestes a se levantar. Não

como quem, à espera, descansa.
E sim como se encurralado
na cadeira. Sem esperanças
nem expectativas. Sentado

na cadeira como quem não
espera exatamente nada.
Sem certezas, com exceção
da única, e indesejada.
(BRITTO, 2012).

3.1 Introdução

Neste terceiro e último capítulo, percorremos outro caminho. Enquanto nos dois primeiros preocupamo-nos com a teoria acerca da narrativa poética, da memória e do esquecimento, neste, fazemos uma análise crítica de *Memória de elefante*. Atentamos, principalmente, para a demonstração da manifestação da narrativa poética na obra, por meio dos elementos tratados no primeiro capítulo deste estudo, a saber: a utilização de figuras de linguagem principais, como metáfora e metonímia, para a construção da narrativa vertical; ponto de vista interior, responsável pela deformação do mundo exterior e percepção temporal da experiência humana, rompendo com as medidas cronologicamente estabelecidas no romance tradicional. Além disso, também nos

[44] *As coisas da vida*: 60 crônicas, 2011, António Lobo Antunes.

preocupamos em demonstrar de que modo a memória aparece construída na narrativa a partir de aspectos principais discutidos no segundo capítulo sobre a memória, são eles: a relação entre memória e identidade, buscando perceber de que modo as lembranças do sujeito podem alterar o modo como ele se entende, se percebe e se constitui; a construção da memória poética, estudando seu modo muito particular de ativar o dispositivo representacional por meio de uma linguagem poética e o modo como, no campo memorialístico, as lembranças não surgem a despeito da vontade do sujeito, pois, nessa primeira obra do autor português, ainda temos uma certa ordenação do narrador. Por fim, também buscamos demonstrar de que forma a personalidade melancólica do protagonista interfere e influencia fortemente sua maneira de ver o mundo e, até mesmo, sua própria forma de narrar. Este último aspecto nos traz à luz uma discussão essencial acerca do narrador dúbio presente em *Memória de Elefante*. Para que nossa análise aconteça de forma mais completa, realizamos antes, com intuito de situar alguns temas da nossa leitura crítica, breves estudos acerca da teoria da melancolia; acerca do narrador de António Lobo Antunes e, mais especificamente, do narrador da obra *Memória de elefante*; e, por fim, acerca da teoria da imagem.

3.1.1. Teoria da melancolia

O professor e pesquisador Márcio Scheel, no seu artigo intitulado "Memória, viagem e angústia, em *Conhecimento do inferno*, de António Lobo Antunes", discute o modo como certas experiências dolorosas vivenciadas pelo médico psiquiatra, protagonista da terceira obra do autor português, trazem uma angústia profunda para o sujeito, fazendo com que ele se confronte consigo mesmo e busque uma forma de dar sentido às suas experiências:

> Não deixa, pois, de ser irônico nos defrontarmos com um personagem cuja prática médica consiste em ouvir, diagnosticar e minimizar o sofrimento alheio ao passo que se revela incapaz de articular, de modo coerente, a linguagem de seu próprio sofrimento, já que não pode discernir de forma clara ou mais ou menos precisa as causas de sua indelével angústia: o convívio com a loucura, no hospital psiquiátrico ou no conflito em Angola, amalgamou-se de tal maneira às suas impressões mais fundas que todas as experiências individuais, próprias, singulares, parecem estranhamente irreais, desreferencializadas, sem substância, compondo uma espécie de bloco abrupto de imagens que se estilhaçam contra a parede dissoluta da memória: a recordação da guerra, com seus mortos espectrais a recordarem o horror da violência; do hospital psiquiátrico, com seus

> mortos-vivos afundados em melancolia, desconserto e incompreensão; da vida passada e presente, atormentada pelos fantasmas familiares (o avô, os pais, a ex-mulher) (SCHEEL, 2009, 179).

Nessa passagem, Márcio Scheel faz análise de uma ironia particular presente dentro do livro *Conhecimento do Inferno*, de António Lobo Antunes. Tal livro pode ser entendido como parte de uma possível trilogia composta também por *Memória de Elefante* e *Os cus de Judas*. O que muito nos interessa nessa passagem e que também se aplica ao nosso objeto de estudo refere-se ao fato de que, apesar de ser um psiquiatra e ter a habilidade de escutar as angústias alheias e tentar, de algum modo, solucioná-las, o médico é incapaz de dar conta de seus próprios sofrimentos. É assim que não consegue verbalizar seus sentimentos, seus desejos e seus descontentamentos, pois tudo lhe parece confuso e obscuro, suas vivências de ruptura, violência e afastamentos não foram, efetivamente, compreendidas e processadas por ele. Estamos diante de um sujeito que tenta reprimir pelo silêncio aquilo que ainda o machuca profundamente, porém, sabemos, que esse ato não o leva ao esquecimento total. De acordo com o linguista alemão Harald Weinrich, esse ato tem o efeito contrário:

> A genial descoberta de Freud [a de que eu esqueço/reprimo com gosto e facilidade aquilo que me causa desprazer e aborrecimento] consiste em que se imagina que esse reprimido/ esquecido não desapareceu simplesmente nem foi resolvido, mas continua agindo como inconsciente, trabalhando, rumorejando e assustando a alma. Essa coisa mal esquecida é patogênica e produz diversas enfermidades da alma (WEINRICH, 2001, p. 188–189).

De fato, não verbalizar, nem tentar efetivamente encarar as experiências ruins que teve no passado não faz com que o sujeito as esqueça. O que podemos perceber, como será demonstrado adiante neste capítulo, é que a memória é a grande responsável por trazer à tona as lembranças que mais marcaram a vida do médico. Se o linguista alemão Weirinch afirma que esse reprimido memorialístico pode ser patogênico, não está errado quando pensamos no psiquiatra, pois o que temos é um sujeito que vive diariamente diversas enfermidades na alma. É justamente daí que pensamos surgir uma importante característica da personalidade do nosso protagonista, a melancolia. Essa qualidade é extremamente essencial para podermos melhor analisar a forma de estar no mundo e de observá-lo do médico psiquiatra.

A melancolia foi melhor pensada e definida pelo psicanalista Sigmund Freud. É com base nos seus estudos, contidos no livro *Luto e Melancolia,* bem como na análise de sua crítica, Maria Rita Kehl, que derivamos nossa concepção de sujeito melancólico. Para o psicanalista:

> A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2013, p. 26).

Podemos perceber esses traços definidos por Freud no médico psiquiatra, pois, de certa forma, ele é tomado por esse desânimo que é profundamente doloroso e que o impede de ter interesse nas suas atividades cotidianas, ele também é acometido por essa incapacidade de amar, ou melhor dizendo, de realizar esse amor, pois o que ele nutre pela ex-mulher e pelas filhas, por mais que possa ser entendido como amor, não se realiza como tal e, por fim, percebemos em vários momentos do livro esse rebaixamento constante da forma como ele mesmo se enxerga.

O que chama a atenção de Freud sobre o sujeito melancólico, como Maria Rita Kehl nos explica na introdução do livro, refere-se ao fato de que ele não se sente envergonhado por aquilo que o faria indigno: "os melancólicos parecem sentir necessidade de alardear suas baixezas e sua indignidade. Debatem-se em autoacusações delirantes sem saber que os insultos furiosos voltados contra si próprios em verdade correspondem às características de alguma outra pessoa [...]" (FREUD, 2013, p. 11). De fato, vemos essa característica se manifestar no protagonista em vários momentos do livro, é assim que o flagramos conversando com o amigo no restaurante sobre a sua separação e comunicando que:

> A gente, entendes, quero dizer eu e ela, gostava muito um do outro, continua a gostar muito um do outro e os tomates desta merda é eu não conseguir pôr-me outra vez direito, telefonar-lhe e dizer - Vamos lutar, porque se calhar perdi a gana de lutar, os braços não se movem, a voz não fala, os tendões do pescoço não seguram a cabeça (ANTUNES, 2009, p. 62).

Nesse trecho, o psiquiatra não só pensa nas suas fraquezas como tem coragem de dizê-las para outra pessoa. Ele diz do amor que sente pela ex-mulher, mas, principalmente, da sua covardia em enunciar esse amor para ela, bem como da sua

incapacidade para figurar tudo o que vivenciou de doloroso no seu passado e que não o permite pôr-se outra vez direito e, por fim, da sua própria fraqueza em lutar pelo amor que nutria e que ainda nutre pela esposa que se foi.

O sujeito melancólico é, de certa maneira, obcecado por um objeto perdido (no caso do médico psiquiatra, trata-se da ex-mulher) e não consegue se livrar dele tão facilmente porque esse objeto passa a se tornar motivo de identificação inconsciente com o melancólico. "Se 'a sombra do objeto' encobre o ego, isso indica a base narcísica do investimento (forte fixação; baixa resistência) e a identificação precoce do ego com o objeto perdido (FREUD, 2013, p. 10). Diferentemente do que acontece com o enlutado, pois, aqui, não há um processo de identificação, mas somente de "desligamento da libido em relação ao objeto de prazer e satisfação narcísica que o ego perdeu, por morte ou abandono" (FREUD, 2013, p. 9). Em ambos os casos, temos a perda, mas, no primeiro, a identificação do ego com o objeto dificulta o doloroso desligamento para que o ego esteja pronto para se ver livre para realizar novos investimentos libidinais.

Além disso, para Freud, o complexo melancólico não é só composto pela faceta mais conhecida, ou seja, pelo seu lado depressivo, mas também por momentos de uma certa euforia, denominada de mania, em que o sujeito acredita ter se livrado do objeto perdido. A melancolia é, portanto, ambivalente. Por um lado temos a libido ligada ao objeto amado/odiado e perdido e, por outro, a mania, ativada quando a libido se desliga temporariamente do objeto, que se manifesta nos períodos em que o melancólico acredita ter se livrado desse objeto e faz com que o sujeito viva momentos de excitação e autoconfiança. Porém "A força do retorno da libido ao ego lembra as manifestações de retorno do reprimido. Daí as manifestações desmesuradas ou antissociais da mania" (FREUD, 2013, p. 12). Ou seja, quando a libido volta a atuar, ela relembra que o objeto perdido permanece reprimido no interior do melancólico. É, nesse outro momento, então, que temos os sentimentos de baixeza, indignidade e ações antissociais se manifestando no sujeito. Entendendo essas prerrogativas básicas acerca do estudo da melancolia, chegamos num ponto da discussão de Freud que muito nos interessa:

> é essa mesma possibilidade (que ele não escolheu) de habitar extremos [da mania e depressão] que torna o melancólico aberto à criação poética [...] O outro modo de ' tornar-se outro' seria a loucura.

> Por isso, para dominar esse *outro* que os habitava, alguns melancólicos, da Antiguidade até o apogeu da Era Moderna, vieram a público descrever sua experiência, ou escrever a partir dela. Vem daí a importância do papel representado pelo melancólico, como um sujeito que *teria perdido seu lugar no laço social* e sente necessidade de reiventar-se, no campo da linguagem [...] Essa perda de lugar gerava no melancólico uma necessidade excepcional de refletir ou de criar uma obra capaz de reinventar a ordem do mundo, para que contemplasse sua excentricidade (FREUD, 2013, p. 15).

Se entendemos o médico psiquiatra como um sujeito melancólico, podemos perceber esse aspecto retomado duplamente no livro. Primeiro pelo fato da loucura, o médico está inserido num contexto que possibilita o entendimento de que ele vive essa loucura diariamente. Como ele mesmo afirma sobre o hospital onde trabalha "quem entre aqui para dar pastilhas, tomar pastilhas ou visitar nazarenamente as vítimas das pastilhas é doente, sentencionou o psiquiatra no interior de si mesmo" (ANTUNES, 2009, p. 15). Então, a loucura seria uma primeira forma de dar forma a essa melancolia, a outra seria por meio da criação poética. Recriar um novo mundo por meio da linguagem poderia ser uma forma buscada pelos melancólicos para criar um mundo em que sua ordem de funcionamento faça mais sentido e que dê conta de ancorá-lo de alguma forma, já que, no mundo real, o sujeito melancólico já não consegue achar seu lugar. Sabendo dessas questões, devemos, agora, discutir de que modo pensamos a criação poética dentro da narrativa que estudamos.

3.1.2. O Narrador de Memória de elefante

O professor e pesquisador Luis Fernando Prado Telles é um pensador de grande valia quando estudamos a figura do narrador nas obras de António Lobo Antunes. Para ele, "apesar de não abdicar da categoria do narrador único, como veremos nestas suas obras iniciais, esta categoria é cooptada pela perspectiva da focalização interna, atrelada à do personagem protagonista (2009, p. 270). O narrador potencial e detentor único da voz narrativa, responsável por criar a diegese, narrar os fatos e descrever o mundo num registro que simulasse uma certa objetividade e totalidade não existe mais desde essa primeira obra de Lobo Antunes.

O pesquisador Jonathan Santos Fontenelle (2008) também discute em sua dissertação de mestrado essa questão do narrador nas obras do autor português. Para ele:

"Em *Memória de elefante*, o foco narrativo é, digamos, flutuante, já que a narração alterna entre a primeira e terceira pessoa sem que, por vezes, essa flutuação seja bem delimitada ou sequer avisada; havendo também inserção de diálogos" (p. 18). De fato, o narrador da narrativa poética que estamos estudando não nos permite uma abordagem tradicional e rasa, pois ele não é detentor objetivo da construção narrativa. Aquilo a que Fontenelle se propõe a chamar de narrador flutuante não é entendido por nós nesses termos, o que entendemos é que a voz do narrador e a voz do protagonista se aproximam pelo ponto de vista. Em razão disso, a obra não pode ser analisada sem um olhar atento para esses dois discursos que tanto se aproximam e se alternam.

Como viemos discutindo ao longo de nosso estudo, em *Memória de elefante*, quem ordena, ainda que não objetivamente, os fatos é o narrador que tem seu ponto de vista atrelado à figura do protagonista e, como Telles (2009) bem nos lembra: "Apesar de a memória ser a matéria da narrativa, ela se encontra emoldurada pela narrativa de fatos" (p. 271). Por mais que a memória seja uma matéria essencial para a composição da obra narrativa, ela ainda se manifesta emoldurada não diríamos pelos eventos narrativos que acontecem no dia do protagonista, já que esses são banais e pouco importam de fato para a narrativa, mas pela ordem cronológica que é apresentada ao leitor por meio do discurso da terceira pessoa do discurso.

Porém, como essas vozes estão tão próximas no discurso, seja pela perspectiva e percepção, seja pela apreensão e descrição de mundo, ou até mesmo pela própria fragmentação narrativa, às vezes, torna-se difícil a distinção de cada uma delas:

> Contudo, apesar de haver essa separação de situações e, portanto, a expressão da subjetividade de duas vozes enunciativas, há uma espécie de cooptação da voz narrativa do narrador pela perspectiva da personagem protagonista; a ponto, inclusive, de a narrativa em terceira pessoa distinguir-se pouco de uma em primeira (TELLES, 2009, p. 272- 273).

Esse discurso de terceira pessoa é marcado pela subjetividade do protagonista tanto pela descrição de lugares, pessoas quanto, até mesmo, pelas próprias referências intelectuais que vamos percebendo ao longo do livro:

> Nesse sentido, os elementos do mundo representados pela narrativa ficcional de Lobo Antunes são deslocados de seu referente original e ganham significados outros na medida em que se associam a outra imagem, a qual, por sua vez, pode ser definida também por meio da associação a uma outra e, assim, sucessivamente (TELLES, 2009, p. 274).

De fato, a terceira voz não cumpre com a ideia tradicional de narrador que nos apresenta um mundo, de certa forma, referencializado. Pelo contrário, é também por sua voz, e não só pela voz do personagem protagonista, que as imagens poéticas vão surgindo ao longo da narrativa. Esses discursos são tão próximos que nos permitem dizer, a partir de outros indícios no livro que a seguir serão analisados, que são vozes emitidas por um mesmo e único sujeito.

Ora, se há pouco discutíamos que o melancólico, como o personagem do livro se caracteriza, é um sujeito marcado pela incompreensão da perda que teve e, até por isso mesmo, incapaz de superar sua perda e busca, assim, na loucura ou na criação poética um modo de dar forma a essa melancolia, podemos entender então que verbalizar, e escrever é uma forma de dar voz, e, então, uma possível maneira para elaborar as experiências ruins que uma pessoa vivenciou. Com base nisso, temos como hipótese de leitura de *Memória de elefante* a ideia de que o narrador em terceira pessoa que nos tenta mediar os pensamentos do protagonista e a diegese da narrativa, como sendo o próprio médico psiquiatra. Como nos é informado no enredo do livro, esse personagem escreve livros e poemas e, ao tentar narrar sua própria história em terceira pessoa, poderia estar buscando uma forma de melhor compreender tudo o que o seu passado tem de doloroso e angustiante. Essa hipótese não surge desmotivada, pois há indícios no livro de que o narrador em terceira pessoa não está tão distante quanto parece da figura do personagem principal, há momentos em que eles parecem se colar e o discurso de terceira e primeira pessoa se mesclam. Não fazemos referência aqui à descrição de mundo somente, pois isso poderia ser motivado simplesmente pela aproximação do ponto de vista, como discutimos no primeiro capítulo, mas se trata de uma mescla à nível discursivo, tal como podemos perceber no seguinte trecho:

> Sozinho na noite da rua Augusto Gil, sentado no carro de motor desligado e luzes apagadas, o psiquiatra apoiou as mãos no volante e começou a chorar: fazia os possíveis para não emitir nenhum som, de modo que os ombros se lhe sacudiam como os das atrizes do cinema mudo, escondendo os caracóis e as lágrimas no abraço de um avô de barbas: Porra porra porra porra porra, dizia ele no interior de si mesmo, porque não achava dentro de mim outras palavras que não fossem essas, espécie de débil protesto contra a tristeza cerrada que me enchia. Sentia-me muito indefeso e muito só e sem vontade, agora, de chamar por ninguém porque (sabia-o) há travessias que só se podem efetuar sozinho, sem ajudas, ainda que correndo riscos de ir a pique numa dessas madrugadas de insônia que nos tornam Pedro e

> Inês em cripta de Alcobaça, jacentes de pedra até ao fim do mundo (ANTUNES, 2009, p. 124).

