



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

Juliana Silva Dias

Memória e *Memórias*: entre o eu da ficção e a ficcionalização do eu

São José do Rio Preto
2014

Juliana Silva Dias

Memória e *Memórias*: entre o eu da ficção e a ficcionalização do eu

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

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes do Amorim

São José do Rio Preto - SP
2014

Dias, Juliana Silva.

Memória e memórias : entre o eu da ficção e a ficcionalização do eu /
Juliana Silva Dias. -- São José do Rio Preto, 2014
211 f. : il.

Orientador: Orlando Nunes de Amorim

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura – História e crítica. 2. Ficção - Séc. XX - História e
crítica. 3. Memória na literatura. 4. Literatura e sociedade. 5. Adonias
Filho, 1915-1990 – Memórias de Lázaro - Crítica e interpretação.
6. Cisneros, Sandra - The house on Mango Street - Crítica e
interpretação. 7. Fagundes, Francisco Cota - No fio da vida : uma
odisséia açor-americana - Crítica e interpretação. I. Amorim, Orlando
Nunes de. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Juliana Silva Dias

Memória e Memórias: entre o eu da ficção e a ficcionalização do eu

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

Banca Examinadora

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

Prof^a. Dr^a. Telma Maciel da Silva
UEL

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim
Univ. Fed. de São Carlos

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – São José do Rio Preto

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

São José do Rio Preto - SP
01 de agosto de 2014

Por ela...

Não dá pra dizer que todas as flores resolveram desabrochar naquele mesmo instante de certo agosto de mais de oito décadas atrás... Mas e a certeza de que fariam tudo isso caso assim pudessem? Nada minava a doçura de seus olhos somada com a força pra lá de além que destes transbordava. Riso alto, riso frouxo, riso solto. Luz. Luz. O jeito de entender todas as formas, de se harmonizar com todos os ciclos. Linda, linda. A lembrança do teu colo, o cheiro do teu último abraço serão para sempre meus. Te amo para além de lá, pra sempre, pois nada é em vão. Ensinou-me a ter fé. Por ela, sempre será por ela! Vó, te amo para lá de além...

Dedico mais este trabalho à Vó Rosa (*in memorian*), por ter se estabelecido como a minha imagem constante do amor incondicional dirigido a todos. Sempre.

AGRADECIMENTOS

Findo um longo processo de trabalho, chega, enfim, o momento imperativo dos agradecimentos... respiro fundo, vamos lá...

Estes quatro anos e meio de pesquisa foram muito intensos para mim em todos os sentidos. Aprendi muito. Se eu mudaria alguma coisa? Não, de forma alguma: este é o *meu* fruto possível, esta é a *minha* experiência.

E, assim, agradeço...

À CAPES, pelo auxílio concedido no primeiro ano de pesquisa e, posteriormente, pelos quatro meses de bolsa de doutorado-sanduíche no exterior. E ao CNPq, pelo apoio financeiro nos demais meses entre 2011 e início de 2014.

Ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Júlio de Mesquita Filho, UNESP/ IBILCE, campus de São José do Rio Preto, por ter sido a minha morada durante esses mais de dez anos de estudo. E também a todos os funcionários da universidade, de todos os setores, por serem a engrenagem do nosso "templo do saber".

Ao pessoal da seção de pós-graduação, por todos os nós em pingo d'água que vocês deram e, em especial, à Silvinha, por todo o apoio (e carinho) que recebi durante o pré-período de estágio no exterior.

A todos os professores da graduação e da pós do IBILCE, pela minha formação.

À Profa. Dra. Prof^a. Dr^a. Telma Maciel da Silva, da UEL, e ao Prof. Dr. Jorge Vicente, da Univ. Fed. de São Carlos, por comporem a banca de defesa e levantarem questões que deram outra cara ao trabalho, redimensionando, para melhor, a visão que tenho sobre esta tese para os trabalhos futuros que (oxalá) surgirão desta.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior e ao Prof. Dr. Márcio Scheel, por acompanharem todas as etapas de avaliação deste trabalho e por contribuírem com sugestões que muito o enriqueceram.

Ao Prof. Dr. Orlando Nunes do Amorim, por ter me apresentado ("a") Walter Benjamin, meu norte de leitura "pra sempre", e pela orientação quase "sem querer": nunca me esquecerei do seu susto no dia da entrevista durante o processo seletivo.

Ao Prof. Dr. Francisco Cota Fagundes, da University of Massachusetts - UMass Amherst, por ser um exemplo de profissional, por ter acreditado no projeto desde nosso primeiro contato e, especialmente, por ter me mostrado vários ângulos de sua travessia para que eu pudesse construir a minha própria forma de enxergar a sua história. E também à supracitada universidade estrangeira, por me oferecer a estrutura necessária para realizar partes de minha pesquisa.

À Dr. Juliana e ao Dr. Fábio e equipe, por verem a pedra no meio do caminho e, principalmente, por terem dado conta de tirar a danada de lá tão logo quanto possível.

À Thais e à Giovanna, por me darem o suporte técnico necessário nos momentos em que mais precisei. Gi, muito obrigada por me ouvir e, sobretudo, por entender os meus (raros) silêncios.

Aos amigos da graduação, Raquel, Mírcia, Jaqueline, Bárbara, Tatiana e Maisa, e aos da pós, André, Guilherme, Ana Carolina, Higor, Ana Paula, Mirane, Winnie, Nara, Diego (irmão acadêmico) e Josiane (irmã acadêmica), por rirem comigo na alegria e, sobretudo, na tristeza.

Aos amigos nem da pós nem da graduação, mas que comigo compartilharam de um mesmo espaço, Adriana, Maryanna, Wellington, Gabriela, Marcos, Amanda, Leandro, Juca, Aline, Manuela, Marcelo, pelos cafés e afins.

À Leiliane, por ser uma amiga de fé.

À família Mokuso, por me oferecer o treinamento necessário lá para que eu conseguisse "enfrentar" tudo isso aqui.

Em especial, a dois amigos muito queridos, Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro e Eduardo de Brito Almeida. Ao primeiro, por ter lidado com meus textos e desabafos de ordem acadêmica, quanto ao segundo, por sempre me mostrar o lado bom dos revezes da vida.

Ao amigo Paulo de Carvalho Junior, por dizer a coisa certa nos momentos certos e por ter me ajudado a enxergar a mim mesma de forma justa para que eu pudesse me reinventar nos momentos em que a vida assim exigiu. Muito obrigada pela paciência, pela força e, sobretudo, pela fé.

Aos meus queridos Amauri e Denise, por estarem comigo em todas as horas. Estejam certos de que vocês foram mais do que amigos nesta reta final de trabalho. De coração, muito obrigada.

Aos meus amigos Gabriela, Fábio, Vanessa, Lucas, Fernanda, Rodrigo, Érika, Janaina, Henrique, Eduardo, Leonardo, Tia Cláudia, Tio Adair, Fabrina, Fernando, Nicholas, Priscila, Wagner, por terem resistido junto a mim nestes quatro anos e meio. Estejam certos de que não troco nenhum de vocês por nada neste mundo.

Aos pequenos do meu coração, Luíza, Pietro, Ana Isabelle e ao miauzinho bebê que está a caminho, por serem uma fonte inesgotável de luz e de inspiração para mim.

Aos familiares, tios e tias, Pedrinho, Sandra, Marluce; primas, Shirley, Adriele, Sheila, Sandra, por fazerem dos simples vínculos familiares verdadeiros laços de amor.

À tia Antônia que amo muito, por ser a reunião de tudo o que é bom neste mundo e por oferecer um pouco desse tudo sempre que preciso.

À minha irmã do coração, Eliane Soeiro Rosa, por ter o maior abraço de amor que conheço, ao meu mais novo irmão, Daniel Rosa, por colocar muitos sorrisos no rosto desta minha irmã, e à Sueli Dias dos Santos, mãe da Li, que dedica a mim amores e cuidados que fazem com que eu me sinta sua segunda filha. Trio, amo muito vocês.

À minha irmã... ah, a minha irmã... Nana, você é o meu maior exemplo de força e de dedicação, o meu presente de Deus. Muito obrigada por fazer de mim uma de suas prioridades e, principalmente, por sentar no chão comigo, olhar em meus olhos e me enxergar de verdade. Sem o seu apoio, nada disso seria possível. Te amo muito.

Ao meu pai, Gilberto, e à minha mãe, Maria Auxiliadora, por sempre e sempre acreditarem em mim e por afirmarem isso nos momentos em que mais preciso. Hoje, mais do que antes, eu sei que o colo de vocês é o lugar no qual eu sempre encontrarei aconchego. Amo muito vocês dois.

Ao fim e ao cabo, gostaria de agradecer a Deus, com Quem me desentendi e com Quem depois fiz as pazes quase no fim desta caminhada. E também a todos os que foram necessariamente esquecidos, pois é de esquecimentos que alimentamos a memória, a protagonista deste trabalho.

... é impossível estudar o objeto antes de tê-lo delimitado e impossível delimitá-lo antes
de tê-lo estudado.

"O pacto autobiográfico (bis)", Philippe Lejeune

... um homem inteiramente feito de todos os homens e que vale tanto quanto os outros e
a quem qualquer um pode se equivaler...

As palavras, Sartre

... e a minha preferida...

As ilusões caem uma após outra, como as cascas de uma fruta, e a fruta é a experiência.

Sylvie, Gérard de Nerval

RESUMO

As teorias da memória que compõem o cenário atual sobre o tema da memória abrangem conceitos cujas linhas de pensamento se situam nos extremos: do idealismo platônico à sociologia baseada em quadros sociais. Na ponta sociológica, Maurice Halbwachs, por meio do que ele chama de “quadros sociais vivos do presente”, irá construir a sua teoria da memória coletiva. Relacionando essa memória aos conceitos de memória individual, memória histórica, espaço e tempo, o sociólogo desconstruirá ou reconstruirá alguns conceitos fundamentais da filosofia idealista vigente em sua época. A criação literária, reconhecida pioneira na análise dos fatos humanos, estabelecer-se-á como um campo fértil nos estudos da memória. Entendendo a importância e a relevância do estudo e a ampliação de todos os conceitos em torno dessa temática, este trabalho analisa a representação da memória nas literaturas moderna e contemporânea, partindo da ideia de que, em uma representação de memória construída pelo eu, seja essa representação fictícia ou ficcionalizada, sempre há a presença da sociedade por meio de quadros sociais. Como respaldo teórico, valemo-nos da teoria da memória coletiva e outros escritos relativos à memória que complementam o ponto-de-vista adotado. Para tanto, trabalhamos com as narrativas: Memórias de Lázaro (1952), do baiano Adonias Filho; *The House on Mango Street* (1984), da norte-americana de origem familiar e cultural mexicana, Sandra Cisneros; e *No Fio da Vida: uma Odisséia Açor-Americana (Autobiografia)* (2013), do açoriano e professor residente dos Estados Unidos, Francisco Cota Fagundes. Identificando e analisando os quadros de representação da memória dessas narrativas e articulando estes aos elementos da arte da ficção assinalados e trabalhados por Umberto Eco e por James Wood.

Palavras-chave: Memória, Ficção, Maurice Halbwachs, História, quadros-sociais, Walter Benjamin.

ABSTRACT

The memory's theories that form the current scenario about the memory theme are composed by concepts in which areas of thinking are studied from the following extreme points: from platonic idealism to sociology based on social frameworks. Taking into account the sociology viewpoint, Maurice Halbwachs will be the basis of sociological studies due to his theory of collective memory through something that he named of 'social alive pictures from present'. Linking this kind of memory with concepts of individual memory, historical memory, space and time, the French sociologist is designated 'to destroy and rebuild' some fundamental concepts of current idealistic philosophy of his time. The literary creation (a kind of recognized pioneer in analyzing human facts) will be established itself as a good space of memory's study and the Marcel Proust's work will be one of the 'addresses' more visited by researchers of a variety of areas. Thus, considering the importance and the relevance of the study and the increase of all concepts around this subject, this project aims to analyze the representation of memory in modern and contemporary literature, defending the hypothesis that in a representation of memory built by an 'I', we will always find the presence of society through social frameworks. As theoretical base, this project will have the collective memory theory and other works related to the memory that will complement the point of view taken. In order to do this, we identified and analyzed the memory's representation framework of some narratives: Memórias de Lázaro (1952), written by Adonias Filho; The House on Mango Street (1984), written by Sandra Cisneros, an American but also Mexican descendent; and No Fio da Vida: uma Odisséia Açor - Americana (Autobiografia) (2013), written by Francisco Cota Fagundes, an Azorean and university professor who lives in USA. Identifying and analyzing the narratives' frameworks representation memory and linking them to fiction art elements placed and developed by Umberto Eco and James Wood.

Keywords: memory, fiction, Maurice Halbwachs, History, social frameworks, Walter Benjamin.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	ORIGEM DA "NOSSA" MEMÓRIA: UM POSSÍVEL INÍCIO E O CAMINHO ATÉ MAURICE HALBWACHS E WALTER BENJAMIN	20
2	MEMÓRIAS DE LÁZARO (1952), ADONIAS FILHO	51
2.1	FICÇÃO: A PECULIARIDADE DO REGIONALISMO ADONIANO	54
2.2	O REMEMORAR DE ALEXANDRE	65
2.3	INQUIETAÇÕES DO PASSADO TOMAM FORMA NO PRESENTE: A MEMÓRIA DE ALEXANDRE	76
2.4	A MEMÓRIA NA DIMENSÃO MÍTICA.....	93
2.5	REMEMORAR A MEMÓRIA: A REDENÇÃO DE ALEXANDRE.....	100
3	THE HOUSE ON MANGO STREET (1984), SANDRA CISNEROS	105
3.1	NO ENCALÇO DAS MEMÓRIAS DE UM NÃO-PERTENCIMENTO: ESPERANZA	111
3.2	A VOZ COLETIVA NAS MEMÓRIAS DE UM SÓ.....	124
3.3	NOS CAMINHOS DA TRADIÇÃO E DO CONTAR DE HISTÓRIAS: O ROMPIMENTO E A CONTINUIDADE NA URDIDURA DOS FIOS	137
4	NO FIO DA VIDA UMA ODISSÉIA AÇOR-AMERICANA (AUTOBIOGRAFIA) (2013), FRANCISCO COTA FAGUNDES	154
4.1	A CONSTRUÇÃO AUTOBIOGRÁFICA EM <i>NO FIO DA VIDA</i> (2013).....	162
4.2	DA CONSTRUÇÃO COLETIVA DE (UMA) MEMÓRIA	182
4.3	O DISCURSO-MEMÓRIA COMO SALVAÇÃO	189
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	207

INTRODUÇÃO

A princípio, e genericamente, pode-se dizer que toda construção literária que tem alguma marca de passado realiza um trabalho com a memória. A presença da memória como componente literário traz o sossego e o tormento diante daquilo que, aparentemente, "já se foi". Sossego ou tormento, aquilo que sobreviveu dos acontecimentos pretéritos sempre bate à porta, posto que o presente recorrentemente se utiliza daquilo que surgiu outrora em uma espécie de trabalho de continuidade ininterrupta da urdidura dos fios do tapete da existência. Não há como fugir do passado, não há como se desvencilhar dessa prática, dessa tradição milenar.

Falar em literatura, falar em memória, falar sobre a representação da memória na literatura é irresistivelmente ter como um dos expoentes por excelência nessa temática o tempo perdido de Marcel Proust. Como uma espécie de justificativa literária primeira para os estudos aqui propostos, entendemos que, mesmo que sua obra não faça parte do nosso *corpus* de análise, acessar o passado da memória na literatura, em certa medida, sempre será uma revisitação da representação de um tempo redescoberto por um autor que, segundo Umberto Eco, "estava fascinado com a busca das coisas passadas e que terminaria sua obra sob a bandeira do tempo revivido" (ECO, 1994, p. 38). De forma geral, os estudos sobre a obra do autor supramencionado ressaltam o viés da memória de um ponto de vista intimista, particular, em uma espécie de reencontro do sujeito consigo mesmo, com seu eu do passado.

Contudo, é justamente esse caráter particular do lembrar e da lembrança que iremos problematizar no decorrer das páginas deste trabalho. Entendemos que, apesar de o procedimento proustiano de busca pelo passado ser uma espécie de justificativa primeira para uma verdadeira consagração do percurso individual e involuntário da memória, é necessário que também detenhamos o nosso olhar para o que seria o outro lado da moeda: o caráter voluntário e coletivo no qual as memórias também e, arriscamos ainda, na maioria das vezes, se manifestam.

Concentrando-se nas vias de acesso ao passado, nossa investigação tem por pontos-chave partes do processo do lembrar que, a nosso ver, mais suscitam divergências: o acionamento da memória e a construção da lembrança no presente. Consideramos, na análise das narrativas eleitas para o desenvolvimento da pesquisa, questões tais como a motivação do sujeito ao enveredar-se pelo caminho da

rememoração e, até mesmo, o ponto de partida desse ato de busca pelo passado. No que se refere à última questão levantada, concentramo-nos naquilo que haveria de fundamental, aquilo em que o sujeito necessariamente precisa deter-se para que, dessa forma, possa evocar suas memórias.

Entendemos, a partir de um olhar atento aos questionamentos acima propostos, que, via de regra, os estudos que tratam da temática se realizam sob dois posicionamentos possíveis do eu quando esse acessa a memória: um de origem individual e outro de origem social, coletiva. O primeiro tem como origem o corpo do indivíduo, posicionamento este, como veremos, desenvolvido pelo estudioso Henri Bergson. Por outro lado, pensando no outro viés, temos como base o sujeito às voltas com as relações que ele estabelece com o seu meio, com aquilo que, de alguma forma, compõe o lugar em que ele vive, tais como as pessoas, o espaço, os grupos (tanto aquele ao qual ele pertence quanto outros com os quais estabelece contato). Essa segunda possibilidade de lidar com a expressão e com a manifestação da memória, cujo idealizador é o sociólogo Maurice Halbwachs, é o meio mais detalhadamente por nós explicitado, visto que será o arcabouço teórico para o desenvolvimento de nossa análise.

Logo, escolhido o viés social de análise dos atos mnemônicos, relacionamos o panorama delineado acerca da atual disposição sócio-histórica em relação à concepção e à manifestação da memória às representações da memória nas obras literárias, aqui analisadas. Nesse sentido, procuramos verificar em que medida a opção pela teoria sociológica da memória favoreceu a nossa compreensão dessas representações literárias da memória.

Acerca dessa teoria, nosso primeiro capítulo tanto esclarece justamente a presença de conceitos que encorpam o aporte teórico desta pesquisa quanto os explicita e os exemplifica recorrendo a, ora e outra, trechos das narrativas que compõem nosso *corpus* de pesquisa. No que se refere ao procedimento de elaboração de nossa base teórica, destacamos, ainda, os escritos do já citado Maurice Halbwachs e os relacionamos com os de origem filosófica construídos por Walter Benjamin e, dessa forma, demarcamos o norte para o desenvolvimento de nossa análise.

Nesse sentido, notamos que, se o sociólogo estabelece, no seu *A Memória Coletiva*, publicação póstuma de 1950, um diálogo com Henri Bergson, fazendo deste seu grande Outro quando na elaboração de sua teoria da memória coletiva, buscando, dessa forma, os pontos nodais da teoria do autor de *Matéria e Memória* para a

construção de sua base conceitual, será, no entanto, com Benjamin, que não é citado na obra halbwichiana, que podemos observar certa identificação das perspectivas adotadas por esses estudiosos que igual e coincidentemente sucumbiram em consequência dos desvarios de guerra, no caso, da Segunda Grande Guerra Mundial.

Partindo dessa relação estabelecida, descobrimos correspondências, discordâncias e, até mesmo, certas continuidades de modos de pensar entre esses escritos. Fechamos o primeiro capítulo, que é majoritariamente teórico, acionando, ainda, certos elementos ficcionais, estabelecidos criticamente por James Wood (2011) e Umberto Eco (1994). Acreditamos que certos elementos – identificados e nomeados por esses estudiosos da estrutura da ficção – se manifestam nas narrativas que analisamos como espécies de instrumentos ou mesmo de “pistas” para o desvelamento de certos mecanismos da memória dos protagonistas das narrativas estudadas. Nesse sentido, notamos que é a investigação de alguns elementos que compõem a representação literária envolvidos no processo de acesso à memória que nos revela em que medida as diferentes personagens que realizam um processo de rememoração se valem de certos caminhos similares para a descoberta de suas memórias nos diferentes textos com os quais trabalhamos.

Dessa forma, para a realização deste trabalho, tivemos como campo de pesquisa a análise da representação da memória nas narrativas *Memórias de Lázaro* (1952), do “imortal” baiano Adonias Filho; *The House on Mango Street* (1984), escrito pela autora de origem mexicana Sandra Cisneros; e *No Fio da Vida: uma Odisséia Açor-Americana* (Autobiografia) (2013), uma obra do professor açoriano Francisco Cota Fagundes. Entendamos, agora, essas histórias, de forma bem sucinta, pelo ponto de vista das memórias que as constituem.

Em *Memórias de Lázaro* (1952, data da primeira publicação), de Adonias Filho (1915-1990), obra estudada em nosso segundo capítulo, ecos longínquos do passado são ouvidos pelo protagonista Alexandre na rústica paisagem, de forma a dar densidade ou multiplicidade significativa aos acontecimentos narrativos que têm como espaço ficcionalizado a região baiana dos cacauais. Órfão de pai e mãe, o narrador protagonista adoniano, criado por Jerônimo, amigo de Abílio (que, por sua vez, é pai de Alexandre), opta, em seus últimos momentos de vida, por percorrer alguns fatos de seu passado, guiado, aparentemente, pela urgência de entendimento da situação presente. Alexandre

sabe que não será salvo, entende que, enquanto suas memórias se abrem, é seu ciclo de vida que se fecha.

Um narrador, cuja existência transita entre os acontecimentos e a narração destes, mescla tempo passado e tempo presente na tecedura narrativa. Dessa forma, se Maurice Halbwachs, como veremos mais adiante, afirma que o espaço é elemento fundamental daquele que se põe a lembrar, dada a primitividade “do lugar de Alexandre”, o que se vê é um forte apego à terra, uma espécie de conexão herdada. Daí a necessidade do protagonista de ter que voltar à terra natal para que, junto a essa terra, possa recordar e, assim, viver seus últimos momentos, justificando, nesse sentido, a forma umbilical na qual espaço e personagens estão fortemente ligados.

Na posição de uma contadora de histórias, situa-se Esperanza Cordero, a narradora de *The House on Mango Street* (1984, data da primeira publicação), escrito pela autora Sandra Cisneros (nascida em 1954), cuja origem mexicana se faz presente pela via da representação em toda a sua obra. Aos moldes de um romance autobiográfico, essa narrativa, que é esmiuçada em nosso terceiro capítulo, marca um período de transição da narradora, em que esta sai de uma posição de relativa inocência e chega a outro patamar devido a uma série de experiências vividas.

Contudo, não será somente essa espécie de crescimento e/ ou desenvolvimento pessoal que marcará esse relato. Na verdade, Esperanza trava verdadeira batalha ao revolver certas problemáticas quando na elaboração de sua história, como a de viver em uma comunidade com forte ranço patriarcalista e, de forma mais intensa, a de (sobre)viver em um lugar onde o imigrante – e, ainda mais, a mulher imigrante ou a descendente de mulher imigrante – inexoravelmente está à margem do sistema vigente. Criando um ambiente onde a família e a comunidade mexicana podem ser vistas em cada ponto narrativo construído, a narradora relaciona acontecimentos, pessoas, impressões, redimensionando não somente o tempo das histórias narradas, que é o de aproximadamente um ano, pela garota, mas também, e sobretudo, o próprio espaço da Rua *Mango*: entendemos que entre as guias normais de uma rua qualquer certamente não caberiam as histórias de Esperanza. Na narrativa, nada é tão marcado pela memória quanto a permanência de um tempo que se inicia em um dado espaço, o México, com os seus antepassados, mas cuja continuidade se dá em um outro espaço, o do país onde agora o imigrante ou descendente deste está, os Estados Unidos.

No Fio da Vida: uma Odisséia Açor-Americana (Autobiografia) (2013, data da primeira publicação em português) é a obra que fecha nosso *corpus* de análise e compõe, dessa forma, a posição de protagonista de nosso quarto capítulo. Esse escrito autobiográfico foi feito pelo escritor, pesquisador e professor de origem açoriana, nascido na ilha Terceira, Conselho da Praia da Vitória, Francisco Cota Fagundes (nascido em 1944). Sendo um imigrante na América, Cota Fagundes remonta a sua trajetória de vida pela via da memória, tendo o tema da diáspora como uma espécie de norte da narrativa, posto que emigrou da sua ilha Terceira para os Estados Unidos no ano de 1963. Parece ser justamente no significado ambivalente em que a travessia realizada pode ser entendida que a autobiografia se faz. Ambivalência relevante, posto que, se por um lado o avô que teve o filho na América antes de voltar para a ilha açoriana da Terceira “garantiu” a possibilidade de um retorno dos membros da família e esse fato, tal como o deslocamento em si, é tratado como uma benesse – em termos financeiros – não somente pela família em questão como também por todos que compõem a comunidade na qual o sujeito se insere, a ilha mencionada; por outro lado, a rememoração de Cota Fagundes é perpassada por uma espécie de incômodo, tal como se fosse um diálogo mal estabelecido entre aqueles que, de alguma forma, fazem parte de sua jornada: o protagonista pode ser visto por muitos como aquele que “venceu” na América, mas o deslocamento – territorial, identitário, entre outros – que a marca “imigrante” traz consigo parece ser um desconsolo que se arrasta por entre as páginas da autobiografia, uma espécie de melancolia que aplaca o sujeito-narrativa.

Dessa forma, entendemos que a narrativa fagundiana é daquelas que percorrem um tipo de fio da navalha dos escritos halbwachianos que norteiam nosso trabalho. Aquele fio que, como veremos, se estabelece na trincheira identificada por Halbwachs entre *memória coletiva* e *memória histórica*, em virtude mesmo de uma das marcas dessa autobiografia que é o pensar sobre o pensar ser estrangeiro, que, em muitas das passagens da narrativa, culmina em uma defesa da condição do imigrante que, como veremos, não é só dele (pensando, aqui, no fato do texto ser uma autobiografia), é coletiva.

Consideramos que, no intuito de contemplar um amplo campo de estudo entre literatura e estudos sócio-históricos, as diferenças entre os componentes de nosso *corpus* de pesquisa contribuíram, ao nosso ver, para que encontrássemos variados tipos de manifestações memorialísticas e formas diferentes de se acessar a memória. Vale,

ainda, dizer que, apesar de nosso conjunto analisado ser totalmente composto por narrativas do eu, os diferentes pontos-de-vista dos narradores-protagonistas em relação à história de si que narram e as diferentes formas – gêneros literários – em que se realizam também foram fatores que contribuíram deveras para a construção de nossa análise.

Em outras palavras, entendemos que, embora o nosso *corpus* de pesquisa seja composto por tipos textuais bem distintos, ao considerarmos essa necessidade urgente de busca pelo passado, que é comum a todas as narrativas, encontramos neste ponto um vínculo que une todas essas narrativas. O fato em comum, ou seja, toda essa “volta” urgente aos acontecimentos de outrora, é caracterizada por uma necessidade imperativa de compor o relato, a tangenciar todos os protagonistas durante essa volta ao passado: Alexandre está à beira da morte, Esperanza trava uma batalha consigo entre o pertencer e o não querer pertencer ao espaço em que ela está, Fagundes nos conta sobre dois espaços distintos sem conseguir localizar nestes o “seu” próprio espaço.

No que se refere às formas das narrativas, foi proposital a nossa busca pela diversidade para que, nesse sentido, pudéssemos, na medida do possível, identificar o que haveria de comum e particular nas representações literárias da memória e, quiçá, o mais importante, se essa diferença entre as formas revelaria uma maior ou menor pertinência quanto a utilização do viés sociológico de análise da memória a depender do “grau” de ficção de um determinado gênero.

Nesse sentido, temos as seguintes configurações do gênero em relação ao tema da memória: (a) o romance, em que “o lembrar” de uma memória “assumidamente” fictícia é o norte da narrativa; (b) uma espécie de romance autobiográfico, cuja inserção de elementos emprestados da vida real para a narrativa de ficção redimensionam, ao nosso ver, as problemáticas da memória do contexto social representado; e (c) a autobiografia, em que a escrita, que culmina na ficcionalização da vida real, revela intencionalmente as nuances de uma vida, mas que, inexoravelmente, (n)a “verdade”, são representações literárias da memória que se tem dessa vida em forma de linguagem.

Vale adiantar que, se por um lado podemos enxergar certos matizes comuns a todas as narrativas, a variedade de textos tem como consequência também a diferença em relação ao olhar depositado nas narrativas que já merece, nessas primeiras páginas de nosso trabalho, ser minimamente explicitado. Em *Memórias de Lázaro*, as conexões entre as memórias são mais densas se comparadas às outras narrativas, é como se a

proximidade da morte do protagonista implicasse em uma maior noção de começo, meio e fim do processo de busca pelo passado. *The House em Mango Street* é uma narrativa em que os fatos históricos e, principalmente, as mazelas sociais são mais marcadamente presentes do que na narrativa adoniana, não que haja dependência com o que é exterior à narrativa, mas o texto de Cisneros constrói-se como uma potente voz social. Já em *No fio da vida*, os fatos históricos também são salientes, contudo, é na ligação entre a narrativa e seus referentes extratextuais, preponderantemente, com os seus peritextos (dedicatória, agradecimento, prefácio, nota do autor, epílogo), que podemos estabelecer a maior diferença em relação à maneira como as narrativas podem ser analisadas. Indiscutivelmente, cada forma literária exige que olhemos para cada uma delas de forma distinta.

Notamos, por exemplo, em relação a essa diferença, que na narrativa adoniana há uma espécie de maior independência da obra em relação à exterioridade, posto que a narrativa de Fagundes parece, de alguma maneira, ser mais ancorada nos peritextos que compõem o volume. Característica essa marcada, sobretudo, pela noção de continuidade entre a vida das personagens na narrativa do imigrante açoriano – tais como Fagundes, “ele mesmo”, Jeanette e Maria Deolinda – e os peritextos que compõem o romance. Como veremos, a relação estabelecida entre esses textos que compõem a obra funciona, em certo sentido, como uma espécie de afirmação da ideologia que norteia essa composição autobiográfica. Diferentemente disso, há uma ligação mais tímida entre Esperanza e a autora de *The house on Mango Street*, e a não existência de vínculo entre Adonias Filho e Alexandre, apesar de o cenário narrativo, ao que parece, ser temperado por uma paisagem presente aos olhos do menino Adonias Filho.

De comum às narrativas, notamos que o espaço no qual as personagens são inscritas e, principalmente, a importância desses espaços para a manifestação da memória de cada uma delas, foi um fator importante na análise conjunta dessas narrativas. No texto adoniano, tem-se um chão do qual não se pode fugir, o bairro em que se localiza *Mango Street* envolve a todos que por lá residem em um ciclo inescapável, de onde sempre o sujeito fará parte independentemente de estar ou não vivendo nessa comunidade, já em *No fio da vida*, é na exposição de dois espaços separados por um oceano que podemos enxergar um homem aparentemente sem espaço, mas cujas memórias estão indiscutivelmente arraigadas a esses lugares.

Se uma espécie de solidão parece também marcar o relato de todas as personagens, o que se vê é a construção de narrativas em que pulula uma espécie de voz coletiva. Afirmamos, nesse sentido, na introdução deste trabalho, por meio da importância do espaço e da forte presença de uma coletividade, a pertinência da escolha e do uso de uma teoria de origem sociológica para a análise da representação textual da memória.

Dessa forma, por exemplo, podemos observar no texto de Fagundes que é clara a defesa da condição estrangeira que sobrepõe essa verdadeira necessidade coletiva acima de qualquer predisposição e inclinação pessoal que, em certo sentido, são esperadas em uma escrita do eu. Evidente, nessa mesma narrativa, é também uma espécie de marcação da “historiografada” corrida do ouro da Califórnia, um exercício comum àqueles açorianos recém-saídos – libertos – dos navios baleeiros dos americanos, inscrição factual essa que não ocorre tanto pela presença literal do fato histórico na narrativa, mas, sobretudo, pela motivação primeira de todos aqueles que resolvem deixar de viver na terra natal: a busca por dias melhores em uma nova terra. Nesse sentido, o relato do narrador fagundiano se situa como uma bandeira levantada em defesa de si e do outro. Outro esse que pode ser qualquer um: açoriano ou não, que se deslocou para os Estados Unidos ou para qualquer outro lugar. Dessa forma, constrói-se, em todas as narrativas, linha após linha, um quadro de experiências formado por trânsitos, estabelecimento de relações, enfim, sabores e dissabores que justificam o estado de vida presente daquele que decide contar suas próprias memórias.

No que se refere ao nosso método, identificamos nas obras supracitadas tanto seus quadros sociais – quadro esse que é uma espécie de poderoso sujeito coletivo vivo¹ – fictícios quanto seus quadros sociais ficcionalizados, tendo como respaldo a teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs, bem como outros escritos relativos à memória que complementam o ponto-de-vista adotado por nossa proposta.

Buscamos, nesse sentido, durante todo o processo de desenvolvimento de nosso trabalho, verificar o quão relevante é a presença da coletividade tanto na construção das memórias do eu quanto no resgate futuro dessas no ato da rememoração do sujeito. Como consequência desse procedimento de análise adotado, pudemos verificar em que medida a análise da memória, quando desenvolvida a partir do estudo da inscrição do eu

¹ A definição de quadro social será mais bem explicitada no primeiro capítulo da tese.

em seu meio social, foi, de fato, um meio fértil de análise dessas representações da memória na literatura.

Fechando este trabalho, depois de entendida as particularidades de cada obra, tecemos as nossas considerações finais, que são marcadas por uma escrita que revela o que há de próximo entre essas três narrativas que, a princípio, podem parecer tão díspares em vários sentidos.

Como poderemos constatar, as análises desenvolvidas ao longo desta pesquisa tornam esses singulares relatos do eu mais próximos um do outro, promovendo um diálogo que, ao nosso ver, relativiza a diferença entre o eu da ficção e a ficcionalização do eu que temos nestas primeiras páginas deste trabalho, por meio da análise de cada uma das representações literárias da memória pinçadas nos objetos que formam nosso *corpus*.

CAPÍTULO 1 – ORIGEM DA "NOSSA" MEMÓRIA: UM POSSÍVEL INÍCIO E O CAMINHO ATÉ MAURICE HALBWACHS E WALTER BENJAMIN

Em uma de suas vertentes de análise, a compreensão da memória na contemporaneidade tem se construído a partir de suas relações com a sociedade. Sendo esse quadro atual o produto de pensamentos que compreendem mais do que somente o campo sociológico presente, alguns pontos dessa espécie de caminho de “origem da memória” foram bem demarcados ao longo do tempo. Da antiga dualidade filosófica estabelecida por Platão entre ideal e real, abandonaram-se alguns traços que dificultam o estabelecimento de relações analíticas e nasceu a teoria psicológica e filosófica da memória de Henri Bergson, baseada nas relações entre corpo e espírito. Construindo, na verdade, simulando algumas situações em que essas relações bergsonianas seriam possíveis, para depois tecer outras mais, que, de certa forma, desestabilizam esse viés psico-filosófico da memória, anteriormente delineado, Maurice Halbwachs elabora a teoria da memória coletiva, de cunho sociológico, que tem por base os chamados “quadros sociais” da memória, identificados e delineados pelo “mentor” de Halbwachs, Émile Durkheim. Nesse construto sociológico da memória, uma “antiga” relação de aproximação entre memória e história vai perdendo forças, para, posteriormente, na contemporaneidade, outras (por vezes, polêmicas) relações entre as duas instâncias serem construídas, unindo-as novamente por meio de uma reestruturação do conceito de história embasado nas necessidades sociais e adaptado a elas. À parte qualquer necessidade de posicionamento ante as discussões que envolvem esses distanciamentos e aproximações, é interessante, aqui, saber que “o material em disputa”, a memória, ganha novos matizes, revitalizando, assim, a forma de olhar para as questões mnemônicas.

Dentro de uma das possibilidades de performatização e de posterior análise da memória, na literatura, nota-se que, entre o eu da ficção e a ficcionalização do eu, ou seja, tanto nas memórias do ser que é “todo ficção”, quanto nas *Memórias* (gênero literário) do ser que passou a, também, ser fictício, já que é produto da escrita literária, as “novas” configurações e funções da memória – baseadas em um olhar voltado a ela que a dissocia do método tradicional de formação do discurso da história, ancorado, sobretudo, em um tempo pautado pela cronologia e pela homogeneidade – parecem ter sido representadas precoce e profundamente pelo/ no discurso estético literário. Dada

esta visão geral acerca do aporte teórico utilizado neste trabalho, passemos ao trabalho, neste capítulo, de pormenorização desta teoria em associação com a literatura, de forma a mostrar a pertinência do entrelaçamento deste viés crítico com as representações literárias da memória, e, mais especificamente, com o nosso *corpus* de pesquisa. Em relação ao aspecto teórico literário, também daremos especial atenção a certos mecanismos da ficção que constituem e constroem as marcas da memória presentes nas narrativas.

Ao “criar” o *Mundo dos sentidos* e o *Mundo das idéias* – a conhecida *Doutrina das Idéias* de Platão – o filósofo estabelece parâmetros que, de certa forma, organizam os acontecimentos em duas ordens: uma física (ou anímica) e outra psíquica. O primeiro mundo estaria ligado à efemeridade das coisas, dos fenômenos, pois a materialidade, campo de atuação dos sentidos, está sujeita à corrosão do tempo. O segundo mundo, eterno e imutável, o mundo das ideias, surge das relações do homem com o todo universal: as coisas se diluem com o passar do tempo, mas as suas formas transitarão por todo o sempre. Para Platão, é como se a “ideia de homem” antecedesse e sobrevivesse ao próprio homem.

Partindo dessa base filosófica, Henri Bergson (1859-1941), em *Matéria e Memória* (1896, data da primeira publicação em francês), erguerá sua teoria sobre a memória a partir de interações que ele afirma existir entre dois elementos: corpo e espírito. Usufruindo de termos emprestados da biologia e traçando relações entre esses elementos, ele estabelecerá uma oposição que ocupa posição fundamental dentro de seus escritos: perceber x lembrar. Combinando um processo corpóreo presente, no caso, a percepção, a um processo de emersão de algo que estava aparentemente perdido, a lembrança se constituiria. Nesse sentido, a percepção seria uma parte do processo de lembrar, enquanto que a lembrança, o produto do lembrar, seria o ponto de intersecção entre corpo e espírito. Findo o processo, a lembrança termina por “impregnar” as representações, ou seja, de certa forma, o processo de lembrar ficcionaliza essas representações. Por isso, segundo Bergson, é que as lembranças difeririam tanto das ideias e das percepções: enquanto a lembrança surge de um processo de combinatória, percepção e emersão, a percepção seria um dos dois possíveis processos realizados pelo cérebro a partir de um estímulo aplicado a ele, um processo cujas etapas compreendem *imagem-cérebro-representação*; e o conceito de ideia, segundo os escritos bergsonianos, seria a herança filosófica platônica: uma espécie de concepção que

compreende, ao mesmo tempo em que precede qualquer especificidade, qualquer “coisa material”, algo puro, original, do qual tudo parte e tudo descende (Cf. BERGSON, 1990).

Em suma, “o cuidado maior” de Bergson “é o de entender as relações entre a conservação do passado [que se localizaria no corpo físico] e a sua articulação com o presente, a confluência de memória e percepção” (BOSI, 1979, p. 12). A partir dessas colocações, Bergson indica dois extremos da atividade mnemônica, duas formas de manifestações da memória, uma marcada pela *memória-hábito* e outra pela *imagem-lembrança*, em que a primeira “é a dos mecanismos motores”, está ligada basicamente à realização de atividades cotidianas, e a segunda são as “autênticas ressurreições do passado”, “a lembrança pura”, que “traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida” (BOSI, 1979, p. 11). Em termos mais gerais, a primeira seria a memória voluntária, ligada ao exercício da vida ativa, e a segunda seria a memória involuntária, relacionada à marcha singular da vida contemplativa que, curiosamente, mesmo sendo o resultado de um exercício contemplativo, a “localização”, nela, do dado resgatado estaria no próprio corpo do indivíduo que lembra.