Nesse trecho, podemos perceber que, num primeiro momento, a cena é descrita pelo narrador que, apesar de trazer imagens poéticas, como a do ato de esconder "os caracóis e as lágrimas no abraço de um avô de barba", ou seja, de tentar descrever a fragilidade do médico e seu sofrimento por meio dessas construções, não se diferencia da forma como se manifesta ao longo de todo o livro. Porém, é nesse ápice de sofrimento, que a voz do protagonista toma conta do discurso por meio do xingamento "porra, porra, porra, porra, porra", o que se segue, imediatamente, é uma descrição em terceira pessoa para situar de onde vinha esse xingamento. Essa terceira pessoa de forma muito rápida perde sua voz para que o protagonista de novo retome o discurso, marcando-o por expressões como "dentro de mim", "me enchia" e "sentia-me". E, por fim, no meio desse discurso da primeira pessoa, surge, novamente, a voz do narrador por meio do parênteses. Tal construção nos permite afirmar como hipótese que essa conexão tão forte que vemos entre essas duas vozes pode representar, na verdade, a voz de uma única pessoa, a do médico que também é escritor de poemas e de sua própria narrativa numa tentativa de elaborar a própria história e seus conflitos e de figurá-los por meio da dimensão poética e, consequentemente, estética, da narrativa.

O psiquiatra, nesse momento de intenso sofrimento e angústia, perde o controle objetivo da sua escrita e deixa se envolver pelas memórias que o invadem. Dessa forma, até mesmo a tentativa de processar o que vivenciou por meio da escrita pode ter falhado no sentido do controle, não da construção da narrativa em si. Isso fica ainda melhor demonstrada no capítulo que encerra o livro, como será analisado nas considerações finais deste estudo, pois ali temos a abolição completa da terceira voz narrativa e quem comanda o discurso é unicamente o protagonista.

Há ainda outros momentos no livro em que o narrador de terceira pessoa parece se confundir e se aproximar a tal ponto do protagonista, que nos permite pensar que ambos são uma mesma e única pessoa, é assim que temos os dois trechos que se seguem:

"As ruas cá fora seguiam com um passeio ao sol e outro à sombra como coxos em sapatos desiguais, e o médico demorou-se à porta do consultório a palpar as mandíbulas doridas para se certificar de que continuava a existir dos olhos para baixo"

(ANTUNES, 2009, p. 81) e “Cá fora escurecia: talvez que nessa noite a mulher viesse àquele bar e nem reparasse nos arcos de pedra do jardim” (ANTUNES, 2009, p. 104). Em ambos os trechos, temos o narrador descrevendo o espaço pelo qual o médico circula que é necessário ser observado e não pode ser ignorado, quando pensamos na hipótese de identidade de vozes, é o fato de que o advérbio escolhido para falar do lugar em que o personagem circula é um dêitico espacial que faz referência à primeira pessoa do discurso, ou seja,“eu”. Como o linguista francês Émile Benveniste nos explica: “aqui e agora delimitam a instância espacial e temporal coextensiva e contemporânea da presente instância de discurso que contém eu” (1995, p. 289). Dessa forma, os indicadores “aqui” ou “agora”, bem como seus símiles, incorporam o eu no discurso. Ao escolher dizer “cá” e não “lá”, o narrador de *Memória de elefante* cria um discurso como se fosse ele mesmo fosse o protagonista e que estivesse a andar pelas ruas de Lisboa e a circular pelo espaço que descreve.

Em consequência desses atos discursivos entendemos que o narrador é também o próprio personagem, que tenta, durante boa parte do livro, narrar a própria história em terceira pessoa para elaborar os fatos de sua vida. É dessa forma, inclusive que, até mesmo um dos aspectos mais importantes da nossa análise, as construções imagéticas feitas pelo narrador e pelo protagonista, não são marcadas por uma diferenciação abrupta no seu modo de se constituir. Tendo esses aspectos acerca da voz narrativa sido postos, seguimos para o estudo da teoria da imagem.

3.1.3. Teoria da Imagem

Como discutimos no primeiro capítulo quando tratamos dos aspectos da narrativa poética, as construções imagísticas, presentes na narrativa vertical, têm uma importância fundamental na ressignificação das vivências e das experiências que os heróis dessas narrativas possuem. É assim que, antes de analisarmos as imagens de *Memória de Elefante*, trazemos dois teóricos fundamentais para a discussão da teoria da Imagem, a saber: Alfredo Bosi, com seu *O ser e o tempo da poesia*; e Octávio Paz, com seu *O arco e a lira*.

Para Bosi (2000), “A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter juntas a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”

(p. 19). Estamos diante daquilo que nomeei durante este estudo de transfiguração ou distorção da realidade, ou seja, primeiro, temos o sujeito que por algum aparelho sensitivo percebe a realidade exterior e, depois, afetado por sua própria experiência distorce esse mundo por meio da recriação. Essa recriação, no caso de *Memória de elefante*, toma sua forma mais bem definida nas imagens.

A forma como essas imagens encontram para aparecer no sujeito, bem como o processo de junção entre realidade e imagem são importantes também, pois de acordo com Bosi: "A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a ocorrer aquele processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele" (p. 19). De alguma forma, nas narrativas poéticas, essa imagem do mundo exterior pode voltar naquilo que Tadié (1994) nomeou de narrativa vertical, normalmente gerida pelo sonho ou pela memória. E, aí, é inevitável que tenhamos a presença simultânea de dois tempos: presente e passado. De alguma forma, esses dois tempos complementam-se ou dialogam muito entre si para que essa imagem reapareça. Por um lado, temos o fato de que as nossas experiências no momento presente podem afetar a forma como rememoramos uma imagem do passado. Por outro, a volta de uma imagem do passado pode alterar a forma como olhamos para algumas experiências do presente.

Bosi, então, discute que a mensagem poética utiliza-se de dois procedimentos básicos para sua constituição e que muito nos importa porque podemos percebê-los claramente em *Memória de elefante*, a saber: analogia e recorrência. Em relação à analogia, Bosi destaca o peso da matéria que a metáfora e as demais figuras de imagem dão ao poema. Tanto ao Bosi, quanto a nós, interessa mais a presença da metáfora como elemento de construção imagética. Ela atua em duas vias, primeiro, no campo semântico, em que temos a busca por elementos semelhantes, segundo, no campo discursivo, em que temos a capacidade de unir dois signos que são completamente distantes. Bosi nos faz um importante apontamento acerca desse processo: "O espaço novo em que se movem as duas flechas não é um lugar de ícones que convivem e se parecem desde sempre, mas é o topos onde o ponto de vista do falante traçou um novo liame entre os dois signos" (2000, p. 40). De certo modo, na narrativa que tem a figura do narrador para a construção dessas imagens, ele se torna o responsável pela

aproximação desses signos que, a depender da riqueza da metáfora, não apareceriam relacionadas no nosso imaginário.

Em relação à recorrência, Bosi afirma que ela é um outro modo tático pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade, e traz consigo uma complexidade maior do que aquela imaginada num primeiro momento:

> O mesmo movimento que permite o sossego do retorno pode aceder à diferenciação – para frente do discurso. Re-iterar, re-correr, re-tomar supõem também que se está a caminho; e que se insiste em progredir. A partícula **re** vale não só para indicar que algo se refaz (primeiro grau), mas também para dar maior efeito de presença à imagem e conduzi-la à plenitude (segundo) (2000, p. 42).

Interessante o que Bosi nos propõe a pensar, para ele, a recorrência não é só feita de retornos, mas indica também um sinal de avanço. Isso porque, devido ao segundo grau, que chamamos de narrativa vertical, tem-se acesso à plenitude da imagem, já que, como explicamos no primeiro capítulo, essa narrativa não busca trazer novos eventos narrativos, mas aprofundar e dar novos significados aos que já foram narrados. Nessa verticalidade, o que se tem é uma intensificação das imagens e não só sua recorrência.

O que outro importante pensador acerca da teoria da Imagem, Octávio Paz (1982), pensa sobre os signos é que:

> As palavras, é claro, têm um valor. O valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, esse sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras. Com efeito, o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas jamais as alcança. Os objetos estão além das palavras (p. 128).

De certa forma, o que Paz nos coloca é que a linguagem indica as coisas do mundo, mas jamais é capaz de nos fazer alcançar a materialidade dessas coisas. É interessante pensar que, de certa forma, Bosi retoma e discute essa ideia de Paz, pois como ele afirma, o poeta tenta, por meio de suas construções imagéticas recuperar o sentido e o peso primeiro do objeto, considerando, então, que o poético seja a única possibilidade para dizer o indizível. É assim que: "A imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas. Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer" (PAZ, 1982, p. 129). As imagens criadas pelos poetas trazem em si uma pluralidade de significados primários e

secundários. Mesmo com vários e diferentes significados, as imagens do poeta fazem sentido em diversos níveis porque:

> Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência de mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica [...] Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras [...] O poeta faz algo mais que dizer a verdade, cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm sua própria lógica (PAZ, 1982, p. 131).

Paz entende que a imagem poética é complexa e profunda justamente porque é capaz de trazer em si a pluraridade que a realidade possui, que é apreendida primeiramente pela nossa percepção, e, simultaneamente, conferir-lhe a unidade. É dessa forma que ele pode dizer que "a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido [...] não representa, apresenta. Recria, revive nossa experiência do real" (1982, p. 132).

É assim que, para o autor, no poema, a linguagem deixa de ser um utensílio, pois a linguagem, quando em contato com a poesia, deixa de ser somente linguagem. O poema é capaz de transcender a linguagem:

> Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa. [...] A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa, apresenta. Não alude à realidade, pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade (PAZ, 1982, p. 135, p. 137).

Por fim, é dessa forma que Paz nos afirma que a linguagem poética nos propõe a experienciar alguma vivência novamente, pois a imagem não é baseada na explicação, mas, sim, na recriação e na possibilidade de reviver algo que já que já havíamos experimentado.

Assim sendo e, considerando a importância que as imagens possuem para as narrativas de António Lobo Antunes e, em específico, para esta que é foco dos nossos estudos, optamos por analisá-la criticamente por meio de suas imagens centrais e recorrentes, sendo elas: imagens da psiquiatria, de África, da mulher, das filhas, da mãe e da solidão. Ao elegermos essas categorias, não temos como pretensão a análise total de cada capítulo do livro, mas, sim, temos como objetivo compreender e descrever o processo de construção imagística utilizado pelo autor e as implicações que essas imagens têm para o seu desenvolvimento. Em consequência dessa escolha, a análise que

segue tem como resultado não a análise de todas as imagens de cada passagem do livro, mas a análise minuciosa de cada imagem escolhida como importante para a compreensão dos processos de escrita do autor português.

3.2.1 Imagens da psiquiatria

O primeiro capítulo se inicia com a descrição do Hospital psiquiátrico em que o médico trabalha: "O Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhava o pai" (ANTUNES, 2009, p. 9). Já aqui, logo de início, temos o acesso a uma memória trazida pelo narrador e que faz referência à infância do protagonista. O espaço a que vai todos os dias trabalhar, é o mesmo a que o pai ia e que ele acompanhava. Essa lembrança da infância, se mescla nitidamente com a percepção, que já não é mais a infantil, do que aquele lugar abriga: "antigo convento de relógio de junta de freguesia na fachada, pátio de plátanos oxidados, doentes de uniforme vagabundeando ao acaso tontos de calmantes, o sorriso gordo do porteiro a arrebitar os beiços para cima como se fosse voar" (ANTUNES, 2009, p. 9). A imagem que o protagonista tem agora do hospital é marcada por um aspecto de desilusão e desencanto. Alguns objetos que são descritos tornam o hospital envelhecido e obsoleto, como obsoletas são as práticas que ali dentro se realizam, a já deduzirmos pelos doentes vestidos com uniforme e que andam sem rumo pelo espaço, pois estão dopados pelos calmantes. A descrição é finalizada ainda com a figura ridicularizada do porteiro que traz na face um sorriso que não cabe na boca, como não cabem as circunstâncias em que esse sorriso aparece.

Já aqui, nas primeiras páginas, assim que adentra o hospital para mais um dia de trabalho, podemos perceber um certo descontentamento do psiquiatra em relação à sua profissão:

> Pertenço irremediavelmente à classe dos mansos refugiados em tábuas, refletiu ele ao assinar o nome no livro que o contínuo lhe estendia, velho calvo habitado pela paixão esquisita da apicultura, escafandrista de rede encalhado num recife de insetos, à classe dos mansos perdidos refugiados em tábuas a sonharem com o curro do útero da mãe, único espaço possível onde ancorar as taquicardias da angústia. E sentiu-se como expulso e longe de uma casa cujo endereço esquecera, porque conversar com a surdez da mãe afigurava-se-lhe mais inútil do que socar uma porta cerrada para um quarto vazio, apesar dos esforços do sonotone através do qual ela mantinha com o

> mundo exterior um contato distorcido e confuso feito de ecos de gritos e de enormes gestos explicativos de palhaço pobre [...] (ANTUNES, 2009, p. 11).

Apesar de não concordar com a prática da psiquiatria exercida dentro do Hospital Miguel Bombarda, o médico participa e colabora, de certa forma, para que esse sistema tal como é permaneça funcionando ali dentro. Daí que surge essa imagem de ser um manso refugiado em tábua quando assina seu nome no livro do hospital. Essa percepção que o médico cria de si próprio faz com que ele remeta a sua única forma possível para cessar todas as suas angústias, voltar ao útero da mãe, lugar em que poderia se sentir protegido e ancorado. É claro que isso o faz lembrar da relação que estabelece com a sua mãe e a ideia de estar longe de uma casa cujo endereço esquecera torna claro o quanto há de distanciamento nessa relação.

Inicia-se, então, um certo contraste entre aquilo que sonha e deseja e aquilo que, de fato, possui. Essa casa, pelo que vinha sendo descrito anteriormente, só tem sentido de ser num nível simbólico. A casa como a ideia da proteção maternal, de que ele já não se lembra mais, ora porque está, emocionalmente, longe demais de quem poderia lhe conferir isso, ora porque a própria mãe já não estava disposta a lhe dar o que precisava em razão do seu gosto de silêncio.

Além disso, uma outra razão é dada pelo protagonista, no presente, ele tem de conversar com a surdez da mãe. Essa surdez, ao mesmo tempo que pode ser física, pode ser simbólica, pela incapacidade da mãe em ouvi-lo. É nesse sentido que conversar com ela parece ser tão inútil quanto bater numa porta cerrada para um quarto vazio. Definimos e demonstramos que o protagonista da narrativa é melancólico e um sujeito com tal característica precisa de alguém que o ouça para que, de certo modo, ele seja capaz de processar tudo o que ainda está mal formulado dentro dele. Daí que, possivelmente, podemos fazer relação do personagem com o título do livro num sentido mais secundário, pois os elefantes são seres que, além de terem uma memória excepcional, têm orelhas muito grandes e que, portanto, ouvem muito. Tal é a condição dos psiquiatras no que se refere a ter de ouvir muito, principalmente, as irresoluções alheias. Nesse sentido e se constituindo como um ser melancólico, o médico precisa, no momento presente, de alguém para ouvir seus próprios problemas.

Esforçar-se para um diálogo com a mãe não o levaria a tentar recompor sentido para suas experiências, pois, ainda que use aparelho de surdez, o contato que ela possui

com o mundo exterior é distorcido e confuso. Além disso, ele é feito de ecos de gritos e de enormes gestos explicativos de palhaço pobre. Interessante percebermos que esse contato não é feito de gritos, mas daquilo que parece sê-lo e já não o é mais. É somente o que restou, porém já não é mais palpável.

Ao assinar seu nome no livro do hospital, o médico inicia, por meio do monólogo interior, uma autodepreciação por fazer parte daquele sistema. Entretanto, esse rancor não é depositado exclusivamente nele, pois se direciona à classe daquilo que ele nomeia como mansos refugiados e ao senhor que é responsável pela tarefa de lhe estender o livro. Esse velho é caracterizado como sendo habitado pela paixão esquisita da apicultura e que, enquanto um mergulhador de rede, encontra-se encalhado num recife que não é composto por peixes, mas por insetos. De certo modo, o psiquiatra vê no velho a imagem de alguém que está afundado e paralisado e que na sua busca simbólica de satisfação não encontra nada além do que elementos insignificantes que lhes escapam pelas costuras de sua rede. O senhor encontra um certo prazer e importância no cumprimento de suas tarefas dentro do hospital, mas não consegue perceber aquilo que o médico intui: cotidianamente, o velho executa uma tarefa que, no fim das contas, é esvaziada de sentido e de frutos.

Depois dessa pequena digressão em relação ao velho, o psiquiatra volta a direcionar sua revolta contra si, ao definir-se como pertencendo à classe dos mansos perdidos e refugiados. Interessante perceber que ele mesmo acredita fazer parte daqueles que não se revoltam externamente e, mais do que isso, daqueles que estão sem direção e que, destituídos da segurança dos lugares a que pertenciam, estão na busca de um espaço para reencontrar proteção.

Esse lugar de proteção surge ao psiquiatra de uma forma muito simbólica, é o curro do útero da mãe. O curro como o lugar em que os touros ferozes ainda não foram postos à solta, e que, no imaginário do psiquiatra, a ferocidade ganha a forma da força bruta da angústia e o curro a forma do útero da mãe. Essa volta é impossível, e representa, para ele, a única maneira de acalmar as taquicardias da angústia. O médico não encontra na sua corrida cotidiana sem sentido e sem amparo uma forma possível para dar fim às suas angústias. A ideia de voltar aos cuidados exclusivamente maternais é reconfortante porque tira dos ombros do sujeito a responsabilidade de arcar com as consequências de agir por conta própria.

Ir trabalhar todos os dias no mesmo lugar e com as mesmas práticas médicas representa uma inércia que, de algum modo, rege a vida do protagonista e impede que mudanças efetivas ocorram. Isso pode ser ilustrado nesse trecho em que, estando trabalhando no Hospital Miguel Bombarda, o médico se revolta, mentalmente, contra os psiquiatras:

> Puta que pariu os psiquiatras organizados em esquadra de polícia, pensava sempre ao procurar os cem escudos na complicação da carteira, puta que pariu o Grande Oriente da Psichiatria, dos etiquetadores pomposos do sofrimento, dos chonés da única sórdida forma de maluquice que consiste em vigiar e perseguir a liberdade da loucura alheia defendidos pelo Código Penal dos tratados, puta que pariu a Arte Da Catalogação Da Angústia, puta que me pariu a mim[...] (ANTUNES, 2009, p. 7).

Neste trecho, flagramos o psiquiatra em um de seus vários momentos de crítica à psiquiatria. A imagem que constrói para representar a classe dos psiquiatras da qual faz parte ilustra bem a total desilusão e o total desencantamento que o médico possui por essa classe médica. Os psiquiatras aparecem organizados como uma frota de policiais, não por acaso, essa imagem da polícia está ligada aos psiquiatras, pois o hospital é entendido por ele como um grande presídio daquilo que não suportamos ver desvelado nos outros, porque está em nós escondido.

A construção imagética dos psiquiatras vai se aprofundando ainda mais, pois eles são etiquetadores pomposos do sofrimento, ou seja, toda sua prática médica é marcada pelo encanto de uma medicina capaz de curar problemas mentais, mas que ele percebe nada mais ser que a medíocre e ilusória divisão e tratamento do sofrimento humano. Iluminado pelo seu próprio sofrimento, o médico consegue compreender que não há calmantes e etiquetas capazes de apreender e curar a angústia que existe dentro de cada um.

Os psiquiatras ainda são chamados de tolos e possuidores de uma forma de loucura quase sádica que se constrói a partir da vigília e da perseguição da loucura alheia. Porém, a loucura sádica dos psiquiatras é defendida pela medicina e pelas suas leis internas, a que o psiquiatra chama de Código Penal dos Tratados. A ideia do hospital como prisão, dos psiquiatras como policiais, completa-se com a lei que rege essa prática médica, não se trata mais dos tratados de medicina, mas transformaram-se, de acordo com o ponto de vista do protagonista, em código penal. Por fim, o tom de revolta deixa de se dirigir somente para o externo e se volta contra ele mesmo, pois não

se esquecendo de sua tarefa diária no hospital, o médico sabe que colabora para a permanência dessa psiquiatria que tanto critica e que pouco faz para mudar.

O psiquiatra entende, nesse momento da sua vida, que a psiquiatria não pode ser nada mais que a simples catalogação da angústia como ele mesmo a descreve, entende também que o hospital psiquiátrico onde trabalha é mais um presídio em que os médicos fingem tratar da loucura dos outros quando na verdade tratam-se a si mesmos. Como a pesquisadora Evelyn Blaut discute:

> O Hospital Miguel Bombarda apresenta uma fisionomia muito mais próxima a um campo de concentração do que de um estabelecimento destinado ao tratamento de doentes com benevolência e caridade. A tradicional definição de espaço que oferece abrigo, acolhimento e proteção a abandonados afasta-se da descrição desse hospício, lugar inóspito por excelência, tomado pela doença, pela insalubridade e pela miséria (BLAUT, 2008, p. 79-80).

O médico entende que as pastilhas que os pacientes são obrigados a tomar e que ele tem a obrigação de receitar todos os dias não serão capazes de curar a angústia e os reais conflitos de ninguém ali. O médico entende, por fim, que ao escolher ir trabalhar todos os dias com algo para o qual já não vê sentido, mas para o qual colabora, representa o ato de se soterrar ainda mais, de cavar o poço para que possa ir mais fundo, de se afundar tão distante para que a ninguém possa dar a mão e pedir socorro.

O monólogo interior, além de nos conferir o entendimento desses sentimentos e dessas percepções que o herói tem de si mesmo e da sua relação com os outros, também nos proporciona outro movimento importante para a narrativa poética, a saber: a distorção na descrição do mundo exterior.

Essa distorção de mundo exterior está marcada tanto nos aspectos de espaços, bem como de suas vivências e memórias. Portanto, o ponto de vista e a distorção que o sujeito faz do mundo ao olhar para ele nos interessa também no sentido das construções imagéticas, pois é o modo único e singular como o sujeito observa o que viveu e o que vive que é responsável pelas suas recriações.

É assim que o médico pensa ser:

> Possível aqui e lá fora que os muros do hospital são concêntricos e abarcam o país inteiro até ao mar, ao Cais das Colunas e às suas ondas domesticadas de rio à portuguesa, senhor de mansas fúrias refletindo a cor do céu e enodoado da sombra gordurosa das nuvens, meu remorso chama-lhe o poeta, meu remorso de todos nós (ANTUNES, 2009, p. 40).

Continuando sua crítica à psiquiatria, a imagem distorcida que tem do seu país e do hospital onde trabalha, converte-se numa espécie de gradação da loucura. Primeiro que os muros do hospital abarcam não somente o espaço físico a que de fato pertecem, mas abarcam o país todo até o mar, que, simbolicamente, sempre foi a força de Portugal, pois era pelo oceano que os portugueses iam em busca de terras para dominação e exploração a fim de enriquecer seus cofres, mas, aqui, o elemento é destituído de sua força para se tornar uma loucura e obsessão. Porém, esses muros não param no mar, avançam até o Cais das Colunas, lugar conhecido historicamente por ser a entrada de Lisboa pelo mar, ou seja, a apresentação da cidade e do país deixa de ter um aspecto gracioso para adquirir o aspecto da loucura. Por fim, os muros abarcam até mesmo as ondas e não são quaisquer ondas, pois são ondas domesticadas de rio à portuguesa, ondas que perderam sua potência e força bruta da natureza, para tornarem-se mansas e sem vida, tais como os pacientes do manicômio perderam sua essência ao serem controlados pelos calmantes e trancafiados no Miguel Bombarda.

É assim que, tratando da loucura do hospital psiquiátrico, o médico avança até a loucura dos portugueses e da loucura que está depositada naquilo que, como grande mito histórico, sempre foi a força do país e assim chega a recuperar uma memória intelectual importante para os portugueses ao fazer referência ao poema Ode Marcial, de Álvaro de Campos[45]. Ao fazer referência ao "meu remorso" do eu-poético do poema, o médico vai além, pois estende esse remorso que sente não só de si, mas de toda uma coletividade. Sabemos que essa coletividade faz referência, dentro do livro, a loucura de Portugal e dos portugueses desde as grandes navegações, passando pelo Salazarismo, a guerra em África, entre outros acontecimentos históricos, ao, ainda permanente, nacionalismo ufanista que cega os portugueses, tornando-os acríticos frente à situação portuguesa.

Quando o psiquiatra retorna ao seu país e não encontra o que lá deixou quando partira ou já não se encontra naquilo que está exatamente igual ao que deixara, ele só pode figurar seus conterrâneos e toda a coletividade portuguesa como integrantes de um

[45] "[...]Sim, fui eu o culpado de tudo, fui eu o soldado todos eles/ Que matou, violou, queimou e quebrou. Fui eu e a minha vergonha e o meu remorso com uma sombra disforme/ Passeiam por todo o mundo como Ashavero, / Mas atrás dos meus passos soam passos do tamanho do infinito[...]" (PESSOA, F., 2010, p.137-147).

hospício e ter sua alma iluminada dessa maneira não alivia nem melhora o estar no mundo do herói, pelo contrário, só faz com que ele tenha um imenso remorso de toda a história coletivamente construída. Dessa maneira, Portugal e portugueses são sempre examinados e descritos depreciativamente, pois é a única maneira que o protagonista consegue apreendê-los.

Porém, temos de deixar claro que essa descrição só é negativa porque a experiência que o herói teve e ainda tem com Portugal e os portugueses é negativa, sendo assim, a distorção do mundo está intimamente ligada à experiência que o herói teve ou tem com aquilo que descreve.

Portanto, é notável que, quando se trata da psiquiatria e da prática médica, podemos perceber a decepção do médico e seu incômodo pela sua incapacidade de mudar uma situação de conformismo. Ele se desvaloriza por fazer parte dessa classe, mas, como em quase todos os aspectos da sua vida, não consegue dar forma a algum tipo de ação efetiva que o retire do estado de inércia e faça com que algo, efetivamente, altere-se. Provavelmente, seu grande despertar para questionamentos sobre sua escolha profissional se dá em África, pois é justamente por ser médico que ele é enviado para a guerra. Sabemos que tal evento o marca profunda e dolorosamente de várias maneiras, a decepção com sua prática médica é só uma dessas feridas dolorosas e nunca completamente cicatrizadas que a guerra deixou.

3.2.2. Imagens de África

Tal perturbação da guerra é o que conduz o terceiro capítulo basicamente. Ao ter de lidar com um tipo anticomunista, que assume uma postura extremamente conservadora, marcada por um questionamento dirigido ao psiquiatra: "- Responda, ordenou o colega. Vê-se a comer à mesa com um carpinteiro?" (ANTUNES, 2009, p. 34), e passa a julgar os ideais do psiquiatra quando este lhe responde à pergunta: "Por que não?" (ANTUNES, 2009, p. 34). É, então, que o médico tem de encarar uma certa revolta interna em relação ao colega, em relação à falta de respeito pelo que houve em África e, por fim, em relação à sua própria falta de compreensão em relação à experiência da guerra, que não pode ser apreendida e repassada:

> O colega recuou dois passos, siderado: - Por que não? Por que não? Homem, você é um anarquista, um marginal, você pactua com o Leste, você aprova a entrega do Ultramar aos pretos.
> Que sabe este tipo de África, interrogou-se o psiquiatra à medida que o outro, padeira de Aljubarrota do patriotismo à Legião, se afastava em gritinhos indignados prometendo reservar-lhe um candeeiro da avenida, que sabe este caramelo de cinquenta anos da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores de posto que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam, que sabe este parvo da angústia de ter de escolher entre o exílio despaisado e a absurda estupidez dos tiros sem razão, que sabe este animal das bombas de napalm, das raparigas grávidas espancadas pela Pide, das minas a florirem sob as rodas das camionetas em cogumelos de fogo, da saudade, do medo, da raiva, da solidão, do desesepero? (p. 34-35)

O colega dá voz a um discurso que não é só dele, mas, sim, de todo um grupo social conservador que acredita que as terras africanas que os portugueses dominaram, colonizaram e exploraram não pertencem mais aos nativos e que a devolução desses territórios a eles é uma afronta à história portuguesa de conquistas e dominações.

Assim que começa a questionar anaforicamente e internamente o sujeito sobre o que ele sabe de África, o protagonista o designa como Padeira de Aljubarrota, uma figura lendária de Portugal, conhecida por ter ajudado os portugueses na vitória contra os castelhanos na batalha de Aljubarrota. Presenciamos na sua descrição um tom completamente irônico, como se esse tipo, ao defender a posse de África, representasse uma nova espécie de herói defensor da pátria, a qual o próprio protagonista não se sente mais pertencente. Entretanto, nesse momento, ele não dá voz somente a um certo patriotismo idealizador e quase inocente, mas se transferiu para a esfera da Legião, uma milícia que existiu durante o Estado Novo Português no governo de Salazar e que tinha como uma de suas funções defender Portugal da "ameaça" comunista e anarquista, e, nesse sentido, já nada inocente, pois contribuiu para a manutenção de um governo totalitário, responsável por ações bastante obscuras e violentas. Há ainda um certo tom de ironia na ação do sujeito que sai em gritinhos indignados, numa espécie de histeria que, agora, já pode ser ridicularizada. A partir daí, todas as referências ao tipo, tomam o tom do rebaixamento, caramelo, parvo, cretino. justamente para acessarmos esse rancor do médico. É assim que há um afastamento simbólico entre o médico e o colega, colocado na forma como aquele chama este (caramelo), um modo utilizado em Portugal para designar pessoas de que não se conhecem os nomes. Para simbolizar ainda mais

esse afastamento, o médico pergunta internamente o quanto ele pode saber da Guerra em África, onde não morreu, nem viu morrer, coisa que, é claro, o médico entende, pois, sendo médico na guerra, viu pessoas morrendo e, de certa forma, presenciou uma morte simbólica de quem ele mesmo era.

Depois, o sujeito é chamado de cretino, aqui estamos na esfera do xingamento e o médico pergunta o que ele sabe dos administradores de postos que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros. O tom de denúncia dos horrores que presenciou na guerra toma conta desses questionamentos. Essas memórias dos horrores vividos na Guerra aparecem poucas vezes nesse livro, por isso, optamos por não nomeá-lo como um romance de guerra. Entretanto, há, nesses pequenos resquícios, que emergem em raros momentos da narrativa, a possibilidade de sondarmos que o rancor que o sujeito possui no momento presente é desencadeado no passado por aquilo que presenciou no mundo violento da guerra. É, dessa forma que a pesquisadora Virginia Aparecida da Silva Ramalho afirma que "pode-se dizer que a guerra para o médico tem o peso da violência praticada pelas tropas portuguesas e por ele presenciada" (2013, p. 44). Ainda que não tenha sofrido diretamente ações violentas da guerra, o protagonista as experienciou de alguma maneira, tanto que traz essas vivências dolorosas incorporadas dentro de si.

Em seguida, o colega é chamado de parvo. O protagonista tem esse sentimento em relação ao sujeito e aos portugueses que idolatravam o governo Salazarista e suas atrocidades. Ora eles parecem cretinos, no sentido de que tiveram intenção de violentar o outro injustamente, ora os sujeitos são definidos como parvos, no sentido de que são idiotas e não têm total noção do que defendem e do fim a que certas ações levam.

O médico se questiona também do que ele sabe da angústia de ter de optar pelo exílio despaisado, expressão que traz um peso maior que a do simples exílio, pois confere a ideia de alguém que não se sente em casa em nenhum lugar, ou pela estupidez dos tiros sem razão. Tal foi a angústia que ele sentiu quando ir para a guerra que não apoiava ou se sentir despaisado eram duas opções que não aliviavam, nem tornavam menor o sofrimento que qualquer uma delas traria à sua vida.

Por fim, estamos diante do rebaixamento máximo do sujeito quando o médico o chama de animal. Aqui, ele sai das qualidades humanas e vai para outra categoria e, então, o médico questiona o que ele pode saber das bombas, das raparigas violentadas, e das minas. Novamente, o tom confessional ganha foco aqui, pois as minas de bombas

que explodem são descritas como cogumelos de fogo, é uma imagem que o sujeito traz das suas memórias dos horrores da guerra, mas o tom confessional atinge seu ápice quando a guerra deixa de ferir só o que está do lado visível de fora e atinge diretamente o interior do sujeito, pois ele pergunta da saudade, do medo, da raiva, da solidão e do desespero. Tais sentimentos mistos e, provavelmente, confusos dentro do protagonista iniciam-se e se aprofundam no passado, mas não o abandonam com o fim da batalha, pois a sua memória poética não o permite.

Como vamos percebendo ao longo de todo o livro, África não é só um país estrangeiro, mas faz parte, hoje, da interioridade do personagem. Lembrar do que houve lá, é também lembrar do que vivenciou lá. Lugar em que presenciou pessoas a morrerem, em que teve de escolher, num beco sem saída, entre ser definitivamente exilado do país ou ser testemunha de uma guerra para a qual não via sentido, em que teve de experienciar de modo irremediável todos esses sentimentos.