No intuito de entender essa espécie de aproveitamento dos escritos de Platão em meio à teoria bergsoniana que entrelaça corpo e espírito ao explicar as manifestações memorialísticas, deparamo-nos com um trecho de âmbito mais abrangente acerca do pensamento filosófico elaborado por Walter Benjamin (1892-1940). É premissa do discurso filosófico ser dotado de característica deveras abstrata, nesse sentido, Bergson, ao se valer da Doutrina platônica das Ideias na construção de seus escritos, termina por dar uma espécie de dimensão utilitária possível a esse pensamento do filósofo grego, visto que, segundo Benjamin (2011):

As grandes filosofias representam o mundo na ordem das ideias. Mas, regra geral, o quadro conceitual em que isso se deu há muito que começou a esboroar-se. Apesar disso, esses sistemas mantêm a sua validade enquanto esboços de uma descrição do mundo, tal como aconteceu com a doutrina das ideias de Platão, a monadologia de Leibniz ou a dialética de Hegel. De fato, é próprio de todas essas tentativas preservarem seu sentido, muitas vezes mesmo desenvolverem-no de forma potenciada, quando a sua referência deixa de ser o mundo empírico para ser o das ideias (BENJAMIN, 2011, p. 20).

Ou seja, entendemos que o quadro conceitual em que a filosofia platônica se deu há muito já se foi. E, dessa forma, é como se Bergson, no momento em que desenvolve sua teoria, realizasse uma espécie de movimento contrário pelo qual essas “grandes ideias passam” e, em certo sentido, devolvesse a essa ideia um tipo de conceito possível que o recolocaria no mundo empírico.

De posse do pensamento do filósofo alemão, poderíamos entender esta “aplicação” como a capacidade singular do outro filósofo, Henri Bergson – mas este, da vida psicológica –, de enxergar um sistema que pouco se aproxima do mundo empírico. Parece ser essa forma potenciada que é enxergada por Henri Bergson quando ele elabora seus escritos. Somando-se a isso, entendemos ainda que, ao passar a doutrina platônica para um viés, digamos, empírico, Bergson salvaria, na elaboração mesma de sua teoria, o sistema platônico, quando o transforma em conceito, ou até mesmo, em conteúdo cognitivo: uma espécie de surgimento de um devir que comprova a existência de algo em potência dessa singular “descrição do mundo”. Em outras palavras, é como se Bergson pudesse se apropriar dos pensamentos de Platão, que são muito abstratos, de forma a dar uma espécie de fim utilitário a eles, tornando-os mais acessíveis, no momento em que estabelece seus estudos sobre a memória.

A teoria bergsoniana é um dos melhores exemplos do pensamento vigente no início do século XX. De modo geral, as teorias filosóficas e sociológicas tinham forte cunho idealista e mecanicista², situação, esta, que alguns creditam às limitações da própria linguagem corrente de que se dispunha no período mencionado, problema este que será parcialmente “resolvido” pela geração seguinte (Cf. DUVIGNAUD, 2006, p. 8-10). Segundo Schmidt e Mahfoud (1993), será a Escola de Strasbourg que inovará os estudos ao reunir uma elite de cientistas de origem etária e intelectual distintas, a fim de promover uma interação entre pesquisadores franceses e alemães. Ainda segundo os autores supracitados, essa nova safra de cientistas será, também, composta por estudiosos de origem judaico-alemã: pensando, dessa forma, na realização de um trabalho de cunho sociológico, histórico e psicológico, nada mais “ideal” do que trabalhar com cientistas acostumados a serem “o outro” (Cf. SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, p. 286).

² Alguns outros estudiosos classificam o pensamento de Bergson como intuicionista (Cf. SILVA, 1992, p. 708).

De forma a contestar os traços do antigo mestre Henri Bergson, Maurice Halbwachs (1877-1945), um dos filhos da Escola de Strasbourg, alinhando-se aos princípios de Durkheim (Cf. DUVIGNAUD, 2006, p. 9), mais especificamente, aos princípios “sobre a existência de relações dinâmicas entre as classificações sociais e mentais” e interpretando-os em direção a uma “historização da sociologia”³ (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, p. 285), formula sua teoria da memória coletiva⁴. Para a elaboração dessa teoria, ele utiliza-se repetidamente do princípio fundamental da dialética: partindo da construção de uma situação em que seria possível a existência da ideia que irá ser contraposta à dele, logo em seguida, ele a “destrói” ou a reconstrói sob outra base. A ideia a ser contraposta estaria em vigor na contemporaneidade do autor, “um idealismo filosófico fortemente dominante” (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, p. 286). Em geral, nota-se que as ideias contrapostas são pontos-chave da teoria bergsoniana, o embate é claro, “o Outro” da teoria de Halbwachs é a teoria psicofilosófica de Bergson⁵. É usufruindo desse procedimento dialético que em seu livro póstumo, *A memória coletiva* (1950, data da primeira publicação em francês), Halbwachs estabelece relações entre a “sua” memória coletiva e elementos que servem de estrutura para a elaboração da teoria, são eles: memória individual, memória histórica, tempo e espaço. Por meio de traços leves, essas relações serão abaixo explicitadas.

Segundo esse sociólogo, as lembranças, de forma geral, são o produto de um conjunto, de um verdadeiro emaranhado de influências sociais produzidas nos grupos que estabelecem relações tanto interna, entre membros do grupo, quanto externamente, relações entre os grupos. Vale dizer que se entende grupo, aqui, no sentido de grupo social que, ao nosso ver, parece ser mais condizente com os escritos de Halbwachs e que é definido como:

³ Faz-se importante ressaltar que é necessário ter muita cautela ao se considerar essa direção dos escritos halbwachsianos, pois, em certa medida, ele criticará negativamente, no Capítulo II, Memória coletiva e Memória histórica, de seu livro *A memória coletiva* (2006), o uso da história associado à concepção de memória. Essa problemática será, aos poucos, mais bem explicitada no decorrer deste capítulo.

⁴ Em virtude da necessidade de que entendamos alguns termos utilizados por Maurice Halbwachs dentro do contexto da sociologia, daqui pra frente faremos uso do *Dicionário da Sociologia* (1961), de Fernando Azevedo, bem como da definição feita por outros teóricos em relação a alguns termos. Quando possível, além de uma definição mais abrangente, também utilizaremos algumas que estão relacionadas a Émile Durkheim, conhecido mestre de Halbwachs, de quem se sabe que o discípulo adotou para si alguns conceitos.

⁵ Nesse sentido, vale dizer que essa descrição, digamos, sucinta do trabalho de Henri Bergson, presente neste capítulo, foi feita justamente para que se pudesse entender esse "Outro" de Maurice Halbwachs cuja teoria é um dos princípios norteadores deste trabalho e merece, sim, ser mais bem explicitada.

[...] número variável de pessoas associadas permanentemente por processos de interação. A comunicação entre os membros do grupo faz com que uns possam participar das experiências dos outros, estabelecendo-se, aos poucos, uma relação de homogeneidade de pensamento, sentimento e ação. Em cada grupo há padrões de comportamento que representam experiências acumuladas e servem como diretrizes de conduta pessoal. A homogeneidade de atitudes faz surgir, nos membros do grupo, a consciência da própria semelhança e da diferença com relação a outros grupos. Os conceitos de *in-group* ou *we-group* em confronto com o *out-group* são manifestações da chamada *consciência coletiva* que é, a um tempo, cognitiva e emocional (AZEVEDO, 1961, p. 162, grifos do autor).

O grau de complexidade, a quantidade de grupos que se entrecruzaram para a elaboração da lembrança, e a intensidade das relações estabelecidas entre o indivíduo⁶ e o grupo, dificultam ou facilitam o processo de recordação dessa lembrança. Nesse sentido é que, para o autor, a memória “puramente” individual (concepção construída por Bergson, por exemplo) seria uma ilusão (Cf. HALBWACHS, 2006, p. 69). Ela, a memória individual, seria um ponto-de-vista da memória coletiva sujeito à lei de causalidade, cuja causa, muitas vezes, é de difícil identificação:

A cada uma dessas influências [vindas nos mais diversos ambientes com os quais estabelecemos relações], concebemos que uma outra se oponha, acreditamos que nosso ato é independente de todas essas influências, ainda que não esteja sob a dependência exclusiva de nenhuma delas. Então nos damos conta de que na verdade ele resulta de seu conjunto e está sempre dominado pela lei de causalidade (HALBWACHS, 2006, p. 70).

Tendo como objetivo distinguir a memória coletiva da memória histórica, Halbwachs desmembra o segundo termo quando explica o princípio significativo de cada uma das palavras que o compõe: a história busca a *imobilidade* por meio das *diferenças* de um dado período, enquanto a memória, em seu trabalho, mantém os traços e a *semelhança*, promovendo *continuidade*. É premissa também da história a busca pela

⁶ De modo geral, por indivíduo, aqui, entende-se como: “o ser humano no sentido biológico, em confronto com a pessoa ou a personalidade palavra essa que se refere ao conjunto das aquisições feitas em sociedade”. Para Gilberto Freire (*apud* Azevedo), “o indivíduo é aquela realidade biológica sob a realidade social ou a base da socialização ou da socialidade e que de modo nenhum pode ser ignorada no estudo de tudo o que for social, embora o objetivo do estudo sociológico seja o indivíduo sob condições sociais e de cultura: o indivíduo com *status*” (AZEVEDO, 1961, p. 180). Contudo, Seixas afirma, em nota, que “a noção de indivíduo apresenta-se extremamente reduzida, apequenada, no pensamento de Halbwachs” (SEIXAS, 2001, p. 103), posto que, segundo nos diz Halbwachs em *Cadres sociaux de la mémoire*, o indivíduo “não escapa a uma sociedade senão na condição de opor-lhe uma outra quando o homem acredita encontrar-se só, face a face consigo próprio, outros homens surgem e com eles os grupos dos quais se destacam” (HALBWACHS *apud* SEIXAS, 2001, p. 103).

imparcialidade por meio do distanciamento. Seu trabalho, portanto, é com o passado. O presente é levado em conta somente ao se considerar quais são os fatos sociais⁷ que não pertencem mais ao seu raio de ação e que, portanto, fazem, “agora”, parte da história.

Ao mesmo tempo, é verificável que a memória coletiva é construída por meio do estabelecimento de relações entre passado e presente. Este, segundo a teoria, situa-se sobre camadas de vestígios do passado. Acentuando-se ainda mais as diferenças entre os dois termos, nota-se que o contato no grupo e com outros grupos é que forma a memória coletiva e que todos os fatos gerados desse contato têm a sua importância; já a história, segundo esse conceito de história considerado por Halbwachs, é formada por fatos excepcionais. De combustíveis distintos, memória (coletiva) e história são alimentadas.

Partindo das ideias de tempo e duração vigentes na época em que o sociólogo francês trabalhava em sua teoria, aproximadamente no período entre guerras, a de que o tempo seria um meio homogêneo e vazio, no qual as durações seriam de desenvolvimento e origem individuais, tanto em relação ao sujeito quanto em relação às outras durações, Halbwachs amplia as possibilidades de performatização de ambos, tempo e duração, a partir de possíveis representações sociais desses estados. Entrelaçados aos grupos sociais, eles passam a ser delineados dentro da diversidade de consciências coletivas⁸ existentes na sociedade⁹. A noção de duração perde seu caráter individual, em relação ao sujeito e às outras durações, a partir do momento em que se

⁷ Por “fato social” entende-se que, “em sentido estrito, todos os processos de *interação social* (v.) podem ser chamados de fatos sociais. Dada, porém, a estreita interdependência ente cultura e sociedade, também os objetos da cultura não material comportam essa denominação [...]. [Além disso], os fatos sociais têm um caráter específico, irreduzível, fundamental; distinguem-se pelo seu caráter coletivo, isto é, por serem fatos pertencentes *a um grupo como grupo*, e pelo seu poder de coerção, isto é, por serem sujeitos à sanção social [...]” (AZEVEDO, 1961, p. 130-131, grifo nosso). Emile Durkheim, em *Les règles de la méthode sociologique*, assim afirma: “Os fatos sociais consistem em modos de agir, pensar e sentir, exteriores ao indivíduo e dotados de um poder coercitivo pelo qual se lhe impõem” (*apud* BOSI, 1979, p. 16-17).

⁸ A “consciência coletiva”, seria o “estado representativo, cognitivo e emocional, que abrange, além da própria pessoa, todos os indivíduos do próprio grupo, assim como interesses e valores culturais. A consciência coletiva inclui todos e tudo a que a palavra *nós* e *nosso* se reportam. Essa capacidade de representar as pessoas do próprio grupo e a cultura comum como unidade, constitui a fonte mais importante da coesão ou solidariedade social. As concepções mais antigas de uma consciência coletiva, acima ou afora dos componentes de um dado grupo, são mitos. [...] Conteúdo da consciência coletiva são as representações coletivas” (AZEVEDO, 1961, p. 182).

⁹ Considerando a problemática de definição do termo pelos sociólogos, o termo é entendido aqui por “conjunto relativamente complexo de indivíduos de ambos os sexos e de todas as idades, permanentemente associados e equipados de padrões culturais comuns, próprios para garantir a continuidade do todo e a realização de seus ideais. Nesse sentido, o mais geral, a sociedade abrange os diferentes grupos parciais (família, sindicato, igrejas, etc.) que dentro dela se formam” (AZEVEDO, 1961, p. 312-313). Durkheim é adepto de uma concepção bem diferente: “ao termo sociedade [ele] preferiu *instituição*, definindo a Sociologia como a ‘ciência das instituições, de sua origem e desenvolvimento’” (AZEVEDO, 1961, p. 312-313, grifo do autor).

considera que a “sequência de nossos estados não é uma linha sem espessura, cujas partes nada têm a ver com as que precedem e as que vêm depois” (HALBWACHS, 2006, p. 123). A ideia de total individualidade, nesse sentido, seria uma ilusão criada por uma permanência relativamente longa em uma mesma corrente de pensamento que “surge em nós e nos outros”, ou seja, tem a característica e “a tendência de um pensamento coletivo” (HALBWACHS, 2006, p. 123).

Aliada a essa ilusão, outra mais viria à tona: a rapidez dos acontecimentos em uma dada sociedade, segundo o pensamento dominante na época de Halbwachs, estaria condicionada à quantidade de ações realizada pela mesma. Essa falsa impressão é desconstruída pelo sociólogo a partir do momento em que se deixa de estabelecer comparações entre os grupos (ou seja, não se tem a diferença como parâmetro) e se passa a considerar o significado dessas ações em um dado grupo, colocando, em primeiro plano, os estados de consciência dos membros do grupo em relação às mesmas ações, a importância das ações do grupo no grupo. Usando o mesmo princípio, dessa forma também seria reconstruída a noção de tempo, cujas delimitações de uso no grupo, segundo o sociólogo francês, variam de acordo tanto com as transformações do grupo/sociedade, que fecham e abrem os tempos, quanto com as necessidades específicas de um dado grupo, ou seja, os chamados “centros de interesse” (HALBWACHS, 2006, p. 149), que determinariam a permanência de um dado tempo (uma “unidade” de tempo) na sociedade, mesmo que, às vezes, se tenha a necessidade de os centros de interesse serem “mais fortes” que as próprias transformações que ocorrem entre outros membros do grupo. Dessa forma, o “grupo novo”, aquele atingido/influenciado pelas transformações, passa a coexistir com o “grupo antigo” em um mesmo grupo, multiplicando-se, assim, os centros de interesse (Cf. HALBWACHS, 2006, p. 149).

É a permanência de um desses centros de interesse, ainda que membros desse grupo se distanciem deste e passem a não compactuar/ compartilhar dos mesmos anseios, que garante que as lembranças surjam apesar de tudo o que parece se constituir como uma entrave para que estas apareçam. Nesse sentido, é possível notar a sobrevivência da memória do grupo em um indivíduo, embora este, aparentemente, pela longa distância em relação ao espaço e pelo longo tempo transcorrido desde o último encontro, não faz mais parte deste grupo: independentemente do seu querer ou não querer pertencer a esse grupo, a relação estabelecida se faz presente pela existência de uma consciência coletiva a envolver a todos. É assim que o narrador de *No fio da vida*:

uma Odisséia Açor-Americana (Autobiografia) (2013), de Francisco Cota Fagundes, ao se deparar novamente com o seu espaço de outrora, a ilha Terceira, Açores, e, a partir dessa ação, irresistivelmente reatar os laços com os membros desse grupo, é tomado por uma série de lembranças que jaz muito distante – considerando o sentido de tempo, espaço e cultura – de sua condição atual:

Ouviu-se uma voz gritar de não sei onde. A madrinha deu ordem para parar o cortejo: era a Irene, a rapariga cega que era exatamente da minha idade e que costumava viver do outro lado da rua da nossa casa. Queria tocar várias pessoas para reconhecer quem eu era? Ela fê-lo. Quando me tocou já sabia.

– Este é o Chico. Reconhecia-o em qualquer parte.

Os meus olhos encheram-se de lágrimas enquanto recordava ter andado a pedir com ela e com os irmãos, o que a madrinha sempre detestara. Um dia deixara escapar o carrinho de madeira em que ela ia e o carrinho tinha ido pela colina abaixo com a pobre Irene aos gritos dentro. Felizmente não se tinha aleijado. Eu tinha feito aquilo para ver o que aconteceria. Devia ter uns seis anos mas já era um diabinho. *E tudo fomos lembrando* (FAGUNDES, 2013, p. 340, grifo nosso).

Neste trecho são dois os momentos em que a força da memória coletiva se faz presente. Um deles, de caráter mais particular, é o fato de a menina cega recordar-se da feição do Chico de outrora a partir das características do rosto atual. E a outra manifestação coletiva da memória se apóia no argumento de que os fatos que são lembrados sobem à tona de forma conjunta pelos membros do grupo. Quanto ao primeiro, não nos é possível afirmar que o fato de Irene ter tateado Francisco quando em companhia dos mesmos membros desse grupo que cruzou os tempos se constituiu em um fato essencial para que ela ainda se recordasse dele, contudo, é inegável que essa condição em muito facilitou o seu trabalho, condição essa que, por si só, relativiza, ao menos em parte, o viés, a princípio, individual dessa manifestação memorialística. Já em relação ao protagonista, parece ser o contato promovido através do tato entre ele e a rapariga que lhe possibilitou recordar do fato do passado e, estabelecida essa ponte entre passado e presente, de todos passarem, a partir daí, a *lembrar-se de tudo*.

Tendo como norte os escritos de Ecléa Bosi (1979), consideraríamos os seguintes dizeres da estudiosa para o surgimento desse tipo de lembranças a que acima nos referimos e que, ao menos em um primeiro momento, não estabelecem nenhum ponto de contato com a situação atual do indivíduo – no caso, o protagonista Francisco – que lembra: “Ao lado da história escrita, das datas, da descrição do período, há correntes do

passado que só desaparecem na aparência” (BOSI, 1979, p. 33). Fagundes não compartilha mais de um mesmo espaço que seus antigos parentes, contudo, a corrente do passado, como vemos no trecho supracitado e na análise feita *a posteriori*, ainda existe.

Segundo Halbwachs, basta a memória tentar se lembrar de um fato, seja ele o mais distante e fugidio, que um elemento sempre comporá essa lembrança: o espaço¹⁰. A memória sempre se reportará ao ambiente anteriormente conhecido por quem lembra (Cf. HALBWACHS, 2006, p. 188). Ou seja, a memória coletiva também se situa em um meio espacial. É quando ela se fixa nele que surgem as lembranças. Além das lembranças, os espaços físicos trazem conforto aos grupos por serem uma espécie de materialização da soma das tradições da comunidade que “sobrevive” no presente¹¹. É por isso que, segundo o autor, algumas pessoas sentem mais a perda de suas construções materiais do que as transformações sócio-político-culturais. Também é por isso que a intensidade do apego da memória coletiva nas imagens sociais de um dado grupo pode ser medida pela resistência do mesmo em relação às mudanças em seu espaço (Cf. HALBWACHS, 2006, p. 162).

Ou seja, quanto mais antigas e tradicionais forem as construções, mais sua memória coletiva será composta por imagens sociais. Para o grupo, do arranjo dessas imagens emana tradição, arranjo esse que simboliza a resistência de um grupo. É por isso que as atividades antigas que persistem nos velhos espaços do grupo são privilegiadas pela memória do mesmo: são estes sempre os primeiros espaços a serem lembrados. Contudo, segundo o autor, não são os espaços que unem o grupo, mas, sim, suas afinidades e atividades relacionadas e compartilhadas entre os membros desse grupo nesse espaço.

Mas o livro halbwachiano revela ainda que não é somente pela configuração atual do espaço que atua a materialidade, mas também por meio de imagens que ora são

¹⁰ Apesar de Maurice Halbwachs se utilizar do termo “espaço” no título de seu capítulo, há outros elementos (que são referenciados pelo sociólogo) cujo “raio de influência” na vida do sujeito acontece quase que da mesma forma, como os objetos, os documentos e os contratos.

¹¹ Entenda-se que o *conforto*, nesse sentido, está relacionado à retomada do espaço que é familiar ao sujeito, “eles [os objetos (e, como se pode perceber com base na nota acima, também os espaços)] são uma espécie de companhia silenciosa e imóvel, estranha à nossa agitação e às nossas mudanças de humor, e nos dão uma sensação de ordem e tranqüilidade” (HALBWACHS, 2006, p. 157), é dessa espécie de familiaridade que brota o conforto. Já em relação à possibilidade de uma sensação de conforto vindo da lembrança evocada no espaço em questão, esse evento (muito provavelmente) dependerá do conteúdo da lembrança e do caminho percorrido pelo sujeito ao evocá-la a partir do quadro social do presente que possibilitou que essa lembrança fosse (re)construída.

reproduzidas por ele e nele. Relações estabelecidas no passado persistem no presente por meio do círculo material que “abriga” o que a ele foi anteriormente relacionado, pois, "A lembrança não é uma realidade e sim uma operação: não existe lembrança, nós nos lembramos. Nós nos lembramos captando em alguma coisa que nos esteja sendo dada outra coisa que não nos é dada: a significação do passado" (POUILLON, 1974, p. 40). Passam-se anos, mas as marcas sociais podem ser vistas como que incrustadas nos espaços, mesmo que eles tenham sido modificados: no espaço base que abrigou o “velho” e que agora abriga o “novo” de alguma forma sobrevivem os vestígios do passado.

No romance *Memórias de Lázaro* (1952), quando o narrador-protagonista se depara com o “novo”, as paredes, agora, enegrecidas, marcas da destruição de sua moradia, há um desespero e um conforto no momento em que Alexandre se encontra cercado por essas paredes, pois é imerso na angústia daquilo que foi destruído que ele encontrará abrigadas aquelas que são suas memórias:

Ponho a lanterna no chão, onde foi o alpendre, e respiro o ar exausto do vale. Não fosse o vento, não fosse também a excitação da memória, e talvez se aquietassem as fibras nervosas, fluindo uma sensibilidade menos irascível. Além do vento e da memória, porém, há a primeira parede, enegrecida, a marca do fogo nos tijolos. A seguir, outra. E mais outras, depois. É um cerco aberto, são colunas isoladas, apumadas como homens. *No espaço livre que limitam, e que a mim parece um estômago exposto, sobrevive ainda, aprisionado, um mundo que ignoro possa ser novamente meu.* A desolação do interior não me assusta e, erguendo novamente a lanterna, encerro-me entre as paredes que Jerônimo ajudou a construir. Observo que o fogo tudo consumiu, móveis e roupas, as portas e o teto – tudo consumiu, repito, *menos as fantásticas paredes que me parecem reveladas no circuito da luz e ignoradas nas sombras noturnas* (ADONIAS FILHO, 1970, p. 13, grifo nosso).

O desespero evidente de Alexandre, por um lado, revela a importância desse espaço para o filho de Abílio, contudo, por outro lado, camufla uma verdade, aparentemente desconhecida por ele. É evidente que é o abalo na estrutura material que faz com que o protagonista sinta angústia, mas há uma espécie de conforto, ao que tudo indica, desconhecido para ele em relação a essa dinâmica estabelecida entre espaço e personagem. Assim entendemos, pelo fato de que, apesar de suas memórias se apoiarem nesse lugar que foi modificado desde a última vez em que Alexandre o viu, ainda são esses restos que se constituem como verdadeira e forte estrutura para o aparecimento de

suas recordações. De alguma forma, a memória de um indivíduo agarrado aos vestígios e, aparentemente, ciente dessa, para ele, fundamental dependência, mostra-se mais sólida que esta morada: os vizinhos queimaram a sua casa, mas não destruíram a morada que ele abriga em sua memória, ela é mais forte, ela subjaz a esse acontecimento. Sim, Alexandre se mostra dependente desse espaço, mas suas memórias têm uma dimensão que é maior que ele.

São as marcas similares a essas marcas da tradição que se apegam os fiéis quando depositam valor e importância nos espaços religiosos. Quando buscam na materialidade a marca das religiões por meio de ideias e imagens, ainda que o “código divino” das escrituras afirme que Deus está em toda a parte. Outro espaço social, o espaço jurídico, também evoca lembranças por meio da memória coletiva: a imobilidade dos espaços, forte característica destes, oferece garantias de permanência também aos espaços jurídicos. Essas “garantias” imóveis também migram para os acordos sociais, como os contratos, pois “é impossível que a imobilidade das pessoas e a permanência de suas atitudes recíprocas não se expressem sob forma material e não se delineiem no espaço” (HALBWACHS, 2006, p. 174).

Por vezes, é a necessidade de manutenção da memória de um dado grupo pela prática dos rituais que garante a sobrevivência de uma coletividade, mesmo que membros do grupo venham a separar-se. De acordo com o que acima descrevemos, essa necessidade imperativa de manutenção de um ato ritualístico seria uma espécie de possível roupagem dos sentimentos de conservação que se apoderam do sujeito em relação às práticas de ordem religiosa.

Na narrativa de Sandra Cisneros, *The house on Mango Street* (1984), o imigrante que precisou deixar sua terra em busca de melhores condições de vida estabelece uma pausa em seu trabalho, deixa a família, segue rumo ao país de origem por uma necessidade maior. Essa necessidade é pautada na condição e na ciência de ainda ser pertencente ao “velho” grupo, composto por membros da família e da comunidade da qual ele fazia parte. A volta do filho da terra é que garante a sobrevivência desse grupo por meio da manutenção, quiçá, da perpetuação dos tradicionais rituais fúnebres praticados junto aos que estão para além das fronteiras do lugar em que “agora” se habita:

Nosso *abuelito* está morto, Papa diz logo cedo em meu quarto. *Está muerto*, e então como se ele acabasse de ouvir a notícia dele mesmo,

ele se enrugando e chorando, meu corajoso Papa chora. Eu nunca tinha visto meu papa chorar e não sei o que fazer.

Eu sei que ele precisa ir, que ele vai pegar um avião para o México, todos os tios e tias estarão lá, e eles terão uma foto em preto e branco tirada em frente ao túmulo com flores em forma de lança em um vaso branco porque é assim que eles encomendam a morte naquele país (CISNEROS, 1991, p. 56, grifo nosso).¹²

Interessante destacar que há um empenho por parte de Papa para que ele esteja presente no velório do pai, entretanto, essa necessidade não é somente enxergada por aquele que participará de todo o cerimonial. A família, aqui representada pela voz de Esperanza, reconhece o caráter imperativo da viagem que será feita. Ou seja, as entrelinhas dos acontecimentos nos indicam que a tradição passada de geração a geração na convivência familiar foi efetivamente compreendida e/ ou apreendida pela garota. Talvez, Esperanza nunca tenha presenciado esse tipo de funeral, contudo, aquilo que o pai ou mesmo outros familiares contaram para ela sobre essa questão lhe foi suficiente para que ela, dessa forma, afirmasse: “Eu sei que ele precisa ir [...]” (CISNEROS, 1991, p. 56).

Enfim, da relação estabelecida entre memória coletiva e os elementos que serviram de contraponto para a escrita da teoria de Maurice Halbwachs, uma ideia perpassa todos os pontos de sua teoria: a memória coletiva é formada pelos quadros sociais vivos que se acumulam no espaço através do tempo. Segundo Seixas (2001), é o olhar para trás em busca de similaridades que, além de compor a memória, conseguiria, na atualidade, explicar realidades sociais que parecem mesmo ter sido “intuídas” pelo sociólogo francês (Cf. SEIXAS, 2001, p. 96).

Devido à importância, ou melhor, ao fato dos quadros sociais serem verdadeiros elementos-chave dentro da teoria de Maurice Halbwachs, tracemos algumas considerações acerca deles. Ao longo de seu artigo “Halbwachs e a memória-reconstrução do passado: memória coletiva e história” (2001), Jacy Alves de Seixas tece importantes definições e considerações sobre o quadro social halbwachiano. Segundo a autora, o quadro social se estabelece como uma espécie de “poderoso sujeito coletivo”

¹² Your *abuelito* is dead, Papa says early one morning in my room. *Está muerto*, and then as if he just heard the news himself, crumples like a coat and cries, my brave Papa cries. I have never seen my papa cry and don't know what to do.

I know he will have to go away, that he will take a plane to Mexico, all the uncles and aunts will be there, and they will have a black-and-white photo taken in front of the tomb with flowers shaped like spears in a white vase because this is how they send the dead away in that country (CISNEROS, 1991, p. 56, grifo nosso).

impessoal, “que se refere a um só tempo às idéias e às representações imaginadas instituintes do pensamento social” (SEIXAS, 2001, p. 100-101), mas ideias com imagens (antibergsonismo...). Este sujeito nos é exterior, imóvel, mas não imutável, não são nossa obra exclusiva e se impõe a nós de fora (Cf. SEIXAS, 2001, p. 100-101), ou seja, segue a linha da objetividade e exterioridade tão caras a Maurice Halbwachs.

Não estando as lembranças presentes no indivíduo em si – tal como Bergson afirma em sua teoria – as lembranças, para Halbwachs, seriam construídas a partir do quadro social e, nesse sentido, este edificaria tanto a memória quanto o esquecimento, circunscrevendo e controlando a memória coletiva à medida que a reconstrói. Sendo esse poderoso sujeito coletivo uma entidade viva, posto que está em constante transformação, o movimento *orgânico*, quase uma função *respiratória* que lhe caracterizaria, é descrito da seguinte forma: “os quadros sociais constituem fatos sociais, na acepção durkheimiana, ao mesmo tempo *contrainte* e interiorização, tornando-se com o passar do tempo um *habitus*” (SEIXAS, 2001, p. 106). De forma a reafirmar a marca desse que é elemento central dentro da *memória coletiva*, na verdade, segundo Bosi (1979), Halbwachs busca, na elaboração de toda a sua teoria, “fixar a pertinência dos ‘quadros sociais’ e das instituições¹³ e das redes de convenção verbal no processo que conduz à lembrança” (BOSI, 1979, p. 25).

É Jacy Alves de Seixas, ainda em seu artigo de 2001, quem estabelece estreitas relações entre a teoria halbwachsiana e a “função” da memória na contemporaneidade. Mesclando alguns pontos da teoria contida em *A memória coletiva* (1950) e em *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925, data da primeira publicação em francês) aos conceitos atuais – e polêmicos – de história e historiografia elaborados por Pierre Nora, além de outros escritos contemporâneos que, segundo a estudiosa, derivam da teoria de Halbwachs.

¹³ Apesar do termo “instituição” estar presente, como já pudemos observar, na definição de Durkheim de sociedade, este não foi por nós utilizado na descrição da teoria de Maurice Halbwachs. Contudo, não abriremos mão de transcrever a sua definição, visto que a ideia deste perpassa, de alguma forma, toda a teoria, sobretudo na relação entre memória e espaço. Assim, segundo Azevedo (1961), “instituição social” é um “complexo integrado por idéias, padrões de comportamento, relações inter-humanas e, muitas vezes, um equipamento material, organizados em torno de um interesse socialmente reconhecido. As instituições desenvolvem-se de costumes nos quais continuam radicadas. Normas ou leis escritas são qualidades meramente incidentais na vida das instituições, sobrepondo-lhes somente nas chamadas sociedades civilizadas. Essencial é apenas o *consenso* (v.) social, sem o que jamais se estabelece uma verdadeira instituição” (AZEVEDO, 1961, p. 182). Ainda no verbete, o autor irá afirmar que, para Durkheim, “as instituições seriam o verdadeiro objeto da Sociologia, e as características como todas as maneiras de pensar e de agir ‘que o indivíduo encontra preestabelecidas na sociedade e cuja transmissão se faz geralmente pela educação’” (AZEVEDO, 1961, p. 182).

Em um dos resultados desse procedimento adotado por Seixas, ela afirma que é possível entender as memórias de êxodo e exclusão sociais, tão evidentes na contemporaneidade, a partir dos quadros sociais que, como já foi dito, são elementos fundamentais da teoria halbwachiana. Uma das bases mais fortes da teoria de Halbwachs, a multiplicidade de quadros sociais formadores da memória oriundos da também multiplicidade de relações travadas entre membros dos grupos e entre outros grupos (realidade social no contexto da teoria do sociólogo que ganhou “cores mais fortes” na realidade social do agora segundo nos afirma Seixas (2001)), é que garantiria a atualidade dos escritos de Halbwachs. Contudo, ao discorrer sobre a memória dos afetos, a autora faz uma ressalva e demonstra a necessidade de diluição da dicotomia real e irreal¹⁴, salientada na teoria, para que outras manifestações de memória de cunho subjetivo possam ser também explicadas.

Além desse par dicotômico, real e irreal, outro par, ainda segundo a autora, necessitaria ser diluído: a oposição binária entre memória e história (SEIXAS, 2001, p. 107), identificada pelo sociólogo francês e descrita por ele em sua teoria. Nesse sentido, Seixas apresentará as considerações de Pierre Nora em que este, ao identificar uma espécie de necessidade de repaginação dessa ciência, mais especificamente da forma como ela “pinça” os acontecimentos sociais para construir seu discurso, termina por apropriar-se do método da memória, no entanto, colocando-a como uma espécie de subproduto da história, em virtude, talvez, do seu forte teor subjetivo, pois, para ele, “a memória é a tradição vivida – ‘a memória é a vida’ – e sua atualização no ‘eterno presente’ é espontânea e afetiva, múltipla e vulnerável; a história é o seu contrário, uma operação profana, uma reconstrução intelectual sempre problematizadora que demanda análise e explicação, uma representação sistematizada e crítica do passado” (SEIXAS, 2004, p. 40). Daí entendermos os procedimentos de Nora como sendo polêmicos, segundo nos afirma Seixas. Contudo, importante ressaltar que, ao contrário do método de outros estudiosos da memória que se valem da filosofia e também da literatura para a elaboração e a escrita de suas considerações, ou seja, dialogam com outros discursos de forma a validar o seu próprio, Nora opta por deixar esses outros saberes à parte.

Aparentemente, os fundamentos da metodologia da história de que Halbwachs falava em seu tempo são os “problemas” que foram apontados na atualidade.

¹⁴ Principalmente nos trechos da teoria em que Halbwachs disserta sobre memória individual e sobre duração, pois, nesses pontos, é possível notar que ele constrói uma verdadeira barreira contra a memória inconsciente e a *durée* bergsonianas.

Retomando os dizeres do autor de *A memória coletiva*, o apego da história ao posicionamento cronológico e às diferenças, sem qualquer relação com os fatos “vividos”, revelaria uma espécie de não-função da ciência. À parte as discussões em torno da apropriação de Nora, mas tendo esse, digamos, “extremo”, como sendo o esforço resultante ou mesmo uma reação a essa concepção halbwashiana acerca da construção do discurso da história, segundo a autora, a memória tem sido vista hoje como um “dato histórico inovador”, capaz de explicar diversos pontos nodais das memórias contemporâneas, como, por exemplo, a relação entre *memória e exclusão social*.

Vale dizer que, hoje, essas exclusões não estão atreladas aos “antigos” grandes êxodos em que grandes grupos sociais emigravam para o além-mar em busca de melhores condições socio-político-econômicas de vida; mas deriva, sim, desse movimento, pois permanece a ideia do deslocamento, contudo, agora ele é feito por sujeitos que rumam a *lugar algum*, os dos botes infláveis: serão estes os que irão formar os novos guetos. Ao lado destes, surgem também os guetos simbólicos das fronteiras não palpáveis, como as da sexualidade e as dos gêneros (Cf. SEIXAS, 2001, p. 96). É, dessa forma, que os conceitos de memória conquistam cada vez mais espaços dentro dos estudos históricos, em que noções como as de *lugares de memória* e *memória historicizada* desses sujeitos dos *direitos e deveres* da memória contemporânea ganham cada vez mais notoriedade entre os historiadores (Cf. SEIXAS, 2001, p. 95-97).

Para entender essas novas configurações da memória acima delineadas, vale, aqui, estabelecer um panorama dessa, por vezes, conflituosa relação entre memória e história ao longo dos tempos. A predominância do ideal de pensamento das ciências naturais, atuante em fins do séc. XIX e início do século XX, condenava os chamados, segundo Galileu, “doutores da memória” (LORIGA, 2009, p. 14). Seguindo a mesma linha, Pascal afirmava, ainda segundo Loriga (2009), que esses doutores – na verdade, herdeiros dos gregos da época clássica que, segundo Seixas, por meio de “uma aproximação fecunda e problemática entre memória e história”, constituíam a primeira “finalmente como o meio privilegiado de acesso ao verdadeiro conhecimento” (SEIXAS, 2004, p. 39) – atuantes em campos tais como o da história, o do direito, o da teologia, o da geografia, não poderiam ser considerados dignos filósofos, visto que não buscavam as verdades ocultas, pois tinham por base o que fora construído por seus ancestrais.

Entendemos, a partir desses apontamentos, algumas imbricações importantes que nos fazem compreender as fases que marcam a relação estabelecida entre memória e história. A primeira é a de que, ao contrário dessa necessidade de Halbwachs em separar a memória e a história, os primeiros passos na formação dos discursos desses saberes, muito provavelmente, não foram marcadamente distantes, pois o processo de conexão no qual a memória se estabelece era o método, de forma geral, senão adotado, ao menos difundido como o prevalecente na formação dos discursos das humanidades. A segunda, marcada pela "alforria", pela necessidade da História e da Historiografia de trilharem um caminho não só diferente, mas, sobretudo, distante do trilhado pela memória, já que não parecia ser interessante a associação para a formação de um discurso independente. E, terceiro, a reconciliação, essa espécie de necessidade atual da História de rever a sua própria base e, em dada medida, alinhar-se à memória e reinventar-se. Necessidade, essa, que, em dada medida, retoma os pensamentos de Pascal e Galileu e os transcende, posto que não há mais a presença do método histórico na ideia que se tem de memória, ou seja, que esta fosse construída por dados estáticos do passado.

Essa transposição do tipo de olhar da memória de Halbwachs para os estudos da história, realizada pelos estudiosos, que acrescenta novos matizes ao conceito de história, reestruturando-o de forma a que ela “sobreviva” na atualidade, por meio de um posicionamento que valoriza os vivos quadros sociais do presente sem, contudo, desprezar os tais vestígios, componentes de suas camadas, alia-se, de alguma forma, a um conceito que também merece ser revisitado: os conceitos (e a diferenciação) de gênese e de origem elaborados por Walter Benjamin.

Para tanto, analisemos a problemática que envolve a definição dos dois identificada por Benjamin. Partiremos pelo caminho mais prosaico, as definições encontradas em dicionários, para, em seguida, entender a construção da ideia formulada e desenvolvida em seus escritos sobre o Barroco Alemão. Entrelaçando as definições dos verbetes encontrados nos dicionários *Aurélio* e *Houaiss* da língua portuguesa, entende-se por *gênese* a formação/ constituição/ desenvolvimento dos seres, “conjunto de fatos ou elementos que contribuíram para produzir uma coisa” (HOUAISS, p. 964); e a marcação que mais nos interessa é que o termo origem é colocado como espécie de sinônimo de gênese nos dois dicionários. No que se refere ao termo *origem*, este é colocado como ponto inicial, princípio, começo, procedência de uma coisa *que tem continuidade no tempo* (Cf. HOUAISS, p. 1398, grifo nosso); é marcado ainda como

sendo local de nascimento, procedência, naturalidade, sequência das gerações anteriores de um indivíduo ou família, fonte, nascente de um rio. Não considerando, neste momento, as diferenças entre a língua portuguesa e a alemã – da e na qual Benjamin encontrou outras especificidades que lhe chamaram a atenção – o que nos salta aos olhos é o fato de que, no verbete que define gênese, o termo origem é tido como sinônimo do primeiro, dado este que, como veremos, é justamente o ponto contestado pelo filósofo alemão a partir qual ele desenvolve suas considerações.

Tendo ainda os dicionários por base, consta trazermos à baila também o termo *gênesis*, em seu sentido bíblico, que é o primeiro livro da bíblia, no qual se encontra a descrição da criação, geração do mundo. Complementando ainda a ideia cunhada pelo livro base cristão, vemos no *Dicionário enciclopédico da bíblia* (1971) o termo ser referido como um livro cujo conteúdo e estrutura abrigam uma série de histórias de origens em diversos planos, como por exemplo: o plano que abrange toda uma humanidade e o que se circunscreve a uma nação (Cf. *Dicionário enciclopédico da bíblia*, 1971, p. 628-629). Diz-se, ainda, que “tal redação final [do Gênesis] cristalizou-se em torno de um escrito herdado do passado que, havia muito tempo, se tinha fixado, sintetizando tradições principalmente orais de um dado grupo”, que não podem ser colocadas com exatidão na linha da história, mas que são frutos de uma “tradição ampla em movimento” que, em virtude dessa condição não estagnada, se enriquece com dados da experiência dando uma imagem mais próxima da vida de Israel (Cf. *Dicionário enciclopédico da bíblia*, 1971, p. 628-629). Pensando nesse sentido de coletividade, relacionado, segundo a fonte, ao teor histórico das Escrituras, torna-se mais fácil entendermos a ênfase na projeção para o futuro, marcada pela Teologia:

Esse limitado valor histórico não prejudica a mensagem bíblica. Pois essa narrativa sobre as “primeiras coisas” (do mundo e da humanidade e depois de Israel) é uma “protologia”; refere-se apenas aparentemente ao passado longínquo; na realidade exprime a fé no futuro do homem e de Israel, refere-se antes às últimas coisas: a protologia bíblica é escatologia. A fé descobre o sentido da vida, pois abre uma perspectiva para um homem melhor num mundo melhor; percebe na história da existência humana as verdadeiras intenções de Deus, aquilo que o homem e Israel deviam ser e, apesar de tudo, ainda podem vir a ser.[...] O ponto de partida do Gên não é, pois, o passado, mas o presente nacional de Israel e a situação em que o homem de fato se encontra. *Por uma referência ao passado, que na realidade é uma perspectiva para o futuro, o Gên quer contribuir para uma iluminação da existência pela fé.* Por isso os materiais e a narrativa devem frequentemente mais à atualidade do que ao passado

(DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DA BÍBLIA, 1971, p. 630, grifo nosso).

Dessa forma, notamos que, apesar de a definição do termo encontrado no dicionário bíblico corroborar, ao seu modo, a questão da sinonímia em relação aos termos supracitados, já que coloca o Gênesis como a compilação de uma tradição oral e sua projeção para o futuro, algo como que “uma continuidade no tempo”, relacionando-a à própria definição do termo origem no dicionário, essa relação acontece de forma inversa. Ou seja, se no dicionário “comum” encontramos um sentido de equivalência de gênese em relação a origem, mas não o contrário, não há como negar que, na enciclopédia bíblica, há uma espécie, no mínimo, de identificação entre a descrição do primeiro livro do Pentateuco e a definição de “origem” do dicionário, mais que isso, a definição do termo *gênese* no dicionário pouco pode ser alinhada à definição do Gênesis, pois o primeiro parece ter o *objeto* como delimitante, já o segundo, marcado pelo *movimento*, tem como norte a *consequência*, “tudo” o que surgiu “a partir de”.

Em *Origem do drama trágico alemão* (2011)¹⁵, fica-nos evidente que Benjamin também parte da definição do dicionário para a marcação da diferença entre os termos. Mas, se em português é o significado dos vocábulos que gera essa propensão a não distinção entre os termos, em alemão é na etimologia da palavra que as coisas já começam a se complicar. *Entstehung* significa gênese em alemão e *ursprung* origem, mas *-stehung* também significa origem, daí a explicação da confusão quando na associação imediata entre os termos e a necessidade de dissociação enxergada e feita por Benjamin. Acrescentemos, ainda, que o termo *-sprung* significa salto, dado este que nos revela uma nova dimensão do termo. De posse dessas significações, gênese se coloca como um encadeamento e origem como um salto dentro da obra benjaminiana, já que origem, segundo Benjamin (2011), “não designa o processo de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer” (BENJAMIN, 2011, p. 34). Em uma espécie de necessidade do outro ou mesmo de movimento contínuo de busca pelo termo, que é recíproco – gênese busca origem ao passo que origem também procura por gênese – para que ambas construam suas próprias definições a partir da forma do outro:

¹⁵ Como visto, daremos preferência à tradução de João Barrento quando nas considerações tecidas acerca da obra, contudo, não abriremos mão do prefácio de Sérgio Paulo Rouanet na sua tradução intitulada *Origem do drama barroco alemão* (1984).

A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado (BENJAMIN, 2011, p. 34).

O movimento capaz de resgatar o material, os fenômenos, as obras literárias é o salto dado no ato mesmo do reconhecimento. De alguma forma, também é esse reconhecer que Benjamin tem como ideia quando distingue os termos sistema e tratado: “O sistema se baseia na continuidade, na coerência ininterrupta dos seus vários elos, ao passo que a descontinuidade [um salto, por exemplo] é a lei do tratado” (ROUANET, 1984, p. 22). Aproximando as considerações benjaminianas à ideia de Halbwachs, vale dizer que também essa forma de pensar se alinha especificamente à diferenciação entre memória e história colocados por Halbwachs, é Rouanet (1984) quem nos explica:

[...] o historiador dialético deve libertar o objeto histórico do fluxo da história contínua, salvando-o, sob a forma de um objeto-mônada; fragmento de história, agora intemporal, que o olhar da Medusa do historiador mineraliza, transformando-o em natureza, e que como tal dá acesso à pré-história do objeto, e à sua pós-história. Na perspectiva da história descontínua, a única verdadeiramente dialética, não se pode portanto falar de gênese, que supõe o vir-a-ser e o encadeamento causal, e sim em origem, que supõe um salto no Ser, além de qualquer processo (ROUANET, 1984, p. 19).

Tendo essa definição, ou melhor, esse procedimento como norte, Walter Benjamin, ao analisar as nuances da estrutura do drama trágico alemão a partir de um critério estético singular, que não invalida as obras consideradas menores para a determinação daquela que ele considera como “a forma do barroco”, estabelece um procedimento de pesquisa que alcança novos horizontes. Nesse sentido, essas representações tidas como secundárias e, por isso mesmo, comumente desconsideradas, transparecem, ao contrário do que em um primeiro momento possa parecer, uma maior evidência dos contornos desse perfil estético literário. Ou seja, a partir do confronto entre os extremos, por meio de saltos entre obras “maiores” e “menores”, Benjamin constrói o caminho da origem do drama trágico alemão. Nesse sentido, na perspectiva estrutural (e original), não são os encadeamentos cronológicos e lineares que contam, e sim as afinidades internas, independentemente tanto da distância que separa as duas épocas em que o fenômeno, obra literária, se estabelece, quanto do valor estético que a

tradição deposita nessa obra. Gagnebin (2007), ao falar sobre as "Teses" de Benjamin¹⁶, explicita essa relação tendo por base a corrente histórica:

Quando Robespierre cita a Roma antiga (Tese XIV), Benjamin vê nesta retomada, talvez inábil, o esboço de uma ligação inédita entre dois fenômenos históricos; graças a essa ligação, dois elementos (ou mais) adquirem um novo sentido e desenham um novo objeto histórico, até aí insuspeitado, mais verdadeiro e mais consistente que a cronologia linear (um pouco como esses jogos nos quais a criança deve interligar entre eles os pontos esparsos no papel que, subitamente, revelam uma figura insuspeitada). Em oposição à narração que enumera a sequência dos acontecimentos como as contas de um rosário, este procedimento, que faz emergir momentos privilegiados para fora do continuum cronológico, é definido, no fim das "Teses", como a apreensão de uma constelação salvadora (GAGNEBIN, 2007, p. 15).

Dessa forma, da definição do dicionário, passando pelas colocações bíblicas do Gênesis até chegar aos apontamentos que se tornam conceitos dentro dos escritos de Walter Benjamin, é possível observar que a marcação da coletividade e da tradição são, via de regra, colocadas em segundo plano quando da escrita historiográfica tradicional, linha da gênese. Servindo-nos do discurso no qual se faz o nosso próprio material de consulta, notamos que, por detrás da definição do Gênesis do dicionário-enciclopédia, há claramente uma crítica negativa acerca do fato de que conteúdo do livro bíblico provém das histórias orais de uma coletividade, obtidas na tradição, essa opinião assim se apresenta: “Esse *limitado valor histórico* não prejudica a mensagem bíblica” (DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DA BÍBLIA, 1971, p. 630, grifo nosso).

Tendo em mente a problemática que envolve os termos e, principalmente, as considerações de Seixas sobre a memória como um dado inovador da história na contemporaneidade, parece ser de um conceito de história similar ao que está sendo construído atualmente que Walter Benjamin fala quando distingue o termo *gênese* do termo *origem*. Segundo Rouanet (1984), “as idéias *originadas* na história, são, portanto, em si mesmas intemporais, mas contém sob a forma de ‘*história natural*’, ou *virtual*, uma remissão à sua pré e pós-história” (ROUANET, 1984, p. 18, grifo nosso). Ora, as características dessas idéias originadas na história se alinham bem aos conceitos de memória coletiva produzidos por Halbwachs, pois, ao se ter em mente o conceito de origem e ao se associar o mesmo ao “comportamento” de um dado memorialístico, a

¹⁶ Este trabalho do filósofo alemão é intitulado tanto por "Sobre o conceito de história" (título este que consta em nossas referências) quanto por "Teses de filosofia da História".

lembrança, por exemplo, é possível perceber que ela não teria condições de vir à tona se não tivesse estabelecido contato com outras “entidades”: ela foi formada em um dado espaço (que, por sua vez, já serviu de “cenário” para que outros quadros sociais fossem formados, ou seja, potenciais futuros dados memorialísticos) por meio de relações realizadas entre o(s) grupo(s) social(ais) e (somente) conseguiu “reaparecer” nessa evocação devido à relação que esse dado do passado estabelece com o quadro social construído no presente, ou seja, em dada medida, essas relações revelam o que se poderia chamar de uma espécie de “pré e pós-história”, a origem (benjaminiana) dessa lembrança. Nesse sentido, o efeito remissivo desses dados históricos (e memorialísticos), dentro de uma estrutura com começo, meio e fim, as narrativas literárias, revelaria, por exemplo, por meio de um dado quadro social capturado, tanto os vestígios da tradição que o precedeu, quanto também poderiam prenunciar os quadros sociais que posteriormente serão privilegiados e também capturados pela memória coletiva.

Dentro dessa visão panorâmica envolvendo a temática da memória e também da lembrança, a literatura não exerceu (nem exerce) papel de coadjuvante: ela foi, na verdade, a pioneira na análise dos fatos humanos (Cf. DUVIGNAUD, 2006, p. 15-16). Ainda segundo o autor supracitado, a sociologia começou, de fato, a refletir sobre a temática da memória depois da literatura, a partir do momento em que foi possível observar o dado social no evento de memória, ou seja, quando ele, o evento, se despojou “de sua ‘essência’ platônica” (Cf. DUVIGNAUD, 2006, p. 15). Neste momento de transição, por meio de representações ora mais idealistas ora mais sociológicas, as obras literárias passaram a ser um campo de observação dos conceitos de memória. Dentre os autores que foram “escolhidos”, um deles, Marcel Proust, aparece entre os mais estudados e citados.

Dando destaque para a idéia de *memória involuntária*, Walter Benjamin parece ser um dos primeiros a enxergar em detalhes a importância da obra de Proust. Em “A imagem de Proust” (1985), o filósofo alemão, ao analisar *Em busca do tempo perdido* (obra composta por sete volumes publicados entre os anos de 1913 e 1927 em francês), “resgata” o tema da memória ao procurar entender a obra de um autor que, segundo Benjamin, “não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida

lembrada por quem a viveu” (BENJAMIN, 1985, p. 37)¹⁷, ou seja, Proust, segundo Benjamin, considera mais do que um “simples fato vivido” na escrita de sua obra, ele coloca em evidência aquilo que o filósofo chama de “tecido da lembrança”, ou melhor, trabalho de esquecimento de Penélope (BENJAMIN, 1985, p. 36). Apesar da ênfase dada aos aspectos *involuntários* da memória, o texto benjaminiano, dentro dos quadros de memória observados na obra de Proust, é carregado de descrições e apontamentos de ordem social que compuseram a obra de Proust. Se os escritos de Benjamin, de forma geral, citam somente a teoria de Henri Bergson, acreditamos que as imagens e as entrelinhas do trabalho benjaminiano suscitam muito da teoria halbwachsiana. Nada seria mais natural, visto que os autores são contemporâneos e, de alguma forma, os acontecimentos da época transitam indiscriminadamente pelo meio social: suas obras parecem ser ecos que surgiram de algo (talvez uma espécie de “origem”) comum.

A título de somente de exemplificação, já que se trata de universos muito díspares, tal sintonia nos faz lembrar de um trecho do(s) *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994, data da primeira publicação), de Umberto Eco, em que um amigo deste, ao ler seu romance *O pêndulo de Foucault* (1988), escreve-lhe "Caro Umberto, não me lembro de ter lhe contado a história patética de meus tios, mas acho que foi uma grande indiscrição de sua parte usá-la em seu romance" (ECO, 1994, p. 15), no que Umberto Eco rebate lhe respondendo que as personagens em questão, na verdade, "eram" parentes do próprio Eco que tiveram os nomes modificados e, dessa forma, a história deles é que fora apropriada em seu texto (Cf. ECO, 1994, p. 15). Ou seja, além do fato de o amigo ter se comportado como leitor-empírico e não como leitor-modelo, pois Eco nem sabia que o equivocado amigo tinha tios e tias, no final, o autor de *O nome da rosa* (1980) nos explica o desfecho da "querela" e ainda nos oferece uma explicação, que nos vem muito a calhar, sobre a ocorrência deste fato:

Meu amigo pediu desculpas: ficou tão comovido com a história que julgou reconhecer alguns incidentes ligados a seus tios – o que não é impossível, pois em época de guerra (e a uma delas remontavam minhas lembranças) coisas parecidas acontecem com tios diferentes (ECO, 1994, p. 15).

¹⁷ Interessante se faz pensarmos que essa diferença entre o que foi e aquilo que ficou é justamente o caráter distintivo entre memória e história: a história seria aquela que marcaria aquilo que se foi, a memória, ao reconstruir o passado no hoje, quando estabelece a lembrança, mostra-nos aquilo que realmente ficou.

Em “Sobre o conceito da história” (Cf. BENJAMIN, 1985), são as características associadas ao materialismo histórico que revelam a idéia de memória em Halbwachs. A lembrança (“de” Halbwachs) como um dado da memória reconstruído no presente, mas que abriga vestígios epocais precedentes que, simultaneamente, também formam uma base para o surgimento vindouro de manifestações de memória, encontra seu correlativo na obra de Benjamin, no seguinte trecho, no qual também pode ser encontrado o conceito halbwachiano de história:

[...] a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. *Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 1985, p. 223, grifo nosso).*¹⁸

Parece ser algo como que um reconhecimento dessa força de outrora que persiste/ permanece no presente, *o tal sopro no ar que foi respirado antes*, que Alexandre, personagem protagonista do romance *Memórias de Lázaro* (1952), de Adonias Filho, sente quando Alexandre descreve recorrentemente o vento, uma constante no Vale, lugar da narrativa, e também na narração:

Não fosse o vento, não fosse também a excitação da memória, e talvez se aquietassem as fibras nervosas, fluindo uma sensibilidade menos irascível (ADONIAS FILHO, 1970, p. 13).

O pânico era sensível – o vento, o vento eterno e inexorável podia difundir a doença, transformar todo o vale em uma só chaga (ADONIAS FILHO, 1970, p. 79).

Desfaça-se, no fundo do vale, este eco que já não me pertence – mas ao vento que nos cerca, como combatentes invisíveis, neste pedaço de terra. Fugam, todos, neste instante. Já não preciso de ouvidos humanos, dispense a compaixão e a misericórdia, que todos se

¹⁸ Outros pontos igualmente importantes da obra de Walter Benjamin se reportam à diferenciação feita por Halbwachs entre história e memória, como, por exemplo, a comparação entre as preocupações do historiador/ cronista e a preocupação da exegese que podem ser encontradas no texto “O narrador” (1985). Já uma obra que se reporta textualmente aos escritos de Bergson é “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1989). Nela, Benjamin discorre sobre os parâmetros utilizados por Bergson na elaboração de *Matéria e memória* (1896), demonstrando, dessa forma, que os escritos bergsonianos estão desvinculados de qualquer tentativa de especificação da memória na história (Cf. BENJAMIN, 1989, p. 105).

afastem. Estas paredes mudas, que caíam com estrondo. Apague-se a lanterna (ADONIAS FILHO, 1970, p. 161).

Retomando o fio de caracterização da obra proustiana pelos estudiosos, é possível encontrar Ecléa Bosi situando *O tempo redescoberto* (1927, data da primeira publicação em francês – este livro é o último dos volumes que compõem o já mencionado *Em busca do tempo perdido*) quando ela transcreve um trecho desta obra de Proust e o compara a uma cena que lhe é particular, vivida pela autora. Ao pisar em um calçamento e sentir sua irregularidade, Proust, segundo a autora, “recupera o tempo perdido” ao estabelecer uma relação concomitante entre passado, presente e futuro (BOSI, 1979, p. 362-363). E, mais adiante, por meio de um elemento, som ou perfume, que surge, ele se liberta das coisas para reencontrá-las no que ele chama de “verdadeiro eu” (BOSI, 1979, p. 362-363). Nesse sentido, a conexão com o futuro se daria na concretização de um aprendizado, de uma *experiência*¹⁹ assim estabelecida quando no reconhecimento da ação passada vivida no ato mnemônico que surge de uma necessidade presente, “pois 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” (BENJAMIN, 1985, p. 37).

Ou seja, as *correspondances* das quais fala Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1989), que é uma correspondência entre o cá, presente, e o lá, passado, em que as datas da lembrança seriam as datas da pré-história. Contudo, se os dias terrestres inspiraram Proust, para Baudelaire o viver (d)as lembranças se dá em um nível espiritual (Cf. BENJAMIN, 1989). Na passagem citada por Bosi, fica clara a relação entre espaço e memória da qual trata Halbwachs, figurando como elemento que suscita não somente a materialidade visível, mas também imagens que são desencadeadas pelo mesmo espaço.

Agora dois pontos-de-vista (quicá, três) divergem em relação à obra de Proust. Se, no texto de Seixas (2001), ela afirma que Proust acredita ser aquele que se lembraria por meio dos sentidos, sem uma reflexão que, em geral, preceda a evocação da lembrança (Cf. SEIXAS, 2001, p. 102), reflexão esta que, segundo Halbwachs, seria obrigatória para a atividade mnemônica, para Duvignaud (2006), o “mesmo” Proust seria aquele

¹⁹ O conceito de experiência é muito caro a Walter Benjamin. É desenvolvido de forma pormenorizada pela leitura conjunta dos textos “O narrador” e “Experiência e pobreza”, contudo, o aparecimento deste termo em outros trechos da obra do filósofo alemão denuncia a característica multifacetada do conceito dentro do construto benjaminiano como um todo.

que, acreditando ter perdido suas lembranças familiares ao perceber o desaparecimento de suas “rememorações mais íntimas”, “enche de uma emoção presente a constatação implícita da distância que o separa do que pensa ter perdido” (DUVIGNAUD, 2006, p. 13). Ou seja, é justamente nesse momento que, segundo Duvignaud, “seu ‘ser’ histórico contradiz o ser íntimo que ele necessariamente trai ao se socializar...” (DUVIGNAUD, 2006, p. 13). Nesse sentido, Proust, segundo Seixas, situa o trecho como fruto de uma sensação, mas é Duvignaud quem nota os dados sociais suscitados no próprio desconsolo de Proust quando este acredita estar perdendo *as imagens* da irmã e da avó.

Ao se ter Proust como exemplo, nota-se que sua obra não serve somente de instrumento para que teorias sejam observadas: ela é o próprio campo onde as representações de memória atuam e têm seus lugares de destaque. Nesse sentido, as representações de memória na literatura – sendo esta um campo restrito de análise e, por isso, observável em sua completude – enriquecem o estudo tanto da literatura quanto da teoria halbwachiana, pois:

Na verdade, os mundos ficcionais *são* parasitas do mundo real, porém são com efeito "pequenos mundos" que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-lo em profundidade (ECO, 1994, p.91).

Além disso, a linguagem, princípio construtor de memória, literatura e sociedade, ainda justifica e valida o alinhamento de todas essas instâncias, posto que “o instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem [...]. As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva” (BOSI, 1979, p. 18-19). Considerando a imprescindível presença da intenção no ato de lembrar, que coloca como rara ou quase impossível a manifestação da memória involuntária, tal como afirma Halbwachs, além da união pela linguagem, ambas, literatura e memória, são parceiras em uma busca desleal pela verdade circunscrita em seu próprio campo de atuação, história narrada e ato de rememoração. “No mesmo barco”, é então somente pela via da representação que ambas se realizam: quando na ativação da função de verdade, a verossimilhança se estabelece no discurso literário; e quando na conexão com o objeto primeiro da lembrança, mesmo impregnado por todos os elementos que foram envolvidos no

processo mesmo do lembrar, a recordação, “materialidade” do lembrar, é construída. Assim acontece, pois “a verdade é um ser inintencional, formado por ideias. O procedimento que lhe é adequado não será, assim, de ordem intencional cognitiva, mas passa, sim, pela imersão e pelo desaparecimento nela. A verdade é a morte da intenção” (BENJAMIN, 2011, p. 24) e o autor ou o recordador a “cada dia, com suas *ações intencionais* e, mais ainda, com suas *reminiscências intencionais*, desfaz os fios, os ornamentos do olvido” (BENJAMIN, 1985, p. 37, grifo nosso).

Dessa forma, promovendo a interação entre conceito de memória na atualidade e narrativas modernas e contemporâneas que formam o nosso *corpus* de pesquisa, este trabalho marca a ideia de que, em uma representação de memória construída pelo eu, sempre há a presença do conjunto, da sociedade por meio de quadros sociais, a compor o quadro da memória. Partindo da idéia de que os quadros sociais, identificados por Halbwachs, são resultado de um acúmulo de camadas que compõem as lembranças, esses quadros, mais do que identificarem e mostrarem sua composição social, parecem mesmo ser capazes de explicar o arranjo de seus elementos compositivos, já que abrigam em si sua própria origem²⁰. Ou seja, seria possível extrair, do quadro social identificado no presente, aquilo de pretérito que lá está e que também o constitui.

A presença, ou melhor, o entrelaçamento dos conceitos halbwachianos e benjaminianos pelo texto literário se dá pela/ na elaboração da ficção na qual se constroem as narrativas. Em *Como funciona a ficção* (2008, data da primeira publicação), livro de James Wood, o crítico, ao desvelar a técnica por detrás da técnica, ou seja, os bastidores na construção de cada elemento do universo ficcional, revela-nos determinados componentes-base da estrutura narrativa que se alinham, de certa forma, à disposição do quadro sociológico que norteia este trabalho. Desses componentes trabalhados ao longo de dez capítulos por Wood, destacamos, aqui, quase no final desta caminhada por entre o percurso da memória neste trabalho, "Detalhe", "Linguagem" e "Verdade, convenção, realismo".

Se, como já afirmamos, não há evocação de lembrança que não necessite da presença do elemento espacial para que aconteça, será este, pois, o "Detalhe", capítulo de Wood e componente fundamental para que a lembrança se faça, que será recorrentemente acionado na narrativa. Em algumas das notas colocadas anteriormente,

²⁰ Consta dizer que o termo "origem", para que possa ser, aqui, entendido, precisa ser lido segundo a ótica benjaminiana já explicitada neste capítulo.

ponderamos que, o raio de ação que a ideia de *espaço* em Halbwachs, em muitos casos e, também migra para objetos materiais.

Tendo essa última colocação como base, acreditamos que traduzindo o uso desta para termos ficcionais, deparamo-nos como o "Detalhe" de Wood. É o próprio James Wood que afirma logo no início do capítulo: "Usamos o detalhe para enfocar, para gravar uma impressão, para lembrar. Nos prendemos a ele" (WOOD, 2011, p. 70). Em todas as narrativas é inegável que há elementos, os detalhes, que são minuciosa e profundamente trabalhados nos romances. Estes, ora adensam ora repaginam a condição de cada personagem.

Das datas e lugares especificamente marcados em *No fio da vida*, elementos textualmente presentes tanto na teoria sociológica quanto nas considerações sobre ficção feitas por Wood, aos detalhes das muitas personagens das narrativas aqui trabalhadas, esses elementos narrativos singularizam as memórias e também formam as memórias "das gentes" desses romances. Será, por exemplo, um detalhe que, trabalhado no nível da comparação, por meio do jogo intertextual que tornará, como veremos, mais densa a condição de certa personagem na narrativa *The House on Mango Street*. São estes, pois, os cabelos da vizinha de Esperanza: "Rafaela se debruça para fora da janela e se apoia em seus ombros e sonha que seus cabelos são como os de Rapunzel"²¹ (CISNEROS, 1991, p. 79).

Em dada altura de seu texto, Wood afirmará que o trabalho do romancista é feito pela urdidura de três fios-linguagens distintos, a linguagem do autor, a da personagem e a do mundo (Cf. Wood, 2011, p. 42). Cientes dessa informação, tomemos a narrativa *Memórias de Lázaro* como exemplo. Neste texto adoniano, ao contrário do que poderá ser visto em *The House on Mango Street*, não é possível que identifiquemos uma linguagem que entenderíamos como "genuína" da personagem Alexandre ao modo como encontramos no outro romance citado. Em outras palavras, entendemos que, dadas as características primitivas do espaço narrativo, nos é difícil relacionar a linguagem poetizada e estilizada utilizada por Alexandre ao seu ambiente. De fato, há um distanciamento da voz da protagonista em relação ao Vale do Ouro, apesar de esse protagonista se envolver e transmitir com maestria o cântico dessa terra remota. Pois bem, vamos ao excerto: "Mas, agarrados [os homens] à crosta do vale como

²¹ Rafaela leans out the window and leans on her elbow and dreams her hair is like Rapunzel's (CISNEROS, 1991, p. 79).

prisioneiros, como animais enjaulados numa planície sem céu, refletem na angústia do sangue o pânico da obscuridade e da solidão" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 5). Sabendo, pois, que o narrador desse romance também compõe essa massa de homens primitivos que habitam o Vale, sob/ na condição de "animais enjaulados", difícil associar sua fala, marcada por sensibilidade na captação e tradução em linguagem da alma desse ambiente hostil, como produto de uma vida inteira quase que totalmente vivida nesse espaço, mesmo considerando o fato de que Alexandre conheceu as primeiras letras por meio de Natanael quando no tempo em que esteve na companhia desse (Cf. ADONIAS FILHO, 1970, p. 150). Em contrapartida, podemos verificar que no romance de Cisneros há, sim, certa harmonia entre a linguagem da protagonista, o lugar em que ela vive e o mundo no qual a narrativa se constrói.

No que tange ao contexto narrativo que envolve os aspectos trabalhados por Wood em "Verdade, convenção, realismo", a autobiografia de Cota Fagundes se mostra como um campo interessante de observação. Nesse verdadeiro modismo a envolver as memórias na atualidade, o professor, de origem açoriana, ao mesmo tempo em que é, de certa forma, partícipe dessa onda memorialística e, em seu caso específico, da autobiografia do imigrante no contexto dos Estados Unidos, também transgredir a convenção estabelecida para o tipo de escrita em questão. Transgressão, essa, marcada pelo seu discurso ora convencional ora não convencional quanto aos parâmetros que são usualmente utilizados quando da construção dessa representação literária das memórias do estrangeiro no solo dos Estados Unidos, como no momento em que, quase findo o seu relato, rebatiza o país de "Estados Unidos da Solidão" (FAGUNDES, 2013, p. 314).

Nesse ato de reconstrução da ideia que se tem do lugar em que se está, no ato mesmo da mudança do nome, adaptando-o a condição do estrangeiro retratada no romance, há um movimento de mão dupla. O primeiro, que seria um distanciamento do discurso predominante desse tipo de escrita em que são preponderantemente marcados por certa convenção, posto que esses escritos, via de regra, colocam em destaque os louros da vitória sem que haja questionamento quanto ao preço que se paga por esse vitória, em outras palavras, não há um discurso pautado por "eterna" gratidão, uma ideia muito presente nas autobiografias imigrantes norte-americanas como poderemos ver mais adiante. Já o segundo, seria um alinhamento ao discurso dominante, pois há, sim, o relato de uma vitória, contudo, esta não é a esperada, os meios utilizados para a chegada

ao ápice possível são bem outros, muito diferentes dos que são geralmente utilizados em outros escritos autobiográficos em terras dos Estados Unidos²².

Alicerçando ainda mais essa base teórico-literária acerca da ficção, notamos que nos *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994) de Umberto Eco também encontramos certos apontamentos no texto do escritor italiano que contribuem para que sejam desvelados ainda mais aspectos da construção ficcional das memórias que são reviradas neste trabalho. Dos elementos que destacamos e outros mais da teoria de Wood (2008), aos escritos de Eco (1994) acerca da ficção, trabalharemos com ambos para desvendar as entrelinhas dentre o eu da ficção e a ficcionalização do eu. Passemos aos capítulos, às narrativas, para que observemos mais atenta e minuciosamente esse tecido delicado, mas resistente, que são essas memórias.

²² Essa colocação quanto à teoria de Wood e a autobiografia bem como outros apontamentos acerca dos elementos da ficção, serão mais bem trabalhados nos capítulos a seguir.

CAPÍTULO 2 – MEMÓRIAS DE LÁZARO (1952), ADONIAS FILHO

Memórias de Lázaro (1952, data da primeira publicação), de Adonias Aguiar Filho (Itajuípe, 1915 – Ilhéus, 1990), é livro que integra a chamada "trilogia do cacau" adoniana que é inspirada na região cacauzeira do sul da Bahia, sendo *Os servos da morte* (1946) e *Corpo vivo* (1962), os outros dois livros desse construto assentados nesse espaço ficcionalizado pelo autor. Em entrevista a Danilo Gomes (1977), Adonias Filho aponta o que ele denomina de "integração com a terra" como espécie de guia em sua composição narrativa, visto que, em suas palavras, "Não tenho como fugir a um pedaço de terra que é parte de mim como os meus ossos" (GOMES, 1977). Integração essa que se faz muito presente na história que ora trabalharemos, como podemos ver já neste excerto:

Quando as minhas mãos finalmente se abriram, pesadas como a terra do vale, e cobriram o rosto, não senti as trevas. Desejei porém que o coração deixasse de bater. E pudesse um outro mundo substituir o vale inerte, sua paisagem agora imóvel como o meu próprio sangue (ADONIAS FILHO, 1970, p. 69).

A matriz do romance é a narrativa de um homem que decide contar sua história antes de morrer no lodo. Alexandre, narrador e personagem principal da história, cresce sem os pais, Abílio e Paula, no Vale do Ouro e vive sob a tutela de Jerônimo, amigo de seu pai. Já adulto, Alexandre estabelece relação com Rosália. Decorridas algumas ações trágicas que envolvem o filho de Abílio e a família de Rosália, o protagonista, para poder se proteger da justiça dos moradores do Vale, acolhe os conselhos de Jerônimo e afasta-se desse local. Longe da terra natal, ele entra em contato com novas paisagens e gentes, chega a viver em condições mais amenas do que as em que viveu no Vale, mas presencia, também nesses outros lugares, o desenrolar de alguns acontecimentos funestos. Sob efeito do calor desses eventos, Alexandre retorna ao vale. Ali, passa breve tempo com Jerônimo, observa o que sobrou de sua antiga morada, recorda toda a sua trajetória nesse espaço que lhe é caro e morre junto ao canal do lodo no Vale do Ouro.

Apesar de a narração ser regida por um tempo predominantemente psicológico que (re)une passado e presente, é possível notarmos que o tempo em que a narração é feita é o de apenas uma noite. Alexandre, na mesma cabana em que viveu com Rosália por um curto período, recorda sua trajetória. Em outras palavras, essa tecedura narrativa

promovida pela rememoração é, na verdade, a grande história adoniana, o veio da narrativa. O que precede e o que é posposto a esse trabalho com a memória empreendido por Alexandre, algo como que a moldura da obra, configuram-se, respectivamente, como mote e desfecho da memória, dessa construção memorialística que é *Memórias de Lázaro*.

A construção do espaço, mais especificamente, da paisagem do Vale²³ surge como um dos elementos capazes de acionar a memória, que nos mostra, ao mesmo tempo, não somente uma relação importante entre esse espaço e o protagonista, mas também a forma orgânica em que ela se realiza/ é urdida na obra. O modo pelo qual essa apresentação é feita, revela-nos, a cada período textual ou palavra lidos, um entrelaçamento desta paisagem com a vida de todas as personagens-habitantes do Vale e, de forma mais densa, com a história de Alexandre, visto que são seus os olhos que pinçam os elementos do Vale e são suas as associações feitas entre os elementos e os moradores, como notamos nesse trecho da narrativa: "Para nós, gente do vale, que a [estrada] limpamos todos os dias com os nossos pés, que sobre ela suportamos o sol e toleramos a chuva, é o mundo que liga a nossa vida e une as nossas esperanças e sofrimentos" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 3-4). Já o desfecho da narrativa, seria a conclusão desse processo memorialístico, é a completa integração entre o protagonista e o Vale, é o fechar-se em concha, a sua morte, tendo como casca e abrigo a mesma paisagem.

Estruturalmente, o romance é composto por uma espécie de prólogo (aquilo que acima denominamos de apresentação) e mais quatro partes. Cada uma dessas partes é constituída por uma introdução, mais curta e exigente de um ouvinte mais próximo, que demarca o tempo da narração, aos moldes do prólogo que inicia o romance, e outra narrativa, ou outras, mais longas e mais concentradas nos fatos memória em si, no tempo da narrativa, e, conseqüentemente, relativamente mais distantes do ouvinte. Contudo, mesmo nesse distanciamento estabelecido pelo narrador, a presença desse ouvinte é ora ou outra solicitada durante o costurar do relato de Alexandre, como podemos observar no trecho a seguir, situado em meio ao recordar do protagonista: "Reteve o movimento dos braços e, novamente derreando o corpo sobre o cabo da

²³ Apresentação esta, diga-se de passagem, que é feita com estrutura similar à de uma invocação, como veremos mais adiante.

enxada, começou a falar. *Ouçam, eu peço. Ouçam e acreditem porque Jerônimo não mente* (ADONIAS FILHO, 1970, p. 19, grifo nosso)".²⁴

Logo, são a presença desse espaço, a necessidade de ouvintes e um tempo marcado por trânsito intenso entre presente e passado que, conjugados, ditam a marcha da memória dessa narrativa. A mudança constante do foco narrativo entre o que é da interioridade do protagonista, sobretudo, o seu passado e suas conjecturas acerca deste, e aquilo que lhe é externo, o espaço em que se dá a narrativa; e, também entre o que é do passado e o que é do presente, tempo da diegese e tempo da narração, ou seja, essa alternância de foco – que, no caso da narrativa, é constante – é o procedimento de construção da memória. Essa tática tem como efeito de sentido o estabelecimento de uma memória em espécie de crescente estado febril na narrativa visto que as incertezas do passado não desaparecem durante seu relato, pelo contrário, elas permanecem e se avolumam.

Além disso, esse estado febril irrefreável também pode ser assim entendido dada, quiçá, certa consciência do narrador protagonista sobre se ter a morte como uma realidade iminente: ao longo da narrativa a ideia de que ele sabe que irá morrer – tão logo esteja findo o seu relato – vai ganhando corpo pouco a pouco. E, aparentemente, é esse estado febril, esse delírio, ou melhor, as escolhas feitas em meio ao delírio, que esculpem o tempo do romance, culminando em uma "inovação técnica pela fragmentação do tempo" (BRAYNER, 1976, p. 9).

Outro dos recursos de construção da ficção presente na narrativa é a utilização constante do *flashforward* principalmente nessas narrativas curtas em que há o predomínio do tempo na narração. Tal como nos afirma Eco sobre um dos efeitos de sentido quando na utilização desse recurso, o narrador cria, dessa forma, expectativas em seu leitor como em: "*Esperei, prevenido, a primeira palavra*. Aguardando-a, julgava o que seria de mim mesmo não tivesse Jerônimo protegido o meu sono e não viesse Roberto. *Falaria, sem demora, dentro de um minuto*" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 87, grifo nosso). Adicionalmente, entendamos que o narrador é alguém que está prestes a morrer, daí a marcação textual dessa urgência por meio de um recurso que se "[...] se constitui [como] uma manifestação de impaciência narrativa" (ECO, 1994, p. 36). Além de acontecimentos, esse recurso também nos revela a existência de certas personagens

²⁴ No artigo "Narrative techniques in Adonias Filho's *Memórias de Lázaro*", de Thomas Deveny (1980), o crítico explica de forma pormenorizada o funcionamento desse elemento temporal.

que só nos serão devidamente apresentadas, costuradas à narrativa, algumas páginas mais adiante.

Pela estratégia adotada pelo narrador, a ficção de Adonias Filho em *Memórias de Lázaro* (1952) se estabelece como espécie de romance de memória de cunho confessional que, dadas as características da memória que se faz presente, é marcada por certo desespero, certa ânsia na forma como essa memória se realiza na construção narrativa. Não existe, pois, um convite formal para aqueles que foram eleitos para ouvirem essa confissão. Há, sim, uma espécie de chamamento desesperado que é observável nas minúcias do relato na apresentação-invocação à presença desses ouvintes na materialidade (possível) da palavra quando da primeira exigência feita por esse contador de sua própria história "Sigam-me, por favor. Sigam-me e não perguntem" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 12). A presença destes, desse vós, é imprescindível. Nesse sentido, o que é a formalidade de um convite ou a importância deste perto da necessidade de confissão de um moribundo?²⁵

Ou seja, as memórias dessa confissão, definitivamente, ditam a marcha desta obra de Adonias Filho. Os fatos que compõem o passado de Alexandre não são expostos em uma estrutura pautada em uma rigidez cronologia típica. Em outras palavras, notamos que, apesar de partir das reminiscências de sua mais tenra infância e seguir até o momento em que se dá a narração (o seu "agora"), a fragmentação em que o texto se faz, como, por exemplo, as memórias de outrem que são intercaladas às suas, desorienta o leitor em uma primeira leitura, obrigando-o, em sua análise (isso já (/somente) na segunda leitura...), a decifrar como a relação temporal é estabelecida (Cf. DEVENY, 1980, p. 322). Em cada camada estrutural dessa memória em narrativa, diga-se, pois, o rememorar e as memórias – memórias essas que entendemos, aqui, como narrativas específicas que formam a rememoração de Alexandre –, podemos entender os pontos de partida da memória e a configuração das memórias que formam essas *Memórias de Lázaro* (1952).

Em linhas gerais, é possível dizermos que o recordar de Alexandre feito em uma espécie de estrutura confessional abriga a narrativa e marca o que parece ser uma consciência pungente, linha mestra da própria narrativa em memória, visto que organiza

²⁵ Saber da iminência da morte, como afirmamos anteriormente, dá mais peso a essa característica da narrativa e, de quebra, reafirma a existência da marca cristã – pois, como acabamos de afirmar, há um moribundo que *necessita* se confessar, revelar os crimes e, principalmente, a intenção que o moveu a praticá-los - sobre a qual falaremos mais adiante.

os pedaços de memória em torno da pessoa de Alexandre. Já o conteúdo da confissão de Alexandre, a sua memória em si, cuja origem se reporta não somente a imagens oriundas da própria história narrada, mas também a referências que ultrapassam as margens e o tempo da história central, forma a história de Alexandre, um mosaico dessa representação da memória. Passemos, pois, ao desvelar desse construto memorialístico adoniano que, como poderá ser visto, é de carne, de terra e de ossos.

2.1- FICÇÃO: A PECULIARIDADE DO REGIONALISMO ADONIANO

Em série, a memória foi reanimando os pedaços do mundo.
Memórias de Lázaro, Adonias Filho

Das formas já trabalhadas por alguns autores brasileiros à elaboração de novos procedimentos de construção textual, a narrativa poética adoniana constrói por meio de temas como o da violência, em seu aspecto primitivo, e por meio da ficcionalização, em especial do território do sul da Bahia, o romance *Memórias de Lázaro* (1952). Personagens e território, de alguma maneira, se procuram nesse processo de ficção em que, gradativamente, o referencial pouco a pouco se dilui. Em confluência com esse processo, hora e outra nos deparamos com importantes artifícios da construção ficcional.