Ao ser tomado por todas essas lembranças, pela incompreensão e pelo modo desajeitado para lidar com aquilo que volta no momento presente, o sujeito transfere a pergunta direcionada ao tipo anticomunista, para si:

> que sei eu que durante vinte e sete meses morei na angústia do arame farpado por conta das multinacionais, vi a minha mulher a quase morrer do falciparum, assisti ao vagaroso fluir do Dondo, fiz uma filha na Malanje dos diamantes, contornei os morros nus de Dala-Samba povoados no topo pelos tufos de palmeiras dos túmulos dos reis Gingas, parti e regressei com a casca de um uniforme imposta no corpo, que sei eu de África? (p. 34-35).

Nesse trecho, presenciamos o encontro de duas incompreensões – a sua própria (médico) e a do outro (colega conservador que nada sabe da experiência traumática da guerra para além da ideologia de Estado, a ideologia oficial). A metáfora que usa para expressar essa sua incompreensão está na ideia de que, durante vinte e sete meses, ele morou na angústia do arame farpado por conta das multinacionais. Ele não morou só nas instalações provisórias que o exército português criava para passar os meses, habitou e viveu na angústia que o significado desse arame farpado representava, ou seja, a guerra sem sentido, a morte inocente e o afastamento de quem amava. As multinacionais surgem aí num certo tom de denúncia de quem possibilitava, financiava e quem lucrava com a guerra em certa medida.

O tom disfórico que o médico confere às suas interrogações nos faz compreender que ele também não sabe muito de África, pois esteve lá na condição de tenente-médico, com um uniforme que não o representava verdadeiramente. É dessa forma que ele cria a imagem de uma casca imposta no corpo, não faz parte dele e não foi colocada lá por vontade própria. Além disso, os recortes imagísticos que ele tem de África não podem dizer o que de fato ela é, mas só o que significou para ele. Então, lembranças como a contração de falciparum na mulher, o fluir do Dondo, a geração da filha na Malanje, os morros de Dala-Samba, entre outras, representam a essência do que aconteceu lá, não seu todo. Essa lembrança traz um certo peso de responsabilidade, já que a mulher só vai até África, onde contrai falciparum, porque fora visitá-lo.

E, ainda que signifiquem muito para o médico, tanto que não é capaz de se esquecer delas, elas não podem representar uma experiência finalizada e acabada para o médico. A guerra não se encerra no médico como se encerra para Portugal, pois ela prolonga-se até o momento presente em que o acompanhamos pelas ruas de Lisboa. Como o pesquisador Norbeto do Vale Cardoso nos explica em seu estudo, isso é causado:

> Pela questão da guerra, em que só há presente, só há a preocupação de sobreviver naquele momento preciso, momento alongado pela ansiedade e pela espera da entrada em novo combate, o que eliminará todas as crenças anteriores, tão enraizadas por um regime que planeou ao milímetro a sua acção (CARDOSO, 2004, p. 65).

Enquanto esteve na guerra, o médico reaprendeu sua forma de lidar com o tempo. Num ambiente marcado pela violência e mortes constantes, a expectativa do futuro não é tão importante, pois preocupações imediatas tomam conta dos pensamentos dos sujeitos combatentes. Consequentemente, quando volta para Portugal, o médico absorvido por esse modo de ser, não consegue criar grandes expectativas para o futuro e, muito menos, lutar pelas aspirações que possui até mesmo as que envolvem sua ex-mulher. Isso não significa que ela não tem importância pra ele, pelo contrário, ele tem um profundo sentimento por ela, mas é incapaz de se livrar dos pesos do passado, compreender suas experiências no presente e poder tentar realizar planos no futuro com ela, em razão disso, a imagem da mulher é constante durante todo o livro.

3.2.3 Imagens da mulher

Em *Memória de elefante*, acompanhamos um personagem que é incapaz de formular suas experiências e de entender seu sentimentos. É, também por isso, que mesmo amando a mulher, já não é capaz de realizar esse amor com ela, como podemos verificar nesta passagem em que o médico dirige, mentalmente, uma espécie de confissão para a esposa:

> Escuta, articulou o psiquiatra dentro de si, raspando a taça de mousse, escuta: existes tão fundo em mim, com tão numerosas, e musculadas, e violentas raízes que nada, nem eu mesmo, as poderá jamais cortar; e quando eu conseguir vencer a minha cobardia, o meu egoísmo, esta lama de merda que me impede de dar-te e de me dar, quando conseguir isso, quando conseguir de fato isso, voltarei (ANTUNES, 2009, p. 130).

O verbo "escuta", que o psiquiatra usa em seu pensamento, indica que ele se direciona para uma terceira pessoa que sabemos ser a ex-mulher, dado o conteúdo da declaração do que se segue. Porém, há também a possibilidade do verbo se dirigir para ele mesmo, no sentido de que ele não deve mais fugir do que sente pela mulher e prestar atenção nos seus sentimentos. É a partir daí que nos é apresentada a presença da mulher dentro dele.

Para dizer essa presença, o médico, como em outros momentos, faz uso da construção imagética. Ele iguala a presença da mulher dentro dele, que sempre é recuperada pela memória seja ela voluntária ou involuntária, com raízes que não são superficiais e frágeis, mas estão no fundo e tem a força de ali se sustentarem. O médico reconhece que tal força e tal profundidade não podem ser facilmente arrancadas e conclui que ele mesmo jamais será capaz de cortá-las.

A razão para que ele não possa cortá-las reside no fato de que, se são as raízes que sustentam as plantas no solo, se sem elas não é possível que as plantas se fixem, assim é função da esposa na sua vida. Sem a presença da mulher dentro dele, ainda que só existindo pela memória, talvez que ele não fosse capaz de continuar a viver.

Ao reconhecer essa presença que se faz definitiva e imprescindível, o médico começa a construir hipóteses de um futuro que se lhe afigura como muito melhor que o presente real. É assim que surgem imagens positivas localizadas num futuro incerto, pois, nesse tempo, ele será capaz de vencer sua covardia, seu egoísmo, e será capaz de esvair-se da lama de merda em que foi colocado, mas da qual não sabe sair, e, assim,

será capaz de se entregar a mulher, mas não só a ela, também entregar-se a si próprio e parar de fugir da sua vida. É notável perceber que o médico reconhece que o afastamento e abandono tem presença marcante dentro dele mesmo.

Por fim, essas hipóteses futuras ganham seu ápice na ideia de que, ao ser capaz de realizar tudo isso, o médico será capaz de voltar para a ex-mulher. Sabemos que essa hipótese não pode se confirmar, senão como uma ilusão, porque não temos a voz da personagem feminina para nos confirmar a possibilidade da volta.

Sabemos que essa sua volta pode ser problemática em outro sentido ainda, intuímos que voltar para a ex-mulher, para a antiga casa e para a presença das filhas não representa, necessariamente, a volta para a antiga vida que tinha. A volta integral já não é mais possível, por mais que queira acreditar nisso como possibilidade de recuperar o que perdeu, sabemos que muita coisa já mudou. Ele tem novas experiências, as filhas têm outra relação com o pai e não podemos saber se será possível recuperar o amor que o casal possuía quando estavam casados.

A presença do monólogo interior, ainda que não tenha toda fragmentação e profundidade que depois encontramos no autor, nos possibilita adentrar no mundo do médico psiquiatra. E, quando tomamos contato com esse mundo, deparamo-nos com um homem angustiado, solitário e inconformado. Também conseguimos entender que o sujeito encontra-se completamente devastado porque sabe que é responsável também pelo que se tornou, no sentido de que ele tem a consciência infeliz de sua falta de coragem e de sua incapacidade para realizar seus desejos e para ser fiel aos seus valores. Entretanto, saber que é atuante nesse processo e não somente vítima de um mundo externo, torna sua travessia existencial ainda mais dificultosa.

Quando pensa na mulher, seus maiores instantes líricos, o sujeito nunca pode nos descrevê-la a fim de deteriorá-la porque nutre por ela um amor que nos parece imensurável. É assim que, se ele a distorce, é para elevá-la:

> Os olhos desolados da mulher perseguiam-no pelos degraus abaixo: afastavam-se um do outro como se haviam aproximado, treze anos antes, num desses Agostos de praia feitos de aspirações confusas e de beijos aflitos, no mesmo turbilhonante e ardente refluxo de maré. O corpo dela permanecia jovem e leve apesar dos partos, e o rosto mantinha intatos a pureza dos malares e o nariz perfeito de uma adolescência triunfal: junto dessa beleza esguia de Giacometti maquilhado achava-se sempre desajeitado e tosco no seu invólucro que começava a amarelecer de um outono sem graça. Havia alturas em que lhe parecia injusto tocá-la, como se o contato dos seus dedos

> despertasse nela um sofrimento sem razão. E perdia-se entre os seus joelhos, afogado de amor, a gaguejar as palavras de ternura de um dialeto inventado (ANTUNES, 2009, p. 19-20).

Essa passagem refere-se ao momento quando o médico sai de casa, agora não temporariamente para um país estrangeiro, mas para iniciar sua longa e solitária viagem ao avesso de si. Flagramos, no trecho, a forma como o médico percebe que a mulher enxerga sua saída por meio de seus olhos desolados que o perseguem escada abaixo como quem tenta, pela última vez, lutar pelos dois. O médico constrói a imagem da sua mulher de uma forma muito elevada, enquanto executa seu próprio rebaixamento. Ela com seu corpo sempre jovem, leve, com um rosto intacto e com uma beleza flutuante e ele a figura desajeitada, tosca e receosa de tocá-la.

Ao relembrar a saída de casa, o médico compreende que os motivos que levaram à separação não estavam certos, pois da mesma forma que se uniram, agora, separam-se. Se a união dos dois se dá num mês de verão, em Agosto, feito de aspirações confusas e beijos aflitos, a separação traz esses aspectos também, mas, agora, ao invés de selarem a união, a confusão e a aflição os separa.

É importante perceber a forma como o olhar da mulher é descrito na sua saída, pois eles estão desolados e perseguem o médico escada abaixo. Por um lado, há a tristeza, por outro, existe um certo tom de responsabilização do outro pelo fim, essa responsabilização pode partir tanto do médico quanto da esposa.

Ao se colocar para baixo na escada e na vida, o médico eleva a figura da mulher, transformando-a quase num ser intocável e inabalável. Ela é dona de uma juventude, beleza e leveza que não se foram ou se modificaram, mesmo com o passar dos anos. Por fim, a caracterização da mulher atinge seu ápice ao dizer que ela tem uma beleza de Giacometti, fazendo uma referência intelectual às obras do artista plástico suíço, Alberto Giacometti. Essa beleza que o médico acredita ver na mulher, é uma beleza de pintura, marcada pela expressão e pela construção poética, que não envelhece e não está sujeita, como um corpo real, à ação do tempo. Mais interessante ainda é que, por ser uma beleza de obra de arte, ela é construída talvez até mesmo pela sua própria distorção de mundo e por sua imaginação.

Se a beleza da mulher é digna de comparação com uma pintura, ele é dono de traços degradantes, como ser desajeitado e tosco e, ao contrário dela que não envelhece,

ele já começa a amarelar e a se degradar. Porém, ele não envelhece de qualquer modo, mas se amarela de um outono sem graça. O outono é sempre seco, sem cores e, no momento em que as folhas começam a amarelar, indicador de que estão secas, elas estão prestes a se desprenderem daquilo que as segura. Talvez seja dessa forma que o médico se encontra, sobrevivendo por um frágil laço que o liga a esse amor e por um breve período de tempo até sua queda final.

Tal diferença que o médico coloca entre seu corpo e o corpo da mulher, entre a beleza dela e a sua velhice, faz com que ele até mesmo achasse injusto tocar-lhe o corpo em certos momentos. Essa sensação advém daquilo que discutimos na introdução deste capítulo, ou seja, à sua melancolia, que faz com que ele se rebaixe quando comparado aos outros:

> O doente [melancólico] nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado. Humilha-se perante os demais e tem pena dos seus por estarem eles ligados a uma pessoa tão indigna (FREUD, s.d., p. 28).

O que Freud nos descreve acerca do sujeito melancólico e do seu rebaixamento em relação a outras pessoas que têm de conviver com ele se aplica ao médico psiquiatra e à sua esposa. De acordo com seu ponto de vista, ele era completamente indigno para estar com ela, para dormir com ela, para transar com ela, etc.

A imagem elevada da mulher é justamente a contrapartida do horror e da desolação que foram a guerra e sua saída definitiva de casa. Ambas as memórias, da elevação e do horror, são dolorosas, mas a memória da guerra é apenas devastadora, ao passo que a lembrança da mulher tem algo de redentor, mas ainda assim dramático (seja pela beleza, pela paixão, pelo amor e pela frágil cumplicidade, seja pela promessa de um reencontro – ainda que ele mesmo duvide dessa possibilidade).

Agora que entendemos as razões que levam o personagem a distorcer o mundo, temos de compreender o modo como essas distorções, positivas ou negativas, são construídas. Dissemos no primeiro capítulo que as figuras de linguagem têm grande importância nas construções dos momentos líricos da narrativa, pois são as responsáveis por dar profundidade às vivências, acrescentando não em fatos, mas sim em significados. Desse modo, destacamos que em *Memória de elefante* temos como principais e recorrentes figuras a metonímia, a metáfora e a comparação.

As metáforas e as comparações nessa narrativa portuguesa são criadas de modo a comporem grandes construções de uma pessoa, de um lugar, de um hábito ou até mesmo de um gesto, não a fim de recompor como eles o são de modo verossímil, mas da forma como o protagonista os vivencia. Assim se dá, por exemplo, com a lembrança da sua ex-mulher quando o visitava em África:

> A imagem da mulher à espera dele entre as mangueiras de Marimba pejadas de morcegos aguardando o crepúsculo, apareceu-lhe numa guinada de saudade violentamente física como uma víscera que explode. Amo-te tanto que te não sei amar, amo tanto o teu corpo e o que em ti não é o teu corpo que não compreendo por que nos perdemos se a cada passo te encontro, se sempre ao beijar-te beijei mais do que a carne de que és feita, se o nosso casamento definhou de mocidade como outros de velhice, se depois de ti a minha solidão incha do teu cheiro, do entusiasmo dos teus projetos e do redondo das tuas nádegas, se sufoco da ternura de que não consigo falar, aqui neste momento, amor, me despeço e te chamo sabendo que não virás e desejando que venhas do mesmo modo que, como diz Molero, um cego espera os olhos que encomendou pelo correio (ANTUNES, 2009, p. 36).

Como podemos analisar por meio dessa passagem, o protagonista se lembra da figura da mulher e de um momento autêntico e singular que teve com ela em Marimba, quando estava em África. Nesse sentido, temos de olhar para dois aspectos interessantes, primeiro, a lembrança. O sujeito é impelido a rememorar, não é algo que faz racional e voluntariamente, já que a memória surge-lhe como "uma guinada de saudade violentamente física como uma víscera que explode". Sendo assim, ele não pode se lembrar de tudo o que vivenciou naquele tempo e naquele espaço, mas somente daquilo que o marcou, daquilo que sua memória não foi capaz de jogar pro campo do esquecimento. É uma memória poética, sofre um processo de seleção, só resta aquilo que é puro, verdadeiro e significativo. Essa memória, como já anunciamos, também atua como um dispositivo representacional, tanto que surge trazendo sensações muito intensas no sujeito que rememora e que vivencia, no presente, ainda que de forma diferente, esse afeto. A própria imagem da mulher é construída nesse trecho com contrastes que a elevam em detrimento do próprio lugar em que se amavam naquele contexto, ou seja, no horror dos campos da Guerra em Marimba. O sujeito revela que ama aquilo que nela se reserva ao físico, mas também aquilo que vai além dele, sabe que, apesar de o casamento ter se perdido, ele não a perdeu dentro si, pois a cada passo

que dá nessa noite escura, só consegue encontrar a ela, ele entende que, ainda que o divórcio tenha se tornado o rito iniciático da sociedade moderna, os outros casamentos definham de velhice, mas o deles, interrompido pela guerra, destruiu-se de mocidade. O sujeito sente uma saudade dilacerante da mulher, mas, apesar de saber disso, ele sabe que não é capaz de dizer tudo para ela, pois se sufoca nessa ternura e espera, mesmo sem esperança, que, em algum momento, a mulher seja capaz de vir até ele e que, em sua cumplicidade, seja capaz de decodificar o morse por meio do qual se comunicavam sem serem entendidos por mais ninguém.

Outro aspecto interessante que nos chama atenção nessa passagem se refere à construção imagética da figura da mulher e do sentimento que nutre por ela. Sabemos, por meio do que diz, que não estamos diante de um amor passível de compreensão racional e nutrido por uma paixão carnal, "amo tanto o teu corpo e o que em ti não é o teu corpo", nem sua perda pode ser entendida por meio de um raciocínio lógico e certo, "não compreendo porque nos perdemos se a cada passo te encontro", mas compreendemos a dor da perda do sujeito, apreendemos a natureza desse amor e sentimos isso, sobretudo, por conta da figuração poética da linguagem que se divisa com o patético (sentimento típico da poesia) em contraste com o noético (aquilo que é conceitual), que deveria predominar na prosa. A narrativa é poética porque se afasta do caráter mais objetivo e claro que caracteriza a prosa, sobretudo a mais tradicional, de natureza realista, teleológica e causalista, para se aproximar de uma forma de expressão, o poético, que mobiliza a linguagem ao nível dos afetos, impondo ao leitor que ele experimente algo desses afetos de forma mais intensa. No fim da passagem, mesmo que metaforicamente, sentimos que o sujeito espera por algo que não pode vir, o que não encomendou, mas recebeu, foi a solidão e a angústia de saber que, de agora em diante, terá de caminhar só.

A memória que traz uma imagem do passado faz com que o médico no presente declare seu amor para sua ex-mulher. Porém, como é previsto, ele não é capaz de verbalizar esse seu sentimento, senão mentalmente. Em sua declaração, o médico reconhece que ama muito sua ex-mulher e, entende que talvez seja tanto sentimento que ele não sabe como amá-la, que ama a beleza do invólucro da mulher de que já falamos aqui, mas que também seu amor não se encerra nisso, pois ama também aquilo que nela não é da esfera física.

Por ser possuidor de tamanho sentimento pela mulher, o médico não consegue compreender a razão pela qual o relacionamento dos dois se perdeu, já que, nele, a presença dela é constante como imagem e memória, apesar da sua ausência real. O médico não compreende como o relacionamento acabou se sempre beijou mais do que a carne de que a mulher era feita. O médico não pode compreender de que forma a juventude presente no casamento dos dois pode ter sido uma das causas do fim da união quando muitos casamentos se acabam de velhice. O médico não consegue compreender porque saiu de casa, já que a sua solidão aumenta pela falta do cheiro da mulher, pelo entusiasmo de seus projetos e do formato de suas nádegas. Se ele compreende que há muito da mulher que ainda está nele como imagem, que ele sente falta como presença.

O médico vai, então, nesse movimento que só acentua a incompreensão que tem pelo sentimento que nutre pela mulher e, em consequência, pela incompreensão do fim de um relacionamento em que não faltou amor. É assim que a declaração se encerra numa espécie de sufoco da personagem, pois não há forma possível para verbalizar todo esse sentimento que nutre pela mulher. O encerramento do seu discurso coroa a melancolia e a ternura que vinham sendo descritas pelo médico, pois como sentir tudo o que sente, a presença (pela memória) e a falta (pela ausência física), sufoca o psiquiatra, ele se despede da esposa, chamando por ela e, mesmo sabendo que ela não virá, isso não impede que ele ainda deseja sua presença. Sua consciência infeliz, entretanto, não dá a esse desejo expectativa ou esperança. É assim que a memória intelectual surge-lhe a partir do livro *O que diz Molero*, com a imagem de um cego que espera uma coisa que nunca poderá vir. Ainda assim, talvez, desejar seja melhor do que estar destituído de qualquer forma de alívio para essa agonia que o atravessa nessa caminhada sem descanso.

Tal referência intelectual ao livro ainda se liga a todos questionamentos pelos quais o médico passa porque a narrativa também aborda a busca de sentido para a existência do personagem do livro. Assim como um cego espera pelos olhos para ver, ele espera pela mulher para sobreviver a essa lama que cada vez mais o afunda e que pode conferir algum sentido à sua vida travessia.

A separação da ex-mulher é sentida como ainda mais dolorosa pelo médico porque sua saída de casa representou também o afastamento das filhas. Portanto, as imagens delas e do sentimento que nutre por elas são constantes neste livro também.

3.2.4. Imagens das filhas

Essa distância a que o médico se encontra das pessoas com quem convive não se dá de modo somente simbólico, mas também de modo físico. O médico esquiva-se até mesmo de um encontro com suas filhas. Se durante a guerra de Angola ele era impedido de se encontrar com elas todos os dias de sua vida e as acompanhava por meio de fotografias, bem como a ideia que elas construíram do pai se baseava num porta-retrato colocado na sala, agora, no momento presente, sente-se incapaz de reverter essa situação, pois só é capaz de observá-las à distância e escondido, como vemos nessa passagem em que o médico fica esperando as filhas saírem da escola escondido para que elas não o vejam:

> Nisto avistou as filhas no meio de um grupo de meninas uniformizadas de saia de xadrez, os cabelos loiros e lisos da mais velha, os caracóis castanhos da mais nova, abrindo caminho uma atrás da outra na direção da Teresa, e os seus intestinos, de repente demasiado grandes para o umbigo, incharam dos cogumelos da ternura. Apetecia-lhe correr para elas, segurar-lhes na mão e partirem os três, como no final do Grand Meaulnes, a caminho de gloriosas aventuras (ANTUNES, p. 94-95).

O médico é paralisado pelo seu medo de agir, pelo seu medo de rejeição, por estar acomodado a imaginar cenas melhores que as realmente vivenciadas por ele. Ele não tem a capacidade de ser honesto com aquilo que sente, o médico pode até ser um homem de percepção, mas não o é de ação. Pelo contrário, aquilo que sente, a sua vontade de agir, é substituída pela sua capacidade de imaginar. E, novamente, do ponto de vista da figuração, as imagens que o médico cria para representar o que sente vão na contramão do afeto, é assim que são seus intestinos que incham dos cogumelos da ternura, pois, apesar de sentir muito, o médico não sabe lidar com seus sentimentos, sempre lida com eles de uma forma canhestra, desarrumada e confusa até para ele. Porém, trocar sempre a ação pela percepção implica perdas, a perda de tentar ter o controle de sua vida porque faz com que o médico não encare de frente essa incapacidade de lidar verdadeiramente com aquilo que experimenta. E, sendo assim, sua vida é constantemente levada de uma forma não autêntica.

A imagem que constrói nessa passagem como uma forma de aliviar esses sentimentos surge-lhe a partir de uma memória intelectual ao fazer referência ao livro do escritor francês Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*. Interessante como a ligação entre essas duas ideias se dá: por um lado, ele gostaria de poder se aproximar das filhas, entrelaçar suas mãos nas mãos delas e saírem os três juntos, tal vontade só pode se construir idealisticamente, já que ele não possui essa relação de cumplicidade com as meninas, nem possui um espírito disposto a partilhar um momento de diversão possível e, mais do que isso, não tem nem mesmo a coragem de se mostrar para elas. Por outro lado, surge-lhe, como grande imagem representativa dessas ideias e desses desejos um livro do romantismo que tem no seu enredo um personagem que empreende uma busca impulsiva, heroica e lúdica à procura do seu amor. Ainda que tenhamos o registro do mundo infantil, a busca do protagonista francês se dá de modo muito mais heroico que a busca do médico pelos amores de sua vida. Ambas as imagens, a do desejo e a do enredo, aproximam-se pela idealização e ambas acabam por reforçar o fracasso do médico em empreender a busca verdadeira daquilo que ama e de realizar, efetivamente, suas vontades.

Iniciamos nossa dissertação comentando de que maneira a sociedade moderna desabrigou o indivíduo moderno, de que maneira o isolou de seus contemporâneos e de que modo lhe deu muitas perguntas e nenhuma resposta. Porém, também dissemos que, se o herói perde o auxílio dos deuses com seus destinos pré-determinados, ganha em liberdade. É essa mesma liberdade que nos impede, quando olhamos para *Memória de elefante*, de afirmar que o psiquiatra é somente uma vítima das transformações que a modernidade trouxe para a sociedade, das quais falamos brevemente no primeiro capítulo. De fato, não foi só o mundo que levou o médico à sua não adequação, ele também é responsável por isso, pois teve e, no momento da narração ainda tem, a chance de escolher. Só que não escolhe tentar transformar sua realidade, não age para tal e, nesse sentido, deixa que as coisas permaneçam como estão. Ele escolhe ir ao hospital todos os dias de sua vida, ele decide não ligar para a esposa, ele escolhe se esconder das filhas, ele escolhe, por fim, sua angústia e solidão. É claro que não escolhe isso porque é desavisado sobre o sofrimento que disso virá, mas porque, como ele mesmo se define, é um covarde e tem um medo, não inconsequente, de que nada mudará dali pra frente. Escolhe porque não saberia o que dizer, ainda não encontrou o

tal esperanto que tanto procura para se comunicar com a esposa, escolhe porque tem medo da rejeição já que experienciou o quão ruim ela pode ser quando tentou reencontrar seu país, quando a surdez real e simbólica da mãe impossibiliva um diálogo entre os dois e quando teve de descer as escadas de sua casa para uma ida sem volta. Ele escolhe, mas suas escolhas não são tão arbitrárias. Ele se boicota, acomoda-se ao sofrimento porque sabe que não é possível escolher melhor nem pior para estar de posse da sua própria vida, pois alguns dos acontecimentos que mais o marcaram foram contingenciais, ele não pôde escolher a mãe que teve e suas sucessivas barrigas que a impediram de dedicar o afeto que o filho achava necessário, não pôde escolher ir pra guerra em Angola, onde viu tantas pessoas sofrerem, agonizarem e morrer, nem pôde escolher que as memórias o perseguissem a tal ponto de impedi-lo de dar continuidade a sua vida depois do retorno da Guerra, essas não são decisões que cabem ao médico. Por isso, ele sabe que suas escolhas no presente não vão mudar o curso que sua vida tomou lá no passado e não será mais possível retomar para si a vida que possuía. Porém, saber disso não faz com que ele consiga se encontrar no momento presente, é assim que na seguinte passagem flagramos o médico se olhando no espelho e buscando um certo reconhecimento de quem se tornou:

> Quantos anos tenho?, interrogou-se ele procedendo à periódica verificação de si próprio que lhe permitia um entendimento precário com a realidade exterior, substância viscosa em que os seus passos se afundavam, perplexos, sem destino. As filhas, o bilhete de identidade e o lugar no hospital ancoravam-no ainda ao quotidiano mas por tão finos fios que prosseguia pairando, sementinha peluda de sopro em sopro, a hesitar (ANTUNES, 2009, p. 74).

O questionamento do médico de quantos anos tem vai além do sentido superficial do desconhecimento ou esquecimento de sua própria idade, mas representa a falta de posse da sua vida no momento presente, isso porque sua vida parece localizada num passado em que ainda tudo se apresentava com um certo significado. Além disso, a sua interrogação compõe parte daquilo que ele chama de periódica verificação de si próprio. É como se o ato de reconhecer-se não funcionasse como um processo natural, mas algo mecânico feito por ele para não se perder completamente e ser engolido pela frenética e sem sentido realidade exterior.

Para descrever essa realidade e seu funcionamento dentro dela, o médico lança mão da metáfora e a descreve como uma substância viscosa em que seus passos se

afundaram perplexos sem destino. A realidade de fato lhe surge como algo de que ele não tem muito conhecimento e algo que não lhe passa nenhum tipo de base sólida em que possa depositar sua trajetória e onde possa construir seus sonhos. A realidade, na verdade, surge-lhe como o lugar onde seus sonhos afundam, seus sentimentos se tornam turvos e onde seus piores medos tomam forma. Nesse sentido é que ele não consegue se encontrar nessa realidade presente, é assim que, analisando o protagonista de *Os cus de judas,* a pesquisadora Ana Paula Silva também identifica essa problemática de identidade, para ela:

> As mudanças por que passou o narrador-personagem o confundem no que diz respeito à sua identidade, pois suas convicções políticas e ideológicas se alteraram após a participação na Guerra Colonial e ele perdera suas referências, que eram pautadas pela família, pela religião e pelos valores de um nacionalismo ufanista. Enfim, o narrador não se reconhece mais, após a participação na Guerra, como mesmo jovem incauto que saíra de Lisboa em direção à África (SILVA, 2012, p. 72).

De fato, quando retorna a Portugal, o psiquiatra já não é mais o mesmo, não encontra o que deixou quando sai do país e custa a reencontrar laços a que possa se prender. É assim que as filhas, o emprego no hospital e o documento de identidade lembram-no de quem ele é e tornam a realidade um pouco menos insuportável. Porém, como viemos descrevendo ao longo de toda análise, sabemos que a profissão e o local de trabalho, desde a Guerra, não são sinônimos de satisfação profissional e pessoal para o médico. O afastamento que experimenta com as filhas desde o divórcio faz com que eles não possuam uma relação de partilhas intensas e constantes. Além disso, como vimos em trecho anterior, nem sempre o médico é capaz de dizer seu sentimento a elas.

Por fim, o documento de identidade não representa nada senão um supérfluo registro nacional que nada diz sobre a pessoa do médico de fato. Dessa forma, esses elementos que o sustentam no mundo externo representam tão finos fios que o médico se sente pairando no ar. A imagem que constrói para descrever seu estado é a de uma semente que vai de sopro em sopro sempre a hesitar. De fato, não há nenhum tipo de certeza naquilo que faz no seu dia-a-dia, o médico caminha como quem está sem direção e sem objetivo. Sabendo das consequências que as escolhas que faz podem trazer, ele sempre está em dúvida sobre qual decisão tomar e sobre qual caminho seguir. É dessa forma que vai traçando a trajetória do seu dia-a-dia, sendo surpreendido por elementos do cotidiano que o trazem de volta para aquilo que, em essência, é importante

para ele, como podemos observar neste cena que se segue em que o personagem encontra-se distraído dirigindo e uma cena do trânsito o leva para outro lugar:

> [...] e ingressou no carreiro de formigas soluçado do trânsito, comandado do fundo pelas piscadelas e olho sem sensualidade do semáforo. O verde luminoso aparentava-se à cor das íris da filha mais crescida quando sorria de prazer sob os cabelos loiros em desordem, minúscula feiticeira escarranchada na vassoura de zebra de pau do carrossel durante viagens de uma alegria exultante: o psiquiatra achava-a então muito mais velha do que na realidade era, e sentia-se, encostado à balaustrada de ferro, pagando melancolicamente ao empregado, um cavalheiro idoso a tropeçar nas ceroulas na direção da meta próxima do cancro da próstata e da última algália, pobres girândolas finais dos destinos anônimos (ANTUNES, 2009, p. 68).

Nesse trecho, podemos perceber de que forma a metonímia colabora para o surgimento e para a construção da memória poética. Parado no semáforo, o médico observa o verde luminoso da sinalização, imediatamente, pela semelhança entre as cores dos olhos da filha e esse elemento, há o despertar de uma memória de quando a filha mais velha sorria de prazer.

É assim que toda uma construção imagística é feita para caracterizar a filha. Para ele, ela se parece com uma minúscula feiticeira escarranchada na vassoura de zebra de pau do carrossel durante viagens de uma alegria exultante. A filha lhe surge como esse ser mítico, mágico e encantado que se apresenta num lugar e de marca caracterizadora da infância, o carrossel. Na viagem que empreende nesse lugar marcado pelos contornos da infância, a filha é dona de uma alegria exultante que, de certa forma, coloca a realidade do pai a milhas de distância da sua.

Dessa forma, o narrador nos diz que o pai a achava muito mais velha do que de fato era, essa percepção existe em razão dos dois mundos contrastantes que possuem. É desse modo que ele, separado da viagem da filha até mesmo fisicamente pelas grades de ferro, sente-se um cavalheiro idoso a tropeçar nas ceroulas na direção da meta próxima do cranco de próstata e da última algália. Em contraste com a filha que vive uma viagem lúdica e de exultante alegria, ele vive o oposto da ludicidade, sente-se velho, incapaz de se cuidar e a espera do fim do seu corpo, que surge aqui pela destruição simbólica de um câncer de próstata e da invasão dolorosa de sondas que adentram sua uretra.

Podemos entender que, de alguma maneira, o afastamento de pai e filhas se abriga e encontra permanência e potencialidade nas formas exponencialmente distintas e

inconciliáveis de apreender, viver e sentir o mundo. Isso se torna mais intenso e claro para ele a partir da sua saída de casa. É dessa forma que observamos o psiquiatra olhando os barcos e sentindo a falta das filhas:

> Um barco de carga subia a barra perseguido por uma coroa de gaivotas vorazes, e o psiquiatra pensou em como as filhas apreciariam estar ali com ele naquele momento, agitando-se numa chuva de perguntas extasiadas. O desejo de as ver misturou-se a pouco e pouco com os corpos dos ceifeiros da margem, que se chamavam em gritos chegados a ele distorcidos ou abafados pela refração do ar, reduzidos a cintilações de ecos que o vento moldava como véus de sons, com o peso de Lisboa colado às suas costas à maneira de uma corcunda de prédios, e os cães vagabundos a farejarem em vão nas redondezas a mensagem de urina do pequinês ideal. Os minúsculos rostos delas possuíam o doloroso contorno do seu remorso, que aos fins de semana tentava em vão subornar de permissibilidade excessiva e de ternura viscosa, rei mago pródigo em chocolates que lhe não exigiam. Saber que à noite não estaria com elas para o beijo do adeus, pesado já da lassidão do sono, que não iria em pontas dos pés afugentar-lhes os pesadelos segredando-lhes ao ouvido as palavras de amor do vocabulário secreto comum ao Pato Donald e à Branca de Neve, que de manhã a sua ausência na cama de casal se transformara num hábito aceite sem surpresa, tornava-o culpado do pavoroso crime de as abandonar. Podia apenas, durante a semana, espreitá- las às ocultas como um espião, ser o José Matias de duas Elisas irremediavelmente perdidas, que prosseguiam trajetos divergentes do seu, pequeninas parcelas do seu sangue que acompanhavam, dilacerado, de uma distância cada vez maior. Decerto que a sua deserção as decepcionara e confundira, que esperavam ainda o seu regresso, os passos na escada, os braços abertos, o riso de outrora. A frase do pai rodopiou-lhe em espiral pela cabeça: - A única coisa de que tenho pena é das tuas filhas. carregada da contida emoção com que se adivinhava nele o pudor do afeto que só depois da adolescência aprendera a conhecer e a admirar, e achou-se reles e maligno como um animal doente, reduzido às asfixiantes proporções de um presente sem futuro. (ANTUNES, 2009, p. 87).