Endossando a prática dos grandes escritores, a composição literária adoniana também reinventa a forma literária em que se realiza, no caso, é o romance regionalista no Brasil que ganha novos matizes com esse escritor. A presença de traços característicos do regionalismo brasileiro, mais especificamente, aquele marcado pelas fortes cores do nordeste, ajuda a compor o cenário de *Memórias de Lázaro* (1952), mas a presença do traço primitivo, a intensidade no qual o monólogo interior é construído, entre outras características, permite que o romance alce outras esferas. Segundo Litrento (1974) *apud* Junkes (1981), Adonias Filho:

Incorporou em sua ficção a obsessão do mal e do pecado de Graham Greene, a procura de um Deus invisível de Albert Camus, a tortura diabólica de Franz Kafka, a opressiva atmosfera dos céus sombrios de

Emily Bronte, o extensivo uso do monólogo à maneira de Faulkner" (LITRENTO, 1974, p. 274)²⁶.

Como produto que vai muito além dessa miscelânea, notamos que alguns aspectos elaborados por autores tipicamente regionalistas podem ser observados na obra, mas ao modo adoniano, construindo, assim, mais uma página das memórias da forma do romance regionalista brasileiro. Dentre os elementos mais marcantes trabalhados pelo autor, destacamos três: o cenário baiano, território amplamente acionado e ficcionalizado por Jorge Amado; o cântico universal na voz da personagem regional, traço muito presente na obra de João Guimarães Rosa; e, o "drama humano" (que acentua "os laços telúricos entre o homem e a terra"), problemática largamente trabalhada por Euclides da Cunha (SILVERMAN, 1978, p. 11).

Contudo, a presença dessas similitudes certamente não alinha Adonias Filho ao autor A, B ou C ou enquadrar a sua obra em um sistema estabelecido "por terceiros". Definitivamente, os motivos que nos levam a citar esses outros autores e colocá-los lado a lado com o autor de Itajuípe, dada a singularidade de sua obra, são bem outros e serão desenvolvidos ao longo dessas páginas. Dessa forma, se a citação presente no primeiro parágrafo deste capítulo já nos revela a marca inexorável da coletividade na composição dessa narrativa – "Não tenho como fugir a um pedaço de terra que é parte de mim como os meus ossos" (GOMES, 1977) –, também há que se dizer que essa espécie de força da qual não se pode escapar, também, de alguma forma, circunscreve a produção de Adonias Filho, o seu fazer literário. Mas há ainda uma outra coletividade presente, herdada de tempos ainda mais distantes que, juntamente a essa presença coletiva contemporânea, resultam em um trabalho muito singular, posto que:

A experiência histórica de caráter épico decorrente da implantação da lavra cacaueteira no sul da Bahia é recriada em nossa ficção por Jorge Amado como um cancionista lírico, dramático e social, mas é com Adonias Filho que essa saga de sangue e cobiça alcança uma dimensão mítica, aparecendo as criaturas que habitam esse território de força fatalista carregadas de penetração psicológica, em nervos e sangue sob a força cega do destino, vivendo os limites de trágica atmosfera (MATTOS, 1991, p. 6).

É assim que a substância social se torna substância textual, quando o que é da história é representado na própria forma do narrar e da narrativa. O que se diz, na

²⁶ LITRENTO, O. *Apresentação da Literatura Brasileira*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército - Editora e Forense Universitária Ltda, 1974, p. 274.

verdade, é que o romance adoniano em questão, e, ainda, sua obra como um todo, são possuidores do duplo caráter naturalista e regionalista (SILVERMAN, 1978). Esse tom naturalista em si nos fica evidente em *Memórias de Lázaro* (1952) principalmente pelo forte traço instintivo, espécie de guia das personagens, presente em toda a narrativa. Mais especificamente, é o instinto de sobrevivência que leva as personagens incessante e recorrentemente a optarem pelo ataque como meio de defesa, construindo, principalmente por esse meio, a marca da violência nesse romance²⁷. É, ainda, Thomas Deveny (1980) quem bem analisa a singularidade das relações estabelecidas por Adonias Filho na construção de "seu" regionalismo:

Embora cada um desses três romances iniciais [a trilogia do cacau] tenha como cenário a dureza do interior da Bahia e embates com lutas violentas entre os personagens pela sobrevivência, essas narrativas não podem ser consideradas romances regionalistas no sentido tradicional do termo. Diferente de Jorge Amado, que utilizou elementos históricos, sociais e geográficos dessa mesma região como material literário prontamente adaptável, Adonias Filho usa o cenário para prover um pano de fundo que é mais existencial que geográfico. Seus temas, de natureza mais universal, fazem uso mas também transcendem os elementos regionais (DEVENY, 1980, p. 321)²⁸.

No Vale do Ouro, espaço no qual acontecem a maioria das ações da narrativa, os aspectos selvagem e primitivo ímpares apresentam-se como traços do território que são incessantemente consolidados em cada nova consideração feita por Alexandre em seu relato-narrativa, como podemos observar logo no prólogo:

Aqui, embora as moças cantem na colheita e possam os rapazes domar os potros entre gritos, negra é a alma e bruto o coração. Não que alucine o medo de ser destruído pelo semelhante, a necessidade da força física, a assistência para não ser devorado na luta impiedosa. Os fracos, aqui, morrem no seio das mães. Os enfermos se isolam, apodrecem, são naturalmente eliminados. Restam as feras que se apaixonam com ódio, insensíveis e rudes. Mas, agarrados à crosta do vale como prisioneiros, como animais enjaulados numa planície sem céu, refletem na angústia do sangue o pânico da obscuridade e da solidão (ADONIAS FILHO, 1970, p. 5).

²⁷ Sendo o tema da violência um dos mais explorados pelo autor em sua obra como um todo.

²⁸ Although each of these initial three novels [a trilogia do cacau] has as its setting the harsh interior of Bahia and deals with the characters' violent fight for existence, they cannot be called regionalist novels in the traditional sense of the term. Unlike Jorge Amado, who utilized historical, social, and geographic elements of this same region as readily adaptable literary material, Adonias Filho uses the setting to provide a background which is more existential than geographic. His themes, more universal in nature, utilize and even transcend regional elements (DEVENY, 1980, p. 321).

Para entendermos como o instinto opera e, conseqüentemente, como a violência se consolida na narrativa, temos o comportamento dos moradores do Vale perante o leproso Gemar Quinto. Doente, de origem não precisamente determinada, esse habitante do Vale tem seus últimos momentos de vida marcados por ações um tanto cruéis de homens que parecem ser levados não somente pela necessidade de protegerem-se, na verdade, veremos que eles precisam aniquilar Gemar Quinto, eles precisam seguir o instinto de sobrevivência: o chão sobre o qual pisam lhes faz essa exigência, uma força, uma herança oriunda de uma coletividade a influenciar as ações. Força, essa, que não se sabe quando teve início e que não pode ser ignorada. É tal como a presença de um tempo ou, mais especificamente, de uma duração na qual a força fatalista se constrói ao mesmo tempo em que atua: “O tempo, para mim, ainda não se destruíra. Ainda subsistia o vale em sua crosta física” (ADONIAS FILHO, 1970, p. 115). De alguma forma, essa circunstância narrativa, a permanência de um mesmo tempo, remete-nos aos escritos de Maurice Halbwachs sobre os pensamentos de Durkheim acerca da relação entre a duração e a permanência das convenções em uma dada sociedade:

Durkheim não deixou de observar que, a rigor, um indivíduo isolado poderia ignorar que o tempo passa e seria incapaz de medir sua duração, mas a vida em sociedade implica em que todos os homens entram em acordo sobre tempos e durações, *e conhecem muito bem as convenções de que são objetos* (HALBWACHS, 2006, p. 113, grifo nosso).

Exemplificando, passemos, pois, ao último episódio da história dessa personagem. O doente, sentindo que seu sofrimento estava próximo de ter um ponto final, visto o adiantado de sua doença, fecha-se em sua cabana de forma que os urubus, que já sentiam o fedor de suas carnes podres, não rasgassem seu corpo. Os habitantes, temendo que o vento do vale espalhasse a doença, (“O pânico era sensível – o vento, o vento eterno e inexorável podia difundir a doença, transformar todo o vale em uma só chaga” (ADONIAS FILHO, 1970, p. 79)) decidem arrombar a porta da casa e, dessa forma, deixar que as aves violassem a cabana do moribundo. Nesse momento da narrativa, notamos que se o ato em si já é suficiente para verificarmos a intensidade da violência a que chegam os homens do vale em nome, a princípio, da própria sobrevivência, será, entretanto, a indiferença dos mesmos após ouvirem tanto o barulho do corpo ainda vivo sendo devorado, quanto o ruído do farfalhar das asas das aves tentando sair do casebre, que acentua ainda mais o caráter natural da atitude violenta para os moradores:

"Lentamente, sem pressa, os homens se retiraram, *novamente indiferentes, como estranhos*" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 81, grifo nosso).

Contudo, a cor naturalista na obra, marcada, sobretudo, nos atos violentos espalhados pela narrativa, vai um tanto além do que pode ser visto por meio do comportamento humano, pois a poética adoniana não credita somente ao, digamos, "âmago" dos moradores essa predileção/disposição/inclinação para a prática de atos bárbaros. O próprio espaço em que a trama é ambientada condenava Gemar Quinto e, em certo sentido, este lugar "tramava", pouco a pouco, o seu fim dadas as indicações reveladas pelos apontamentos feitos por Alexandre na tecedura narrativa que paulatinamente marcam a rejeição que o Vale como um todo, moradores e espaço, têm pelo doente:

Bravio em sua prisão, por cima o céu como uma sinistra tampa de chumbo, embaixo a terra insensível e calcinada, o vento eterno correndo como um fantasma entre o céu e a terra, o vale não tenta sofrer em ninguém o destino já tão humilde e miserável. *Repele Gemar Quinto porque o leproso, podre e inchado, pode sacrificá-lo* – mas tolera os que enlouquecem e perdoa os que roubam. Não ignora que todos nascemos para uma espécie de vida e uma certa morte. Amedrontado, é um monstro. Sem medo, é tranqüilo como o seu canal de lodo (ADONIAS FILHO, 1970, p. 36-37, grifo nosso).

Afirmado ainda mais essa repulsa pelo leproso, temos as considerações de Jerônimo feitas a Alexandre, e que nos é transmitida pelo último, quando ele fala sobre a disposição dos moradores do Vale em relação à autoria das mortes de Rosália, companheira de Alexandre, Felício Santana e Roberto, respectivamente, pai e irmão de Rosália. Na verdade, somente o assassinato de Roberto foi cometido por Alexandre. A morte de Felício, apesar de ter sido empreendida por Rosália mas assumida por Alexandre diante dos irmãos dela, com base nas circunstâncias do assassinato, os irmãos, acertadamente, identificaram Rosália e não Alexandre como autor. Todavia, os irmãos de Roberto, apesar de cientes dessa e de outras verdades – como a de que Roberto é o verdadeiro assassino da irmã –, encarregaram-se de convencer os moradores de que fora o filho de Abílio o responsável pela morte dos três membros da família. Nesse ínterim, Alexandre foge, mas permanece nas imediações do Vale, contudo, ele volta e esse parece ser o seu maior erro. É Jerônimo quem explica ao seu protegido como funcionam as leis do Vale perante aqueles que esse espaço considera "doente":

Para o vale, você matara o pai e a filha. E isso significava que o vale começava a ver em você, Alexandre, uma ameaça. Matasse e exibisse a faca, ele respeitaria. Enforcasse e mostrasse a corda, ele não se preocuparia. Andasse na estrada com as mãos ensangüentadas, ele se conservaria indiferente. Mas você, Alexandre, saiu como o leproso, rastejando, acovardado, vencido pela fome e pela sede. Para o vale, você reapareceu como um doente, um doente que mata, e isso era uma ameaça (ADONIAS FILHO, 1970, p. 77).

Em outras palavras, o espaço adoniano não é simples lugar de interação entre as personagens. Como é possível observar, o espaço, é, a seu modo, espécie de forma pulsante na narrativa cujo poder de ação não é passível de ser medido ou entendido. Imperscrutável, ele é o ambiente propício para o aparecimento de memórias que, paradoxalmente, são imanentes ao Vale e transcendem-no ao mesmo tempo, visto que na trama adoniana:

A paisagem não é mero décor, recurso com que o narrador ganha tempo para o fluir da história, mas antes realçada componente da própria narrativa, e mais até, é elemento que funde seres e coisas, e com elas forma sólida unidade, uma peça indestrutível e coesa (BRITO, 1970).

A interação entre homem e espaço, torna o último como que personagem atuante, em virtude, talvez, do que Cyro de Matos (1991) denomina de território de "força fatalista" que, na narrativa adoniana, com face plácida, assiste incólume aos destinos trágicos que parecem brotar de sua própria terra: "Mas, reconhecendo a estrada, sobre ela avançando, não consigo evitar o domínio que o vale exerce sobre todos" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 11). Entendemos, dessa forma, que a força fatalista que se faz presente nessas memórias é o efeito de sentido de dois aspectos da obra: a marca do naturalismo e a força da coletividade. Há que se pensar que a presença do meio social como força limitadora do homem é fator *sine qua non* para o estabelecimento tanto de um como de outro traço e, conseqüentemente, das memórias que se formam neste espaço: "Estranho diálogo de que pouco me recordo. Seco, sem risos, perguntas e respostas que não se correspondiam, por vezes um breve intervalo, sempre infalíveis porém *a presença do vale e a força do nosso passado*" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 115, grifo nosso).

Mais do que demonstrativos acerca da forte ligação entre moradores do vale e Vale do Ouro, dois elementos se destacam nessa paisagem. A estrada e o vento são espécies de elementos que foram eleitos pelo protagonista como medidas capazes de "pesar" o momento narrativo quando estes estão presentes em seu recordar: "Desse

modo, o narrador nos convida ao mergulho no discurso da memória e dele extraímos os saberes mais improváveis que são forjados no vale e perambulam por ele, no dorso arredio de seu 'vento perdido'" (PINTO, 2009, p. 26-27). Para Alexandre, aquilo que é elemento físico do Vale entrelaça-se ao que é do âmago do ser, dele e de seus vizinhos, e não se sabe os limítrofes de um e de outro, do que é espaço e do que é homem pois, "quando um grupo humano vive por muito tempo em um local adaptado a seus hábitos, não apenas os seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens materiais que os objetos exteriores representam para eles" (HALBWACHS, 2006, p. 163).

Notamos, dessa forma, que a própria narrativa/ relato de Alexandre que não somente expõe, mas também analisa essa peculiar natureza do Vale e de seus moradores, também é como um contraponto do domínio naturalista dentro do romance. Contraponto, visto que, ao mesmo tempo vítima e algoz, o protagonista é capaz de promover distanciamento e, ainda, penetrar de forma analítica naquilo que é da sua natureza e da natureza daqueles que o rodeiam por meio da memória. É assim quando fala com seus ouvintes e se refere à própria imagem que fora talhada no passado: "– Eu, aquele que ali está, deitado, com as mãos na lama, agonizante e ferido, tão só no silêncio e no mundo?" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 123).

Apesar de não ter controle sobre o que abriga em seu íntimo, Alexandre é, pois, indivíduo cômico dos instintos que o movem. Nesse sentido, entendemos que, destarte a obra ter traços da cor naturalista, o romance é, em grande medida, orquestrado por poética densidade psicológica, sobretudo, no que tange à personagem Alexandre. É assim que o "drama existencial" (MATTOS, 1991, p. 6), grande tema do romance, é retemperado a cada novo ato trágico que vai tomando corpo até a atuação soberana do destino último, a morte do protagonista, visto que a "[...] memória, a sensibilidade e o delírio de Alexandre constituem um meio de elevar a intriga para o andamento trágico, além de constituir também uma procura de si mesmo, um retorno às origens" (RODRIGUES, 1980, p. 61).

Arriscaríamos, ainda, dizer que o drama existencial é justamente o efeito de sentido tanto dessa consciência que o protagonista tem de si e das ações, as que praticou e as que observou e que marcam toda a sua trajetória, quanto de sua impotência em relação a certas incógnitas de impossível solução: "E, a partir desse minuto, ainda vivo porque sentia o sangue, alastrou-se o conflito entre um torpor destrutível e uma alma

sem governo. *Soube, naquele momento, que poderia humilhar o mundo – bastaria enlouquecer e matar a realidade*” (ADONIAS FILHO, 1970, p. 113, grifo nosso). Vale ressaltar que Alexandre é ciente das ações que marcaram toda a sua vida e reconhece a força destas, apesar de não entender o porquê de todos esses eventos. Daí a construção da narrativa, o desvelar da memória, se colocar como espécie de tentativa de entendimento desses acontecimentos.

Talvez, essa seja a peculiaridade naturalista da obra adoniana: há uma espécie de entrelaçamento entre aquilo que é humano e/ou espiritual e aquilo que é natural e, assim, chega-se a outro patamar ou instância: o naturalismo adoniano. Veremos, mais adiante, que é justamente nessa espécie da impossibilidade de separação entre o filho de Abílio e a aridez do espaço do Vale ou de seu aparente deslocamento em relação ao comportamento dos moradores do Vale do Ouro, seus porquês, que surgem as grandes questões que povoam e compõem as memórias de Alexandre.

Dessa forma, Adonias Filho vai muito além do espaço ficcionalizado quando se estabelece, por meio de seu trabalho, como um escritor "que conhece a memória de sua gente, sabe penetrá-la como ficcionista e reconstituí-la como historiador da condição humana, em suas raízes místicas e lendárias" (MATTOS, 1991, p. 7), ou seja:

[...] embora o espaço físico do romance seja o da zona cacauera do sul baiano, nos primórdios da plantação do cacau, não são as disputas pela posse da terra, pela subordinação de pequenos agricultores aos grandes proprietários que movimentam as ações do livro²⁹. A grande presença é a da selva impenetrável, que o sol mal ilumina, e do homem embrutecido e esmagado em seus braços, transformado em fera sanguinária e fria, ensandecido pela solidão e pelo medo. O homem e suas alucinações (FISCHER, 1983).

Apesar de as ações do livro não girarem em torno da questão do cacau, a obra de Adonias Filho está, a seu modo, ligada ao fruto em dois traços distintos. A existência do primeiro traço tem por base aquilo que é exterior à obra, posto que *Memórias de Lázaro* (1952), como já dissemos, é espécie de miolo de um construto que tem *Os servos da morte* (1946) e *Corpo vivo* (1962) como livros que compõem, respectivamente, o início e o fim dessa chamada "trilogia do cacau" adoniana. Esse enquadramento se dá,

²⁹ Ou seja, apesar da importância que a posse da terra tem para o homem do Vale - "Divididas, as terras do vale já tinham donos. Você sabe, Alexandre, que a terra aqui é mais que um pedaço de chão. É uma parte que se integra ao corpo do homem como os nervos e o sangue. A terra, Alexandre, vale tanto quanto a mulher" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 20) -, a disputa pela posse da terra para o cultivo do cacau será um tema mais fortemente representado em outros trabalhos de Adonias Filho, como no romance *Corpo Vivo* (1962).

aparentemente, devido ao seu posicionamento nesse conjunto, uma espécie de classificação baseada a partir dos extremos. Pois, apesar de o espaço, o sul da Bahia, ser um referente comum às obras, a marca do fruto não é, nem de longe, uma presença muito marcada na obra em questão. Em outras palavras, acreditamos que a leitura da obra, se feita de forma isolada, não deixa tão evidente a marca do fruto em si, é, sim, a representação do caráter primitivo desse território do cacau uma forte presença na narrativa. É à luz dos outros romances que o fruto pode ser mais bem identificado na narrativa.

A presença de um espaço menos acionado no romance, marcado pelo cultivo do cacau, é o segundo traço que associa as *Memórias* à trilogia. Em breve estadia por além das paragens do Vale, Alexandre se depara com plantações do fruto. Contudo, esse contato não é feito com as grandes plantações do "ouro negro" brasileiro, mas sim, com a agricultura familiar, de subsistência, na casa de Natanael. Além desse pequeno contato de Alexandre com o fruto, em dado momento, Jerônimo, tornando seus os apontamentos de Abílio, visto que ele mesmo, Jerônimo, nunca saíra do Vale, comenta sobre o cultivo do cacau em certo trecho da narrativa.

Contudo, é importante dizer que apesar da presença fugaz do cacau no romance, essa aparição se dá em um momento em que Alexandre cogita lançar mão da má sina, quando vive na casa de Natanael, e afastar o vale de sua memória. Ou seja, da mesma forma em que para além das páginas do livro adoniano, o cacau um dia apresentou-se como uma nova oportunidade aos moradores da região do cacau e também trouxe riqueza a muitas famílias, o início da vivência de Alexandre nesse lugar de esperança, é marcado pela imagem do filho de Abílio degustando do fruto:

Era uma floresta de árvores baixas, semelhantes, um tapete de folhas secas cobrindo as raízes, os frutos amarelados desafiando a minha fome. Quebrei o primeiro, em uma pedra, chupando as amêndoas. De mel, o seu gosto. Voltara a entrar no mundo, eu o soube, porque havia variedade de cores (ADONIAS FILHO, 1970, p. 145).

Além dessa representação literária do território do cacau que faz menção ao período colonial brasileiro, Ilhéus também é citada, ou melhor, representada no romance. Considerando que esta é a cidade natal de Abílio, vale dizer que a cidade baiana ainda é associada a um outro fato histórico do Brasil: a construção da estrada de ferro pelos ingleses, da qual a personagem Abílio teria participado. É o que conta Jerônimo quando fala a Alexandre sobre as memórias de Abílio:

Sei, porém, que, naquela época, os ingleses chegavam a Ilhéus para construir a estrada de ferro. Contratavam homens para a derrubada das matas, o corte das árvores, a preparação dos dormentes. Foi na turma destinada ao Almada que Abílio se engajou. Lembrando os camaradas, um por um, Abílio exclamava: 'Uns lobos!' Sepultos na floresta, quase sem roupa e armados, agrediam-se mutuamente e raro era o dia em que o melhor amigo de hoje não se tornava o maior inimigo de amanhã. A vida, Alexandre, como aqui no vale, pertencia a quem sabia ferir melhor, a quem sabia matar. Os ingleses não apareciam, apenas comandavam, de longe. Estendendo-se, avançando a peso de sangue, a estrada de ferro recrutava a escória das vilas e das fazendas. Para Abílio, aquilo foi tolerável até quando apareceram os pedreiros. Vinham de Ilhéus e ganhavam mais (ADONIAS FILHO, 1970, p. 19-20).

Neste excerto, além da menção ao fato histórico, com a presença de locais específicos condizentes ao que foi posto na linha do tempo pela História, Ilhéus como um todo, e Almada, sendo esta localidade de Ilhéus, melhor, aqui, literariamente representada, é possível notar outras características que singularizam o trabalho com a ficção empreendido por Adonias Filho. O Vale do Ouro, criação fictícia do autor baiano é associado à Ilhéus da Bahia, a ligação é estabelecida por meio do comportamento primitivo dos que vivem em ambos os lugares, o fictício e o ficcionalizado, enfatizando, "A vida [em Almada], Alexandre, como aqui no vale, pertencia a quem sabia ferir melhor, a quem sabia matar" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 20).

É assim que a pura ficção de Adonias, o Vale do Ouro, encontra aconchego na ficcionalização de Ilhéus feita pelo autor, e ambos, juntos, constroem um outro *locus*, esse, literário, de performatização das memórias sul-baianas. Este *locus*, na verdade, são as memórias de Alexandre. Entendemos, assim, que esse encadeamento de fatos históricos e lugares ganham verdadeiro sentido no presente em que o relato é construído, enquanto elementos desse conjunto memorialístico em forma de narrativa, pois estes, de alguma forma, se relacionam ao vivido, a vida/ história de Abílio, pai de Alexandre:

Assim podemos chamar de lembranças muitas representações que, pelo menos parcialmente, se baseiam em testemunhos e deduções – mas então, a parte do social, digamos, do histórico, na memória que temos do nosso passado, é bem maior do que podemos imaginar (HALBWACHS, 2006, p. 91).

Ainda seguindo a linha da História, mas associando-a à questão do regionalismo adoniano, além do excerto acima que tem como referência não só a construção da

estrada de ferro, mas, sobretudo, o fato-constatação de que o trabalho era feito em condições subumanas – o que, de certa forma, estabelece mais uma ligação com o traço primitivista da obra só que o afunilando, nesse sentido, ao primitivismo do homem em relação ao trabalho –, há também outros pormenores da narrativas relacionados às condições ambientais e sanitárias nas quais viviam os habitantes do sul da Bahia. A presença de mortes causadas por doenças comuns à época acentua o traço naturalista do romance. Além da já mencionada morte de Gemar Quinto por lepra, a mãe de Alexandre, Paula, morre de tétano.

Essa referência aos fatos históricos e às doenças da época no romance vai bem ao encontro da diferenciação entre os métodos da história e da memória marcados por Halbwachs e que foram citados no primeiro capítulo. Para destacar, citamos que é o impacto de Abílio, pai de Alexandre, ter sido um trabalhador na construção da estrada de ferro, mais do que a estrada de ferro em si, que dá um sentido realmente relevante para esse fato histórico. Dessa forma, é como se a narrativa, ao seu modo, justificasse as considerações do sociólogo francês pois essa construção feita em Almada só tem sentido quando esta é filtrada pela/ na vida de Abílio.

Nesse sentido, entendemos que o processo de ficcionalização pelo qual passam certos dados cujas referências remontam ao que é da exterioridade da obra, tais como a estrada de ferro, a representação do início do plantio do cacau na Bahia e a manifestação de doenças como a lepra e o tétano, configuram-se no que James Wood aponta-nos como o trabalho com o "detalhe", que é, como já dissemos no primeiro capítulo, um componente que abriga em si espécie de força em potência capaz de, no caso do trabalho com a memória, fazer surgir uma lembrança do passado. Sendo um elemento que se abre tanto ao que é da exterioridade da obra quanto da interioridade justamente pelo processo de ficcionalização em si, abre-se, pois, caminho para que identifiquemos a presença não somente da memória da personagem que, por si, já é pautada na memória de outrem – Jerônimo e Abílio –, mas também do autor modelo³⁰ presente na obra adoniana.

Valendo-nos dos apontamentos de Almeida e Veiga (Cf. 2012, p. 1268), mas modificando-os com base na leitura que desenvolvemos neste trabalho, mais do que a violência e a tragicidade apontadas pelos supracitados autores, que marcariam o início

³⁰ Autor modelo, aquele inscrito na/ pela obra, em oposição a autor empírico, o autor em "carne e osso" da obra (Cf. ECO, 1994).

do cultivo do cacau na região sul-baiana, esse iniciar, essa espécie de criação em palavras de um possível surgimento dessa região brasileira da qual Adonias Filho trata por meio de sua obra, reafirma uma espécie de "típica" representação do comportamento primitivo, marcado pelo aspecto trágico e violento, amplamente desenvolvidos em composições literárias desde a antiguidade clássica. Essa espécie de elo entre sul da Bahia e o mundo estabelecido pelo autor baiano, aproxima lugares de comunicação inesperada quando levamos em conta a questão espacial: o isolado território brasileiro aos territórios, ou melhor, representações trabalhadas pela escrita literária que tratam da relação entre Homem e princípio de construção de "sua" história, "particular", em dado ponto do globo. É assim que, por meio dessa aproximação, o romance atinge outras dimensões. Uma faceta da memória de *Memórias de Lázaro* (1952) que tem o peso e a marca da tradição: "Mas, o que caracteriza o vale após este chão, quase uma lava que não esfriou inteiramente, o que caracteriza em todas as partes é o vento perdido" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 4) ou, ainda, "Nós, seus habitantes, estamos à porta do mundo" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 32).

Da memória particular de Alexandre, passando pela apropriação da memória histórica³¹ até se chegar à memória (primitiva) universal, a ficção de Adonias Filho traça e percorre um trajeto todo seu que, conseqüentemente, constrói uma nova faceta em forma de memória do regionalismo brasileiro. Um ingrediente a mais a formar a memória do regionalismo brasileiro? Acreditamos que sim. Continuemos, pois, no enalço das demais camadas memorialísticas que compõem *Memórias de Lázaro* (1952).

2.2 - O REMEMORAR DE ALEXANDRE

Pânico, de modo algum. Não o conheci antigamente, em outras ocasiões, não o sinto agora que sei que tudo está perto do fim. Meu pai, Abílio, pela voz de Jerônimo, me deixou o caminho, o maravilhoso caminho, aquele caminho livre, que não fere e não cansa. Eu o percorrerei, como meu pai, antes, muito antes que o vale desperte. Há tempo ainda para que o passado se aproxime. Tempo bastante para que repercuta, como um eco, no fundo do vale.
Memórias de Lázaro, Adonias Filho

³¹ Apesar de mencionarmos neste trecho a referência ao cultivo do cacau e a construção da estrada de ferro, na verdade, "as contingências históricas", no romance, "são quase eliminadas" é "a luta do homem com seu interior" (DANTAS, 2010, p. 21) que é a grande marca dessa história.

Uma narrativa construída em apenas uma noite, apresenta-nos a rememoração de Alexandre na forma de monólogo interior: é assim que conhecemos o seu passado. De uma espécie de invocação proferida para além do tempo e do espaço às ruínas da antiga morada, as indagações e as considerações feitas pelo personagem protagonista são espécies de galopes da narrativa. Há, ainda, elementos naturais e primitivos capazes de concatenar tempos. Somos, pois, (desesperadamente) convidados a observar e a acompanhar a trama da memória tecida por Alexandre.

Há uma camada que envolve toda a história, espécie de moldura do texto, que marca o início e o fim da narrativa e é tecida por um narrador que se situa em um lugar singular por adotar uma perspectiva que parece compreender dois tipos de interioridade: uma que parece ser a do Vale e outra que é a sua própria. Quando nessa espécie de âmago desta estrutura, paradoxalmente, a impressão que se tem é que ele está além da narrativa em si. Em outras palavras, é como se um desdobramento do próprio narrador estivesse dotado de certa onisciência, ou melhor, compreensão do mundo que é ativa em alguns momentos da narração – não da diegese – e, de forma mais marcada, na moldura do texto, seu início e seu fim: "Mas podíamos existir como brutos, mas sempre acima do tempo, da verdade e da morte. Existir no fundo das impulsões sensíveis, vítimas dos primeiros instintos, mas sempre submetidos a uma consciência" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 46). Entretanto, essa espécie de saber, de entendimento nunca é estendido às personagens e aos acontecimentos de sua narrativa.

No início, o tom adotado nos remete à ideia da invocação tomada por empréstimo da epopeia. A marca da presença do mito aqui se dá por meio de um apelo à Mnemosine. O nome da deusa da memória não é dito, mas dali por diante ela se fará presente através do território do qual emergem as memórias. Musa e espaço em harmônico processo de simbiose. Mas ao apresentar este cenário fundamental, ele o faz a certos ouvintes, estes também imprescindíveis: nesse contador há uma necessidade febril de ter sua história ouvida. Invocação e também uma espécie de convocação é feita a esses ouvintes, esses processos são realizados ao mesmo tempo e marcam o início da narrativa.

O lugar do qual fala o narrador, privilegiando-se de uma visão panorâmica para a elaboração do relato, parece ser o de alguém que esteja por entre e acima das paisagens sul-baianas, segundo as considerações de Pinto (2009) acerca da personagem Alexandre: "A contemplação de seu passado, a possibilidade de se descobrir em suas

memórias, mesmo as não vividas, pode lhe remeter para além das fronteiras do tempo e do espaço palpáveis [...]" (PINTO, 2009, p. 30). Nesse início, a atemporalidade marca o tempo em que a narrativa é erigida:

Infinita é a estrada com suas curvas, suas colinas e suas árvores. Não é uma estrada como outra qualquer, com pássaros e ladeada de grama, mas uma linha sinuosa no chão avermelhado e seco. Onde começa, ninguém sabe. Onde termina, ninguém sabe também. Tão íntima quanto os rudes objetos das habitações primitivas, para nós que a conhecemos desde crianças, existe quase como uma criatura humana. Insensível, acolhe-nos com desprezo, sem bondade. Ficássemos cegos e localizaríamos com facilidade todos os cactos que a tornam agressiva, perdessemos o tato e diríamos sem esforço qual das suas pedras é mais áspera (ADONIAS FILHO, 1970, p. 3).

Feita a invocação “das musas” e a convocação dos ouvintes, o narrador se aproxima de seus convocados: deixa de falar de forma tão eloquente e expansiva, “reduz” o foco e traz os seus ouvintes, ou melhor, “eleitos” para mais perto de si, levavos, primeiramente, para a caverna de Jerônimo. A necessidade febril de ter que voltar ao vale, somada às feridas que se abriram durante esse trajeto, fazem esse narrador-personagem buscar a casa de Jerônimo, estabelecer-se, seja lá de que forma ou em qual estado, novamente no Vale para nele morrer:

– Você, Alexandre, não devia ter voltado. Aqui, no vale, os homens são piores que as feras. Humanos, no vale, são os cavalos selvagens.
[...]
– Eu também não sei por que voltei, Jerônimo. Em casa de Natanael, quando Natanael morreu, senti que voltava.
E explicando:
– Eu não voltei, Jerônimo. Trouxeram-me (ADONIAS FILHO, 1970, p. 10).

É, agora, o momento em que o narrador, pela forma mais próxima que se coloca em seu próprio relato, se torna, de fato e em plenitude, Alexandre e pede licença para narrar suas memórias. Logo após, ele deixa a casa de Jerônimo com uma lanterna e chega aos restos de sua antiga morada. É como se o terreno para que a memória se faça presente fosse preparado, posto que Alexandre, ao descrever o cenário em que está, que também é onde grande parte de suas memórias foram estabelecidas e estão localizadas, ao mesmo tempo que o erige para seus ouvintes, cria um outro território a partir desse, posto que o lembrar reconstrói os fatos de outrora:

Ponho a lanterna no chão, onde foi o alpendre, e respiro o ar exausto do vale. Não fosse o vento, não fosse também a excitação da memória, e talvez se aquietassem as fibras nervosas, fluindo uma sensibilidade menos irascível. Além do vento e da memória, porém, há a primeira parede, enegrecida, a marca do fogo nos tijolos. A seguir, outra. E mais outras, depois. É um cerco aberto, são colunas isoladas, apumadas como homens. No espaço livre que limitam, e que a mim parece um estômago exposto, sobrevive ainda, aprisionado, um mundo que ignoro possa ser novamente meu. A desolação do interior não me assusta e, erguendo novamente a lanterna, encerro-me entre as paredes que Jerônimo ajudou a construir. Observo que o fogo tudo consumiu, móveis e roupas, as portas e o teto – tudo consumiu, repito, menos as fantásticas paredes que me parecem reveladas no circuito da luz e ignoradas nas sombras noturnas (ADONIAS FILHO, 1970, p. 13).

A luz da lanterna de Alexandre que ilumina as paredes da choupana destruída é como a diretriz da própria memória. Aparentemente, ela ilumina aquilo que da memória é revolvido durante o relato, transitando entre narração e narrativa, entre presente e lembranças.

Novamente, a estrada e o vento surgem, pois eles figuram, preponderantemente, como sustentação desse homem e parecem cercar e envolver a todos que por lá habitam. Logo, estarão estes presentes em toda a rememoração, a estrada, como a base do narrador e da narrativa, e o vento, como elemento que envolve e dá ritmo ao contar do protagonista: "São criaturas todas marcadas indelevelmente pelo sinete da tragédia, entregues ao delírio, ao desvario e à obsessão, suportando o peso da vida, envoltas pelo vento ou sujas pelo pó do Vale de Ouro, o pó a que reverterão" (BRITO, 1970).

Já no que concerne à estrada, é como se ela não fosse só o lugar para/ de Alexandre: também é seu norte na narrativa. Os habitantes moram ao seu redor, em suas "margens", e as ações desses moradores geralmente têm como local basilar a estrada. Podemos dizer, ainda, que não há como chegar ou sair do Vale sem ao menos passar por ela. Apesar de atravessar o vale, o que nos parece é que ela, para além de suas próprias características, também delinea, como um todo, os limítrofes do Vale do Ouro:

Muitas vezes lembrando uma serpente, [a estrada] divide-se em mil veredas. Penetra nas planuras, invade a paisagem vazia, sem expansão, comprimida na monotonia dos tabuleiros. Não a detêm as pastagens devastadas, a decomposição da terra nas grandes chuvas. Falando a verdade, digo que o vale existe porque existe a estrada. Tudo, homens e choupanas, paixões e ódios, se concentra em torno do seu leito como corpo em torno da espinha (ADONIAS FILHO, 1970, p. 4).

Daí, o fato da estrada ser presença constante nas memórias de Alexandre. Contudo, o vento incessante e presente recorrentemente ao longo do romance, como uma trilha sonora dos acontecimentos, é uma espécie de verdadeiro ritmo poético da narrativa adoniana. Menos do que simples elemento natural do vale, ele é algo que envolve as personagens: "A aspereza exterior, a presença silenciosa de Jerônimo, *aquele vento que participava tanto do meu corpo quanto o próprio sangue*, nada impedia o desenvolvimento da curiosidade infantil" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 28, grifo nosso). É como se o vento pudesse também refletir, em certo sentido, através de suas rajadas, a situação vivida pelas personagens, como no momento, logo após a morte da personagem Gemar Quinto, em que o som das asas das aves encontram certa similaridade ou acomodamento no movimento do vento, uma simbiose perfeita entre o momento da narrativa e uma das facetas possíveis assumida pelo vento do Vale: "Todos se contiveram, à sombra da noite, mas eram fortes as rajadas de vento. Zunia, entre as ramagens secas, açoitando as faces. *Vinha com ele, perfeitamente distinto, o ruído das asas*" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 81, grifo nosso).

O vento é sentido no presente como sendo o mesmo vento dos acontecimentos do passado, capaz de abrigar lembranças e auxiliar Alexandre. Apesar de ele ser uma presença que marca mais especificamente *um* conteúdo, ou seja, as memórias de Alexandre, este parece, na verdade, ser um elemento a transitar entre presente e passado, tempo da narração e tempo dos fatos narrados. Ou seja, ele é expresso no conteúdo, nas memórias, mas, ao mesmo tempo, também marca o modo de apresentação da história com o seu vai-e-vem temporal, ressaltando, dessa forma, ainda mais um procedimento narrativo que marca o romance sobremaneira que é a mudança constante do foco narrativo entre presente e passado.

Entretanto, é do casebre construído para morar com Rosália que partem, que são reveladas as memórias de Alexandre e se tem início a narrativa, ou melhor, a confissão do protagonista: é no casebre que ele está quando no início de seu relato e, conseqüentemente, dada a necessidade desse espaço para que essa ação aconteça, também é de lá que parecem brotar suas memórias. Vento e estrada, por envolver a todos no Vale, revelam um traço coletivo natural marcadamente presente na obra, mas é do seu contato íntimo com a casa pobre que surge algo como que uma coletividade às avessas, posto que é na solidão de um contato com as paredes e com o chão do local que a maior parte da narrativa é tecida: "A casa – uma sala estreita e dois quartos de chão

batido – abrigaria, antes da mulher, as minhas recordações. O futuro, com Rosália, apesar de tudo, não me preocupava. Mas o passado, tão indistinto, posto entre caminhos acidentados, era uma obsessão" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 24).

Coletividade, posto que os escombros acolherão a todos. Dessas terras e de outras terras, deste mundo e de outros tempos: "Possível ainda, único na solidão, contemplar o vale agora sem tamanho, restritas as suas fronteiras, toda sua presença concentrada nas paredes negras" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 92). O filho de Abílio é envolvido nesse estranho aconchego de paredes que são como homens, estas são como representações de uma coletividade, do grupo no qual Alexandre está ligado na narrativa independentemente do seu querer, pois:

Quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem. O grupo se fecha no contexto que construiu. A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém com este passa ao primeiro plano da ideia que tem de si mesmo (HALBWACHS, 2006, p. 159).

Alexandre sente-se atraído pelo local, mas o contato com as ruínas do lar de outrora torna a necessidade de busca pelo passado algo urgente, inescapável para o filho de Abílio. Mais precisamente, é a angústia de ver pela primeira (e última) vez seu antigo lar destruído – "No entanto, mesmo que o sangue corra normal entre as veias, ainda que se anule a violência de todos os instintos, juro que a minha fisionomia, neste instante, não remove o seu desespero. (ADONIAS FILHO, 1970, p. 13)" – que desencadeia um processo de busca incessante pelas memórias. O relato é espécie de consequência do choque sofrido por Alexandre ao se encontrar com os escombros: "Afasto-me, temendo que o tempo desfaça a noite, já receando me possam ver, a mim, *que devia ter sido queimado com minha casa, os meus porcos, a minha terra*" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 92, grifo nosso).