A observação do médico do mar, dos ceifeiros e da agitação dos barcos faz com que ele se lembra das filhas e do quanto elas gostariam de partilhar daquele momento com ele. É assim que a presença das filhas lhe invade o pensamento e faz com que a ação presente se suspenda para a construção da narrativa vertical que é imagística, feita pelo narrador com a perspectiva do protagonista, pois é somente dessa forma que os rostos das meninas podem possuir o doloroso contorno do remorso do médico. Esse remorso remete à culpa que o protagonista sente pelo divórcio e pela sua saída de casa. Tal culpa está ligada à sua melancolia como explicamos na introdução deste capítulo.

Isso faz com que ele tente, em vão, apaziguar seu remorso por meio de uma permissibilidade excessiva e por meio de uma ternura pegajosa, fazendo com que ele se assemelhe ao que metaforicamente chama de rei mago pródigo, ou seja, à figura que na tradição cristã instaurou a tradição dos presentes e que, na figura do pai, ganha a forma do agrado nos chocolates como tentativa de diminuição do peso na sua consciência pela distância simbólica e física das filhas.

Em seguida, as imagens da rotina que possuía com as filhas na antiga casa são trazidas para o texto. Temos, então, uma certa mistura entre memórias de um passado que o narrador nos conta e que nos revelam ainda mais sua culpa por se fazer ausente e o desejo reprimido, no agora, por se fazer presente. É, dessa forma, que imagina como o beijo de boa noite, o acalmar dos pesadelos por meio de uma conversa com vocabulários que remetiam aos desenhos animados e o estar na cama de casal com a esposa aparecem marcados pelo negativo, pela sua ausência em todos esses momentos e, depois de certo tempo, tal falta havia se tornado um hábito que não causava mais espanto nas filhas.

Como resultado temos a culpa do psiquiatra que é descrito como o responsável por um pavoroso crime: ter abandonado as filhas. Como só tem contato com elas aos fins de semana, o psiquiatra as espreitava escondido durante a semana na saída da escola. Em consequência disso, temos uma memória intelectual para representar a relação do sujeito com as filhas. Tal memória está localizada no conto “José Matias”, de Eça de Queirós. Essa lembrança surge, principalmente, por causa do amor contemplativo e doentio que José Matias nutre por Elisa. Tal é, em suas devidas proporções, já que, no caso de *Memória de Elefante*, estamos lidando com um amor paternal, a relação do psiquiatra com as filhas. Esse amor que é feito de contemplação às ocultas e incapaz de se realizar como uma das partes gostaria. O médico percebe que as filhas, que são sangue do seu sangue tornam-se cada mais distantes dele.

Isso posto, o discurso muda seu foco para aquilo que ele imagina que as filhas esperam. De acordo com sua perspectiva, as filhas se decepcionaram e se confundiram com sua saída de casa e ainda desejam a vida que a família possuía antes do divórcio. Porém, tal espera e desejo são interrompidos pelo discurso do pai do médico que diz só ter pena das netas. Tal discurso aparece carregado de uma emoção contida, pois o avô apresenta o pudor do afeto. Esse pudor que o médico passa a conhecer e admirar depois

da adolescência é deixado como herança ao psiquiatra. Ainda que ele não nos diga isso explicitamente, podemos apreender pela sua sua trajetória e pelo seu modo de se relacionar e de expressar seus sentimentos.

É claro que, lembrar da frase do pai depois de se lembrar da rotina que tinha com as filhas antes dos divórcio e se deparar com o que restou, faz com que ele se sinta reles, como um animal maligno, estamos aqui , depois de todo o processo melancólico que acompanhamos, diante do seu rebaixamento ao reino animal. Tal rebaixamento ainda é pior quando ele se sente reduzido às asfixiantes proporções de um presente sem futuro. De algum modo, essa condição que o médico experimenta todos os dias demonstram o quanto ele tem consciência do rumo que sua vida tem tomado. Ele não consegue dar a ela perspectiva de um futuro melhor, pois vive preso ao passado.

Por fim, das mulheres que foi se afastando ao longo de sua vida, sua mãe também é figura importante, pois o protagonista traz muito dela em sua personalidade e no seu modo de sentir. Além disso, a distância a que se encontra dela não se dá de forma menos dolorosa para o sujeito.

3.2.5. Imagens da mãe

Parece-nos claro que o sujeito é responsável pelo destino a que se deu, isso porque ele entende que não foi capaz de lutar com todas as armas para que sua vida não se encontrasse no modo como está no momento presente, não só no sentido de que está apartado de suas filhas e da mulher, mas que também participou de uma guerra com a qual não concordava, que sai de sua casa todos os dias para uma prática médica na qual já não acredita e no afastamento que nunca conseguiu diminuir com a mãe. É assim que flagramos o psiquiatra pensando sobre sua relação com ela:

> Herdei talvez de ti o gosto do silêncio, e as sucessivas barrigas não te consentiram o espaço de me amares como eu necessitava, como eu queria, até que ao darmos pela existência frente a frente um do outro, tu minha mãe e eu teu filho, era tarde demais para o que, na minha forma de sentir, não tinha havido. O gosto do silêncio e o fitarmo-nos como estranhos separados por distância impossível de abolir, que pensarás de fato de mim, da minha vontade informulada de te reentrar no útero para um demorado sono mineral sem sonhos, pausa de pedra nesta corrida que me apavora e que do exterior se me diria imposta, enfrenesiado trote da angústia na direção do repouso que não há. Mato-me, mãe, sem que ninguém ou quase ninguém o note, baloiço

> pendurado na corda de um sorriso, choro por dentro umidades de gruta, suor de granito, secreto nevoeiro em que escondo (ANTUNES, 2007, p. 56).

A utilização do verbo herdar escolhido pelo protagonista se dá de modo simbólico e irônico porque não herda algo que é, necessariamente, bom, pois o gosto pelo silêncio é uma das razões pela qual ele não é capaz de dizer o que sente diretamente para as pessoas. Outras razões possíveis para seus silêncios podem estar localizadas na sua confusão mental e sentimental, na sua covardia e no seu medo de como a realidade pode destruir suas expectativas e ilusões.

É com um certo tom de rancor que o médico diz não ter recebido da mãe o amor de que necessitava, e a causa para tal falta de afeto está localizada nos sucessivos filhos que a mãe teve após ele. O médico entende que, quando finalmente os dois são capazes de se olharem de verdade frente a frente, já é tarde demais para tentarem recuperar a ligação sentimental que se perdeu.

Porém, o médico consegue reconhecer que há um outro elo que os liga, marcado por essas renúncias na fala, mas ao olhar para a figura materna, o psiquiatra sente que são dois estranhos que vivem uma distância que, agora, já não é possível abolir. Diferente das hipóteses de recuperação do amor com a ex-mulher, o médico não encontra na relação com a mãe essa possibilidade futura positiva.

É, então, que começa um movimento do médico em direção à mãe muito simbólico. Apesar de se sentirem distanciados, o médico reconhece uma certa vontade irrealizável de readentrar no útero da mãe. Voltar ao útero, entretanto, não é uma construção que, imageticamente, é feita para simbolizar a vida, mas, sim, uma espécie de morte, pois ele quer voltar para ter um demorado sono mineral, esse sono que é extinto de vida e, como pontuado por ele, sem sonhos também. Ele propõe essa pausa de pedra que é uma pausa da própria vida, como a última e única maneira de sair dessa sua dolorosa existência.

Essa travessia angustiante, vale reforçar, não emana só do próprio sujeito, mas é imposta, como ele descreve, pelo exterior e não é uma travessia qualquer, pois é algo que o apavora. É uma travessia que o leva em direção a um repouso, a um fim desse sofrimento e dessa exaustão, que ele, infeliz ser consciente, sabe que nunca existirá. É assim que, voltar para o útero da mãe, para um sono sem vida, como uma tentativa de fuga dessa travessia angustiante e inacabável, converte-se numa espécie de confissão

dirigida à mãe para dizer que está, no presente, a se matar todos os dias sem que quase ninguém note, isso porque, como as imagens que traz para representar essa morte ilustram, ela se dá de modo muito profundo na sua interioridade.

Ele balança pendurado na corda de um sorriso e, ao mesmo tempo em que essa corda representa uma espécie de estrangulamento, o sorriso devolve externamente a falsa ideia de que tudo vai bem, se ele chora é por dentro e não é por acaso que seja umidade de grutas, pois a umidade dessas cavernas estão localizadas nos mais recônditos lugares e não externalizadas para que qualquer um possa saber da sua existência ali. Não é por acaso também que ele construa, metaforicamente, similaridades com o suor de granito, uma pedra que é bruta por fora, mas que é capaz de absorver e reter umidade por dentro, tornando-se frágil sem que quase ninguém perceba isso de imediato. Por fim, ele entende que se esconde num secreto nevoeiro, pois quase ninguém sabe de fato de suas aflições que parecem não permiti-lo enxergar com clareza a sua própria vida.

Pouco sabemos sobre a mãe do protagonista, mas, por trechos como esse, conseguimos entender que os dois não possuem uma relação de troca afetiva, mas, sim, de silêncios. Ele é irônico ao pensar no que herdou da mãe, ou seja, o gosto do silêncio, já que, ele mesmo comprovou na pele, é uma herança que ninguém quer. Porém, deixa claro, conforme descreve mais sua relação, que a culpa do sujeito agir como age não é só da mãe, também está relacionada com a sua própria forma de sentir. Desse modo, recai sobre o sujeito a dura responsabilidade de reconhecer que a culpa não pode ser depositada nos outros, senão em si mesmo. Ele, que talvez ainda não tenha amadurecido por completo, tem de encarar o fato de que é, em partes, o autor da sua história. Daí, do ponto de vista da figuração, a imagem da morte se confundir com a imagem uterina, morrer é outra forma de nascer. É, talvez, no beco sem saída da vida do médico, uma última forma desesperadamente imaginada de cessar seu sofrimento.

Percebemos que, assim como quando trata de outras relações, o médico tem sempre uma angústia, um silêncio cheio de significado e uma tristeza inconsolável em relação à figura materna, já que a secura afetiva da mãe parece ter infundido no protagonista essa vida interior rica de sentimentos, mas que o assinala, ao mesmo tempo, com a incapacidade não de compreender os próprios afetos, mas de dizê-los. O filho entende que já é tarde demais para tentar qualquer aproximação afetiva com a mãe,

assim como não consegue abolir a distância que mantém das filhas, dos silenciamentos com a mulher. Há, frequentemente, o entendimento de que não pode mudar o que construiu até ali e que o impede de agir, justamente porque sabe da angústia que as consequências das ações podem trazer.

Essa distância que vivencia com a mãe, no entanto, vem de um passado mais remoto, de quando ele ainda era pequeno e a mãe era incapaz de compreender sua forma de apreender e lidar com o mundo:

> Minha velha, pensou ele, minha velha-velha nunca soubemos entender-nos bem um com o outro: logo à nascença te quase matei de eclampsia, tirado a ferros de ti, e segundo a tua perspectiva tenho caminhado pelos anos de trambolhão em trambolhão a caminho de uma qualquer mas certa desgraça derradeira. O meu filho mais velho é maluco, anunciava às visitas para desculpar as (para ti) bizarrias do meu comportamento, as minhas inexplicáveis melancolias, os versos que às ocultas segregava, casulos de sonetos para uma angústia informe (ANTUNES, 2009, p. 57).

Há, neste trecho, uma certa culpabilização do médico em relação à forma como os dois se relacionam. Isso é causado, de início, pela própria forma que seu parto se dá, pois ele quase mata a mãe de eclampsia, fazendo com que o parto não seja tranquilo ou natural, tendo em vista que ele é 'tirado a ferros' dela. Além disso, o médico sabe qual é a visão que a mãe tem dele e de sua trajetória. Saber que ela o acompanha não tem peso positivo, pois o que ela espera dele é uma qualquer, mas certa, desgraça, ou seja, a mãe é, de certa forma, uma expectadora que o acompanha já sabendo do seu fracasso final. Consequentemente, nem mesmo na figura materna o médico pode encontrar apoio para reestabelecer suas estruturas e encontrar algum sentido para sua vida.

Isso piora quando o médico relembra e reproduz para si o discurso utilizado pela mãe de que ele era maluco. Tal discurso se dirigia mais para ela mesma do que para os outros, pois a mãe precisava de alguma justificativa para lidar com a personalidade do filho que, para ela, de certa forma, nunca saiu da esfera da estranheza para a do entendimento e da partilha. Tais estranhezas se referem ao comportamento do filho, às suas melancolias que eram incompreensíveis, aos versos que ele escrevia e que se convertiam numa espécie de casulo para proteger e abrigar sua angústia informe e, portanto, nunca possível de ser partilhada completa e diretamente com a mãe ou com quem quer que fosse.

Relembrar de momentos da sua infância faz com que nos atentemos para o fato de que, desde esse primeiro momento, o sujeito já era um ser solitário mesmo dentro de sua casa. A solidão, portanto, o acompanha em diferentes momentos de sua vida, seja com sua mãe, na guerra, no hospital, em todas as suas relações e, de uma forma geral, durante todo seu cotidiano. Sendo assim, o último tema representado por meio das imagens e a ser estudado por nós é o da solidão.

3.2.6. Imagens da sua solidão

Como dissemos, essa solidão pode ser observada em diferentes momentos da vida do psiquiatra, o que nos indica que ser solitário é uma condição que marca e persegue o sujeito e da qual ele não consegue se desprender. Tal condição pode ser observada a seguir quando, já no fim do seu dia, o médico está num Casino e constata sua própria mediocridade:

> Estar aqui, pensou o médico ultrapassando uma cadeira de rodas com um senhor sem pernas dentro, é como acordar de repente a meio da noite com a impressão de a cama ter mudado de posição no escuro e de nos acharmos num país diferente, longe das nossas águas territoriais familiares, sob esta luz branca vertical de ringue de boxe que atua como um revelador mostrando-nos demasiadas rugas nos espelhos, acordar de repente a meio da noite e mergulhar num pesadelo derisório povoado de uma multidão inquieta que busca na agitação sem razão a sua razão de se agitar: como eu, acrescentou o psiquiatra, ao mesmo tempo a fugir e à procura em sucessivos círculos sem finalidade e sem fim, cão sem cabeça mas com duas caudas que se perseguem e se repelem, gemendo tristemente latidos melancólicos de solitário. Substituíra a minha existência estrita pelas pobres girândolas ocas de um escriturário delirante rodopiando alegrias fictícias de cartolina; transformara a vida num cenário de plástico, imitação esquemática de uma realidade por demais complexa e exigente para a minha reduzida panóplia de sentimentos disponíveis. E assim, insignificante pierrô de um carnaval frustrado, me consumia rapidamente numa labaredazinha portátil de angústia (ANTUNES, 2009, p. 140).

Nesse caso, não é como ele enxerga uma vivência ou uma pessoa, mas, sim, como enxerga sua própria existência, como enxerga o caminho que o levou até ali e como enxerga a maneira que encontra para tentar sair de seu próprio labirinto. O psiquiatra compara seu não reconhecimento de lugar, de mundo e de pessoas, com alguém que acorda numa cama e se dá conta de que tudo já não é igual, romperam-se os

laços territoriais e os laços familiares e, ao se olhar no espelho, o sujeito entende que muito coisa já se alterou. Lembremo-nos de Fehér que nos afirma que, se o herói moderno perde seus laços comunitários e familiares, ganha em liberdade: "Como a todo instante, aí também, estamos em posição de detectar a ambivalência do romance: a ruptura de laços familiares, é, ao mesmo tempo, uma das etapas da emancipação do homem" (FEHÉR, 1972, p. 35). Porém, nem sempre essa emancipação do homem vem de uma liberdade pacificadora, pois para ganhar espaço ela precisa que a segurança que o homem antes encontrava em casa ou na sua comunidade se perca para que, agora, ela tenha de ser buscada em si mesmo.

As construções imagéticas de que se utiliza dão força a essa caracterização medíocre de sua vida. O narrador descreve a ação do médico quando esse começa a pensar sobre seu estado e diz que ele estava a ultrapassar uma cadeira de rodas com um senhor sem pernas dentro. É interessante pensar que ele não ultrapassa um senhor que está localizado na cadeira de rodas, mas sim a própria cadeira é quem possui o senhor. Não é o deficiente que comanda a mobilidade do aparato, mas o próprio aparato que aprofunda ainda mais a imobilidade do senhor.

É, assim, que o médico começa a pensar sobre sua própria condição, sobre sua própria imobilidade e sobre como suas próprias adversidades, como a guerra e a separação, engoliram-no a ponto de não permiti-lo ser ator da própria história. Aperceber-se do estado em que se encontra é entendido pelo médico como acordar no meio da noite com a sensação de a cama ter mudado de lugar e de se estar em outro país, ou seja, suas localizações, seus pontos de ancoragem se transformaram e sem que ele se desse conta. A acolhida certa da cama e do país, o reconhecimento desses e o pertencimento a esses espaços se enfraqueceram.