Quanto ao lamento de Alexandre diante da destruição de seu lar, encontramos explicação – e certo consolo – nas palavras de Halbwachs (2006), no sentido de que o sociólogo parece conseguir captar o estado de espírito daquele que se vê diante do lugar que foi modificado e que outrora lhe fora familiar. E, por este viés, também podemos, por correlação, melhor captar e compreender o sentimento desse protagonista adoniano:

Aquele morador – de cujo pequeno universo faziam parte essas velhas paredes, essas casas decrépitas, essas travessas obscuras e esses becos

sem saída, cujas lembranças se prendem a essas imagens agora apagadas para sempre – sente que toda uma parte sua morreu com essas coisas e lastima que não tenham durado pelo menos o tempo que lhe resta de vida (HALBWACHS, 2006, p. 164).

Em outras palavras, seria como se o fato de sabermos que outros, tal como Alexandre, também podem se sentir perdidos diante de um cenário que foi modificado, transmitisse a nós uma espécie de sensação de que a solidão de Alexandre – aquilo que acima denominamos de consolo – é, de alguma forma, atenuada pelo fato de que ele não é o único a se sentir assim diante da situação em que se encontra e, nesse sentido, é como se ele não estivesse só. Ou seja, um consolo ao se constatar que o sentimento de desconforto que dele se apodera não é só dele, ele sofre de uma espécie de solidão compartilhada. Há outros sujeitos que também se sentem incomodados diante da destruição ou da transformação de um lugar em relação ao qual se tinha apeço. Uma mudança no espaço que foi realizada de forma contrária a sua própria vontade: nosso protagonista gostaria de ver intacta a casa em que Rosália fora enterrada, o sepulcro da mulher fora violado.

Mas Alexandre faz do lamento uma narrativa que, tal como o fogo que consumiu seu casebre, ceifa-lhe a vida pouco a pouco. A energia que se esvai de Alexandre parece ser a que sustenta o seu contar e a sua narrativa. É, pois, junto aos escombros, às ruínas de sua casa, então, que ele opta por passar o resto da vida: “Possível ainda, único na solidão, contemplar o vale agora sem tamanho, restritas as suas fronteiras, toda a sua presença concentrada nas paredes negras. Sei que são fortes as rajadas do vento” (ADONIAS FILHO, 1970, p. 92-93).

Côncio dessa decisão e tomado da necessidade de tecer a sua história, Alexandre, prepara o terreno para que suas memórias venham à tona. Estabelecido o contato que, em um primeiro momento, na invocação, parece ser com a paisagem, Mnemosine e com o que há além da mesma – “Além, perdido na distância que o olhar não alcança, talvez exista, com o fim da estrada, o verdadeiro mundo a que referia Abílio, meu pai” (ADONIAS FILHO, 1970, p. 5). – e, em um segundo momento, na convocação, parece ser com aqueles que se disporiam a sentir com ele o drama humano, seus ouvintes, o filho de Abílio entra em uma espécie de estado de transe irrefreável guiado pela memória. O tom narrativo daí em diante é o da confissão:

Antes que venha a ouvir a voz de Rosália, porém, e rever suas órbitas dançando na escuridão, antes que essas paredes possam cair e que a

própria noite se desfaça, penso em fugir. Precipitar-me, mais uma vez, sem destino. Escapar, e escapar como um homem que vem perdendo sempre, sem repouso, sem abrigo, irremediavelmente derrotado e batido. *Não fosse essa última fascinação – a mim próprio escavando, como se buscasse um tesouro oculto, nas cinzas deste incêndio –, não fosse o desejo estúpido de apertar o passado entre os dedos, não esperaria o sol da manhã. Inexplicável imposição, a que me domina. Nervos, consciência, carne, não são pedaços mortos, escravos porém de uma confissão que não devia ser feita* (ADONIAS FILHO, 1970, p. 14, grifo nosso).

É justamente no limiar entre vida e morte do narrador-personagem, cuja existência fictícia é, então, marcada por uma narração de trânsito intenso entre o presente e os acontecimentos dos fatos passados, que a narrativa é formada. O contato físico com os restos do casebre em momento de agonia, somado com a singularidade do momento da vida de Alexandre, resultam na construção da própria narrativa. Esse complexo estado d'alma de Alexandre é espécie de *leitmotiv* para a construção narrativa.

Apesar de se ter um romance marcado por ações violentas, a narração dessa história é, de certo modo, amena, como um canto por entre as paisagens, posto que o narrador-protagonista torna-se um tipo de captador e transmissor da poesia primitiva do mundo. É como se ele apreendesse o que antes lhe era indizível a partir do ato de revolver de suas memórias. Somente agora, no limiar, ele reúne condições e qualidades que fazem com que seu discurso alcance uma espécie de transcendência dentro da própria história, pois o Alexandre narrador parece estar, não acima, mais além do Alexandre personagem, até o momento do encontro entre ambos no fim da narrativa. A fusão se dá aos poucos, de leve. A acuidade descritivo-narrativa de Alexandre coloca o seu narrar acima de sua própria história. Alexandre galga degraus importantes ao longo da vida que o fazem tornar-se narrador exímio, capaz de alcançar e desvelar a memória da alma: a sua e a do Vale: "E viver no fundo de um delírio sem consolação – Jerônimo continuava, sua linguagem naturalmente mais rude e sua expressão mais pobre – tão fantástico no seu abismo quanto este vale dentro do mundo" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 65).

Não se trata de relatar meros acontecimentos da vida, na verdade, o narrador percorre uma espécie de via crucis por entre suas próprias chagas, as do corpo e as da alma, para contar-nos sobre suas memórias. A proximidade que o narrador estabelece, desde o princípio de sua narração, entre ele e os ouvintes, torna ainda mais possível que estabeleçamos um contato denso com a carne da própria narrativa: "*Não me abandonem*

agora, quando em mim mesmo tudo domino para, com as mãos, sentir a aspereza das paredes negras" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 51, grifo nosso).

Menos do que acompanhar os fatos ao lado de Alexandre no momento em que os estes são revistos por meio de sua memória, aqueles que são eleitos pelo protagonista para ficar ao seu lado, aparentemente estão também em sua consciência. Tal como Alexandre revê e, em certo sentido, analisa os fatos vividos junto com aqueles que partilharam com ele de sua jornada, ele também parece precisar desses ouvintes para entender a sua própria história, haja vista certa urgência ao reiterar a necessidade da presença destes ao seu lado chamando-os sempre que se vê mergulhado em entremeios de blocos de lembrança que parecem perturbá-lo.

Essa necessidade de Alexandre, de alguma forma, indica-nos, implicitamente, também um outro tipo de necessidade: a de que todo texto não existe sem o leitor. Dessa forma, essa espécie de presença essencial marca, ao mesmo tempo, uma espécie de forte inclinação, no nível discursivo, para importância e afirmação dessa presença, que subjaz ao romance, no sentido de uma vontade de comunicação, de confissão, que é particular ao Alexandre da narrativa adoniana, e nos revela o que, na verdade, é uma premissa de qualquer texto:

Querendo, poderão recuar, tomar à direita, galgar a primeira encosta e olhar. Não enxergarão a mim, que meu corpo se confunde com as trevas, mas perceberão a lanterna correndo entre os arbustos. Presa nos meus dedos, como se a mão fosse uma garra, não vejo sequer a sua luz. Avanço, tropeçando e, quando me detenho, logo identifico as paredes. Venham, venham depressa, que lhes mostrarei! (ADONIAS FILHO, 1970, p. 13, grifo nosso)

Necessário, portanto, que os pontos, para ele, nodais, de sua "vida inteira" sejam também perscrutados pelos seus ouvintes, eles são fundamentais nessa trajetória da memória. Na verdade, menos do que estar em sua mente, esses ouvintes são uma espécie de criação desta, posto que não interagem com o narrador, são como que projeções, criações fundamentais diante da situação na qual ele se encontra. Aparentemente, esses ouvintes não sobreviveriam para além do delírio em forma de narrativa desse narrador, já que são oriundos desse delírio. De alguma forma, a busca de Alexandre pelo passado é tão intensa, quase que palpável, que ele termina por se colocar na cena desenvolvida outrora tal como um fantasma. E, ao mesmo tempo em que ele

tem uma visão privilegiada, sofre da angústia de ser/ estar tão inoperante em relação aos fatos como outrora.

Na solidão de seus últimos instantes, ter a presença da testemunha para o que será seu último e grande momento lhe parece essencial. Esses ouvintes-criações são frutos necessários criados pela imaginação do narrador para que sua própria memória seja revolvida. É, portanto, na ânsia de completar a narrativa do outro ou, até mesmo, dar força de verdade a essa narrativa, que o leitor gentilmente assume a posição desses Outros, uma espécie de Vós da narrativa, que empresta-lhe os ouvidos e dedica-lhe a atenção.

Nesse rememorar, há também os grandes "brancos" por entre as páginas do livro que não só colocam a narrativa em suspensão, visto que não se sabe o rumo que o romance tomará na próxima memória revolvida, mas também estes simbolizam o entremeio natural, o intervalo entre as lembranças ao mesmo tempo em que também apresentam-se como espécies de lugares para a reflexão do ouvinte/ leitor. Alinhadas a esse porto, construídos para os ouvintes-leitores na estrutura do romance, certas características estruturais e de linguagem também produzem como que um equilíbrio ou harmonia para que se possa refletir sobre as memórias de Alexandre. O contar do narrador, marcado pela supressão de verbos e/ou ausência de verbos de ação, forte uso do gerúndio, períodos curtos, posposição do sujeito, tem, segundo Fisher, o efeito, muitas vezes, de alçar a linguagem do livro "ao nível da prosa poética para apreender os momentos de tranquilidade e paz interior das criaturas. Nas horas cruciais de luta, se endurece vigorosa e tensa, buscando fixar com correção e eficácia o instante dramático" (FISCHER, 1991). Nem de mais nem de menos, essa prosa poética conduz suavemente o leitor a uma dimensão outra criada na e pela própria leitura/história, pois, valoriza-se, dessa forma, "o instante dramático", circunstância em que se faz necessário que se calem as palavras (inclusive as que poderiam desvelar ainda mais camadas de memória...) já que essas são, nesses momentos, incapazes de transmitir qualquer significado que seja do transe conflituoso no qual as personagens se encontram.

Tem-se, assim, um narrador que se aproxima e se distancia da história narrada e do leitor. Em relação à história, há um verdadeiro jogo de alternância de distâncias, marcado por certa aproximação "natural", pois é sua a história narrada em primeira pessoa que está em curso, e também por distanciamento, quando o narrador se coloca como indagador dos fatos ou se posiciona, como já dissemos, para além da história

narrada. Já no que tange ao leitor, o narrador o traz para o contexto da história, situa-o no ambiente em que ela se passa como se fosse um companheiro de sua jornada em forma de narrativa (o tal Vós anteriormente mencionado), ao mesmo tempo, esse contador parece se perder ou, melhor dizendo, se deixa conduzir por aquilo que narra, marcando de forma mais intensa, quando neste estado/ posicionamento, a prosa poética, como em:

O sol do vale, que parece temer o vento, queima, seca, sufoca, mas sua luz não tem brilho. Escoa do alto como se atravessasse enorme cerração, exaurindo-se nas rochas das montanhas, nos dentes das pedras, para atingir o vale como uma chama sem côm (ADONIAS FILHO, 1970, p. 59).

Esse movimento da narrativa promovido pela mudança de foco ao expor os fatos memorialísticos, ao que se tudo indica, é conduzido pelo próprio estado de delírio no qual aparentemente se encontra a personagem em meio às cinzas. Uma concatenação de fatos pinçados em um momento último e supremo da personagem que, após a feitura de uma trama, que une esses fatos no decorrer da narrativa, transformando-os no romance, aproxima-o do seu momento de morte.

Morte. Torna-se, agora, necessário desfazer-se do contato estabelecido no início da narrativa quando no momento da convocação. Saciado da sede de contar a sua própria história, Alexandre dispensa seus ouvintes, visto que esses não são mais necessários. Chega o momento em que é preciso calar a consciência e frear o processo da rememoração:

Desfaça-se, no fundo do vale, este eco que já não me pertence – mas ao vento que nos cerca, como combatentes invisíveis, neste pedaço de terra. Fugam, todos, neste instante. Já não preciso de ouvidos humanos, dispenso a compaixão e a misericórdia, que todos se afastem. Estas paredes mudas, que caíam com estrondo. Apague-se a lanterna (ADONIAS FILHO, 1970, p. 161).

Diante dessa voz absorvida pelo vento, entendemos, neste instante, a presença constante deste elemento como a soprar-lhe aos ouvidos aquelas que são suas próprias lembranças. Nesse sentido, a morte de Alexandre, concomitante ao fim da narrativa, marca ainda o fato de que, uma vez enunciada, a história não pertence mais ao seu narrador. Por consequência, considerando o fato de que as lembranças, segundo o narrador, foram tomadas pelo vento, também é a característica dispersiva e

multidirecional desse elemento natural que leva para longe a história e a trará de volta para essa coletividade sempre que solicitada por esta.

As paredes do casebre, finda a confissão em forma de memória, não mais são necessárias, na verdade, elas precisam ruir por completo para que sejam sepultadas as suas lembranças: elas estão, agora, mudas. Mas é a lanterna, instrumento que ilumina concomitantemente a narração e as histórias que compõem as memórias de Alexandre, que marca o fechamento desse recordar.

2.3 - INQUIETAÇÕES DO PASSADO TOMAM FORMA NO PRESENTE: AS MEMÓRIAS DE ALEXANDRE

...perguntas e respostas que não se correspondiam, por vezes um breve intervalo, sempre infalíveis porém a presença do vale e a força do nosso passado.
Memórias de Lázaro, Adonias Filho

Memórias que justificam a vida presente do narrador formam a tecedura memorialística presente em *Memórias de Lázaro* (1952). Há um entrecruzamento de tempos a formar essa composição textual, esse rememorar, posto que esse tempo é genuinamente orquestrado pela memória. Aqui, por entre uma lembrança e outra a urdir um tecido único, a memória do Alexandre se amplia, herda suprimidos de tempos que o precederam. É, pois, de suma importância identificar, seguir e analisar o que compõe esses tempos, posto que a memória é formada por tempos distintos.

Alexandre assim o faz quando pousa o dedo em cada uma de suas feridas e estabelece o que parece ser uma inevitável conexão entre alguns acontecimentos e espaços importantes de seu passado: a morte de Roberto, o papel e o significado do papel das mulheres em sua vida, a vida no Vale, Jerônimo, Abílio e as ruínas do casebre, local de onde parte toda a memória. Se na rememoração, base e meio pelo qual a memória se manifesta, observamos a conjuntura dos fatos na qual se encontra Alexandre no presente da narrativa, é, pois, com a análise das memórias em si que se podem observar os incômodos "da vida toda" que resultaram nessa necessidade febril de ter que confessar e analisar, em seus últimos momentos, aquilo que viveu.

No texto, a própria condição do narrador cria espécies de indagações da memória que são expostas mas não podem ser vislumbradas em sua completude, o resultado

disso é que, em certas passagens, a problemática instaurada não pode ser ou não é resolvida pois, como já mencionado, o narrador é dotado de onisciência limitada e, em virtude disso, não consegue entender alguns fatos de seu passado. A *secura do vale*, que no texto adoniano é marcada por uma espécie de compromisso de somente ser, toma conta da narração de Alexandre e, dessa forma, é como se não houvesse a necessidade de se fornecer maiores explicações. O objetivo parece ser o da exposição dos fatos atendendo às necessidades da memória. Colocamos, para tanto (e primeiramente), a morte de Roberto em foco.

Alexandre, como já dissemos, é um ser diferenciado dos habitantes do vale. Fora criado por lá, mas a violência ou essa espécie de espírito instintivo que resulta em violência, nunca passou despercebida por ele ou souu-lhe como algo "de todo" natural desde a mais tenra idade. É assim quando os irmãos Luna e Jerônimo matam o cavalo selvagem por diversão – "*Com os olhos fechados, deitado nos braços de Jerônimo, eu via o cavalo morrer.*" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 65, grifo nosso) – ou, até mesmo, quando já adulto, observa os moradores facilitarem a entrada dos urubus na cabana de Gemar Quinto e, dessa forma, descreve e analisa o que se passa: "Lentamente, sem pressa, os homens se retiraram, *novamente indiferentes, como estranhos*" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 81, grifo nosso).

Resulta, quiçá, daí, dessa diferença entre ele e seus "próximos", certa capacidade tanto para, em um primeiro momento, criar distanciamento dos fatos na ocasião em que estes estão acontecendo e analisá-los, quanto para, em um segundo momento, aproveitar a distância temporal que ora existe – no momento da narração – para a revisitação dos acontecimentos em prol da criação de um entendimento atualizado destes. Como é possível notar no trecho abaixo, no instante em que a personagem tece considerações acerca de um dado evento em seu passado:

Sei agora, tanto tempo depois, como é terrível quando o homem pára, e não atua, porque se descobre. Anulam-se todos os sentidos, recuam os instintos, imobilizam-se os nervos. Mas, embora cegos os olhos e adormecido, suficiente é a luminosidade que flutua como a chama de uma vela e lúgubres as imagens que se alojam em seu bojo (ADONIAS FILHO, 1970, p. 45).

No entanto, ser consciente de que o espírito instintivo primitivo se apodera dos seus conterrâneos não é propriedade suficiente para isentá-lo do cumprimento de ações calcadas pelo instinto, espécie de força reinante no Vale. E, apesar da existência da

dúvida diante de um possível mal e conseqüente culpa de Roberto em relação à irmã Rosália – dúvida essa marcada, ainda, pelas considerações de Jerônimo em favor do irmão de Rosália – Alexandre o fere de morte em nome, ao que parece, da permanência ou afirmação de uma ordem natural do vale: "Um ser desgarrado de tudo naquele instante, sem qualquer instinto represado, absolutamente livre. Espontâneo, o impulso que, firmando minha mão, desceu a faca" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 107). Ao descer a faca, logo após o relato de Roberto quando este conta ao filho de Abílio a sua versão sobre a vida de Rosália e sobre os fatos relacionados a toda sorte de tragédias ocorridas recentemente, Alexandre, mesmo que sua consciência lhe diga que o irmão é inocente:

Impossível acreditar agora – diante do rosto que eu descobria ser tão semelhante ao de Rosália – pudesse ele ferir o que quer que fosse. [...] E toda a reação que sua presença provocava trouxe para os meus lábios a exclamação que não se exteriorizou: "Inocente, este homem!" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 86)

Precisa, necessita matar o irmão e fazer aquilo que lhe parece ser o cumprimento de uma ação obrigatória: Alexandre arranca os olhos de Roberto, pois "Os homens, no vale, falam menos com os lábios e mais com os olhos" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 33).

É Jerônimo, após matar, de fato, Roberto, estrangulando-o, quem ainda pergunta depois do ocorrido "– Você se sente melhor?" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 111). Se para Jerônimo a realização do sujeito obtida por meio da morte do outro era proporcionada com base na satisfação dos instintos primitivos, posto que é essa a matéria que move o amigo de Abílio³²; para Alexandre, somado a este impulso, outro ainda o move, uma imagem guardada em sua memória quando este retirou Rosália da trave em que Roberto a colocou:

Em minha memória, extinto o vale, despertara a imagem da mão que vira quando o corpo despencara da trave. Procurei-a, no fundo, sob a leve camada de terra. E a encontrei, quase indistinta, alguns dedos sem carne, mas ainda acurvada, tão viva quanto a minha própria mão (ADONIAS FILHO, 1970, p. 111).

É assim que a carne da morta, desenterrada para que um possível crime pudesse ser revelado, desvela a memória de Rosália e de suas palavras para Alexandre, que são encontradas em virtude de todos esses vínculos que ainda sobrevivem, ou melhor, que

³² Como é possível notar na reação dele diante do ocorrido "Jerônimo, com as mãos ensanguentadas, respirava e reagia como se nada tivesse acontecido" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 118).

são tecidos pelo presente. Nessa livre conexão memorialística, como poderia o discurso do irmão pesar mais que essa trama da memória? A memória sobressai-se ao discurso. Não há fundamento ou explicação que prevaleçam sobre esse entrelaçamento de fatos tecido pelo filho de Abílio, ou melhor, pela memória de Alexandre. Há, ainda, outro tipo de conexão, promovido pela memória, que, aparentemente, guia as ações de Alexandre quando na morte de Roberto.

Um elemento aparece na narrativa de forma um tanto desconexa em um primeiro momento, mas, aos poucos, uma compleição de significados são depositados a essa figura até o momento em que, após a confissão de Roberto, o seu aparecimento na narrativa, a figura do cavalo, pode ser entendida "– Você, Alexandre, não devia ter voltado. Aqui, no vale, os homens são piores que as feras. *Humanos, no vale, são os cavalos selvagens*" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 10, grifo nosso). Entendamos o passo a passo nessa construção de significado na narrativa.

Em certo momento, o protagonista, ao ouvir os relinchos dos cavalos selvagens, tece um comentário sobre esses animais: "Também eles eram indomáveis filhos do vale, o pêlo macio, crinas enormes, as ancas enxutas, pressentindo nas orelhas e nas narinas a violência dos homens. A parte mais bela de sua paisagem bravia" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 62). A partir desse comentário/ constatação, Alexandre se lembra de um episódio em que, por diversão, os irmãos Luna e Jerônimo matam um cavalo selvagem. Mais adiante, quando na fala de Roberto, ele assim afirma – após dizer sobre todos os atos violentos que, segundo ele, a irmã praticava com os animais, tais como matar ratos por afogamento no lodo, cortar pernas de pássaros, entre outros –, sobre o perfil psicológico da irmã: "Mas tinha uma qualidade, eu juro. Ela amava os cavalos. [...] Por um cavalo, eu digo, seria capaz de sofrer" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 99). Dessa forma, após o relato do irmão de Rosália, relato este que desconstruía não somente a imagem dessa mulher para Alexandre, mas, sobretudo, toda a verdade dos fatos que ele adotara para si, no momento em que Alexandre necessita tomar uma decisão sobre a condenação ou absolvição de Roberto perante o fato dele ter, segundo o irmão de Rosália, justificadamente sido matado, o narrador é tomado por uma espécie de apelo da memória, motivado, talvez, pela predileção da defunta pelos cavalos segundo contara o irmão:

[...] afoitamente se batiam, em mim, as idéias e as imagens. Oscilava, na ponta do couro, o corpo de Rosália. Deitado, no chão, a seguir. A

lembança que veio foi a da égua que Jerônimo matou para charquear a carne, há muito tempo, eu ainda em sua caverna. Lambuzadas de sangue as suas mãos, os seus braços, o seu peito. E sobre aquelas mãos, que arrancavam os intestinos e limpavam o ventre, me foi exposta uma massa repelente ainda sem forma. Jerônimo exclamou: "Grávida, a égua!" Acrescentou, fitando-me: "Seria um potro, isto!" Repetia mentalmente, enquanto a lembrança se extinguiu, e voltava a ver Roberto, e começava a sentir que indigno seria de mim próprio não apurasse a verdade (ADONIAS FILHO, 1970, p. 104).

Impulsionado pelo fato voluntariamente acionado pela trama da memória, Alexandre viola a sepultura de Rosália. De alguma forma, a imagem do cavalo é sobreposta à de Rosália, pois é da lembrança do ventre aberto da égua que o ventre de Rosália ressurge: o órgão poderia ser utilizado como prova nesse singular julgamento duplo, o de Roberto e o de Rosália. Na impossibilidade de se ter a prova, que seria um feto, pois o corpo jaz em avançado estado de putrefação, analisemos, pois, o elemento que é associado a esse episódio.

O cavalo, segundo Chevalier (1988) e Cirlot (2005), é um símbolo de difícil definição presente em muitos povos primitivos. Ambos concordam que são muitas as variantes a estabelecê-lo tanto sob um aspecto positivo quanto sob um aspecto negativo. De forma geral, a força, a instintividade e a clarividência são características muito fortes desse símbolo. Tomando por base a fonte junguiana da qual se valem os supracitados autores, o cavalo simboliza "a mãe", "o lado mágico do homem", "a mãe em nós, a intuição do inconsciente" (CIRLOT, 2005, p. 148). Relacionando essa definição ao texto, há de se enxergar certa tendência para que as palavras de Rosália façam mais sentido pela afirmação da figura da mãe a pairar sobre o animal. Contudo, este símbolo, segundo Chevalier (1988), também está ligado à morte e à vida, ao fogo e à água, o que, neste sentido, manteria e reafirmaria a ideia de dubiedade sobre a mulher de Alexandre.

Vale dizer, ainda, de certa junção entre a imagem recordada do cavalo e o próprio protagonista quando este diz: "No momento, irrompeu a vontade de afirmar – 'É o seu filho' – , mas a imagem do cavalo que se debatia invadiu a minha visão e senti nas mãos o sangue quente do animal" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 68). Adotando a correspondência sugerida, essa visão do protagonista seria como a junção da figura de Rosália, o cavalo, e Alexandre, o homem. Nesse sentido, tendo ainda por base a definição do símbolo, Chevalier (1988), além de falar sobre a oscilação quanto ao fato do animal estar nos infernos durante a noite e cavalgar os céus durante o dia, este também menciona a relação entre animal e homem que, em caso de comunhão entre

ambos, há o triunfo do homem, entretanto, em caso de conflito, o homem é que é levado à loucura ou à morte. Ou seja, este último é, pois, o destino de Alexandre, sua dúvida em relação ao posicionamento de Rosália – se nos infernos ou se nos céus – é o que o leva à morte pelo drama existencial que o aplaca em virtude dos acontecimentos maestrados pelo destino quando na construção de seu relato pela via da memória: "Incapaz de ver acima das palavras, incapaz de saber quem iludia, levava-me a Roberto esta natureza que destruía toda a consciência" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 106). Nesse sentido, a angústia do protagonista é bem marcada pelo relato em construção:

O eu do narrador parece querer dizer para si mesmo, coisas das quais ele pouco ou nada conhece, mas sente, profundamente. Os signos e expressões “obscuridade interior”, “existência”, “em mim mesmo”, enunciam um movimento centrípeto das sensações do protagonista. Nesse instante fugaz de sua consciência o leitor pode imaginar a complexa e sofrida história de Alexandre, embora ele próprio a desconheça, apenas sinta o que jamais poderá explicar satisfatoriamente (PINTO, 2009, p. 29).

Considerando o sentido do símbolo, notamos que seu significado corrobora o da própria narrativa de Alexandre, ou seja, não é possível saber quem fala a verdade. Tomado de certa consciência, Alexandre olha para Roberto e afirma ser este um homem inocente (Cf. ADONIAS FILHO, 1970, p. 86). Jerônimo, seu mentor e mais que sua sombra, também acredita nessa inocência. Além disso, após uma sucessão de atos violentos, como a retirada de seus olhos, as últimas palavras de Roberto ainda são “– Eu disse a verdade – sussurrou” (ADONIAS FILHO, 1970, p. 108).

Contudo, a influência da lembrança que se tem da morta com o entrelaçamento da imagem desta com a da égua, já que a fêmea carregava, sim, um feto em seu ventre, somado ao peso quando na dúvida que o próprio símbolo traz em si, regem as ações de Alexandre. Aparentemente, não há como fugir dessa construção promovida pelo destino e pautada na tradição. Nesse duelo entre a consciência, em que esta afirma ser o irmão inocente, e a memória, cujas lembranças-imagens indicam que o irmão é o culpado, a segunda triunfa sobre a primeira: "*Mas Rosália, já acima da morte, apesar do mutismo que seria eterno, guardara para mim o seu derradeiro pedido.* Seu último pensamento, o extremo sopro de sua voz. Eu o li nas mãos abertas, os dedos encurvados, concretamente expresso em palavras [...]" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 72, grifo nosso).

A distância existente entre o tempo da ação e o do enunciado (rememoração), não resulta em comoção, lamento ou qualquer sentimento, por parte do protagonista, em relação ao acontecido, como dito, é algo aparentemente maior, o drama existencial que o assola. Para Alexandre, o passado é o que foi, pura e simplesmente. Recordar é palavra de ordem nessa busca, entender o passado também parece ser uma de suas metas, contudo, o arrependimento não é propriedade ou prioridade dessa jornada.

Dessa forma, notamos que, acerca, por exemplo, do traço instintivo e da violência que marcam a narrativa, é possível notar a diferença entre o estado de espírito de Alexandre criança e de Alexandre adulto em relação aos componentes naturais do vale. Da comoção, quando criança, Alexandre passa a ser sensível observador de uma peculiar natureza humana. Entende que essas motivações dos seres portam-se, pois, como afirmações do vale que ecoam na alma e reverberam nas ações dos habitantes. O que parece ficar disso é o peso dessa verdade que, inevitavelmente, cada ser que ocupa esse território, independentemente do seu querer, irá carregar consigo. Alexandre pode fugir, no âmbito dos sentimentos ou mesmo no sentido espacial, dessa natureza primitiva, mas sempre terá o vale como sua origem, sempre será um de seus frutos. Nesse sentido, também Jerônimo tem grande responsabilidade. Ele é a representação da justiça e da barbárie, ao mesmo tempo. É a figura que Alexandre sempre (re)toma como exemplo, entre a imagem do bem e do mal. Como podemos notar, em dados momentos, Alexandre busca se ligar ao exemplo de Natanael, mas Jerônimo sempre se interpõe, ou, até mesmo, se impõe sobre o filho de Abílio.

Como já vimos, é o contato estabelecido com a casa que faz com que toda essa memória jorre. Entendamos os motivos dessa escolha da memória através das próprias memórias. Pesando o fato de que a casa fora construída pelas mãos de Alexandre e Jerônimo, outro fator preponderante para que tantas lembranças possam surgir das ruínas do casebre, é que a casa pobre é o local em que Rosália foi morta e enterrada. Ruínas da casa, despojos enterrados em meio à terra que sustenta a casa, carnes com as quais Alexandre não teve contato, carnes que se misturam à terra, terra que foi tocada pelas mãos de Alexandre. Enfim, dos sentidos afloram as lembranças colocando um emaranhado de sentimentos à prova. Se Rosália é a lembrança mais pungente a brotar do ventre da terra, a conexão com outros ventres parece estabelecer uma angustiante linha memorialística: Rosália, mulher de Alexandre, Paula, mãe de Alexandre e a mãe de Abílio.

A relação estabelecida com Rosália, marcada por conflitos, é uma espécie de fator propulsor para que outros tipos de relações conflituosas venham à tona. É a partir daí que conectam-se as histórias entre as mulheres que formam partes conectadas do relato memorialístico. Alexandre conhece Rosália em meio à colheita no vale e se vê envolvido por ela, mas são as incertezas que pululam na história dos dois, as verdadeiras angústias de Alexandre. Tida por maldita, segundo Roberto, pelo pai e pelos irmãos, é a partir do momento em que Alexandre estabelece relação com essa mulher que toda a pesada carga de um destino funesto cai por sobre os seus ombros. Em nome de e por Rosália, o protegido de Jerônimo comete seu crime, mata Roberto. Daí por diante, o filho de Abílio cai em desgraça. A incerteza dos sentimentos de Rosália em relação a ele, se ela o queria junto a si ou se, segundo afirma Roberto, ele fora apenas um instrumento para que ela pudesse sair de casa – "Quer saber então por que chamei Gemar Quinto! Quer saber? Pois saiba! Queria a sua doença, queria a sua lepra para transmitir a Alexandre, a Jerônimo, queria ver o vale terminar assim, inchado, podre, aos pedaços." (ADONIAS FILHO, 1970, p. 101) –, é uma das grandes e constantes perturbações de Alexandre na narrativa.

Sentimentos confusos em relação à Rosália, sentidos adormecidos em relação à mãe. É como se a presença dessa mulher ainda fizesse com que outra, Paula, esposa de Abílio, passasse a ser outro aditivo em meio às angústias de Alexandre. Como neste momento em que as conjecturas de Alexandre sobrepõem as imagens das duas mulheres marcando o posicionamento das duas como intercambiáveis, posto que, segundo Alexandre, não são os homens quem decidem os arranjos da vida ou as constituições familiares e, dessa forma, outro poderia ter sido o seu destino: "Outra teria sido a experiência se Rosália houvesse sido a minha mãe, houvesse Jerônimo sido eu, e eu o pai de meu pai" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 116).

É através das palavras de Jerônimo que ele descobre que sua mãe, tida por idiota, não teve sequer ciência de que dele estava grávida. Se a vivência como órfão de pai e mãe trazia-lhe já certo desconforto, saber que a mãe fora incapaz de ao menos saber que jazia um filho em seu ventre torna a condição de Alexandre algo ainda mais torturante para si: "A mãe, Paula, só naquele momento a conhecia. 'Ela não soube que me gerou', pensei enquanto a enxada ia a vinha, amassando o barro" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 24).

E o desconforto ainda é ampliado. O pai, Abílio, que nascera em Ilhéus, mesmo estando em outras paragens, carrega consigo o incômodo e a marca de ter tido uma mãe prostituta. Abílio, segundo relato que este fizera ao amigo Jerônimo e que foi transmitido pelo último a Alexandre, é constantemente incomodado pelos construtores da estrada de ferro por ser reconhecido como filho de uma certa mulher da vida moradora de Ilhéus. Talvez, seja a mãe o maior motivo de Abílio ter sido escolhido e atraído pelo Vale do Ouro. Talvez, tenha sido ela a propulsora de todo o ódio que Abílio carregava. Segundo palavras de Jerônimo: "Todos eles [os homens que construía a estrada de ferro] conheciam a mãe de Abílio e, nas folgas, distraíam-se provocando o rapaz. 'Um pesadelo' – lembro-me de Abílio, exclamando" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 20).

Em meio às conexões, notamos que mais do que as mulheres, são seus ventres que, de alguma forma, são entrelaçados e formam partes de um tecido memorialístico, trechos da história de Alexandre. O primeiro, o da avó, como o ventre conspurcado cujo pai do filho era, para a mãe, desconhecido. O segundo, o da própria mãe, o ventre anestesiado, inexistente para Paula, já que ela nunca teve consciência de que o filho existira. O terceiro, um ventre obscuro, uma incógnita, visto que não se sabe se Rosália estava grávida do irmão ou mesmo se carregava um filho em seu ventre. É a incerteza em relação à Rosália que gerou a desgraça de Alexandre: um filho em seu ventre justificaria todos os seus atos, pois atestaria o discurso de Rosália. É essa ligação irresistível estabelecida pela memória de Alexandre, conectando lembranças ao sabor da necessidade do hoje, que redimensiona a angústia do filho de Abílio, aumentando-a:

Sei agora, tanto tempo depois, como é terrível quando o homem pára, e não atua, porque se descobre. Anulam-se todos os sentidos, recuam os instintos, imobilizam-se os nervos. Mas, embora cegos os olhos e adormecido o corpo, suficiente e a luminosidade que flutua como a chama de uma vela e lúgubres as imagens que se alojam no seu bojo. A princípio, as pontas de terra subiram, dobraram-se, uniram-se e se fecharam em torno de mim como um ventre. Em todos os lados, acima e abaixo, paredes que suavam. Depois, erguendo-me, as mãos para o alto rasgaram o teto de barro e, quando surgiu a cabeça, o céu que apareceu não era cinza – mas a pedra nua da caverna de Jerônimo. Moveu-se a pedra nua com lentidão, perdendo a cor de ferrugem, tornando-se branca, delgada, viva. E Rosália novamente me dominou. Dominou-me, agora, sem seduzir (ADONIAS FILHO, 1970, p. 45).

Essa irresistível e inevitável associação estabelecida, mais especificamente, agora, entre a mãe de Alexandre e a mãe de Abílio é capaz, ainda, de gerar sentimentos confusos que confortam e desassossegam ao mesmo tempo. É como se a realidade dessa associação trouxesse uma espécie de consolo às avessas visto que também amplia a dor presente por empatia: os problemas que o pai tivera com a mãe dilatam o próprio sofrimento de Alexandre em relação à própria mãe, pois sua vida, marcada pela ausência da figura maternal, torna-se, dadas essas e ainda outras similitudes, como que reflexo da vida do pai. Essa dor, elemento responsável pela união de semelhantes condições vividas por pai e filho, vinda de outros tempos, também é fundamental nessa jornada feita pela memória de Alexandre. Esse desvelar, de certa forma, organiza o seu passado para si. Nesse sentido, o contar da história de Abílio feito por Jerônimo, a história vivida com Rosália, a experiência de Alexandre quando em terras estrangeiras formam, todos juntos esses acontecimentos, aos moldes de Maurice Halbwachs, um quadro social vivo no presente que possibilita que a memória de Alexandre se manifeste no agora.

Mas as ruínas do casebre que trazem ou constroem as imagens das mulheres do passado de Alexandre, acionam também outra espécie de conhecimento muito importante pela memória: a imaginação. Sabemos que a casa de Alexandre fora construída por suas mãos e pelas mãos de Jerônimo. Menos do que simples abrigo, a rústica habitação foi também, como já vimos, depósito de esperanças de dias melhores, palco de desilusão em relação a esses anseios e cenário da tragédia que marcou a morte de Rosália. Essa mistura de sentimentos e sensações, alguns engolidos e outros vividos, cria vínculo estreito entre Alexandre e esse "seu" espaço no vale. É assim que ele, não tendo visto a cena em que a casa fora destruída pelos moradores, precisa, então, construir as suas próprias imagens da destruição da choupana:

Com o sangue circulando dentro da carne como um fogo líquido, os olhos úmidos, tento idealizar como foram lançadas as tochas. Vieram, provavelmente, quando nos viram, a mim e a Jerônimo, tomar a direção da montanha. Teriam trazido, sujo e ensangüentado, o corpo de Roberto? Quando vieram, já o teriam sepultado? Na casa não entraram, eu suponho. Reuniram os galhos secos, armaram as fogueiras, levantaram o incêndio. Afastados contemplaram o fogo, em luta com o vento, a fumaça subindo, espalhando-se sobre o vale (ADONIAS FILHO, 1970, p. 13).

Tal como ficaram gravadas em sua memória, tanto as cenas em que sua casa era construída, tijolo por tijolo, com o apoio de Jerônimo, quanto a história de sua própria vida que foi contada pelo amigo de Abílio a Alexandre, durante a construção da choupana, inconcebível para ele seria não ter para si o processo de destruição da casa que, para o tutelado de Jerônimo, também é o processo de desconstrução que ele faz de sua própria casa. Algo necessário para essa despedida em forma de narrativa. Não colocar o processo passo a passo é como tornar mais difícil a aceitação da condição atual. Alexandre desconstrói a casa ao mesmo tempo em que erige a narrativa. Os tijolos que marcam a destruição são matéria viva para o nascimento da narrativa.

Além da casa, a confirmação da importância que o vale tem para Alexandre, vem até mesmo por meio da escolha do local em que ele morre: o mesmo canal de lodo em que morrera o pai. Há, dessa forma, um reencontro em duas instâncias, tanto o arquitetado pelo próprio limite da vida que põe Alexandre em tal estado de consciência em que, para ele, é possível encontrar o pai – além de outras pessoas que já se foram – em seu último momento, pois:

[...] o limite entre espaço real e dimensão onírica já não obedece a nenhuma regra e a memória de Alexandre vai se enchendo dessas imagens e sensações, num diálogo ininterrupto entre espaço mundano e virtualidade, sendo esta a configuração maior da consciência do herói e aquele apenas a sua motivação (PINTO, 2009, p. 35).

E, dessa forma as coisas ficam estabelecidas na narrativa:

Agora, unicamente o maravilhoso caminho, aquele caminho que se não pode comparar à estrada do vale, mas o caminho que se abre, aos meus olhos, pela mão de Abílio, meu pai. Vejo-o, na frente, a guiar-me. [...] Em silêncio, malditos espectros sem morada nos mundos, é possível que me espreitem os mortos. Rosália, a quem não vejo. Natanael, a quem não escuto. Paula, a quem não conheci. Espreitem, esperando, mas sem ânsia. Chegarei a eles, em breves minutos, porque o caminho que me leva não é longo e infinito como a estrada do vale (ADONIAS FILHO, 1970, p. 161-162).

Quanto ao reencontro promovido pelo lodo do vale, o filho de Abílio é acolhido por duas vias. Alexandre se encontra e se integra com a terra do vale que sempre foi como parte integrante de si, mas também se encontra, ou melhor, se reencontra com o pai, posto que o mesmo solo que recebeu o seu pai também, agora, acolhe o seu próprio corpo: "É pútrido o último ar. O lodo que me absorve, e asfixia, no canal, é viscoso. Ocultam-se, num corte fulminante, o vale e o vento. Tudo se vai fechando, aos poucos,

com serenidade e imensa quietude" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 162). É como se o entrelaçamento e a integração – de todas as ordens – presentes no romance implicassem na realização de ações recorrentemente marcadas pela ambivalência, aqui, marcadas por uma integração entre o pai e seu filho e entre o vale e seu fruto.