Em consequência disso, ele tem a sensação de estar longe, como ele diz, das águas territoriais familiares. Essa referência às águas se dá num diálogo muito claro com Portugal, pois trata dessa distância que existiu quando ele foi pra guerra, mas que não diminuiu quando ele voltou para a pátria. Olhar para sua situação é, ao mesmo tempo, ter consciência do que se tornou e se perturbar pelas grandes mudanças, relevadas por meio das várias rugas que vão surgindo em sua face, que não conseguiu impedir.

Ter consciência do seu estado é comparado pelo médico como acordar no meio da noite por causa de um pesadelo que é povoado por uma multidão que, para se agitar, busca sentido numa agitação sem razão. Assim como ele sabe que buscar sentido onde busca (no seu cotidiano vazio, na sua prática médica automática e nas suas relações silenciadas) confere-lhe uma procura sem frutos e sem resultado final satisfatório, já que ele, ao mesmo tempo que procura dar significado às suas vivências, experiências e sentimentos, foge deles como quem recusa, por medo, covardia ou incompreensão, as respostas que podem surgir desse processo.

Nessa passagem, o médico também se identifica metaforicamente com um cão sem cabeça e com duas caudas, que se procuram numa busca sem sentido e sem fim. Ele sabe do seu empenho solitário e melancólico, sabe também da sua incapacidade para realizar tal procura e, sabe ainda mais tristemente, que é uma busca fútil, assim como sua própria existência. Não é por acaso que se entende um insignificante pierrô num carnaval frustrado, sente-se, no meio daquela 'multidão inquieta que busca na agitação sem razão a sua razão de se agitar' uma vítima preferida das suas pilhérias. Assim sendo, não ter sido capaz de efetivamente tomar posse da sua vida o conduziu aos labirintos da memória e da angústia.

O médico considera que sua existência antes dos acontecimentos que marcaram a ruptura na sua vida era uma existência que podia ser partilhada e que, de uma forma geral, produzia significados. De modo que, agora, quando já não é mais capaz de atribuir sentido às coisas, considera suas vivências como pobres girândolas ocas de um escriturário delirante rodopiando alegrias fictícias de cartolina. Isso deixa claro que ele considera sua vida esvaziada de sentido e de experiências significativas, trazer o papel do escriturário nessa imagem desperta ainda mais a ideia de que seu cotidiano não é da vida vivida, mas a de um certo cumprimento de ordem social, marcado nas tarefas do trabalho, do almoço com o amigo, da ida à terapia em grupo, etc. À imagem do escriturário ainda é acrescida a ideia de que ele delira e rodopia alegrias fictícias de cartolina. De certa forma, faz referências a alguém que não está ligado ao mundo real e presente e que só pode viver alegrias se forem fictícias e desenhadas artificialmente, assim como o protagonista, pois a felicidade do cotidiano foi completamente retirada.

Dando sequência à construção da imagem dessa vida postiça que leva, o médico diz que sua vida se transformou num cenário de plástico. Aqui temos dois dados

importantes: se é cenário, ele não vive, mas encena e a encenação também não se dá num lugar autêntico, mas de plástico, material frágil e superficial. Sua imitação é a de uma existência complexa e que exige muito para quem tem só uma panóplia de sentimentos disponíveis como o médico. Aqui temos o reconhecimento do médico de que, apesar de tentar atravessar sua existência com essa postura que, ao mesmo tempo que se faz esquemática, é postiça, a sua existência real é complexa, pois há muito para ser pensado, sentido e compreendido, o que demandaria do médico o que ele ainda não pode oferecer, um reconhecimento e aceitação de todos os sentimentos que o invadem.

Sendo assim, ele se sente um pierrô, figura que traz em si um certo sofrimento amoroso, e que participa de um carnaval que já não deu certo, ou seja, ele é essa figura que se realiza num contexto que já falhou. É claro que, dessa forma, a angústia acaba por consumi-lo numa labareda que é pequena e que, portanto, consome-o lentamente. Além disso, ela é caracterizada como portátil e, não por acaso, parece que ele a carrega consigo por onde vai.

Há também, nesse processo de rememoração, um outro aspecto para o qual temos de nos atentar e que se refere ao tempo. Freedman e Tadié nos afirmam sobre o tempo da narrativa poética ser diferente do romance tradicional, pois é como se estivéssemos em contato com uma narrativa sem avanços, mas cíclica, marcada por eternos retornos. Como discutimos no primeiro capítulo, para o teórico francês, um elemento que pode funcionar como um elo entre o tempo presente e o tempo do retorno (o passado) é a figura da mulher, esse ser que não tem características muito claras, mas a quem o protagonista dedica-se a lembrar durante todo seu trajeto. Ela funciona como uma figura fantasmagórica que o persegue e que é gerada por meio da linguagem que o sujeito utiliza para recriá-la. É dessa forma que o médico percebe o tempo do passado que era compartilhado com a esposa como sendo de eternidade, em que, de acordo com sua percepção, as coisas estavam suspensas, em que não havia necessidade de preocupação, pois a mudança não lhe parecia uma realidade próxima que, mais cedo ou mais tarde, teria de encarar. O tempo que compartilha e divide com a mulher é um tempo antes e, acima de tudo, simbólico.

Maria Alzira Seixo discute a presença de dois tempos em *Memória de elefante*, um primeiro tempo, que seria o tempo da narrativa horizontal, aquele que avança durante o dia na vida do médico conforme ele executa suas ações diárias e um segundo

tempo, esse vertical, basicamente regido pelas memórias do protagonista, para ela a leitura:

> 'vertical' ou paradigmática, por não pertencer ao acontecer progressivo da acção narrada (a chamada configuração diegética do romance, formada pelas coordenadas espácio-temporais do 'mundo possível' que o texto efabula) mas se constituir em representações da memória ou em projeções conjecturais que dão a ler, especificamente, fragmentos do passado e anseios ou repulsas de comportamento e de experiência, que remetem afinal para toda a história do médico que é anterior a este dia cuja vivência nos é centralmente comunicada, e que constituem no fundo as recorrências e os temas sobre os quais se constrói a densidade humana do livro (SEIXO, 2002, p. 18).

Para a crítica portuguesa, esse tempo, bem como essa narrativa vertical são essenciais para construírem a densidade humana do livro, pois, sem ela, não teríamos um relato com tamanha profundidade e com amplos significados. Como discutimos no primeiro capítulo, é justamente a narrativa vertical, a responsável por ressignificar as experiências passadas e as vivências presentes.

Assim, ao se lembrar das vivências que teve com a esposa, o médico faz com que o tempo de sua trajetória não avance, mas essa percepção do tempo cíclico, um tempo marcado por eternos retornos não está somente presente na figura da mulher, ela existe sim como a principal causa dele, mas também se percebe em outros momentos por outras causas, como acontece quando pensamos na guerra. A experiência vivenciada em África é um despertar para que o sujeito reaprenda a entender o tempo, que não é mais o tempo do relógio, mas é um tempo quase que em suspensão, já que suas vidas, ali, consistem em uma preocupação de sobrevivência:

> Ao voltar da guerra, o médico, habituado entretanto à mata, às fazendas de girassol e à noção de tempo paciente e eterna dos negros, em que os minutos, subitamente elásticos, podiam durar semanas inteiras de tranquila expectativa, tivera de proceder a penoso esforço de acomodação interior a fim de se reacostumar aos prédios de azulejo que constituíam as suas cubatas natais (ANTUNES, 2009, p. 82).

O narrador deixa claro que há uma relação intrínseca entre o espaço em que o personagem está com o tempo que ele percebe. Enquanto estava em África, na guerra, o médico estava habituado a uma certa amplitude de espaços marcados pelas suas manifestações naturais, como a mata e as fazendas compostas por girassóis. Tal amplitude também se aplica ao tempo, estando em África, o médico se habituou à noção de tempo dos negros. É interessante perceber que tal noção recupera a ideia de tempo

mítico que discutimos quando tratamos da narrativa poética, pois, ao mesmo tempo que é paciente, ou seja, que não obedece ao ritmo apressado dos relógios, é eterna, no sentido de que esse tempo pode se alongar ou suspender a depender da experiência de quem percebe e vivencia o tempo. É assim que o médico aprende que, em África, os minutos podiam durar horas inteiras de tranquila expectativa. Até mesmo a expectativa não se dá de modo ansioso e apressado, mas é calma.

Quando volta para Portugal, o médico tem de se reacostumar com o espaço e o tempo modernos, em que tudo é muito rápido e comprimido. Habituar-se novamente a isso, entretanto, não é algo simples, pois como o próprio narrador define, trata-se de um penoso esforço de acomodação interior, ou seja, é um processo que não se dá de modo natural, já que vem de um esforço, não é agradável também, tendo em vista que é penoso e artificial, já que a acomodação é interior e está relacionada com a percepção e a experiência do sujeito que tem de se familiarizar de novo com os prédios de azulejo como suas supostas habitações naturais. É interessante o jogo de palavras que o narrador utilizar no fim desse trecho, pois ele nomeia os prédios como cubatas. As cubatas são as choupanas em que o negros vivem em África, trazendo o aspecto do espaço abrangente e da sua manifestação na natureza. Em Portugal, as construções artificiais e encaixotadas tornaram-se o habitat estranhamente natural dos portugueses.

Em África, o médico tem de encarar uma percepção de tempo completamente diferente da concepção Ocidental, aqui, os dias se sucedem porque demorar-se significa desperdício ou distração, lá, apressar-se pode significar o fim da contemplação. Ainda que a experiência da guerra não seja um tema central do livro, temos de reconhecer que ela é a desencadeadora de vários conflitos que o sujeito ainda tem de viver no momento presente, como é discutido pelo professor português e pesquisador da obra de Lobo Antunes, Norberto do Vale Cardoso:

> Haverá, em nosso entender, um objectivo nesse ponto coincidente em Assis Pacheco, Lobo Antunes e Manuel Alegre, que passará por fixar o tempo na memória, pois regressados da guerra os traumas persistirão, estarão eternamente presentes, como uma *memória de elefante*. Por cruel que seja, só essa recordação dará sentido à existência do combatente, pois a guerra encerra-o num tempo único, na impossibilidade de poder ter um outro tempo, um outro *eu*. Simplificando, nunca mais voltará a ser o que era e, no confronto com a realidade, esse será o seu único mundo, e só esse lhe dará existência, ainda que numa solidão que perpetua a guerra, capaz de o levar à loucura ou à anomia social (CARDOSO, 2004, p. 69).

Ainda que não estejamos tratando a narrativa *Memória de elefante* como uma narrativa traumática, já que a guerra aparece em pequenos recortes, as vivências que o nosso protagonista experienciou lhe figuraram como violentas no sentido de que ele ainda não pôde dar significado fechado a elas, além disso, a própria percepção de ter se tornado um despaisado faz com que o sujeito tenha ainda mais a sensação de não pertencimento e de não adequação de que falamos ao longo do nosso estudo, pois, como bem afirma Maria Alzira Seixo,

> é impossível não considerar esta problemática da deslocação, da alteração de lugares e de identidades, da própria alteração subjectiva, como um sentido comum da literatura pós-colonial, e como um sentido muito específico na literatura portuguesa, de experiência da guerra ligada ao combatente compulsivo e contrariado nos anos setenta e oitenta, e que encontra na obra de António Lobo Antunes a sua expressão mais conseguida e mais dramática (SEIXO, 2002, p. 31).

Esse deslocamento de espaços que a guerra colonial causou nos combatentes fez com que muitos deles, como é o caso do nosso protagonista, ao retornarem a Portugal, não encontrarem mais o que lá haviam deixado, pois eles também já não eram os mesmos de quando tinham partido:

> Entre a Angola que perdera e a Lisboa que não reganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaisado continuara dolorosamente a prolongar-se porque muita coisa se alterara na sua ausência, as ruas dobravam-se em cotovelos imprevistos, as antenas de televisão espantavam os pombos na direção do rio obrigando-os a um fado de gaivotas, rugas inesperadas conferiam á boca das tias expressões de Montaignes desiludidos, a multiplicação de eventos familiares empurrava-o para a pré-história do folhetim de que dominava apenas os acidentes paleolíticos (ANTUNES, 2009, p. 80)

Como podemos observar pelo trecho, o protagonista não só não se sente mais pertencente a um país que o fez participar de uma guerra para a qual não via significado, como também nunca pode se sentir pertencente do país que ajudou a destruir. Essa sensação se aprofunda ainda mais quando volta a Lisboa porque tem de encarar seus conterrâneos de perto e se confrontar cotidianamente com a sua exclusão daquele mundo.

É claro que o fator determinante para que tudo isso ganhe forma está na memória, é assim que o sujeito não consegue dar continuidade à sua vida, pois a única

forma de dar sentido à sua existência está ligada a um eterno retorno por meio de suas memórias. Dessa forma, ele nunca se desprende por completo de um tempo elástico, ele nunca permite que o seu tempo avance de fato, pois, quando menos espera, é levado de volta ao seu passado mais obscuro e perturbador. Isso só tem razão de ser porque, como anunciamos no segundo capítulo deste estudo, a memória está diretamente ligada à identidade dos indivíduos. Para se constituir e saber quem é agora, uma tarefa que parece impossível ao protagonista de *Memória de elefante*, ele tem de olhar para o que vivenciou e entender sua trajetória.

O médico vive, no momento presente, a condição de despaisado, pois, de um lado, não está mais em Angola que, deduzimos, ter feito parte da identidade patriótica do personagem enquanto esse esteve lá, por outro lado, ele não está na Lisboa que conhecia e que perdeu quando partiu para África. É justamente por isso que o verbo que utiliza para fazer referência a Portugal é reganhara. Tal recuperação não aconteceu com sucesso. Assim, o médico tem o sentimento de estar duplamente órfão.

Essa condição prolonga-se e se aprofunda ainda mais no médico porque há situações com que tem de se deparar quando volta para Portugal que o assombram pelas mudanças que ocorreram enquanto estava ausente. Para a construção da descrição dessas mudanças, o narrador utiliza-se de metonímias. Agora, as ruas se dobram em cotovelos imprevistos, ou seja, as ruas de Portugal o levam a deparar-se com pessoas estranhas com as quais o médico já não é capaz de partilhar nenhum tipo de reconhecimento. O narrador enfoca uma parte do corpo que, geralmente, é lembrada pela hostilidade, os cotovelos. De certa forma, simboliza bem a relação que o médico estabelece com seus conterrâneos quando retorna.

As rugas das tias aparecem-lhe como inesperadas e que revelam, para ele, expressões de Montaignes desiludidos. A figura de Montaigne aparece aqui, talvez, pela forma como retratado, com um ar misto de seriedade e ceticismo e que, em suas tias, ganhavam a qualidade da desilusão. A presença das tias nos traz a descrição dos eventos familiares que se multiplicavam desde seu retorno a Portugal e que se configuravam como a pré-história do folhetim. A ideia do folhetim caracterizado como pré-histórico, dão ao tom das reuniões familiares uma mentalidade conservadora e que o narrador coroa ao afirmar que o psiquiatra só dominava os acidentes paleolíticos, que nos remetem ao tempo dos homens das cavernas e que passaram longos períodos marcados

por temperaturas violentamente frias. Dominar somente esses aspectos desse período histórico, frieza e brutalidade, diz muito, simbolicamente, da personalidade do médico.

Em conclusão, a solidão realça ainda mais o desajuste do personagem em relação ao mundo que o cerca, tornando seus sofrimentos e conflitos mais intensos e confusos. Escrever sua própria história como forma de elaborar esses conflitos e figurá-los poeticamente por meio da narrativa é uma ação marcada pela solidão, pela reflexão interior e por um confronto direto consigo mesmo. Como anunciamos no subcapítulo "O narrador de *Memória de elefante*", no último capítulo, a terceira voz narrativa se dissolve completamente e temos a narração direta feita pelo protagonista. É nele que nos deteremos para concluir nosso estudo crítico sobre *Memória de elefante*.

3.3. Considerações Finais

Durante nossa dissertação, pudemos percorrer um caminho pelo estudo do surgimento e da consolidação do romance moderno, assim pensado por Lukács e Fehér. Ainda que com denominações diferentes, o primeiro entendendo o romance enquanto problemático, e o segundo como ambivalente, ambos os teóricos definiram certas características e aspectos fundamentais dessa manifestação literária. Assim, entendemos que o herói moderno, agora, encontra-se completamente abandonado, desamparado e solitário, bem como o sentido elementar da vida foi completamente retirado desse herói e lhe foi imposto o desafio de trilhar um caminho obscuro, por razões duvidáveis e com um fim satisfatório pouco provável. Para Fehér, o romance e o herói são ambivalentes porque, ao mesmo tempo em que incorporam os valores do mundo burguês, recusam-se a representá-los integralmente. O entendimento das bases do romance moderno e do seu herói foi essencial para que pudéssemos pensar e entender de que forma ele alterou e modificou a forma de construção da narrativa poética, existente muito antes do romance moderno

Para pensar a narrativa poética e suas propriedades lemos dois autores essenciais, o alemão Ralph Freedman e o francês Jean-Yves Tadié. Novamente, ainda que com pontos de vista diferentes, em contextos distintos e olhando para objetos desiguais, esses dois autores foram fundamentais para que pudéssemos encontrar e

definir as bases que regulam a construção de uma narrativa poética, tais como tempo infinito, monólogo interior que permite o acesso a uma visão subjetiva do mundo exterior, poucas ações concretas significativas, valorização da história vertical e descrição de mundo distorcida marcada por um emaranhado complexo de imagens construídas a partir de figuras de linguagem principais, como a metáfora e a metonímia. Dessa forma, fomos capazes de afirmar, a partir de uma fundamentação teórica séria e consolidada, que o livro que nos propomos a estudar nesta dissertação, *Memória de elefante,* é, de fato, uma narrativa poética.