Observamos, assim, que, de uma forma ou de outra, é a memória de Alexandre – trabalhada até o último de sua força – que promove pequenos reencontros com o pai, via palavras de Jerônimo, ao longo de sua existência. Esses reencontros são como o combustível que ajuda Alexandre a percorrer todo o trajeto da narrativa para a promoção desse último e derradeiro encontro. É assim que a última imagem que Alexandre tem do pai, a face de Abílio morto, é revisitada e retrabalhada ao longo da narrativa e, dessa forma, a imagem do pai vivo é que surge para buscá-lo e acolhê-lo neste último momento. Essa, sim, é a clara imagem da salvação diante, ao menos, da figura paterna. O fantasma do pai torna-se imagem viva a acolhê-lo no momento da morte. Além do pai, outros de seus mortos vêm ao seu encontro nesse derradeiro instante, pois, definitivamente, o relato de Alexandre é composto pela "[...] integração do passado no presente. Em sua vida, a lembrança não é outra coisa senão a presença de seus mortos, sua origem, um ponto qualitativamente indivisível em seu presente, aquilo que é fundamentado naquilo que se foi [...]" (RODRIGUES, 1980, p. 63).

Mas antes do momento último, é possível notar um outro desenlace que acontece anteriormente: aquele marcado entre o filho de Abílio e o vento do vale. O mesmo vento que sempre envolveu Alexandre, estando este no vale ou mesmo fora dele. O vento que acalenta o ambiente em que ele está com Rosália, o vento que varre o cenário durante a morte de Gemar Quinto, o vento que Alexandre carrega na lembrança quando está longe, é este o vento do qual o protegido de Jerônimo precisa se desvencilhar para que possa deixar o vale em definitivo.

Esse envolvimento, essa verdadeira simbiose entre esse elemento natural e Alexandre, apresenta-se como componente essencial para o surgimento da própria narrativa, pois, segundo o protagonista, ele, o vento, é "Um murmúrio que permanece como se fosse a única voz do vale" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 4): a voz que lhe sussurra todas as vozes do vale desde o início dos tempos. É como se o filho de Abílio tomasse por empréstimo essa voz, quando dela necessita para narrar a sua história, e depois, findo o relato, ele a recolocasse em seu movimento contínuo. Assim, Alexandre constrói seu relato e este torna-se também parte integrante desse elemento natural. O

vento é meio para a história de Alexandre, a história de Alexandre é sustento para que o vento permaneça (para sempre e sempre?). Vento este que nos faz recordar um trecho de um excerto do texto benjaminiano presente no primeiro capítulo:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. *Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?* Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente (BENJAMIN, 1985, p. 223, grifo nosso).

Contudo, se do contato físico com o casebre Alexandre resgata seu passado pela via da memória e, em certo sentido, distribui e recolhe seus pertences pela via da narrativa, a memória é, ainda, seu atestado de lucidez para consigo. Fora do vale, em contato estabelecido com outras gentes, Alexandre se vê na condição daquele que fala sobre seu passado sem ter o conhecimento do outro para afirmar sobre o que ele diz, sem ter esse outro como testemunha de seu passado, função essa que, como sabemos, no vale, é cumprida por Jerônimo. Mais especificamente, quando o filho de Abílio fala sobre seu passado para essas gentes, ou seja, fala sobre o Vale do Ouro, o questionamento paira sobre a sua fala, visto que ninguém conhece o tal lugar para além da densa mata que marca as cercanias dos vilarejos de Itajuípe e Coaraci. Assim, existindo o estigma da conhecida loucura dos desbravadores do primitivo território, Alexandre é tachado de insano, o Vale do Ouro, por ali, não existe.

Não havendo, a memória de Alexandre revela-nos que o comportamento do protagonista passa, pois, a ser o de tentar desconstruir em si, os fatos de violência, e a violência em si, que nele, vinda do vale, sobreviveu à imagem da terra natal. Inconscientemente (ou não), Alexandre passa então a buscar, longe das cercanias do vale, o contraponto desse *status quo* do Vale, a violência, a desesperança que ele ainda abriga dentro de si.

O grande símbolo dessa tentativa se constrói na possibilidade de nascimento de uma criança, essa é, pois, a oportunidade de Alexandre ver a si próprio renascido. Ele estabelece, assim, uma relação, uma comparação entre tempos a partir de uma situação comum vivida em momentos diversos: a gestação de Orlandina, mulher de Mano e filha

de Natanael, e a gestação de Rosália. Este é o vínculo entre esses tempos, mais uma vez, ventres são conectados: "Vagamente, *embora sem mágoa e revolta*, comparava a mulher de Mano a Rosália, o filho de Rosália a seu filho, sua casa à minha casa" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 155, grifo nosso).

Mas é possível estendermos esse vínculo, ir além, já que as mães na história de Alexandre e as histórias dos destinos dessas crianças são marcadas por certa correspondência. Podemos, além do possível filho de Rosália que não nasceu, acrescentarmos à lista, Alexandre, ele mesmo criança e o próprio pai.

Em cada gestação da narrativa há como que um sentimento a marcá-la, seja este advindo da parte de quem está diretamente envolvido, seja este por parte de Alexandre, quem conta a história. O ódio de Abílio parece ter surgido junto com o seu nascimento, pois foi concebido por uma prostituta e nutrido na amargura de uma vida de solidão. A angústia de Alexandre parece vir do fato de ter nascido de uma idiota, que nem ciente esteve de que gerava um filho. A infelicidade, de um destino abortado, rumo esse traçado pelo filho (?) de Rosália, que não teve sequer a chance de vir ao mundo. Na concatenação dessas gestações, Alexandre vê no nascimento do neto de Natanael, não só a diferença do significado do nascimento de uma criança nos diferentes lugares, "No vale, o filho de um homem e de uma mulher não desperta alegria. [...] Fora do vale, porém, esperava-se o filho como se aguardava o dia da colheita. (ADONIAS FILHO, 1970, p. 154)", mas também uma oportunidade de fazer uma espécie de aposta com o destino na casa de Natanael:

Sem usufruir, como ele [Natanael], a alegria – de tal modo era brando o clima humano que acreditei na criança como em uma força capaz de concluir, em mim mesmo, a grande reforma interior.

Nascendo a criança – eu pensava – o vale morreria (ADONIAS FILHO, 1970, p. 154, grifo nosso).

Mas Alexandre perde a aposta, menos do que um nascimento que fora complicado, Orlandina dá a luz a uma "massa horripilante" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 156) que não somente destrutura a fé que move a família, mas também, e principalmente, fulmina o homem símbolo de toda essa fé, Natanael, cujo coração não suporta o baque do terrível acontecimento. Finda as suas chances, a sua tentativa de redenção (Cf. JUNKES, 1981, p. 6), em virtude do nascimento de uma criança com uma deformidade aguda e a morte do homem-símbolo da ressurreição de Alexandre, o filho do Vale é convocado a voltar à antiga condição:

Era como se atrás de mim não ficasse ninguém. Expulso de uma onda de fumaça, desfeita a paisagem, não sei ainda agora como minhas mãos resistiram, e minhas pernas, e meu cérebro. Pадecimento, se houve, não o senti. Imagens e sensações, todo o movimento interior se despedaçava como águas represadas, de repente soltas, que inundam e afogam. Aflorava a lucidez, em raros momentos, mas logo tudo se convertia naquele vento que me levava, arrastando-me – eu, um fantasma, sem carne, sem sangue, sem vida. Não foi uma viagem, mas um voo sem asas. Homens ou animais, pântanos ou pedras, por eles não passei. Sacrificou-se, à atração do vale, a realidade comum (ADONIAS FILHO, 1970, p. 157).

De tudo, notamos que as memórias de Alexandre – que revelam um ser despido de qualquer senso de auto-proteção –, também mostram a importância de duas outras importantes figuras dessa caminhada pela memória, Abílio e Jerônimo, personagens essas que merecem ser analisadas de forma pormenorizada. Alexandre aprende por meio da experiência desses dois contadores, o "estrangeiro" e o "ermitão", a contar a própria história. Abílio é aquele que sai de sua terra e, em função de suas características parece ser atraído pelo vale. Seu ódio e solidão o qualificam a enfrentar dura jornada, encontrar o vale e fazer dali a sua morada. É Jerônimo quem dá a chance para que Abílio ali se estabeleça, em troca, ele obtém o conhecimento da exterioridade do Vale, posto que Jerônimo nunca saiu deste lugar. Da conversa entre os dois, por assim dizer, amigos, os acontecimentos da vida de Abílio são gravados por Jerônimo e, no futuro, é o amigo do pai quem tem a função de preencher a lacuna em Alexandre que fora deixada pela ausência prematura dos pais.

Jerônimo é expositor de memórias que consolam, posto que ele é como que porta-voz tanto do pai quanto do vale: "As imagens que este pobre moço haveria de ter da vida não seriam se não as de um mundo ofuscado, composto por estilhaços de memórias; observadas agora à luz do discurso de Jerônimo, a voz que dá alma ao vale" (PINTO, 2009, p. 29). É assim que Jerônimo passa a ser contador e suas palavras têm por função saciar a necessidade de busca ao passado empreendida por Alexandre, pois não é senão o passado que justifica o presente? Necessidade paulatinamente marcada desde o início de seu relato e, cuja primeira marcação, assim, acontece: "Reteve o movimento dos braços e, novamente derreando o corpo sobre o cabo da enxada, começou a falar. Ouçam, eu peço. Ouçam e acreditem porque Jerônimo não mente" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 19).

O ritmo de trabalho de Jerônimo, enxadada por enxadada no solo do vale, marca o compasso da jornada que ele faz pela história de Abílio que agora passa a ser conhecida por seu filho, Alexandre. O contato com o barro amassado revolve aquilo que de Abílio ficou em Jerônimo. A atividade braçal empreende, no mesmo tempo, um trabalho com a memória. O efeito das palavras de Jerônimo é imediato: Alexandre recebe o passado como chave do presente. É a sua forma de se reencontrar com o pai que nunca, em verdade, esteve realmente com ele, ou melhor, nunca esteve tão próximo quanto agora, por meio das palavras de Jerônimo:

O movimento da enxada, a percepção das paredes que se erguiam, os esteios deitados – o mundo se concentraria nisso, e no eco da voz de Jerônimo, *não fosse o sentimento extraordinário da descoberta*. O pai, Abílio, eu conhecera pouco, mas sempre o conhecera a ponto de lembrar-me da sua face morta. A mãe, Paula, só naquele momento a conhecia. "Ela não soube que me gerou", pensei enquanto a enxada ia e vinha, amassando o barro. *No instante, fração de um segundo, várias imagens se confundiram, oscilando na obscuridade interior* (ADONIAS FILHO, 1970, p. 24, grifo nosso).

O pouco de memória que ele tem de Abílio, passa a ter sentido quando entrelaçada à história urdida pelo amigo do pai. Ali, no relato, para Alexandre, parece ser onde tudo se concentra: passado, presente e futuro. Alexandre, através do relato de Jerônimo, constrói uma forma particular de memória por meio e em meio a outras memórias.

À parte a angústia do conteúdo, o anseio pelo passado é saciado. As correlações entre as vidas de pai e filho são estabelecidas por Alexandre. Parece ser nesse momento que a história do pai passa a ser o início da história do filho, Alexandre é consequência, ou sente-se como consequência, das escolhas feitas por Abílio. Alexandre herda mais que um passado, como veremos mais adiante, Alexandre herda um destino, uma sina. Contudo, as recordações de Jerônimo sobre o pai só fazem sentido porque em Alexandre, mesmo de forma precária, subsiste alguma lembrança do pai, pois:

Assim como é preciso introduzir um germe em um meio saturado para que ele cristalize, o mesmo acontece neste conjunto de testemunhas exteriores a nós, temos de trazer uma espécie de semente da rememoração a este conjunto de testemunhos exteriores a nós para que ele vire uma consistente massa de lembranças (HALBWACHS, 2006, p. 32-33).

Após o recebimento desta herança em forma de memória, Alexandre, mesmo que não ciente, adquire, pela via da memória, certa independência em sua relação com o pai, e, de alguma forma, passa a abrigar em si condições para que possa contatar Abílio usufruindo de meios particulares:

Como recuei assim, tão livremente, a ponto de lembrar-me de pai sem a assistência de Jerônimo, não sei, O que posso dizer é que, naquele instante, o meu pensamento se tornou muito claro: "Estou indo ao encontro do mundo de Abílio." E ainda mais claro: "Venho, talvez, para continuar o seu destino." Ele se fora para o vale, foragido. E, foragido, do vale eu vinha. O que encontraria, mais tarde, ou amanhã, não pressentia (ADONIAS FILHO, 1970, p. 129).

É assim que as memórias de Alexandre o revelam como um ser que tem como norte as memórias do pai e a forte imagem de Jerônimo: "E, entre nós [Alexandre e Roberto], *mais justo que a verdade*, estava Jerônimo" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 86, grifo nosso). O comportamento do segundo somado às formas de enxergar o mundo do primeiro formam o esteio de Alexandre. Segue-se dessa forma, até que, em dado momento, o contador e o protagonista das histórias contadas pelo primeiro fundem-se em um elemento. A figura paterna e masculina a indicar o caminho é composta por traços do pai e do amigo do pai: "Jerônimo mais uma vez acudiu, *ele ou Abílio*, mas as palavras acorreram aos meus lábios: – Ser fraco é morrer na forca!" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 143, grifo nosso).

É a partir dessa construção tortuosa, visto a irregularidade e a singularidade dos dados da memória não ofertarem uma perspectiva harmoniosa dos tempos e dos fatos, formando, assim, um mosaico, que o Alexandre narrador, melhor delineado quando observado em seu recordar, abre fendas nesse andar desenfreado da memória e, à sua maneira, reconcilia-se, na medida do possível, a cada fragmento memorialístico pinçado, não somente com o passado vivido, mas também com o passado que seus antepassados lhe legaram. Reconciliar não de forma a ficar em paz com o que é pretérito, nem no sentido de entender como os fatos de outrora estabeleceram-se, mas estar ciente de que este passado é marca determinante de seu presente. É aqui, ao expor as lembranças, observá-las e analisá-las, que o narrador se mostra mais personagem e menos autor de sua própria história, uma espécie de personagem de si mesmo.

2.4 - A MEMÓRIA NA DIMENSÃO MÍTICA

...enquanto sobre o vale se cumpria o destino que não pedira, mas que a mim fora imposto
como o corpo...

Memórias de Lázaro, Adonias Filho

Se sucessivas tragédias marcam fortemente o relato, é a encarnação da memória do Lázaro bíblico nas próprias *Memórias de Lázaro* que abre lacuna para a presença do elemento mítico como ingrediente narrativo. Mas a marca mítica não se restringe à veia cristã:

Paisagens, objetos, pessoas, animais são uma coisa só, se interpenetram, prendem-se uns aos outros, indissolúveis e encadeados. Faz esse amálgama milagre do estilo – musical dúctil, de estranha e poderosa poesia, de sabor quase sempre bíblico ou de canto religioso pagão (BRITO, 1970).

Contudo, é um movimento avesso do texto cristão pautado em um círculo de vida, morte e ressurreição, que o Lázaro adoniano percorre, aparentemente, seu caminho de morte (ou "queda", segundo Brito (1970)), ressurreição e morte.

Entendemos, aqui, por primeira morte, o momento em que Alexandre parte do Vale logo após assassinar Roberto, essa espécie de morte metafórica de Alexandre perante, diante e junto ao Vale do Ouro ao sair de suas dependências. Se o protegido de Abílio morre diante do vale, visto que não mais está lá, há que se dizer que, por parte de Alexandre, também há a tentativa de que o local em questão, de alguma forma, seja aniquilado dentro de si, mesmo que as memórias insistam em reavivá-lo: "Minha reação mental ligava-se ao passado, unia-se ao vale que a aldeia julgava imaginário. Consistente, ele se esgotava lentamente, até que a face de Jerônimo se isolava, bela em sua rudeza, para finalmente renascerem as chamas" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 140). O desconhecimento dos que com ele se encontram – nessas outras terras que ele passa a ter como lar – sobre a existência do Vale do Ouro propicia que essa espécie de apagamento (quase) aconteça.

Já a ressurreição do filho de Abílio teria se dado no contato estabelecido com Natanael e sua família e, conseqüentemente, nessa possibilidade de se viver uma nova vida em outras paragens. Natanael é a própria encarnação do bem – "Conhecia, sem dúvida, a condição do homem – e porque a conhecia é que sentia pelo homem uma piedade indistinta" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 147) – um homem que, sem

cerimônias, faz de seu lar o lar de Alexandre. Natanael se apresenta a Alexandre tal como uma salvação diante da crueza que foi a vida do protegido de Jerônimo desde a mais tenra idade:

A maior lição de Natanael, porém, não vinha das suas palavras, mas dos seus próprios atos, e era a sustentação da bondade – que praticava e tentava comunicar – como o único veículo capaz de salvar, ou erguer da miséria, a condição humana. Para ele, pudesse saber ou eu falasse, o Vale do Ouro seria uma fantasia absurda. Jerônimo, um espectro. Imagens cruéis e sanguinárias que povoam a cabeça de um insano. Sua bondade se opunha ao vale (ADONIAS FILHO, 1970, p. 150).

A segunda morte de Alexandre, a derradeira, poderíamos dizer que teria se dado em dois tempos: o primeiro, marcado, principalmente, pela perda de "sua fé" ante a desgraça e o desespero de Natanael quando no nascimento de seu neto, e o segundo tempo, marcado pela morte física de Alexandre após o ato de revolver suas lembranças ao fim da composição do seu relato. Em outras palavras, Alexandre deposita toda a sua esperança de vida na tentativa de aniquilar o vale também em sua memória, visto que, na exterioridade, tal lugar não existia, ninguém o conhecia. Dessa forma, quando Alexandre abandona a casa de Natanael, por não suportar presenciar o fim trágico que se deu todas as expectativas familiares em torno do nascimento da criança, em espírito, ele já é um homem morto. O que morre no Vale do Ouro é o corpo de Alexandre e é o seu recordar que possibilita que ele abandone o mundo: ao contar sua história, ele fecha o ciclo e alcança a sua liberdade possível.

Aquilo que Brito (1970) chama de "queda", entretanto, para nós, é entendida como algo que vai muito além de uma etapa entre outras pela qual passaria o narrador personagem. Na verdade, toda a história de *Memórias de Lázaro* (1952) é uma narrativa de queda traçada pela memória de Alexandre. É assim que o próprio relato do protagonista é, paradoxalmente, erigido por meio de sua queda, tanto a que marca seu declínio diante da vida, ele é como um moribundo a narrar sua história, quanto a que revela as ruínas deixadas na memória, a narrativa que forma a grande história dessas *Memórias*.

Contudo, o impasse entre o homem e o meio, comporta, ainda, um desfecho que, paradoxalmente, harmoniza todo o conflito. Findo o romance, nota-se que o homem, aparentemente, sucumbe perante o Vale, visto que morre em meio à lama. Entretanto, menos do que a ideia de vitória do meio natural, na verdade, o que ocorre é a junção,

fusão de ambos no fim da narrativa. Aquela, a terra, que subjuga o homem, é também a que, de alguma forma, acolhe-o e o integra ao próprio meio, uma espécie de ressurreição às avessas, visto que é limitada à própria imanência do chão do vale.

Se o entrelaçamento entre o homem e a terra acontece ainda em vida, posto que, segundo a personagem Jerônimo, "[...] a terra aqui é mais que um pedaço de chão. É uma parte que se integra ao corpo do homem como os nervos e o sangue" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 20); a volta de Alexandre e, principalmente, sua morte em meio ao lodo, fecham uma espécie de ciclo, como se seu retorno fosse um chamado do Vale e sua morte uma forma de encontrar-se consigo, dada a importância da integração entre a carne e a terra. É, pois, essa conexão entre o que é a matéria do vale, o chão, e o corpo de Alexandre, a carne, que caracteriza essa harmonia que acreditamos que aconteça no desfecho de *Memórias de Lázaro*.

Além dessa, outra ressurreição ainda, de ordem distinta, pode ser vislumbrada na obra adoniana. Se a ressurreição é processo de vida, ou melhor, de nova vida, marcado pelo abandono da vestimenta de carne para que haja a ascensão do espírito, sendo este, então, uma espécie de processo de libertação, há que se dizer que também há um outro processo de ressurreição na narrativa pela via da memória, visto que a memória é construto que burla uma característica inerente da morte que é o seu caráter de perda definitiva e irrevogável. Essa espécie de sobrevivência de Alexandre, despida de carne, são as suas próprias memórias.

Mas a dimensão bíblica no romance não se limita aos aspectos de queda e ressurreição. A própria figura central do título é representada sob algumas roupagens na obra. A tradicional imagem bíblica do Lázaro remete-nos à ideia da doença, inserida na narrativa principalmente pela presença da lepra da personagem Gemar Quinto. Apesar de a memória de Alexandre revelar as dores de suas chagas, a integração entre a doença bíblica e o narrador das memórias no texto adoniano acontece por um processo de simbiose entre Alexandre e o leproso Gemar Quinto: "Feridas, como as de Gemar Quinto, as minhas mãos mergulharam na água do brejo, uma esfregando a outra, com violência, como estranhos peixes que lutassem" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 18). É através dessa estrutura que Deveny (1980), valendo-se da teoria de Roland Barthes, afirma que esse tipo de relação sintagmática feita pela linguagem promove o surgimento de outros níveis de entendimento na narrativa adoniana (Cf. DEVENY, 1980, p. 324).

O leproso, espécie de símbolo dentro da obra a lembrar-nos e relembrar-nos, a cada nova aparição, da presença da marca cristã como componente narrativo, também é um elemento que, assim como Alexandre, perde suas partes, suas carnes na narrativa. É assim que, para Alexandre, o doente tem *status* de referência por espelhamento, visto que representa a própria condição do filho de Abílio, que, ao mesmo tempo que constrói suas memórias, perde, aos poucos, sua vida. A enfermidade, mais precisamente, a evolução da enfermidade do outro, é retrato digno da condição de Alexandre. Diante da morte do leproso, é ainda Alexandre quem mais parece se solidarizar com a condição do outro, visto este ser, tal como as figuras que lhe são mais próximas, recorrentemente retomado quando no ato de revolver a memória.

Dessa forma, Alexandre oferece, a seu modo, uma liberdade possível à, agora, memória de Gemar Quinto, a sobrevivida (também) do leproso. A solidariedade de Alexandre para com Gemar Quinto parece ser mais um aspecto de sua luta contra a doença que assola a todos no vale... Não a Lepra, mas esta outra doença que torna a todos um tanto desumanos. Nesse sentido, o relato se transforma em cântico justamente pelo fato de Alexandre demonstrar ser exímio captador do sentimento do Vale, visto que o ato de identificação dessa doença feito pelo protagonista é a constante marcação dessa revelação e, ao mesmo tempo, poderíamos ainda pensar que é essa sapiência uma espécie de motivação, uma força propulsora da construção do seu relato.

Essa "entonação bíblica" também se faz presente pelo tom profético característico em várias passagens da narrativa. A postura de Jerônimo diante daquilo que simplesmente é e não pode ser mudado e as sábias palavras de Natanael diante dos acontecimentos da vida, são exemplos e exemplares dessa marca cristã na obra. De alguma forma, essas personagens, em determinados momentos, não somente *dizem* determinadas coisas, elas parecem *profetizar* aquilo que, aparentemente, é uma espécie condição, ou melhor, uma síntese do mundo.

Esse tom, contudo, não é uma peculiaridade desse livro do autor, a exemplo disso, temos a novela "Simoa", do livro *Léguas da Promissão* (1968), em que imediata também é a associação que pode ser feita entre a caminhada do povo na terra deserta em busca do mar e a bíblica jornada em busca da terra prometida empreendida pelo povo de Moisés. Há na obra adoniana, ao que parece, não somente uma releitura de certas passagens bíblicas, mas também uma apropriação do discurso no qual as escrituras se fazem.

Mas, além do traço cristão, o traço pagão também comparece na narrativa de Adonias Filho, sobretudo, na composição de sua própria forma. Muitas são as ações que nos alertam sobre o caráter trágico do romance e, conseqüentemente, sobre essa espécie de tentativa de reinvenção do próprio gênero no qual a obra se realiza, o romance, pela apropriação da forma primeira. O trágico e a tragédia clássica. A "sensação de finitude" (RODRIGUES, 1980, p. 96), espécie de consequência da força implacável do vale, seria o elemento que justificaria a existência desse veio trágico:

Na atmosfera densa do vale, verifica-se o desencontro dos seres, o domínio dos instintos, que orientam o sentido trágico e transmitem a ideia de obnulação de consciência, tudo na memória de uma só personagem, personagem radicada na disponibilidade para o trágico, voltada à sobrenaturalidade de uma afinidade de forças obscuras e o sentimento angustiante da finitude. Esta sensação de finitude situa-se como um dos elementos possibilitadores do trágico (RODRIGUES, 1980, p. 96).

Talvez, essa veia trágica seja uma das características que dão dimensão universal ao singular regionalismo de Adonias Filho. A atuação da "força cega do destino" (MATOS, 1991), quiçá, seja uma das questões da narrativa adoniana que mais nos revela a dimensão mítica da obra: "São personagens sujas de vida e sangue, mas também simbólicas, representativas de forças maiores – a força do destino, do incognoscível, da desgraçada e dolorosa condição humana" (BRITO, 1970). Na passagem abaixo nota-se esse elemento trágico:

E o que captara – enquanto sobre o vale se cumpria o destino que não pedira, mas que a mim fora imposto como o corpo – agora me aparecia na força de uma presença vergonhosa: o homem por si mesmo não decide nada. Outra teria sido a experiência se Rosália houvesse sido minha mãe, houvesse Jerônimo sido eu, e eu o pai do meu pai. Passivamente, porém, já vínhamos integrados numa ordem irremovível, numa estrutura tão hedionda que não nos permitia sequer a escolha do coração (ADONIAS FILHO, 1978, p. 115-116).

Essa atuação de uma força implacável tem como espécie de origem e trilho a própria história familiar do protagonista que, formada por encontros e afastamentos, culmina na existência de diversas lacunas e (in)certezas que tornam perturbador o entendimento que Alexandre tem de sua própria história. Nota-se, ainda, que as inúmeras reiterações dos fatos passados feita pelo filho de Abílio e seu constante trabalho de conexão dos fatos formando, dessa forma, o tecido da memória de

Alexandre e a própria narrativa, conscientemente ou não, levam Alexandre ao encontro do mesmo destino que aplacou o seu pai: a morte em meio ao lodo.

O afastamento de Alexandre do pai deu-se quando o filho era ainda muito pequeno. Criado por Jerônimo, este fica encarregado não somente da sobrevivência do menino, sua incumbência é, ainda, a de ajudar Alexandre a buscar suas origens, construir aquelas que serão as suas memórias familiares. Contudo, a sombra que os acontecimentos de outrora projetam sobre a figura de Alexandre ultrapassa os limites daquilo que poderia ser racionalizado. Menos do que simples legado, a sua história familiar pesa-lhe como verdadeira sina a amputar-lhe a possibilidade de se ter um destino ameno, ela tem a força daquilo que Sônia Brayner (1976) chama de "*fatum* inexorável, na permanência de um passado que lhes domina inteiramente o presente e bloqueia o futuro" (BRAYNER, 1976, p. 9). É o que se nota no seguinte fragmento:

Finalmente, com a revelação que Jerônimo acabava de fazer, podia explicar certas coisas. Podia analisar-me e situar em quatro criaturas a origem de tudo: a rameira de Ilhéus, João Cardoso, Paula e Abílio. Em mim, o conjunto. Eu seria a consequência daqueles destinos e nada seria mais humano que a vibração dos meus nervos, a angústia do meu sangue, a impulsividade do coração. O grande ódio incontrolável me parecia explicado (ADONIAS FILHO, 1970, p. 24).

Poderíamos, neste ponto, pensar que as considerações de Brayner (1976) estariam restritas à vida de Alexandre em si, que, por si só, já seria ingrediente razoável para o desencadeamento de uma série de ações funestas que culminam no seu trágico fim. Contudo, o destino fatal do tutelado de Jerônimo, também pode ser visto numa relação lógica de causa e consequência: causa ruim, mortes horrendas que povoam toda a sua existência e memória, com consequência alinhada a esse princípio, a morte do próprio Alexandre. Todavia, parece ser uma espécie de despropósito que o envolve em um emaranhado de carne e sangue, o que volta nossa análise novamente às palavras de Brayner. É assim que, de alguma forma, parece, sim, ser a voz de seu próprio sangue que se sobressai a qualquer outra que poderia vir a surgir. Alexandre, aparentemente, não vive uma vida, mas, sim, cumpre uma sina.

Ainda acerca da força do sangue que corre pelas veias do protagonista, vale dizer que Alexandre é produto de uma relação muito singular que, aparentemente, encaminha-o ou o conduz para um destino implacável. Sobre essa conjuntura familiar alinhada a uma possível correlação com a tragédia, Rodrigues (1980) tece uma

interessante relação: "Filho de Abílio, o forasteiro, e Paula, a idiota, Alexandre, como Antígona, seria a consequência de uma união maldita" (RODRIGUES, 1980, p. 50).

Há, como se sabe, uma forte conexão entre protagonista e espaço do cacau:

A região cacauceira da Bahia outra vez é atingida em sua significação essencialmente metafísica. Fragmentada e detalhada na memória, transmuda-se naquele vale perdido no seu interior, imutável no tempo "indomável e livre, bruto e cruel", onde obscura é a alma dos seres humanos e bruto é o coração (MATTOS, 1991, p. 6).

As características primitivas dos moradores do Vale, entendidas como um tipo de consequência fatal advinda da rusticidade do lugar que, nesse sentido, age tal como força determinante sobre os moradores, remontam, juntas, primitividade e rusticidade, uma espécie de espaço de origem cujo poder da palavra parece se restringir ao significado direto que dela provém, sem voltas ou julgamentos:

Transfigurador da realidade, é, no entanto, com a realidade que Adonias Filho trabalha e ergue, palavra a palavra, como se fosse tijolo a tijolo, o edifício inabalável do seu romance – e uma realidade que conhece bem: a da região baiana dos cacauais, das matas espessas, verdadeiros labirintos em que o homem se perde, dos campos de gado – zona onde se entrecrocavam interesses e se travam conflitos sangrentos de uma humanidade primitiva, criaturas de um começo de mundo na primeira hora da criação (BRITO, 1970).

Se a geografia do espaço em que obra se faz propicia que haja certo isolamento dos habitantes em relação a outros lugares, visto que a floresta fechada circunda o Vale do Ouro, é também por causa desse isolamento que é possível observar a existência de uma espécie de mundo antes do mundo através do olhar de Alexandre: "O protagonista vê a existência virginalmente, em sua natureza primordial: uma existência que se assemelha ao Gênesis, com suas realidades ocultas, de começo dos tempos" (RODRIGUES, 1980, p. 64).

A não certeza sobre de quem é, verdadeiramente, a responsabilidade em relação às tragédias em cadeia que constituem o romance forma, como consequência, uma espécie de mal-estar que impregna toda a história. A impossibilidade de se imputar a culpa a alguém torna o texto movediço, arenoso: a cada tentativa de contê-lo em nossas mãos, ele, tal como a areia presente no espaço predominante na narrativa, se esvai por entre nossos dedos. É que assim que o texto adoniano não fica marcado pelo julgamento, não há quem se diz bom ou mau, homem e vida foram ou são o que são (Cf. FISCHER,

1983). Contudo, essa impossibilidade de julgamento, de certa forma, demonstra outra característica permanente de toda a obra de Adonias Filho: o homem é sempre vítima, mesmo quando algoz (Cf. FISCHER, 1983). Mais uma faceta da marca naturalista da obra? Talvez, visto que parecem ser as circunstâncias naturais e trágicas do meio onde se vive que levam o sujeito, ao nosso ver, a realizar esse ou aquele ato.

Mas essa terra original revelaria, considerando a tradição cristã, um mundo caracterizado pelo sujeito em pecado. A integração feita de forma violenta entre sujeito e meio somada à própria impotência do homem diante de seu destino revelariam, aqui, a condição do homem após sua queda, a situação do filho de Adão.

2.5 - REMEMORAR A MEMÓRIA: A REDENÇÃO DE ALEXANDRE

Tudo se vai fechando, aos poucos, com serenidade e imensa quietude.
Memórias de Lázaro, Adonias Filho

Apesar de se ter uma narrativa construída para um ouvinte/ leitor que é insistentemente persuadido, desse território brotam, ainda, diálogos cerceados por certa aridez do espaço que, em certo sentido, lembram a *secura* do território de *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos. Vale dizer que, se a presença do ambiente seco e inóspito marcam e, de certa forma, unem ambas as narrativas, no romance de 1938, essa condição do ambiente culmina em escassez também no âmbito do compartilhamento de palavras, condição essa que é muito diferente do que podemos encontrar no texto adoniano.

Todavia, se na narrativa de Graciliano há uma presença concomitante de personagens e espaço a comporem uma narrativa linear, em Adonias Filho o que se vê é a formação dessa espécie de narrativa em desespero a partir do contato imediato de Alexandre com as cinzas da antiga choupana. O surgimento de lembranças promovido por essa busca desesperada pelo passado parece ser maestrado pela *secura* do solo, pelo vento seco que sopra no vale. Mas é do contato com a umidade do lodo que Alexandre obtém a sua redenção, pois é no lodo que ele definitivamente encerra suas memórias.

Sendo este, então, seu esforço último, o seu rememorar surge como uma redenção, não perante aqueles que o condenaram, mas sim, para si próprio. É ele, Alexandre, quem, distante de qualquer relação ou vínculo com o que é divino, mas, sim, próximo

daquilo que é primitivo, já que sofre na pele a justiça humana e parcial dos que compartilham com ele do mesmo solo, promove sua própria redenção: não perante as acusações que lhe foram feitas, mas, e principalmente, diante do peso que o destino depositou sobre seus ombros.

Tendo, então, como objetivo, consciente ou não, essa espécie de redenção, a narrativa é construída por singular linearidade, apesar de ser entrecortada por conteúdos de memória que "satisfazem" a necessidade dos últimos momentos de Alexandre, daí, a ideia de redenção. As escolhas são feitas de forma a se alcançar essa redenção: é como se a ideia de linearidade fosse uma espécie de efeito de sentido que dessa unidade, a redenção, na qual o texto se faz, algo como um objetivo de Alexandre ao desvelar suas memórias. É após a volta de Alexandre de seu convívio com Natanael que o protagonista faz seu relato.

Um outro tipo de salvação também é alcançada por Alexandre. Se a narração de Jerônimo, mais que as poucas e parcas imagens que Alexandre tem do pai, possibilita que Abílio de alguma forma sobreviva para o seu filho, este, ao contar seu drama, também se vale da linguagem como tábuas de salvação para a própria sobrevivência. É assim que a linguagem também o salva.

Redenção, luz. É daí que um objeto, presente em toda a narrativa, e reavivado pelo narrador em vários momentos, surge como símbolo dessa salvação de Alexandre: a lanterna. Adquirida quando na caverna de Jerônimo, antes de sua caminhada em meio à escuridão da caverna até os restos de seu casebre, de onde ele conturra sua rememoração e faz o seu relato, a lanterna surge como um elemento a iluminar não somente o trajeto de Alexandre, mas também suas memórias, não só o caminho de seus ouvintes, mas também a visão dos mesmos em meio à fatigante sequência de acontecimentos relatados pelo narrador-protagonista. Notória é também a capacidade incomum desse elemento: considerando, pois, esses ouvintes, como criações da mente de Alexandre, esse objeto move-se pelo consciente e pelo inconsciente do filho de Abílio, a função que cumpre ultrapassa os limites comuns e específicos de sua própria materialidade:

Venham mais perto, sempre mais perto, e não receiem participar do enorme silêncio, do ar que lateja, da lúgubre paisagem que em mim se projeta como nos olhos de um morto. Fraca embora, seu azeite queimando, a luz da lanterna é bastante para todos nós. *Ela, mais que eu próprio, é a vida* (ADONIAS FILHO, 1970, p. 52, grifo nosso).

Se a luz, em princípio, iluminou o espaço, ela, no entanto, transfigura-se, adota características ímpares e "seu" objetivo passa a ser o de iluminar Alexandre e, de quebra, sua jornada – seja lá em qual dimensão ele estiver – por entre suas memórias, até o momento em que sua presença e sua utilidade não se façam mais necessárias: "Apague-se a lanterna. Venha a luz, com a manhã, e sustente no vale a sua cólera" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 161). Nesse fim, a importância do objeto na narrativa não é só a de iluminar o caminho a Alexandre, mas também a de indicar que o seu corpo ainda vivia, haja vista o fato de que mesmo com a luz da manhã, o filho de Abílio, sem a lanterna, encontra-se em meio à escuridão, uma quase morte, pois este, na sequência, descreve "Em volta, o que resta é negro" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 161).

Mas a lanterna também se estabelece em uma materialidade que vai além da sua própria, segundo as considerações de Alexandre: "Possuindo sempre a mesma cor da terra, uma lanterna que balouça dentro das trevas, a habitação como que reage ao universo que envolve o vale" (ADONIAS FILHO, 1970, p. 5). Lanterna presente no diálogo, lanterna como o casebre que se distingue da terra, luz em meio a terra, lugar do qual a memória emerge. De alguma forma, quando a luz da lanterna é apagada, Alexandre, ao mesmo tempo, desvencilha-se do casebre e das memórias que se abrigavam nele.

Outra forma de redenção que é conquistada por meio da construção de seu relato, aparece em dois níveis: a narrativa que, ao que tudo indica, parece satisfazer às necessidades de Alexandre, em seu momento de despedida do mundo em que vive, e, talvez o mais importante, o fato de que os ouvintes "evocados" por Alexandre acompanham-no até o fim:

Desfaça-se, no fundo do vale, este eco que já não me pertence – mas ao vento que nos cerca, como combatentes invisíveis, neste pedaço de terra. Fujam, todos, neste instante. Já não preciso de ouvidos humanos, dispenso a compaixão e a misericórdia, que todos se afastem. Estas paredes mudas, que caíam com estrondo. Apague-se a lanterna (ADONIAS FILHO, 1970, p. 161).

Ao fim de tudo, é possível observar que a memória, não só estabelece relações entre os tempos, mas também revela a tentativa de libertação do passado, não no sentido de que esse passado seja negado ou apagado, mas no sentido de que esse passado não pode impeli-lo de seguir sua vida. Mesmo estando entre as delimitações de uma construção em ruínas, Alexandre vai além das paredes antes construídas e coloca, ali,

tudo o que foi o seu mundo pela via da memória. De alguma forma, essa é a redenção de Alexandre. Ele redimensionou o vale e a si ao urdir sua narrativa. Não fez suas escolhas, pois estava sob o jugo de uma sina, mas o seu poder de decisão é marcado pela conquista do registro de suas memórias: o encadeamento de fatos pinçados é particular, é só seu.

Enfim, não se pisa o cacau na narrativa, mas tal como o desvelo que se deve ter com o ouro da Bahia, Adonias Filho prepara o terreno e distribui os frutos da memória pelo chão. É possível distinguir os ritmos dessa pisada entre as rajadas de vento que sopram no Vale do Ouro. Entendemos, pois, que o romance adoniano ora analisado, marcado, sim, pela violência na história, é uma peculiar composição narrativa onde (ainda) é possível que sejam ouvidos ecos longínquos de um passado caracterizado por uma sobreposição de tempos. Esses tempos, reunidos em uma única e rústica paisagem, dão espécie de densidade ou multiplicidade significativa aos acontecimentos que formam o relato-história da personagem protagonista.

Cumpramos esclarecer, aqui, ainda, que as partes que montam este capítulo separam visualmente determinadas ideias que concebemos acerca da narrativa que, contudo, cabe-nos, agora, juntá-las. Ventos que nos trazem restos de outros tempos, restos-indícios que marcam o caráter coletivo desses traços do passado, indícios-heranças que nos revelam o que a escrita representou em outros tempos, heranças-ruínas que nos permitem remontar a mensagem de outros tempos que precisa ser lembrada, ou melhor, que não pode ser esquecida.