No segundo capítulo, analisamos a memória apoiados em vários teóricos com diversas perspectivas. Nesse sentido, buscamos explorar de que maneira o conceito da memória foi estudado em diferentes momentos e por fundamentos distinto. Portanto, foi assim que lemos Santo Agostinho, Henri Bergson, Walter Benjamin, Paolo Rossi, Harald Weinrich e Paul Ricoeur. Esse último e suas ideias presentes no livro *A memória, a história e o esquecimento,* foram de grande valia, pois ali o pensador francês cita o conceito de memória poética. Tal conceito foi explorado e desenvolvido por nós justamente porque entendemos ser essa memória a que se apresenta no primeiro livro do autor português António Lobo Antunes. Tal memória, além de preservar somente aquilo que é essencial, evitando a artificialidade de uma memória que tudo lembra e a banalidade de uma memória que tudo esquece, traz a preocupação com o dispositivo representacional. A partir do dispositivo representacional, ela tenta rebuscar a sensação primeira que determinada vivência despertou no indivíduo. Para tanto, ela faz uso de uma linguagem poética, marcada por imagens, metáforas, metonímias, comparações, etc.

Ao analisar o livro *Memória de elefante* no terceiro capítulo desta dissertação, pudemos entender que é essa memória que vemos manifestada na narrativa e que ela funciona como um elo entre narrativa poética e memória, pois ela traz em si o aspecto memorialístico da essência e a expressão disso por meio de uma linguagem figurada e imagética. Precisamente por esse aspecto é que, antes de fazermos a analise de algumas importantes imagens que aparecem construídas nessa narrativa portuguesa, optamos por estudar brevemente a imagem a partir de dois autores imprescindíveis: Alfredo Bosi e Octavio Paz. Além disso, como explicamos quando falamos das bases da narrativa poética, o narrador tem um papel essencial para a condução do enredo e para a

construção da trama. Sendo assim, também fizemos um breve estudo do narrador em *Memória de elefante*, pois ele tem um papel fundamental nessa narrativa. Entendemos que ele e o protagonista podem ser entendidos como uma mesma e única pessoa. Além disso, ele traz em si o aspecto da melancolia, fundamental para sua forma de perceber e descrever o mundo, suas experiências e suas emoções. É, dessa forma, que também procuramos entender de que forma a melancolia se manifesta e como ela pode interferir nesse entendimento do sujeito em relação ao que está em sua volta.

Em consequência dessa leitura que fazemos de *Memória de elefante* e do seu narrador, estabelecemos como hipótese o fato de que o protagonista narra sua própria trajetória a fim de poder dar sentido às suas experiências e de elaborar aquilo que ainda não foi capaz de compreender. Porém, até o fim da narrativa, o narrador perde controle desse afastamento entre primeira e terceira pessoas e, no último capítulo, temos a primeira pessoa emergindo completamente no discurso.

Nesse décimo quinto capítulo, o último do livro, encontramos o personagem com uma prostituta que dorme na sua cama em sua casa. Como forma de fuga, o sujeito vai até a varanda, onde começa a refletir sobre uma possível forma de recomeço para si mesmo:

> Está frio, as casas e as árvores nascem lentamente do escuro, o mar é uma toalha cada vez mais clara e perceptível, mas não penso em ti. Palavra de honra que não penso em ti. Sinto-me bem, alegre, livre, contente, oiço o último comboio lá em baixo, adivinho as gaivotas que acordam, respiro a paz da cidade ao longe, desdobro-me num sorriso feliz e apetece-me cantar. Se eu tivesse telefone e me telefonasses agora deverias encostar cuidadosamente o auscultador à orelha numa expectativa de búzio: através das espiras de baquelite, vindo de quilômetros de distância, desta varanda de betão suspensa sobre o fim da noite, terias, juntamente com o eco do meu silêncio, o vitorioso eco do meu silêncio, o piano amortecido das ondas. Amanhã recomeçarei a vida pelo princípio, serei o adulto sério e responsável que a minha mãe deseja e a minha família aguarda, chegarei a tempo à enfermaria, pontual e grave, pentearei o cabelo para tranquilizar os pacientes, mondarei o meu vocabulário de obscenidades pontiagudas. Talvez mesmo, meu amor, que compre uma tapeçaria de tigres como a do Senhor Ferreira: podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir (ANTUNES, 2009, p. 158).

No último capítulo e, portanto, no fim do livro e do dia que acompanhamos na vida do psiquiatra, percebemos que essa ideia medíocre de buscar um significado em qualquer coisa para poder continuar a existir, só reforça o quanto a vida do médico está

destruída e dilacerada. A imagem de que nesse novo dia ele terá a oportunidade de recomeçar a vida pelo princípio, de que poderá ser o adulto sério correspondendo às expectativas de outrem, de que será pontual, de que cuidará da sua aparência e de que será capaz até mesmo de fixar seu vocabulário obsceno chega a ser tão ilusória que cria um misto de melancolia com ironia porque sabemos, depois de termos acompanhado todas suas percepções sobre sua própria vida, que ele tem consciência de que essa guinada não acontecerá de fato tão cedo.

As imagens que o personagem constrói nesse monólogo fazem um contraste intenso com toda a sua trajetória até ali, por isso sabemos que só tem razão de ser no sentido de coroar sua falência enquanto um sujeito capaz de ser ator da própria existência, além de verbalizar aquilo que percebemos enquanto acompanhamos sua trajetória, a certeza de que ele, sem nenhuma ancoragem, social ou familiar, não é forte o suficiente.

Durante toda a narrativa, as memórias da ex-mulher são as que mais aparecem para o protagonista, essa ruptura do casamento é algo que marcou dolorosamente o sujeito e se trata de uma perda que ele ainda não conseguiu superar para poder seguir em frente. Ao dizer, no fim do livro, que não pensa mais nela, ele revela, paradoxalmente, que ainda está pensando nela no momento da fala. Como afirma Telles:

> Este final do romance se mostra extremamente irônico, inclusive no sentido de que a personagem protagonista se faz vítima também desta ironia, pois em seu discurso constituinte deste capítulo vemos novamente o personagem protagonista tocado pela lembrança de sua ex-esposa, mesmo afirmando o contrário, como que procurando provar a si próprio que o esquecimento é possível e que a felicidade originária deste também o é. Mais uma vez, a ironia se instaura justamente quando a personagem protagonista nega aquilo que é revelado pela sua própria narrativa(2009, p. 284).

Nesse momento, a narrativa passa a ser um ponto de questionamento daquilo que o sujeito tenta afirmar para si mesmo. Tanto a narrativa anterior que é marcada constantemente por imagens importantes da ex-mulher quanto a narrativa do momento da fala que revela o quanto da mulher ainda está presente nos seus pensamentos.

Em relação à melancolia que surge como um dado da personalidade do protagonista durante toda a narrativa, a pesquisadora Ângela Beatriz de Carvalho Faria afirma que ela também está relacionada com o tempo, pois o sentimento melancólico

que se localiza entre um misto de tristeza e de tédio, torna-se ainda mais intenso porque o tempo parece se suspender e girar em torno dessas afecções da alma, “por isso, personagens melancólicas, imersas na contemplação, vasculham o passado em busca de ruínas” (2013, p. 251). É assim que personagens melancólicos tornam, por meio de suas memórias, as vivências do passado mais vivas que os acontecimentos do presente.

Tal ideia muito nos interessa porque, como vimos até aqui, o tempo é extremamente importante tanto para a constituição da narrativa poética quanto para o desenvolvimento da memória poética. A autora ainda discorre que a ironia que podemos perceber no autor português e que está ligada, numa certa medida, aos momentos melancólicos do protagonista, como pode ser verificado em alguns momentos de *Memória de elefante*, é usada como uma tentativa de dissimular ou aliviar a dor que essas recordações causam no indivíduo. Em relação a isso, Maria Rita Kehl nos explica que “ Um melancólico que ri de tudo não é tão contraditório quanto parece: o riso de Demócrito indicava sua descrença, seu desapego em relação a tudo que seus semelhantes valorizavam” (FREUD, 2013, p 17). De fato, o riso ou a ironia não são paradoxais no psiquiatra, pois além de compor uma tentativa (falha) de aliviar sua dor, há momentos em que eles indicam o desprezo do personagem em relação a alguns valores que a sociedade eleva.

Um outro aspecto que deve ser analisado sobre a passagem final da narrativa é o fato de que esse coroamento de todos os malogros da sua vida se dá de diferentes formas, como podemos analisar na construção da frase: “Se eu tivesse telefone e me telefonasses agora deverias encostar cuidadosamente o auscultador à orelha numa expectativa de búzio”. Essa passagem nos interessa primeiro porque o personagem impõe condições para a concretização das suas vontades, pois somente se ele tivesse telefone seria capaz de se comunicar com a esposa naquele momento e, não tendo, não pode lhe dizer mais uma vez o que sente, o outro e mais forte é que, por mais que ele prometa que recomeçará a vida pelo princípio e que se proponha a posturas diferentes a partir dali, ele mesmo prova, enquanto fala, que isso não pode ser real, já que a busca por essas mudanças não é autêntica, tendo em vista que não parte de uma vontade dele, mas é algo que a família deseja, que a enfermaria tem como regra e que os pacientes esperam. Ora, se essas ideias não são autênticas e verdadeiras e surgem somente como

uma forma de aliviar o peso que a realidade presente traz para o personagem, sabemos que elas não se realizarão no dia seguinte ou em outro momento qualquer.

Por fim, o que reforça ainda mais que esse futuro próximo não será tão extraordinário ou diferente do que acompanhamos, é o fato de que ele está em busca de qualquer coisa para ajudá-lo a existir, mesmo que essa coisa seja tão banal quanto uma tapeçaria. É assim que Seixo (2002) afirma sobre essa passagem que:

> Sendo o Senhor Ferreira o porteiro do prédio do apartamento conducente à solidão malograda, sendo a sua tapeçaria anteriormente apreendida e descrita pela personagem como objeto particularmente execrável, esta hipótese enunciada de sobrevivência significa afinal a consagração do malogro em termos de hino ao grotesco e de enlouquecida euforia da destruição (p.21).

Nesse momento final do livro, podemos estar diante daquilo que Freud (2013) chamou de momento de mania, marcado pela euforia presente nos melancólicos. Porém, como já explicamos quanto tratamos desse tema, a euforia é passageira e o que volta acentuada é a melancolia. Se entendemos o quão ilusória, banal e frágil é a base na qual se estabelece essa mania, podemos deduzir que a melancolia não tarda a vir.

De acordo com nossa análise de que ele pode ser considerado um reprimido que tenta, por meio da escrita, livrar-se da melancolia que se apresenta tão intensamente em sua vida, esse fim pode indicar o quanto ele ainda é incapaz de prosseguir sua vida e dar sentido efetivo para ela. O pesquisador Henrique Fonseca, analisando o segundo livro da trilogia, discute a relação entre a incapacidade do sujeito de se reconhecer e de reagir à realidade presente com o processo de escrita:

> Se a identidade, como sabemos, está diretamente ligada à noção de pertença, em *Os cus de Judas* ela se transforma na narrativa da falta, daquilo que foi e já não é, do que poderia ter sido e não foi, daquilo que claramente não será, mas que habita o terreno do desejo e que, recalcado, sufoca, exigindo um outro ar a se respirar, neste caso, pertencente ao mundo da criação literária (FONSECA, 2015, p. 92).

Ainda que trate especificamente de *Os cus de Judas,* podemos perceber essas mesmas características do protagonista em *Memória de elefante*, pois, no fim do livro, percebemos que ele ainda não foi capaz de elaborar tudo o que viveu, tanto que a narrativa em terceira pessoa deixa de existir completamente, e quem assume voz é a primeira pessoa. A tentativa de narrar sua história, reorganizar suas vivências e

experiências cessa, o que invade o texto nesse último momento é o turbilhão de pensamentos e sentimentos

Podemos ver que o protagonista foi incapaz de se desprender do objeto amado e percebemos que, por onde anda, ele ainda é perseguido pela presença do que perdeu. No fim, a culpa ainda permanece com o sujeito e a hipótese irônica de mudar seu vocabulário, pentear o cabelo, dão indícios de como ele ainda se rebaixa e se culpa por possuir sua vida tal como ela se encontra no momento presente. Encerramos o livro com a certeza de que a solidão, a angústia e a melancolia acompanharão o psiquiatra para mais um dia doloroso da sua existência. O protagonista gostaria de estar transformado depois de ter realizado uma penosa travessia em busca do conhecimento de si mesmo. No entanto, o que percebemos, revelado pela sua própria narrativa, é que a memória de suas perdas é mais forte que a ilusão de seus recomeços.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, A. L. **Memória de elefante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. **Conhecimento do inferno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. **Quinto livro de crônicas.** Lisboa: Dom Quixote, 2013.

_____. **As coisas da vida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. **Explicação dos pássaros**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad.: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Parva naturalia**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas:** Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Obras escolhidas III:** Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In.: _____. **Problemas de lingüística geral I**. 4ª Ed. São Paulo: Pontes, 1995.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BERGSON, H. **Memória e vida**: textos escolhidos. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITTO, P. H. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2008.

CARDOSO, N. V. **Autognose e (Des)memória: Guerra Colonial e Identidade Nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre.** 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Língua Portuguesa) – Universidade do Minho, Braga. 2004. Disponível em: http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/2865. Acesso em julho de 2014.

CÉU E SILVA, J. **Uma longa viagem com António Lobo Antunes**. Lisboa: Porto Editora, 2009.

CONRAD, J. **O coração das trevas.** Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

DUFRENNE, M. **O poético**. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FARIA. A. B. C. ―Tempo de afetividades ameaçadas: a melancolia em António Lobo Antunes e Maria Judite de Carvalho‖. **Anais do III seminário de Literaturas de Língua Portuguesa**: Portugal e África: Entre o riso e a melancolia: de Gil Vicente ao século XXI. Niterói: UFF, 2002. CD-ROM

FEHÉR, F. **O romance está morrendo?** Trad. de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972.

FERNANDES, E.B. **Viagem ao avesso de si ou o *conhecimento do inferno***. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008

FONSECA, C. H. **Tempo, memória e identidade em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes**. Dissertação de mestrado. Araraquara: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2015.

FOTENELLE, J. S. **O narrador António Lobo Antunes**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2008.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel**. Princeton: Princeton U.P., 1971.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GOLDMANN, L. **Sociologia do Romance**. Trad. de Álvaro Cabral Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOULART, R. M. **Romance lírico** : o percurso de Vergílio Ferreira. Lisboa: Bertrand editora, 1946.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s.d.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

LE-GOFF, J. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades. 2007.

MELLO E SOUZA, N. **Modernidade**: desacertos de um consenso. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, F. **A poesia completa de Álvaro de Campos.** Edição Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RAMALHO, V. A. da. **Escrever para não esquecer:** uma leitura de *Memória de Elefante*, de António Lobo Antunes. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

REIS, Carlos. Trajectos e sentidos da ficção portuguesa contemporânea. **Camões/ Revista de Letras e Culturas Lusófonas**. Lisboa, n.1, p. 32-39, abr.-jun. 1998.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSSI, P. **O passado, a memória, o esquecimento**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. J. de Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2015.

SCHEEL, M. Memória, viagem e angústia em ―Conhecimento do Inferno‖ de António Lobo Antunes, **Letras**, Santa Maria, v. 19, n.1, p. 169-193, jan./jun. 2009.

SEIXO, M. A. Dez anos de Literatura Portuguesa (1974-1984): Ficção. **Colóquio/ Letras**. Lisboa: (78): 40, março, 1984.

_____. **Os romances de António Lobo Antunes.** Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SILVA, A. A. O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács. **Trans/Form/Ação**, (São Paulo), v.29(1), 2006, p.79-94.

SILVA, A. P. **Aprendizagem da agonia em *Os cus de judas*, de António Lobo Antunes**. 2012. 105p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, Minas Gerais. Disponível em: http://www.locus.ufv.br/handle/123456789/4855. Acesso em Janeiro de 2016.

TADIÉ, J. -Y. **Le Récit poétique.** Paris: Gallimard, 1994.

TELLES, L. F. P. **Narrativa sobre narrativas**: Uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes). 2009. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo. Disponível em:

http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000465338. Acesso em Dezembro de 2015.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WATT, I. **Ascensão do romance.** Trad. de Hildegard Feist. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

WEIRINCH, H. **Lete**: Arte e Crítica do Esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, _____/_____/____

_____
Assinatura do autor