De certa forma, essa composição cronológica peculiar, ao sabor do que entendemos como a origem da memória, nos reporta a própria diferenciação benjaminiana entre gênese e origem da qual tratamos no capítulo anterior. Tal como afirmamos na ocasião acerca do fato de que Benjamin buscou certas afinidades, aparentemente, para além dos limites do Drama Barroco Alemão para, dessa forma, de fato, "enxergá-lo", a memória de Alexandre também é composta por esses saltos, que, se por um lado, singularizam esse arranjo memorialístico, por outro, afirmam sobre a complexidade de instâncias a serem consideradas quando se trata da análise dos vestígios do passado que se fazem presentes. É como se o procedimento benjaminiano trouxesse luz à narrativa ora analisada trazendo vida a certos elementos da memória de

Alexandre que poderiam, se vistos somente pelo ângulo, digamos, limitado/ limitante do tempo "real" de vida de Alexandre, ser considerados como não pertencentes ao próprio.

É assim que as memórias de Alexandre revelam-nos um passado individual e coletivo: tanto no nível da ficção em si, como no nível do texto como representação de uma realidade social.

CAPÍTULO 3 – *THE HOUSE ON MANGO STREET* (1984), SANDRA CISNEROS

The House on Mango Street (1984, data da primeira publicação), também com uma versão em espanhol, *La casa en Mango Street*, é um romance da autora Sandra Cisneros que nasceu em Chicago, Estados Unidos, no ano de 1954³³. A autora, que nasceu e escreve em solo norte-americano, mas tem como origem familiar e cultural o México, estabelece-se justamente no incômodo limiar daquele que cria personagens "genuinamente fictícios" ao mesmo tempo em que produz um discurso cujo efeito de sentido faz referência constante à cultura do lugar de onde, aparentemente, a autora não foge ou não teria como fugir: a comunidade de origem mexicana.

Dividido em 44 micro-capítulos (em inglês *vignette*, que pode ser entendido como uma breve construção literária de no máximo quatro ou cinco páginas (Cf. SÁNCHEZ, 1995, p. 222)) e uma espécie de prólogo que, na verdade, é uma parte de um capítulo que trata da questão do nome da narradora-protagonista, Esperanza, *The house on Mango Street* é a história dessa garota e de sua comunidade. A personagem é uma adolescente vivendo nos Estados Unidos, mas cuja família é de origem mexicana: o pai, *Papa*, é mexicano e veio de lá em busca de melhores condições socio-econômicas, e a mãe, *Mama*, nasceu em solo americano. Além de alguns familiares, como três irmãos, Carlos, Kiki e Nenny, e mais alguns tios e primos, o espaço em que a narrativa é ambientada é habitado por muitos imigrantes ou descendentes de origem hispânica. As histórias que compõem a narrativa acontecem, basicamente, durante o período de um ano em que a narradora vive em certa casa de número 4006, na Mango Street.

Além das narrativas contadas por Esperanza que tem ela mesma como protagonista, outras mulheres, em geral, suas vizinhas e amigas de escola, também aparecem na narrativa problematizando e redimensionando a questão do imigrante que é trabalhada pelo/ no relato-história de Esperanza. Narrativa de curso aparentemente simples, na verdade, a história revolve questões importantes na contemporaneidade ao revelar a face do estrangeiro e, mais especificamente, da mulher estrangeira ou descendente na sociedade dos Estados Unidos. A questão do gênero e todas as implicações e as influências que cerceiam o caso específico de Esperanza na narrativa –

³³ Além da obra analisada nesta pesquisa, a autora também publicou o romance *Caramelo* (2002), os livros de poesia *Bad Boys* (1980), *My wicked wicked ways* (1987) e *Loose Woman* (1994) e, ainda, o livro infantil *Hairs* (1994) que, tal como *Mango Street*, também tem uma versão em espanhol, intitulada *Pelitos*.

ter duas culturas como referência, viver em uma sociedade patriarcal, ser pobre – marcam o passo da garota neste *barrio*.

A temporalidade dos fatos narrados é, como já especificada, de um ano, o primeiro ano vivido em *Mango Street*. Apesar de a narradora ser a protagonista do romance, em muitas ocasiões, quando ela conta a história de alguém na narrativa, o seu foco recai sobre aquele de quem se fala e o protagonismo da narrativa é, então, como que momentaneamente transferido e/ou dividido. Contudo, vale ressaltar que, na questão da focalização pode-se dizer que o ponto de vista é sempre coincidente com a narradora-protagonista. Em termos de efeito de sentido dessa verdadeira empatia entre a protagonista e seus vizinhos, já nos é possível afirmar nessas primeiras linhas deste capítulo, o forte traço coletivo em que a narrativa se faz. Na verdade, não parece haver um traço distintivo entre o que acontece com a garota e aquilo que acontece com os seus, pois uma vez que todos são “estrangeiros” nesta terra, o nome, o protagonismo, parecem ser mais uma questão de casualidade do que qualquer outra coisa. As violências, sejam elas manifestas em qual nível for, poderiam e podem acontecer com qualquer um daqueles que moram na comunidade.

Os traços ficcionais ficam muito evidentes pela linguagem na qual se constrói a narrativa, pois, valendo-nos de um trecho de James Wood (2011) sobre a linguagem de Tchekhov da qual este se utiliza em determinado conto em que também imperam relações bem estreitas entre os membros de um dado meio social, tem-se a seguinte observação: “[...] mas na verdade emana uma espécie de `coro local` – é um amálgama daquele tipo de linguagem que esperaríamos dessa comunidade específica, se fosse ela a contar a história” (WOOD, 2011, p. 40). Linguagem que se mostra facilmente acessível, mas que tem um estilo muito sofisticado na apresentação da voz e do tema (Cf. SÁNCHEZ, 1995, p. 222).

Entretanto, não é de interesse dessa pesquisa fazer um trabalho sobre o tema da presença chicana nos Estados Unidos, mas, sim, entender o que é específico dessa condição – como vemos, problemática – na elaboração da memória que compõe essas *Memórias* representadas. Posto que a presença do traço da comunidade a reger a narrativa é fator *sine qua non* para a formação da história, é o não entendido, o não explicado, a ferida aberta que formam essa memória, sobretudo, coletiva. Dessa forma, a obra de Cisneros é classificada como um verdadeiro exemplar da Literatura Chicana.

Esse tema não é, considerando a obra de Cisneros como um todo, uma exclusividade de *The House on Mango Street*: em poesia ou em prosa, a produção da autora tem a cultura chicana como grande marca, seja por meio da representação de alguns lugares específicos quando em situação de viagem, como os pelos quais passam as personagens de um romance mais recente da autora, *Caramelo* (2002), em que as personagens transitam entre Estados Unidos e México; seja, ainda, por meio do relato de uma personagem protagonista que vive somente nos Estados Unidos e tece seu relato de um lugar específico, como é o caso da garota Esperanza do romance a ser analisado neste trabalho.

Nesse sentido, podemos observar um procedimento recorrente no texto de Cisneros: apesar de se ter a elaboração de uma visão marcada por contrastes entre os dois países, aparentemente, há uma construção literária pautada na representação do efeito destes contrastes buscando sempre uma síntese, uma comunhão. Este parece ser um dos procedimentos comuns na composição da narrativa. Ou seja, as considerações da garota seguem sempre na busca para se sentir confortável nesse entremeio, nessas duas culturas e é a linguagem que cria este *locus* incomum.

Mesmo sendo um romance e, talvez, até mesmo um romance autobiográfico, e ter a memória como elemento a amarrar a trama, a narrativa propicia que outros "subgêneros" e gêneros sejam identificados ou, ao menos, relacionados à sua estrutura: tanto os componentes extraliterários como e, principalmente, os elementos literários da narrativa abrem o texto para esta possibilidade. Notamos, assim, que, apesar de a presença de todas as marcas do canto e do lamento daquele que vive no limiar entre México e Estados Unidos a compor a história de Esperanza (como a referência constante às cores do México, o preconceito sofrido em solo norte-americano, a solidão na qual alguns vivem imersos) e, conseqüentemente, a correspondência entre a história, mais precisamente, a biografia da autora Cisneros com a narrativa ser uma ação quase imediata ou, até mesmo, fatal logo em uma primeira leitura – a partir das informações que compõem a própria moldura da obra como capa, orelhas do livro e contracapa – definitivamente, o romance não pode ser considerado uma autobiografia, não há nenhuma identificação "literal", seguindo os moldes de Lejeune, entre autor da obra e narrador e personagem protagonista (Cf. LEJEUNE, 2008, p. 15).

Observamos também que, mesmo existindo a marcação de um passado recente, quase em curso, e de os fatos que compõem as histórias narradas estarem restritos, em

sua maioria, a situações que se alocam cada uma em um único dia específico, característica esta que nos remete à forma do diário, esta não é estrutura na qual se faz *The house on Mango Street* (1984). Mais do que qualquer outro aspecto da obra, é a presença de uma marca, a memória, que, de alguma forma, nos remete ao “enquadramento” *Memórias*, e que nos faz descartar essas duas comuns performances de escrita íntima – autobiografia e diário – desse romance ora trabalhado.

A princípio, nossa aposta é a de que estamos diante de um romance autobiográfico justamente pelo mesmo motivo que nos faz afirmar que não se trata de uma autobiografia: a questão da não identificação entre as instâncias compositivas da obra, pinçadas por Lejeune, que foram anteriormente citadas. Outro aspecto marcaria também uma transição entre autobiografia e romance autobiográfico. No trecho, “Nós não moramos sempre na Rua Mango. Antes dela moramos no terceiro andar em Loomis, e antes ainda nós moramos em Keeler. Antes de Keeler foi Paulina, e antes dela eu não consigo me lembrar. Mas o que eu mais me lembro é dos deslocamentos constantes” (CISNEROS, 1991, p. 3)³⁴. Com exceção de *Mango*, os outros lugares citados, Loomis, Keeler e Paulina, são lugares que podem, sim, ser encontrados em um mapa da região da Califórnia, nos Estados Unidos.

Entendemos, pois, que a marcação de uma referência que é externa à obra e a não existência de *Mango* no mundo "real", são como apontamento de que essa rua não localizável revela uma imersão total no material da própria história, ou seja, uma função de verdade pautada somente em seus elementos narrativos constituintes. Em outras palavras, o que está implícito é o fato de que a *Mango Street* não é localizável, fato este que traz o leitor para o âmbito do que “pode ser” e não do que “é”. Ou seja, passa-se da “verdade” para a “verossimilhança” e da autobiografia para o romance autobiográfico. Acerca da possibilidade de "enquadramento" dessa narrativa aos moldes do gênero citado no fim do período que a este antecede, valemo-nos das palavras de Sánchez (1995) em que este afirma que:

Apesar de Cisneros ser uma escrita de ficção, há alguns paralelos entre Cisneros e Esperanza. Em seu ensaio autobiográfico "Ghosts and Voices: Writing from Obsession", Cisneros conta que veio de uma família muito grande (seis irmãos e pais) que vivia em apartamentos pequenos e a família viajava muito entre Chicago e o México. Tal

³⁴ We didn't always live on Mango Street. Before that we lived on Loomis on the third floor, and before that we lived on Keeler. Before Keeler it was Paulina, and before that I can't remember. But what I remember most is moving a lot (CISNEROS, 1991, p. 3).

como sua protagonista (que também vem de uma família grande – três irmãos, uma irmã e os pais), Cisneros aprendeu a escrever sobre "aqueles que não conseguem sair" [... (CISNEROS, 1991, p. 110)], o que implica em uma conexão não apenas entre a narradora Esperanza e as personagens, mas também entre Cisneros e os leitores do texto (SÁNCHEZ, 1995, p. 224-225)³⁵.

Dessa forma, considerando as palavras de Lejeune (2008), em que este diz que ao contrário do caráter definitivo da autobiografia em que uma dada narrativa *é* ou *não é* uma autobiografia, o romance autobiográfico admite graus em sua definição (LEJEUNE, 2008, p. 25). Ou seja, um dado texto pode ser tido como mais ou menos autobiográfico e, levando em conta esse apontamento, acreditamos que o romance de Cisneros – tendo como base tanto às nossas linhas no que se referem ao espaço da narrativa quanto às de Sánchez sobre às correlações entre a família Cisneros e a família de Esperanza – pode ser, sim, lido como um romance autobiográfico. Recorrendo, mais uma vez, aos apontamentos de Lejeune (2008) sobre romance autobiográfico:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre narrador e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la (LEJEUNE, 2008, p. 25, grifo do autor).

Ainda sobre o último excerto, que revela os locais pelos quais a família de Esperanza passou e que está presente tanto na introdução quanto no desfecho da narrativa, vale salientar a pertinência da utilização de uma teoria sociológica da memória para a análise deste romance. Em particular, as considerações de Seixas (2001). A estudiosa afirma que a teoria halbwachiana da memória se adequa aos novos tempos da memória pois ela seria uma construção que se casa bem com a nova realidade dos êxodos que não são como os antigos, de grandes proporções: estes, agora, caracterizam-se pelos pequenos deslocamentos (Cf. SEIXAS, 2001, p. 96). Nesse sentido, os deslocamentos constantes da família de Esperanza que marcam profundamente a sua memória, são uma representação literária que não somente apontam essa forma atualizada dos êxodos, mas que também abrigam em si, pela

³⁵ Although Cisneros is writing fiction, there are nonetheless parallels between Cisneros and Esperanza. In her autobiographical essay "Ghosts and Voices: Writing from Obsession," Cisneros tells that hers was a large family (six brothers and her parents) living in small apartments, the family traveling often between Chicago and Mexico. Like her protagonist (who also comes from a large family - three brothers, a sister, and parents), Cisneros has learned to write about "the ones who cannot out"³⁵ [... (CISNEROS, 1991, p. 110)], which implies a tie not only between narrator Esperanza and the characters within the fictional narrative but also between writer Cisneros and the readers of the text (SÁNCHEZ, 1995, p. 224-225).

própria configuração familiar, os grandes deslocamentos de outrora, aqueles feitos pelos seus antepassados.

Acerca ainda da estrutura da narrativa, se se diz que a memória é construída no agora, tal como afirma Halbwachs, Esperanza tornará, pois, seu passado presente contando histórias e tecendo suas considerações acerca destas predominantemente em um mesmo tempo: o presente. Apesar de uma distância quase inexistente, mas existente, entre o fato narrado e a narração e, conseqüentemente, entre o eu narrado e o eu narrador no nível da narrativa em curso, o foco narrativo, ora fixo na história ora pautado nas considerações que se faz desse passado, marca essa sutil diferenciação entre passado e presente. É como se o efeito de sentido desse trânsito constante e sutil do foco narrativo, de alguma forma, fosse uma espécie de presentificação desse passado, marcado por uma focalização predominantemente interna, centrada na protagonista.

Nesse sentido, notamos que o passado no qual se passa as histórias da garota, é mais evidente, neste trecho que fecha a narrativa em que a marca do discurso, da narração é mais presente que a da diegese: "Eu gosto de contar histórias. Eu vou contar a você uma história sobre uma garota que não queria pertencer" (CISNEROS, 1991, p. 109)³⁶. Essa marca do discurso revela também a faceta da narrativa como relato no qual a história se faz. Outras partes que compõem o fim da narrativa, como a retomada literal da caracterização do espaço, revelam o grande procedimento memorialístico da narrativa que é o de contar sobre um ano da vida entrelaçado ao espaço apresentado no início do romance e, de certa forma, reconstruído ao longo do desenvolvimento deste. É como se Esperanza, quando no ato da rememoração, e não no passado vivido em si, se inscrevesse, de fato, neste espaço, se valendo constantemente do *flashback*. Movimento este de reencontro com o passado que pode ser entendido como um *flashback* devido às inúmeras considerações sobre esse passado que são feitas pela garota no presente da narrativa.

Apesar de o romance ser delimitado predominantemente pelos acontecimentos em Mango Street e este ser o lugar, por assim dizer, do romance, que marca uma espécie de coesão temática da narrativa, os capítulos são um tanto soltos e apontam para o que O'Malley (1997) afirma ser um "procedimento de colagem". Nesse sentido, percebemos que os fatos tem uma unidade temporal a abraçá-los, um ano, mas o arranjo dos mesmos

³⁶ I like to tell stories. I am going to tell you a story about a girl who didn't want to belong (CISNEROS, p. 109, 1991).

não revela se a disposição dos acontecimentos segue uma ordem cronológica. É ainda o supracitado professor quem afirma que se trata de uma narrativa em que a garota conta sobre suas experiências. Colagem e experiência. Nada mais adequado para uma narrativa guiada ao sabor da memória: esta que cria e obedece a marcha de seu próprio tempo a partir da complexidade das experiências pinçadas, concatenadas e entrelaçadas que formam seu tecido. Nesse trecho, "Uma vez um garoto me segurou com tanta força. Eu juro, eu senti o aperto e o peso dos braços dele, mas isso foi um sonho" (CISNEROS, 1991, p. 73)³⁷, é provável que Esperanza faça referência a um acontecimento que será narrado posteriormente acerca de um possível estupro, contudo, não nos é possível fazer qualquer afirmação sobre essa possível conexão.

Considerando o fato de os acontecimentos narrados por Esperanza estarem latentes e, conseqüentemente, ainda a ferirem, pelo menos, no que rege as fibras da memória, o que pode ser visto no romance de Cisneros é uma espécie de memória da infância/ adolescência em formação, posto que as concatenações estabelecidas pela protagonista trazem fatos de um passado ainda muito próximo, mas que reverberam em seu ser, transcendendo passado e presente pela via poética. De tudo isso, salienta-se o fato de que estamos diante da história de uma garota que nunca quis pertencer (ou ter sentimento de pertencimento) ao lugar onde vive. É, ainda, esse traço caracterizado por tom poético que marca a beleza triste do relato de Esperanza, denotando certa melancolia no ato de revolver de suas lembranças. Passemos à construção e aos bastidores dessas lembranças.

3.1 - NO ENCALÇO DAS MEMÓRIAS DE UM NÃO-PERTENCIMENTO: ESPERANZA

When I am too sad and too skinny to keep keeping, when I am a tiny thing against so many bricks, then it is I look at trees. When there is nothing left to look at on this street. Four who grew despite concrete. Four who reach and do not forget to reach. Four whose only reason is to be and be.

The house on Mango Street, Sandra Cisneros

³⁷ A boy held me once so hard. I swear, I felt the grip and weight of his arms, but it was a dream (CISNEROS, 1991, p. 73).

"Em inglês, meu nome significa esperança. Em espanhol, são letras e significados demais. Significa tristeza, significa espera" (CISNEROS, 1991, p. 10)³⁸. Nome como símbolo, nome como marca de um destino. De alguma forma, a espera marca o compasso da narrativa e a tristeza dá o tom da obra. Tal como a marcação do nome em dois idiomas, é assim que a narradora conduzirá a narrativa, um verdadeiro entrelaçamento da cultura dos dois países. Uma esperança de que dias melhores virão, não somente para si, como também para os outros que como ela habitam a *Mango Street*, é alimentada ao longo das páginas.

Se a ideia da alteridade, da presença do outro, é demasiado evidente a contar pelo fato de que o Outro, vizinho e chicano, também é um si mesmo e está presente ao longo das páginas, há o que se dizer, ainda, da presença desse Outro como desdobramento da própria Esperanza. A afirmação de que "Eu gostaria de me batizar sob outro nome, um nome mais parecido com o meu eu real, aquele que ninguém enxerga. Esperanza como Lizandra ou Maritza ou Zeze, o X. Sim. Poderia ser algo como Zeze, o X" (CISNEROS, 1991, p. 11)³⁹, leva-nos a pensar que, aparentemente, não seria a Esperanza, filha de *Mama* e *Papa*, a narradora de *The house on Mango Street* (1984), pois existiria uma outra Esperanza, desconhecida, ao menos, da maioria dos que convivem com a garota, que é quem possivelmente rege a obra.

No entanto, parece ser justamente esse eu que ninguém enxerga, quem se inscreve pela via da narrativa. Nos momentos em que Esperanza tece suas mais profundas considerações, ciente das convenções sociais e culturais na qual está inserida, mas não imobilizada pelas mesmas, é que a narradora faz do seu relato, uma narrativa maestrada pela voz de "Zeze the X". Os alhures da narradora, desconhecidos da maioria, são somente parcialmente partilhados entre aqueles que com ela convivem.

Um desses incômodos de Esperanza pode ser identificado pelo fato de ela não gostar da casa em que mora. Contudo, esse não gostar mascara um problema de maiores proporções: "[...] mas do que eu mais me lembro é da Rua Mango, casa vermelha triste, a casa em que eu moro mas à qual eu não pertencço" (CISNEROS, 1991, p. 109-110)⁴⁰.

³⁸ In English my name means hope. In Spanish it means too many letters. It means sadness, it means waiting (CISNEROS, 1991, p. 10).

³⁹ I would like to baptize myself under a new name, a name more like the real me, the one nobody sees. Esperanza as Lizandra or Maritza or Zeze the X. Yes. Something like Zeze the X will do (CISNEROS, 1991, p. 109-110).

⁴⁰ [...] but what I remember most is Mango Street, sad red house, the house I belong but do not belong to (CISNEROS, 1991, p. 109-110).

Um lugar no qual se está, no qual se mora, mas um lugar ao qual não se pertence, ou melhor, Esperanza não abriga em si esse sentimento em relação ao lugar, posto que o sentimento de pertencimento é, ao menos nesta narrativa, atrelado a um estado do indivíduo e não do meio. Uma habitação, a princípio, provisória, posto que a família precisava sair da casa em que morava de aluguel, é um elemento perturbador dentro da narrativa. A garota já havia morado em outros lugares, mas a compra dessa "nova" casa, ou seja, o peso da posse e da escritura denotam o afastamento da concretização do sonho de se ter uma casa ao gosto dos seus moradores. Daí, o desconsolo de *ter que estar* em um casa comprada às pressas.

Esse não gostar tem por base não somente a não realização do sonho, esse incômodo é, ainda, alimentado pela atitude pouco gentil na qual o Outro se refere a uma das casas em que Esperanza morou. O tom pejorativo da freira quando Esperanza aponta a casa em que mora em Loomis, logo no começo da narrativa, marca uma forma de se sentir diante da própria habitação quem em certo sentido, reverberará narrativa adentro e influenciará a forma em que ela vê essa, agora, "sua" outra casa já em *Mango Street*:

Onde você mora? Ela perguntou.

Lá, eu disse apontando para o terceiro andar.

Você mora *lá*?

Lá. Eu tive que olhar para onde ela apontava – o terceiro andar, a pintura descascada, barras em madeira que Papa tinha fixado nas janelas para que nós não caíssemos. Você vive *lá*? O jeito com que ela disse isso me fez sentir um nada. *Lá*. Eu morava *lá*. Eu confirmei (CISNEROS, 1991, p. 5, grifo da autora)⁴¹.

There, *there*, *there*. Na dinâmica do deslocamento da família, visto que esta vive a mudar constantemente de residência antes de comprar a casa em *Mango Street*, Esperanza encontra abrigo em outro tipo de lar, por outro caminho: pela via da imaginação. E, assim, a garota passa toda a narrativa construindo a casa de seus sonhos. Em uma fase da vida marcada pelo movimento intenso, a casa imaginada pela protagonista é o seu lugar estável. É nesse espaço, "Uma nova casa, uma casa feita pelo

⁴¹ Where do you live? she asked.

There, I said pointing up to the third floor.

You live *there*?

There. I had to look to where she pointed - the third floor, the paint peeling, wooden bars Papa had nailed on the windows so we wouldn't fall out. You live *there*? The way she said it made me feel like nothing. *There*. I lived *there*. I nodded (CISNEROS, 1991, p. 5).

coração (CISNEROS, 1991, p. 64)⁴², que esse outro eu desdobrado de Esperanza quer habitar. É como se este fosse seu próprio canto no mundo, um que ela constrói de si para si.

Outro dos incômodos que Esperanza tem são os seus sapatos. Os sapatos que marcam seus passos durante o ano narrado por Esperanza quando em *Mango Street*. Os sapatos do ano escolar em questão. Os únicos. Período escolar cuja temporalidade coincide com o tempo da narrativa, mesmo que nós não saibamos se início de narrativa e começo de período letivo e fim destes coincidem. O fato é que notamos como se esses objetos não fossem um problema em si, mas sim, uma marca imposta dia após dia a lembrar-lhe de que se está em um lugar onde não se quereria estar. Tal como seus sentimentos confusos em relação à casa, ela parece não entender – sobretudo nas primeiras páginas da narrativa – que esse não gostar vai muito além dela ser uma adolescente e ter que usar "brown shoes". De alguma forma, sente que sua indisposição para com os sapatos marrons está ligada ao uso recorrente dos mesmos, eles estão com ela de ponta-a-ponta nessa *Mango Street*, uma presença constante, indesejada e necessária, tal como a rua. Deixa, pois, de serem sapatos e passam a ter *status* de símbolo cujo significado é modelado a partir de sua trajetória na história.

A forma como os sapatos se encaixam e são encaixados na narrativa, certa e definitivamente, extrapolam o uso comum dos calçados. Fato este que nos faz lembrar da menção que fizemos no primeiro capítulo deste trabalho acerca dos "cabelos de Rapunzel" de uma das personagens deste romance – ponto este que será retomado mais para frente neste capítulo – e a ideia da função do "detalhe" como instrumento de construção ficcional narrativa. Tal como lá o dissemos, esses elementos, os cabelos, já citados, e sapatos, ora analisados, para que sejam lidos devidamente, precisam ser considerados para além de suas funções habituais. E assim serão, aqui, entendidos, pois:

[...] na vida e na literatura, navegamos por entre a estrela dos detalhes. Usamos o detalhe para focar, para gravar uma impressão, para lembrar [...]. A literatura é diferente da vida porque a vida é cheia de detalhes, mas de maneira amorfa, e raramente ela nos conduz a eles, enquanto a literatura nos ensina a notar [...] (WOOD, 2011, p. 70).

Em um dado trecho da narrativa, durante a comemoração do batizado de um parente, os sapatos passarão a ser só simples sapatos para a garota quando não a

⁴² A new house, a house made of heart (CISNEROS, 1991, p. 64).

impedirão de brilhar no momento de uma dança, quebrando, assim, com a sua expectativa e mudando sua disposição pelo menos durante o decorrer da festa. Nesse trecho da história, após relutar em aceitar um convite para dançar por conta do calçado, ela se deixa levar e, dessa forma, se surpreende:

Então, tio Nacho está puxando e puxando meu braço e não importa o quão novo é o vestido que Mama comprou porque meus pés estão feios até meu tio, que é um mentiroso, dizer, Você é a garota mais bonita daqui, você vai dançar, mas eu acreditei nele, e sim, nós estamos dançando, meu tio Nacho e eu, justamente aquilo que eu não queria fazer a princípio. Meus pés parecem grandes e pesados como desentupidores, mas eu os arrasto pelo chão de linóleo direto para o centro onde o Tio quer mostrar a nova dança que nós aprendemos. E Tio me gira, e meus braços magros se dobram da maneira que ele me ensinou, e minha mãe vê, e meus pequenos primos veem, e o garoto que é meu primo da primeira comunhão vê, e todo mundo diz, uau, quem são aqueles que dançam como nos filmes, eu até me esqueci que estava usando sapatos medíocres, marrom e branco, aqueles que minha mãe comprava todo ano para ir à escola (CISNEROS, 1991, p. 47).⁴³

Menos do que brilhar, na verdade, neste momento, Esperanza pode ser, ao menos durante alguns instantes, a tal outra Esperanza, o outro, *a outra nela mesma*: Zeze the X se faz presente em uma dança. O instante sublime, marcado pela combinação do movimento corporal e da música, proporcionou que esse outro em si se fizesse presente. Este momento configura-se como uma “trégua” nessa relação de Esperanza e seus sapatos, já que o incômodo não desapareceu, mas Esperanza, neste instante, parece feliz “apesar de”.

Dessa forma, entendemos que a casa e os sapatos demonstram, pela via da materialidade, um incômodo marcado no íntimo de Esperanza. Estes são um meio no qual ela exterioriza seu deslocamento, em outras palavras, a constante indicação de seu incômodo com relação a esses objetos nas suas memórias revelam que ela faz desse dado material o alvo de suas frustrações. A narradora não sente que pertence ao lugar em que vive e será a casa, o lugar que a prende a esse território. Os sapatos, por serem

⁴³ Then Uncle Nacho is pulling and pulling my arm and it doesn't matter how new the dress Mama bought is because my feet are ugly until my uncle who is a liar says, You are the prettiest girl here, will you dance, but I believe him, and yes, we are dancing, my Uncle Nacho and me, only I don't want to at first. My feet swell big and heavy like plungers, but I drag them across the linoleum floor straight center where Uncle wants to show off the new dance we learned. And Uncle spins me, and my skinny arms bend the way he taught me, and my mother watches, and my little cousins watch, and the boy who is my cousin by first communion watches, and everyone says, wow, who are those two who dance like in the movies, until I forget that I am wearing only ordinary shoes, brown and white, the kind my mother buys each year for school (CISNEROS, 1991, p. 47).

seu único calçado, estarão presentes em todo e qualquer acontecimento vivido nessa localidade e, mesmo que inconscientemente, tornam-se como que seus instrumentos para angariar memórias, já que olhar para os sapatos é lembrar de cada passo dado em *Mango Street*.

No fim da narrativa, quando Esperanza assume abertamente a posição de narradora, revelando essa condição em totalidade ao leitor, a história da garota se faz narrativa legitimamente feita por ela, posto que todos os partícipes, narradora, narração e história, são, enfim, revelados via marcação metaliterária, assim temos: "*Eu faço uma história para minha vida, em cada passo dado por meu sapato marrom. Eu digo, 'E então ela se arrasta escadas de madeira acima, seus sapatos marrons tristes a levam à casa que ela nunca gostou'*" (CISNEROS, 1991, p. 109, grifo nosso)⁴⁴. Aqui, além do desvelar das posições, Esperanza como personagem dela mesma, notamos que a garota deixa marcadamente de lado a ideia de que ela entenderia os sapatos como elementos exteriores a si. De alguma forma, ela compreende que sempre os viu como extensão de si, ela os enxerga tal como ela e seu relato se estabelecem e são estabelecidos na e pela narrativa: sapatos, Esperanza e relato são (sempre...) tristes.

Se do tato, do contato diário com os sapatos, Esperanza constrói pouco a pouco a sua memória, essa captação a nível sensorial também acontece em relação a outros órgãos do sentido. No trecho a seguir, é a partir da combinação do vento batendo no rosto e da visão a captar uma série de imagens, que um momento do cotidiano é apreendido pela garota, pois a maneira pela qual esse instante é apanhado, com cuidado na apreensão dos detalhes, parece ser o modo de quem quer, de fato, gravar o momento pela memória – em uma completude possível – quando no momento de um passeio de bicicleta com as amigas:

Nós seguimos rápido e mais rápido. Passamos por minha casa, triste e vermelha e ruidosamente por lugares, passamos pela mercearia do Sr. Benny na esquina, e abaixo a avenida que é perigosa. Lavanderia, loja de móveis usados, drogaria, janelas e carros e mais carros, e ao redor da quadra atrás da Mango.

Pessoas no ônibus acenam. Uma senhora muito gorda atravessando a rua diz, Vocês estão lotadas.

Rachel rebate, A senhora também está bem lotada. Ela é muito atrevida.

⁴⁴ *I make a story for my life, for each step my brown shoe takes. I say, 'And so she trudged up the wooden stairs, her sad brown shoes taking her to the house she never liked* (CISNEROS, 1991, p. 109).

Abaixo, abaixo vamos pela Mango. Rachel, Lucy, eu. Nossa nova bicicleta. Rindo durante a volta por caminhos tortos (CISNEROS, 1991, p. 16)⁴⁵.

No sentido duplo de passado, como aquilo que não mais está ao alcance dos olhos e o tempo do ontem, concatenamos ambos e entendemos que os lugares citados pela garota passam por seus olhos ao mesmo tempo em que se estabelecem, de alguma forma, no passado, na memória. O fato é que estamos na garupa da bicicleta com Esperanza e é possível vermos *Mango* sendo captada pela garota neste exato instante. É assim que nos são reveladas não somente as minúcias do trajeto percorrido pelas garotas, mas também, e principalmente, a atmosfera que envolve a localidade. Neste trecho, a narrativa também ganha um ritmo distinto orquestrado pela velocidade das pedaladas, muito diferente da forma como outras histórias são focalizadas por Esperanza. Apesar da marcação de uma narração em construção, aspecto típico das narrativas do eu, este instante de exceção tem a marca da cena em sua composição, uma forma típica quando do predomínio do modo dramático na construção narrativa (Cf. FRIEDMAN, 2002, p. 178).

Além desse aspecto da estrutura, a técnica de escrita ficcional utilizada também nos dá a impressão de que "uma coisa [é colocada] diante dos nossos olhos como se a tivéssemos vendo", o que nos faz lembrar de um recurso – mencionado por Eco (1994) – denominado hipotipose, que é "uma forma de demorar-se no texto, e de 'perder tempo', a fim de transmitir a ideia de espaço" e que, ainda segundo o crítico, é "uma das figuras de retórica menos precisas e menos analisadas" (ECO, 1994, p.76). Nesse sentido, vale mencionar que, apesar de nossa fugacidade na descrição do termo retórico citado por Eco e de sua afirmada pouca precisão pelo teórico mencionado, acreditamos que o ritmo de Esperanza se coaduna relativamente bem com o que poderia se afirmar de "usufruto" dessa figura visto que esse "modo de transmissão do espaço" feito pela narradora parece, de fato, "expandir o tempo do discurso e o tempo de leitura em relação ao tempo da história" (ECO, 1994, p. 75-76).

⁴⁵ We ride fast and faster. Past my house, sad and red and rumbly in places, past Mr. Benny's grocery on the corner, and down the avenue which is dangerous. Laundromat, junk store, drugstore, windows and cars and more cars, and around the block back to Mango.

People on the bus wave. A very fat lady crossing the street says, You sure quite a load there.

Rachel shouts, You got quite a load there too. She is very sassy.

Down, down Mango Street we go. Rachel, Lucy, me. Our new bicycle. Laughing the crooked ride back (CISNEROS, 1991, p. 16).

Dessas e de outras memórias de Esperanza o que nos é muito evidente na narrativa, uma espécie de linha mestra, é o conflito dramático da garota: ao mesmo tempo em que sente que não pertence e que não quer pertencer ao local onde se está, a protagonista também deseja ser aceita por todos que lá habitam. A casa e os sapatos são como que subterfúgios desse desejo maior: há um afastamento promovido pela própria personagem em relação aos outros pelo fato de ter somente "aqueles" sapatos de que não gosta. Mas será no sofrimento da passagem de uma vida infantil para uma vida adulta, da inocência para uma possível experiência – ou seria, ainda, uma experiência possível? – que o drama ganhará novas cores quando em seu primeiro contato na relação homem e mulher.

Serão, pois, em suas primeiras experiências com esse tipo de relação que a garota fará a passagem do mundo infantil para o mundo adulto. A primeira experiência se dá quando no primeiro emprego. Para conseguir a colocação, Esperanza é orientada pela família a mentir sobre sua idade colocando um ano a mais a mesma⁴⁶ (Cf. CISNEROS, 1991, p. 54), tentando se adequar à nova dinâmica em seu primeiro dia no emprego, não percebe as reais intenções de seu colega de trabalho e algo acontece:

Então ele perguntou se eu sabia qual dia era aquele, e quando eu disse que não sabia, ele disse que era aniversário dele e eu poderia agradá-lo dando a ele um beijo de aniversário. Eu pensei que eu poderia porque ele era tão velho e seria apenas colocar meus lábios na bochecha dele, ele pega o meu rosto com as duas mãos e me beija com força a boca e não me solta (CISNEROS, 1991, p. 55)⁴⁷.

Acerca do ocorrido, ele se restringirá ao capítulo em que o fato ocorreu, sem mais delongas. Na narrativa, o fato não será retomado, aparentemente, ninguém que está a sua volta será posto a par do que aconteceu. O ponto final que assinala, ao mesmo tempo, o excerto acima e o fim do capítulo intitulado "The First Job", também é aquele que demarca o fim desse acontecimento narrativo. A forma com a qual o assédio sofrido acontece, sendo restrito ao momento, ao capítulo, salienta o silêncio no qual esse tipo de

⁴⁶ Como bem nos lembra Sánchez (1995), a idade de Esperanza não é especificada na narrativa, contudo, Sánchez considera que a idade da garota gira em torno de dez ou onze anos (Cf. SÁNCHEZ, 1995, p. 222).

⁴⁷ Then he asked if I knew what day it was, and when I said didn't, he said it was his birthday and would I please give him a birthday kiss. I thought I would because he was so old and just as I was about to put my lips in his cheek, he grabs my face with both hands and kisses me hard on the mouth and doesn't let go (CISNEROS, 1991, p. 55).

violência é marcado dentro da narrativa. São as memórias de Esperanza a forma possível de se externar o ocorrido.

Um outro momento que marca uma virada na forma como esse tipo de experiência é consolidada nas memórias de Esperanza, sucede. Contudo, neste acontecimento narrativo, será em sua participação como telespectadora, coadjuvante da experiência da amiga, que Esperanza terá, verdadeiramente, uma espécie de rito de passagem do qual não poderá retornar. No momento do assédio ocorrido no trabalho, a garota mal conseguiu se expressar, a situação foi narrada e não foi comentada ou analisada, entretanto, a situação vivida por Sally, amiga de Esperanza, tem impacto muito profundo na vida da protagonista, haja vista os elementos que são acionados na narração de Esperanza. Primeiramente, vamos a descrição do espaço em que o fato acontece.

Há um lugar na *Mango Street* onde, no passado, havia árvores frutíferas, pequenos animais e até um macaco que pertencia a uma família que, no momento da narração, não mais habita aquele lugar (Cf. CISNEROS, 1991, p. 94-95). Esperanza, assim, caracteriza o espaço:

Aranhas amarelas correram quando nós viramos as pedras e minhocas pálidas cegas com medo da luz que interrompia o sono delas. Puxamos uma vareta do solo arenoso e alguns besouros azuis poderiam aparecer, uma avenida de formigas, muitas joaninhas pintadas. Isso era um jardim, uma coisa maravilhosa de se ver na primavera (CISNEROS, 1991, p. 95)⁴⁸.

Contudo, há uma transformação, que também é descrita pela garota: "Coisas tinham um jeito de desaparecer no jardim, como se o jardim as comesse, ou, como se a memória de um homem velho, colocasse-as à parte e as esquecesse" (CISNEROS, 1991, p. 95)⁴⁹. É assim que o jardim se transformou em terreno baldio na *Mango Street*, carros velhos acumulam-se aos montes e Esperanza e as crianças por lá se juntam para brincar com a imaginação e pular por cima dos carros, posto que, nesse lugar, era possível ficar longe dos pais e até criar um clube (Cf. CISNEROS, 1991, p. 95-96). As amigas Sally e

⁴⁸ Yellow spiders ran when we turned rocks over and pale worms blind and afraid of light rolled over in their sleep. Poke a stick in the sandy soil and a few blue-skinned beetles would appear, an avenue of ants, so many crusty lady bugs. This was a garden, a wonderful thing to look at the spring (CISNEROS, 1991, p. 95).

⁴⁹ Things had a way of disappearing in the garden, as if the garden itself ate them, or, as if with its old man memory, it put them away and forgot them (CISNEROS, 1991, p. 95).

Esperanza iam para lá e, enquanto a aquela prefere conversar com os meninos, esta, como já mencionado, opta por brincar com as crianças.

Até um certo dia, em que, provocada pelos garotos, Sally, no intuito de recuperar as chaves que eles haviam lhe tirado, aceita um jogo proposto pelos meninos e, a partir daí, muita coisa se transforma: a ideia que Esperanza tem desse espaço é irreversivelmente modificada. Em troca das chaves, os meninos querem que Sally os beije neste mesmo lugar em que a protagonista costuma brincar com as crianças. Essas foram as regras impostas pelos garotos e que, vale dizer, não foram questionadas por Sally. Mas a proposta dos meninos, em relação a Esperanza, é sentida de outra forma. "Eu não sei por quê, mas algo dentro de mim queria parar aquilo. Alguma coisa queria dizer não quando eu vi Sally entrando no jardim com todos os amigos de Tito gargalhando. Era apenas um beijo, e só. Um beijo para cada um. Apenas isso, ela disse" (CISNEROS, 1991, p. 96-97)⁵⁰.

Esperanza procura pela mãe de Tito, pede que ela tome alguma providência e evite "um mal maior", mas esta desdenha a menina. Sally e o grupo de meninos falam para garota se afastar dali. Na indisposição de todos para com as suas, digamos, convicções, Esperanza sente algo como que um desconsolo de tudo, dada a incompreensão daqueles que dividem com o ela o mesmo meio.

Pelo fato de ela entender o funcionamento das coisas de forma diferente, Esperanza passa por um momento cuja duração, a sua percepção particular do tempo, tem o poder de captar uma espécie de instante do mundo. Nessa experiência adquirida, uma espécie de epifania às avessas, a garota perde um pouco de si e do universo infantil. Ao mesmo tempo, esse eu não aceito pelo Outro, supera em si e para si o seu próprio meio. Há algo como que um descolamento entre, de um lado, Esperanza, e de outro, o espaço e os que por lá estão. O fato da protagonista não ter recebido a atenção diante daquilo que ela considerava, aparentemente, como sendo uma perda iminente, algo que seria mais até que a honra da amiga, não a afasta dos próprios princípios, pelo contrário, ela os reencontra, abraça-os e o preço é a perda da própria inocência:

Eu li em algum lugar que na Índia há sacerdotes que tem o poder de fazer o coração parar de bater. Eu queria ter o poder de fazer meu sangue parar, meu coração cessar de bater. Eu gostaria de estar morta,

⁵⁰ I don't know why, but something inside me wanted to throw a stick. Something wanted to say no when I watched Sally going into the garden with Tito's buddies all grinning. It was just a kiss, that's all. A kiss for each one. So what, she said (CISNEROS, 1991, p. 96-97).

me transformar em chuva, meus olhos se derretessem na terra como duas lesmas negras. Eu desejei e desejei. Eu fechei meus olhos e desejei isso, mas quando eu me levantei meu vestido estava verde e eu tinha uma dor de cabeça.

Eu olhei para os meus pés em suas meias brancas e envoltos por sapatos feios. *Eles pareciam tão distantes. Eles não pareciam ser mais os meus pés. E o jardim que havia sido um bom lugar para brincar também não parecia ser mais meu* (CISNEROS, 1991, p. 97-98, grifo nosso)⁵¹.

Mais uma vez, o sapato como parte de si, neste momento, se ajustam e se tornam tal como um eu perdido para sempre. O afastamento se dá na imobilidade da cena e na paralisação do tempo. Na verdade, o tempo sai de cena, Esperanza é regida, agora, pela duração, uma propriedade entendida por meio da ideia de tempo, universal e cronológica, mas estabelecida, ao menos aqui, de forma individual, pela necessidade do momento.

É sob a égide da duração que ela se afasta de si, afasta-se dos seus sapatos. É como se naquele momento ela, da forma que lhe é possível, (falsamente, posto que, como dissemos no primeiro capítulo, temos, por vezes, a ilusão de que saímos da uniformidade da medição social de tempo...) sáísse do torvelinho da divisão social do tempo em virtude de um momento que parece não se dividir da mesma maneira, "porque estamos entregues a nós mesmos e de alguma forma saímos da corrente social exterior. Poderiam ser outros tantos oásis onde esquecemos o tempo *mas, em compensação, onde também nos encontramos*" (HALBWACHS, 2006, p. 115, grifo nosso). De alguma forma, Esperanza se encontra com uma outra de si que parece nascer justamente a partir desse momento narrativo.

Em um outro caso de assédio ou, até mesmo, de um estupro, posto que o romance oferece brechas e respaldo para que esse acontecimento narrativo possa assim ser entendido, o drama vivido por Esperanza terá cores ainda mais fortes. A amiga Sally, cuja presença é solicitada no momento deste outro fato narrado pela protagonista, transita deste passado para o presente da narração, de personagem para ouvinte, e será, pois, para ela que o relato do acontecimento é dirigido, em uma espécie de não-diálogo,

⁵¹ I read somewhere in India there are priests who can will their heart to stop beating. I wanted to will my blood to stop, my heart to quit its pumping. I wanted to be dead, to turn into the rain, my eyes melt into the ground like two black snails. I wished and wished. I closed my eyes and willed it, but when I got up my dress was green and I had a headache.

I looked at my feet in their white socks and ugly round shoes. They seemed far away. They didn't seem to be my feet anymore. And the garden that had been such a good place to play didn't seem mine either (CISNEROS, 1991, p. 97-98).

posto que Sally não se faz presente em nenhum dos tempos marcados. É a mudança alternada, repetida e constante da história narrada para a narração, quando na focalização, que o efeito anteriormente descrito é produzido:

Sally Sally uma centena de vezes. Por que você não me escutou quando eu chamei? Por que você não disse a eles para me deixarem sozinha? Aquele que me agarrou com força pelo braço, ele não me deixou ir. Ele disse eu te amo garota espanhola, eu te amo, e pressionou sua boca contra a minha.

Sally, faça-o parar. Eu não consigo fazê-los ir embora. Eu não consigo fazer nada além de chorar. Eu não me lembro. Estava escuro. Eu não me lembro. Eu não me lembro. Por favor não me faça contar tudo.

Por que você me deixou totalmente sozinha? Eu esperei minha vida inteira. Você é uma mentirosa. Todos os livros e revistas, tudo aquilo que contam é errado. Apenas essas unhas sujas contra a minha pele, apenas o fedor rançoso dele novamente. A lua que assistiu. Girando em turbilhão na xícara maluca do parque. Os palhaços vermelhos gargalhando com suas risadas de línguas grossas.

Então as cores começaram a girar. O céu virou. Seus pretos sapatos grandes de ginástica correram. Sally, você mentiu. Ele não me deixaria ir. Ele disse eu te amo, eu te amo, garota espanhola (CISNEROS, 1991, p. 100).⁵²

Essa alternância de foco entre passado e presente, ao contrário do que acontece no momento do primeiro assédio sofrido, em que a perspectiva se estabelece primordialmente no passado, revela-nos que a dor e as angústias de outrora ainda se fazem presentes quando no momento da história narrada. Dada a forma como a narração e história contada se completam de modo a compor a narrativa, é possível afirmar que o mal, que se iniciou no passado, permanece.

Sally se faz presente neste excerto pelas afirmações que fez no passado e que são anteriores ao fato narrado, mas que, Esperanza, pela via da experiência, desconstrói-os. No momento do ocorrido, ela chama desesperadamente por Sally que, fisicamente, não está lá, mas, de alguma forma, a amiga participa do acontecimento. Não há elementos que possam descrever o mal que a Esperanza é feito. Contudo, é imperativo que ela saia

⁵² Sally Sally a hundred times. Why didn't you hear me when I called? Why didn't you tell them to leave me alone? The one who grabbed me by the arm, he wouldn't let me go. He said I love you Spanish girl, I love you, and pressed his mouth to mine.

Sally, make him stop. I couldn't make them go away. I couldn't do anything but cry. I don't remember. It was dark. I don't remember. I don't remember. Please don't make me tell it all.

Why did you leave all alone? I waited my whole life. You're a liar. They all lied. All the books and magazines, everything that told it wrong. Only his dirty finger-nails against my skin, only his sour smell again. The moon that watched. The tilt-a-whirl. The red clowns laughing their thick-tongue laugh.

Then the colors began to whirl. Sky tipped. Their high black gym shoes ran. Sally, you lied, you lied. He wouldn't let me go. He said I love you, I love you, Spanish girl (CISNEROS, 1991, p. 100).

do espaço onde esse suposto crime acontece, a amiga, torna-se, então, sua condutora para que Esperanza possa retornar ao seu próprio mundo. A mudança do foco, mais especificamente, essa oscilação entre a cena, que é a história narrada que aconteceu no passado, e os questionamentos dirigidos à Sally, que estão no futuro em relação ao fato passado e no presente quando pensamos na narração, se estabelece como uma fuga possível para Esperanza. Fuga esta que, como podemos entender, infelizmente, não acontece no passado: é pela via da narração, por meio do movimento entre presente e passado realizado na mudança constante de foco, que a garota, de alguma forma, se desvencilha do acontecimento pretérito.

Mas será ainda pelo "abandono" de Deus, devido à sua inoperância neste momento extremo, que o fato poderá ser visto por outro ângulo. Em conversa com uma outra personagem, Darius, um garoto que não frequenta a escola e tem pensamentos muito singulares, nasce a sugestão de uma possível imagem de Deus construída na narrativa que é alimentada pela garota ao longo da história. Darius, tido como estúpido e tolo (Cf. CISNEROS, 1991, p. 33), assim afirma: "Todos vocês veem aquela nuvem, aquela uma gorda ali? Darius disse, vê aquela? Onde? Aquela perto da próxima que se parece com pipoca. Aquela uma ali. Veja aquela. Aquela é Deus, Darius disse, Deus? um pequeno perguntou. Deus, ele disse, e tornou isso simples" (CISNEROS, 1991, p. 34)⁵³. É Esperanza quem diz que a colocação do menino é uma visão, uma espécie de lapso de sabedoria do garoto tolo. A afirmação de que a garota passa assim a acreditar nessa associação feita entre Deus e nuvem/ céu, acontece mais adiante na narrativa, no momento em que ela se refere ao dia em que a tia se acidentou e passou a necessitar de uma cadeira de rodas: "Talvez o céu não olhou o dia em que ela caiu. Talvez Deus estivesse ocupado" (CISNEROS, 1991, p. 59)⁵⁴.

Da ideia de Deus como uma nuvem, a menina passa, a partir da fala do menino em diante, a relacioná-Lo, associá-Lo com o céu. Deus como nuvem, Deus como céu. Mas, tal como a tia, a menina também não é amparada por Ele quando no momento em que sofre o abuso: "Então as cores começaram a girar. O céu virou" (CISNEROS, 1991, p. 100)⁵⁵. Aparentemente, na impossibilidade de narrar em completude o trauma

⁵³ You all see that cloud, that fat one there? Darius said, See that? Where? That one next to the one that look like popcorn. That one there. See that. That`s God, Darius said, God? somebody little asked. God, he said, and made it simple (CISNEROS, 1991, p. 34).

⁵⁴ Maybe the sky didn't look the day she fell down. Maybe God was busy (CISNEROS, 1991, p. 59).

⁵⁵ Then the colors began to whirl. Sky tipped" (CISNEROS, 1991, p. 100).

sofrido, o que esses dois períodos marcam é a descrição do ato pela via metafórica, a partir dos sentidos da garota: o sentido da visão, o mais evidente, e algo como que o sentido de Deus para Esperanza, uma construção singular, poética, mas inoperante e impotente. Mais do que a descrição da cena feita pela garota, na verdade, são os símbolos criados na urdidura mesma da narrativa que mais nos revelam que algo de ruim aconteceu. Por fim, depreende-se que Esperanza parece descobrir que não se pode contar com Sally e também não se pode contar com Deus. A garota, um pouco antes da colocação de Darius, afirma:

Você não pode ter muito céu. Você pode cair no sono e despertar bêbado no céu, e o céu pode manter você a salvo quando você está triste. *Aqui há muita tristeza e o céu não é suficiente.* Borboletas também são poucas e então há flores e muitas coisas que são lindas. Mesmo assim, nós pegamos o que podemos e fazemos o melhor com isso (CISNEROS, 1991, p. 33, grifo nosso)⁵⁶.

Make the best of it... É exatamente assim que aquilo que soa como algo particular da história de Esperanza, vai tomando outras dimensões, novos rumos. Todos em *Mango* parecem estar cientes do fato de que é necessário contar somente consigo – Sally e Deus "abandonam" Esperanza – mas, ao mesmo tempo, há um cântico marcado por certa melancolia que a todos envolve. O canto não os move juntos na mesma direção, dada a singularidade do destino de cada um, mas a narrativa nos apresenta certas personagens que, vistas através dos olhos "de ver" de Esperanza, tornam-se seres fictícios para além dos papéis a eles definidos: são como símbolos de uma condição da qual não há escapatória, há uma espécie de chamamento de uma coletividade que os orienta, que os arrasta.

3.2 - A VOZ COLETIVA NAS MEMÓRIAS DE UM SÓ

One day I'll open my own house, but I won't forget who I am or where I came from.
 Passing bums will ask, Can I come in? I'll offer them the attic, ask them to stay, because I know
 how it is to be without a house.
The house on Mango Street, Sandra Cisneros

⁵⁶ You can never have too much sky. You can fall asleep and wake up drunk on sky, and sky can keep you safe when you are sad. *Here there is too much sadness and not enough sky.* Butterflies too are few and so are flowers and most things that are beautiful. Still, we take what we can get and make the best of it (CISNEROS, 1991, p. 33, grifo nosso).

A empatia de Esperanza, narradora, com as personagens se estabelece logo no começo em virtude do compartilhamento de um mesmo espaço: Esperanza vive em um bairro de imigrantes e conta histórias que se deram nesse espaço comum. Esperanza nos fala sobre seus vizinhos e amigos, trazendo à tona, dessa forma, os problemas da condição de cada um. Marcas de uma interação entre a narradora e seu ouvinte evidenciam uma espécie de elo, uma sintonia entre estes: "Lá atrás é um quintal, quase sempre sujo, e com um feixe escorregadio de tábuas que eram usadas como garagem. *Mas do que eu mais me lembro é desta árvore, grandiosa, com braços gordos e grandes famílias de esquilos nos galhos mais altos*" (CISNEROS, 1991, p. 22, grifo nosso)⁵⁷. Outras marcas no falar, como os vocábulos *chanelas* e *tamales*, revelam a origem do povo ora literariamente representado: o México.

Em dados momentos, Esperanza tece um diálogo imaginário com as personagens a partir de observações muito particulares e sensíveis durante o seu relato, como neste trecho em que a personagem Sally nos é apresentada: "O que você pensa [Sally] quando você fecha os seus olhos dessa forma?" (CISNEROS, 1991, p. 82)⁵⁸. A mudança constante de foco – entre a descrição da cena do passado em que Esperanza observa a amiga e a narração dessa cena no presente – estabelece como que um diálogo que se torna cada vez mais intenso, as perguntas simples se transformam em intensos questionamentos. Ou seja, na medida em que as observações de Esperanza se tornam mais densas, a narradora passa a concatenar fatos relacionados à vida das personagens e faz perguntas e questionamentos que se apresentam, na verdade, para Esperanza, como realidade que não se restringe à história da personagem que está sendo trabalhada, há o estabelecimento de uma conexão entre a história de Esperanza e a de Sally: mesmo quando é a amiga que está sendo descrita na sua narração, são as inquietações de Esperanza que martelam na sua memória e se juntam às considerações que ela faz da amiga.

Nesse sentido, Esperanza, a princípio, direciona suas indagações a uma Sally comum aos olhos de todos "Sally, quem ensinou você a pintar seus olhos como Cleópatra?" (CISNEROS, 1991, p. 81)⁵⁹, mas isso não será o suficiente, é como se a

⁵⁷ Around the back is a yard, mostly dirt, and a greasy bunch of boards that used to be a garage. *But what you remember most is this tree, huge, with fat arms and mighty families of squirrels in the higher branches* (CISNEROS, 1991, p. 22, grifo nosso).

⁵⁸ What do you think [Sally] about when you close your eyes like that? (CISNEROS, 1991, p. 82).

⁵⁹ Sally, who taught you to paint your eyes like Cleopatra? (CISNEROS, 1991, p. 81).

narradora abandonasse toda e qualquer possível superficialidade e passasse a questionar o que há de mais íntimo em Sally. A narrativa de Esperanza exterioriza a solidão de Sally, materializa esse sentir-se só: "Você se debruça contra a cerca do pátio da escola com seus olhos fechados como se ninguém estivesse vendo, como se ninguém pudesse vê-la parada lá, Sally" (CISNEROS, 1991, p. 82)⁶⁰.

A empatia com a dor do outro se intensifica, os períodos, nesse *vignette* do romance, que se tornam cada vez mais longos, são um indicativo visual desse adensamento da conexão entre as duas pela via da linguagem, até o momento em que Esperanza transpõe os limites: ela não só se coloca no lugar do outro mas também compreende e configura a dor do outro sob a roupagem daquela que é a sua própria dor. A situação vivida pelo outro se torna também uma oportunidade de Esperanza fazer o seu desabafo, transformar em linguagem a angústia que carrega consigo.

Olhos que enxergam o que há de mais particular. Esperanza redireciona o foco que está em Sally e o que ocorre é que o querer da narradora para si, se torna o desejo desta para Sally. Ao final do trecho, a voz da narradora parece se voltar totalmente para si, pois o que para ela seria a configuração do seu bem, também seria este o bem para Sally: "Você fecha seus olhos e você não precisará se preocupar com o que as pessoas disseram porque você nunca pertenceu a este lugar mesmo e ninguém pode fazer você triste e ninguém pensaria que você é estranha porque você gosta de sonhar e sonhar" (CISNEROS, 1991, p. 83)⁶¹. A relação estabelecida entre Sally e Esperanza é como um exemplar de um movimento empático – ou até mesmo um procedimento recorrente – que reverberará ora mais ora menos intenso ao longo da narrativa entre Esperanza e as demais personagens, sobretudo, as de origem hispânica.

A intensidade de conexão entre as amigas é tão intensa que nos faz recordar de partes da própria definição de grupo quando no exercício de interação social da qual fizemos uso no primeiro capítulo. Retomando: "A comunicação entre os membros do grupo faz com que uns possam participar das experiências dos outros, estabelecendo-se, aos poucos, uma relação de homogeneidade de pensamento, sentimento e ação" (AZEVEDO, 1961, p. 162).

⁶⁰ You lean against the schoolyard fence alone with your eyes closed as if no one was watching, as if no one could see you standing there, Sally (CISNEROS, 1991, p. 82).

⁶¹ You could close your eyes and you wouldn't have to worry what people said because you never belonged here anyway and nobody could make you sad and nobody would think you're strange because you like to dream and dream (CISNEROS, 1991, p. 83).

Mas não será somente por meio do convívio com vizinhos que o México estará presente. A arquitetura e as cores do país de outrora, que remontam à origem familiar, estão, de alguma forma, também presentes na narrativa, como em uma certa vez que Esperanza avista uma casa norte-americana e a relaciona às casas do México:

Um dia nós estávamos passando por uma casa que se parecia, em minha mente, como as casas que vi no México. Eu não sei por quê. Não havia nada na casa que se parecia exatamente como as casas que eu me recordava. Pra mim, nem me é muito claro o porquê de ter pensado nisso, mas isso parecia estar certo.

Olhe para aquela casa. Eu disse, ela se parece com o México.

Rachel e Lucy olham para mim como se eu estivesse louca, mas antes que elas soltem uma gargalhada, Nenny diz: Sim, é o México com certeza. Isso é exatamente o que eu estava pensando (CISNEROS, 1991, p. 17-18).⁶²

Passado vivido no México pelo pai, país visitado pela mãe, por Esperanza e pelos seus irmãos. As cores e sabores do México presentes na comunidade em que se vive e que é formada por parentes e amigos. Essa comunhão de memórias permite que uma concatenação de lugares e de tempos distintos seja estabelecida espontaneamente. E, quando faz, ao acaso, essa concatenação, a narradora descobre que há um tempo, marcado pelas tradições de seu país, que, na verdade, nunca passou (Cf. HALBWACHS, 2006). Esperanza vê uma casa que, segundo a menina, assemelha-se com as casas que ela via no país de outrora, mas é a irmã quem confirma o que, a princípio, é apenas um "achismo", uma impressão vaga. O curioso é que, aparentemente, não há uma razão muito lógica para que a relação seja estabelecida, dada a reação das amigas Rachel e Lucy. A própria narradora parece admitir isso. Mas a irmã, que também confirma a relação, marca a presença, aqui, de uma memória coletiva por trás da relação entre lugares que foi estabelecida, a princípio, individualmente.

Ainda nesse capítulo, em que Esperanza expõe uma espécie de momento de exceção na relação estabelecida com a irmã, visto que não se nota afinidades entre as duas em grande parte da história, será a memória, pois, o elo fraternal estabelecido que, vale dizer, não nasce pela afinidade entre as meninas, mas, sim, pela comunhão de uma cultura que é comum às irmãs. Em relação à sensação que Esperanza tem quando vê

⁶² Once day we were passing a house that looked, in my mind, like houses I had seen in Mexico. I don't know why. There was nothing about the house that looked exactly like the houses I remembered. I'm not even sure why I thought it, but it seemed to feel right.

Look at the house. I said, it looks like Mexico.

Rachel and Lucy look at me like I'm crazy, but before they can let out a laugh, Nenny says: Yes, that's Mexico all right. That's what I was thinking exactly (CISNEROS, 1991, p. 17-18).

reforçada sua impressão "particular" por meio das considerações da irmã, podemos dizer que "[...] se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão da nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas" (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Recorrentemente, Esperanza faz referência ao México como "that country", contudo, notamos que esse país também é "this country" quando consideramos certos aspectos de fora que são apropriados pela ficção. Há uma região nos Estados Unidos que, consta dizer, menos do que ser somente mais um espaço qualquer deste país, este também já foi um território pertencente ao México antes do Tratado de Guadalupe Hidalgo firmado em 1848 entre as duas nações supramencionadas. Partindo dessa realidade historicamente reconhecível, os que são de origem mexicana, residentes nos Estados Unidos, estão, logo, sob duas possíveis vestes: a do cidadão dos Estados Unidos, em virtude do lugar em que a família de origem mexicana estava quando na anexação territorial, ou a do imigrante hispânico, que foi para terras estrangeiras em busca de melhores oportunidades socio-econômicas.

Na narrativa, vemos representada a questão do território e a do imigrante nestas duas possibilidades. Em relação ao primeiro, notamos que alguns dos lugares pelos quais a família de Esperanza residiu como Loomis, Keeler e Paulina são cidades que pertencem ao estado da Califórnia, antigo território de domínio mexicano. No que se refere ao imigrante, o pai de Esperanza veio do México para os Estados Unidos, já a mãe, esta nasceu neste país. Esperanza é, pois, o fruto da comunhão dessas duas condições em que se apresentam os de origem mexicana. Seria, pois, a narradora ideal, aquela que melhor transmitiria o cântico dessa cultura por ter recebido o legado dos dois tipos possíveis em que se postam os de descendência estrangeira? Acreditamos que sim. Dessa forma, serão estes, logo, o homem e a mulher de origem mexicana, que serão bem marcados no romance. Consideremos, pois, as histórias de alguns desses imigrantes no romance.

Da solidão vivenciada no México em virtude da ausência do marido, *Mamacita*, uma das vizinhas de Esperanza, passa a viver/ padecer nos Estados Unidos de outro tipo de solidão: aquela marcada pela ausência do território de origem. Em virtude disso, passa esta, pois, a chorar e a nutrir a vontade de voltar para sua antiga morada. Se na sua chegada, marcada pela curiosidade dos vizinhos em relação aos trajes coloridos que

veste, o que será revelado pela narrativa é o que é da sua exterioridade – singularidade esta que, em certo sentido, ainda unirá *Mamacita* a Esperanza, posto que o encanto pelas cores e a necessidade que se tem delas é uma característica de ambas as mulheres – aos poucos, será o seu deslocamento e desconforto, indicados, principalmente, no âmbito da linguagem, que serão colocados em destaque na narrativa de Esperanza.

Diante dessa dificuldade de adaptação, o marido de *Mamacita* tenta, sem sucesso, "trazer" o México até ela por meio das cores, "O homem pintou as paredes do apartamento de cor-de-rosa, mas isso não é a mesma coisa, você sabe. Ela continua a lamentar pela casa cor-de-rosa dela, *e então eu penso que ela chora. Eu imagino*" (CISNEROS, 1991, p. 77, grifo nosso)⁶³, mas a identificação, a conexão entre os dois países, como vemos no trecho, é impossível de ser estabelecida. A mulher compreende e sente a ilusão do esforço empreendido pela tentativa do marido, posto que a presença simultânea de duas nações não é uma alternativa aparentemente possível para ela: ao contrário de Esperanza, ela não tem raízes familiares precedentes que poderiam ligá-la ao território em que está. O consolo diante da angústia da personagem somente vem pela fala de Esperanza, por meio do "Eu imagino" da garota: uma colocação que marca o movimento de se colocar no lugar do outro, uma espécie de tradução pela via da imaginação e empatia feita no momento em que a menina cogita o que seria uma possibilidade de continuação ou desfecho do momento narrativo em questão, o possível choro e lamento da vizinha.

Tendo o vocabulário muito limitado, fato este que, segundo Esperanza, justificaria o seu isolamento "[...] Eu acredito que ela não sai porque ela sabe apenas oito palavras" (CISNEROS, 1991, p. 77)⁶⁴, será Esperanza quem iluminará a presença da mulher pela via da narrativa. Nesse sentido, a recusa de *Mamacita* em aprender o idioma local torna o desejo ou, até mesmo, a necessidade do retorno ainda mais evidente.

É, dessa forma, que este capítulo, "No Speak English", coloca-se como o mais representativo acerca da não adaptação do estrangeiro. A discussão entre o casal também é bastante significativa considerando esse viés (Cf. CISNEROS, 1991, p. 78). Ele, o marido, aparentemente, adaptado, exige da mulher as mudanças necessárias, ela, na vontade de voltar para seu país de origem e não podendo, assim, proceder, agarra-se

⁶³ The man paints the walls of the apartment pink, but it's not the same, you know. She still sings for her pink house, *and then I think she cries. I would*" (CISNEROS, 1991, p. 77, grifo nosso).

⁶⁴ [...] I believe she doesn't come out because she only knows eight words (CISNEROS, 1991, p. 77).

à linguagem como forma de estar no seu lugar de outrora ou mesmo como forma de resistir à outra cultura enquanto afirma a própria. É o apego à linguagem por meio da recusa de aprender ou de se expressar em outro idioma que, ao mesmo tempo em que torna a identificação com o país de origem mais estreita, posto que esta é alimentada pela personagem por meio de seu comportamento, também evidencia a vontade de retornar como algo mais pungente.

Mas o desalento da imigrante se põe ainda maior. Ela lamenta o fato de o filho, que foi para os Estados Unidos junto com ela, apenas um bebê, começar naturalmente a aprender o outro idioma. Ou seja, trata-se de uma ação espontânea de um ser ainda à parte das questões identitárias que, mesmo não tendo total ciência disso, ou seja, ele não escolhe passar a também se expressar em inglês, o menino acaba por adotar uma posição em meio a essa problemática, o que faz com que ela caia em total desconsolo:

E então, para quebrar o seu coração de vez, o bebê menino, que tinha começado a falar, começa a cantar o comercial da Pepsi que ele ouviu na televisão⁶⁵.

Não fale Inglês, ela diz à criança que está cantando em uma linguagem que se assemelha ao som de uma lata. Não fale em inglês, não fale em inglês, e se debulhou em lágrimas. Não, não, não, como se ela não pudesse acreditar em seus ouvidos (CISNEROS, 1991, p. 78)⁶⁶.

Outra história de imigrante a compor a narrativa de Esperanza, é a de Geraldo, que conhece Marin, também imigrante, e dança com ela em uma certa noite. Além de seu nome, ele somente lhe diz que trabalha em um restaurante. O fato é que Geraldo morre atropelado por um motorista que nem ao menos parou para prestar socorro (Cf. CISNEROS, 1991, p. 65-66). Marin, sendo a última pessoa com quem ele estabeleceu contato, segue para a emergência do hospital e é interrogada pela polícia para que algumas informações possam ser obtidas, contudo, "Esta é a história. É o que ela disse de novo e de novo. Uma vez para o hospital e duas para a polícia. Sem endereço. Sem

⁶⁵ Talvez, valha ainda ressaltar, a presença da grande corporação, no caso, a Pepsi, como símbolo do domínio exercido indiscriminadamente sobre todo e qualquer cidadão. O desconsolo de *Mamacita* se redimensiona aos nossos olhos, pois não há como a imigrante, pobre e mulher querer conter ainda mais essa onda de dominação cultural que traga a todos.

⁶⁶ And then to break her heart forever, the baby boy, who has begun to talk, starts to sing the Pepsi commercial he heard on T.V.

No speak English, she says to the child who is singing in the language that sounds like tin. No speak English, no speak English, and bubbles into tears. No, no, no, as if she can't believe her ears (CISNEROS, 1991, p. 78).

nome. Nada em seus bolsos. Não é uma vergonha" (CISNEROS, 1991, p. 65-66)⁶⁷. Esperanza, em meio a sua narrativa sobre as pessoas conhecidas, narra a história de um desconhecido.

Geraldo é abandonado quando no momento de sua morte, no fim de sua trajetória por este mundo e a forma como sua história é disposta, é também um meio de reforçar essa condição: "Geraldo no last name" é um capítulo que, em linhas gerais, não é posto de forma destacada no romance. A história é colocada no curso da narrativa de um jeito discreto, como se a forma da representação literária da história do abandono do estrangeiro se alinhasse a essa condição à parte e, por vezes, inexorável do indivíduo imigrante na narrativa. É como se ao representar a história de um imigrante morto, ela narrasse a história de todo e qualquer imigrante, sempre a mesma, uma morte em meio à solidão, uma banalização da morte dos indivíduos da solidão que se estabelece por duas vias nessa narrativa: em forma, procedimento literário, e em expressão, o significado mesmo da história de Geraldo.

Ao contrário de outras personagens que, em alguns casos, são retomadas em outros capítulos, a história de Geraldo se restringe totalmente ao capítulo que lhe é dedicado. É como se esse modo de proceder a respeito da história de Geraldo acabasse por deixar a cargo do leitor a possibilidade de enxergar ou não o estrangeiro, de se lembrar ou não se lembrar deste no fim do romance. A forma na qual se constrói essa narrativa em particular, em certo sentido, firma uma condição isolada que também pode ser a condição de qualquer indivíduo imigrante. No fim do capítulo, será dessa maneira que Esperanza marcará o possível não-impacto de sua morte: "O nome dele era Geraldo. E sua casa é em outro país. Aqueles que ele deixou para trás estão muito distantes, irão imaginar, não se importar, relembrar. Geraldo – do norte... nunca mais ouviremos algo sobre ele novamente (CISNEROS, 1991, p. 66).⁶⁸

A trajetória de *Mamacita* e de Geraldo, as suas histórias são como uma marcha recorrentemente refeita pelos seus iguais. Quanto à mulher, vemos demonstrada, por meio da sua figura, os desdobramentos e fases da problemática suscitada pelas diferenças entre o imigrante e o lugar em que se está: o momento da chegada, seguido

⁶⁷ That's the story. That's what she said again and again. Once to the hospital and twice to the police. No address. No name. Nothing in his pockets. Ain't it a shame (CISNEROS, 1991, p. 65-66).

⁶⁸ His name was Geraldo. And his home is in another country. The ones he left behind are far away, will wonder, shrug, remember. Geraldo - he went north... we never heard from him again (CISNEROS, 1991, p. 66).

do deslocamento em relação à nova cultura e, por fim, o desejo do retorno. Notamos que, de forma geral, a sensação "diária" de estar abandonado, mais que o abandono em si, marca-os a todos. Entretanto, é a história de Geraldo que retrata o extremo da condição do estrangeiro, visto se construir em uma situação de solidão no momento último da vida: Geraldo não teve a quem deixar o seu legado, chegou ao país como um desconhecido e morreu como tal.

Além da situação comum a todo estrangeiro, a mulher hispânica e, mais especificamente neste romance, a de origem mexicana, sofre, como já dissemos anteriormente, por viver em uma comunidade patriarcal e, em certo sentido, machista. O olhar de Esperanza acerca da posição das mulheres e do sofrimento destas, sobretudo as que são estrangeiras ou descendentes de estrangeiros, é muito sensível. A dedicatória do livro "A las Mujeres", "To the Women", dessa forma mesmo, em dois idiomas, é um indicativo acerca da questão da mulher em si que será trabalhada e desenvolvida na narrativa. A capa do livro, com o desenho de três mulheres com traços estereotipadamente mexicanos marcam, logo em um primeiro olhar, a referência ao país. Na ilustração, elas estão de olhos fechados e, apesar de serem três, essas mulheres dividem um mesmo véu, como a indicar por meio do fino tecido a linha tênue que divide e une suas vidas, suas histórias⁶⁹.

A relação estabelecida entre Esperanza e a amiga Sally é muito significativa nesse sentido. As duas seguirão, assim, muito próximas durante muito tempo, até o momento em que, devido à necessidade de se ter que obrigatoriamente escolher um destino para si, as amigas tomam rumos opostos: Sally se casa e passa a viver sob o jugo do marido e Esperanza escolhe um destino incerto. É como se ao casar-se com um homem mais velho e passar, depois disso, a viver presa em casa, Sally perpetuasse, desse continuidade ao rumo designado às mulheres que compõem a narrativa: casa-se com um homem que a subjuga, selando, dessa forma, um destino comum e esperado.

Já a protagonista aparentemente quebrará esse paradigma por meio de alguns indícios que podem ser identificados na narrativa. Por exemplo, o choque de Esperanza diante do comportamento da amiga no momento em que Sally cede ao desejo dos meninos e beija-os em troca de suas chaves, pode ser considerado um indicativo de que ela romperá com essa premissa de futuro de vida da mulher de origem hispânica em sua

⁶⁹ A capa do livro ora mencionada e analisada é a mesma da edição que indicamos em nossas referências bibliográficas.

comunidade. Não se sabe qual será o rumo de Esperanza, mas os pensamentos que povoam sua mente não se coadunam com a aceitação de uma vida a dois marcada por uma posição submissa tal como acontece com Sally. O relato em si dessa garota de *Mango Street* marca um rompimento com esse paradigma social estabelecido. Mais do que isso, as considerações feitas por Esperanza acerca da história das mulheres na narrativa, reforçam, ainda, essa predisposição ao rompimento, à mudança e, quiçá, à superação desse retrospecto.

Se a história do assédio e do possível estupro sofridos por Esperanza denotam um comportamento particular da garota em relação ao problema enfrentado, o caso, na verdade, retrata um problema coletivo sofrido pela mulher imigrante que, dentro da narrativa, é colocada como um ser desprovido da possibilidade de ter suas próprias realizações. A evidenciar essa condição em termos de técnica e de procedimentos narrativos, notamos que, de forma geral, a história é contada de forma simétrica, quase tudo é caracterizado por uma espécie de memória em formação, muitas narrativas são marcadas pelo uso do tempo presente. Contudo, as violências presentes na história, sejam as sofridas por Esperanza ou as outras pelas quais seus iguais foram vitimados, mudam o tempo da narração e, em alguns casos, o tom da narradora também sofre transformação: há uma espécie de desassossego marcado quando no ato focalização que transita impacientemente entre os tempos, redimensionando o tempo do acontecimento passado, e tornando-o presente.

O caso do provável abuso sofrido pela garota, por exemplo, é narrado de forma a questionar o ocorrido, aquilo que a linguagem ainda consegue resgatar e reconstruir do trauma sofrido. O discurso de Esperanza é aparentemente dirigido a Sally, mas qualquer um poderia ocupar a posição da amiga como, por exemplo, o leitor, retomando: "Lá atrás é um quintal, quase sempre sujo, e com um feixe escorregadio de tábuas que eram usadas como garagem. *Mas do que eu mais me lembro é desta árvore, grandiosa, com braços gordos e grandes famílias de esquilos nos galhos mais altos*" (CISNEROS, 1991, p. 22, grifo nosso)⁷⁰.

A reunião de tudo aquilo que marca a condição de Esperanza, ser pobre, ser jovem, ser mulher, ser descendente de imigrante culmina, ao que tudo indica, em uma violência. A marca ficará registrada em sua própria carne. Tal como a morte de Geraldo,

⁷⁰ Around the back is a yard, mostly dirt, and a greasy bunch of boards that used to be a garage. *But what you remember most is this tree, huge, with fat arms and mighty families of squirrels in the higher branches* (CISNEROS, 1991, p. 22, grifo nosso).

o ato não tem impacto na narrativa: Geraldo morre sozinho e um pouco de Esperanza também é sepultado depois do ocorrido. Contudo, apesar da pequenez em que se encontra o imigrante nessa representação, Esperanza e sua família, considerando, novamente, os traços que remontam a sua origem, adotam, de uma forma que lhes é possível, práticas das duas culturas, as que remontam os costumes da cultura mexicana e as que caracterizam a cultura do país onde se está.

Dessa forma, é no respeito e no cumprimento de certos rituais que podemos ver a profundidade das raízes na qual a família se fundamenta. A morte do avô, pai de *Papa*, revela um pouco da resistência da tradição chicana quando na prática dos costumes e rituais relacionados à morte. Primeiro, o pai foi participar a garota sobre a morte ocorrida, para que, em seguida, ela a relatasse aos seus irmãos, tal como reza o costume. O pai tem que viajar para o México a fim de que sejam obedecidas e perpetuadas as práticas fúnebres. A menina é a escolhida em virtude de ser a mais velha dentre os irmãos e, portanto, a ela caberia, agora, informar-lhes quanto ao acontecido. Tudo isso se passa da seguinte forma:

Nosso *abuelito* está morto, Papa diz logo cedo em meu quarto. *Está muerto*, e então como se ele acabasse de ouvir a notícia dele mesmo, ele se enrugou e chora, meu corajoso Papa chora. Eu nunca tinha visto meu papa chorar e não sei o que fazer.

Eu sei que ele precisa ir, que ele vai pegar uma avião para o México, todos os tios e tias estarão lá, e eles terão uma foto em preto e branco tirada em frente ao túmulo com flores em forma de lança em um vaso branco porque é assim que eles encomendam a morte naquele país.

Como sou a mais velha, meu pai me contou primeiro, então é a minha vez de contar aos outros. Eu terei que explicar por que não podemos brincar. Eu terei que dizer para eles ficarem quietos hoje.

Meu Papa, suas grossas mãos e grossos sapatos, que se levanta cansado no escuro, que penteia seus cabelos com água, toma seu café, e saí antes da gente se levantar, hoje, está sentado em minha cama.

E eu penso se meu pai morresse o que faria. Eu seguro meu Papa entre os meus braços. Eu seguro e seguro e o seguro (CISNEROS, 1991, p. 56-57)⁷¹.

⁷¹ Your *abuelito* is dead, Papa says early one morning in my room. *Está muerto*, and then as if he just heard the news himself, crumples like a coat and cries, my brave Papa cries. I have never seen my papa cry and don't know what to do.

I know he will have to go away, that he will take a plane to Mexico, all the uncles and aunts will be there, and they will have a black-and-white photo taken in front of the tomb with flowers shaped like spears in a white vase because this is how they send the dead away in that country.

Because I am the oldest, my father has told me first, and now it's my turn to tell the others. I will have to explain why we can't play. I will have to tell them to be quiet today.

My Papa, his thick hands and thick shoes, who wakes up tired in the dark, who combs his hair with water, drinks his coffee, and is gone before we wake, today is sitting on my bed.

A beleza dos gestos e das falas da cena como um todo obriga-nos a transcrever o capítulo na íntegra. Além de ver *Papa* a chorar – e a disposição da garota ante ao ato de consolo quando à dor do pai ser mais uma etapa para aquisição de um tipo de experiência – há uma mudança na ordem dos papéis a firmar tanto a consumação dessa experiência quanto a marcação de que a garota angariou uma outra posição e tem outro papel no círculo familiar: pois é a filha, a princípio, menos conhecedora das dores do mundo, quem, agora, já tem condições de consolar o pai.

A necessidade imperativa de que seja cumprido um ato específico do ritual, a conversa entre pai e filha mais velha, marca o que, para nós, configura-se como um ato de construção consciente de memória, pois é dada uma continuidade a um ritual, uma tradição que se abriga na memória de toda uma coletividade. A prática desse ato familiar, mesmo que aparentemente particular, visto que esta parte específica do ritual, a conversa entre pai e filha, acontece dentro da casa e somente os dois estão presentes, enfim, apesar disso, este ato entrará inexoravelmente na corrente da tradição de veio coletivo.

Menos do que a despedida do corpo do velho pai, é necessário que *Papa* lá esteja para que possa tirar a fotografia em preto e branco. Um registro último marcado na tentativa de captação e de reprodução do momento solene daquele que passou pela terra. O tipo de cor em que a foto será revelada já é característica que pode ser associada a marcação do tempo passado, mas que se tornará presente quando esta captação do passado for revisitada. Mais do que isso, é necessário que o luto seja cumprido, a fotografia poderá servir de auxiliar nesse processo, o cenário em que a imagem é captada pode ser um dos fatores que colaborarão para que o ciclo seja cumprido por cada um, no tempo de cada um, quando na reconstrução do momento do sepultamento pela via da memória que é auxiliada pela imagem da fotografia.

Quando a menina, assim, afirma, "porque é assim que eles encomendam a morte naquele país"⁷² (CISNEROS, 1991, p. 56), além do fato da apresentação do ritual, como pode ser vista, ter como ouvinte-modelo alguém que, a considerar o "that country" do enunciado, desconhece a cultura da qual se fala; Esperanza, ao se expressar desta forma, também reconhece a existência de outras culturas ao firmar a mexicana por meio da

And I think if my own Papa died what would I do. I hold my Papa in my arms. I hold and hold and hold him (CISNEROS, 1991, p. 56-57).

⁷² this is how they send the dead away in that country (CISNEROS, 1991, p. 56).

apresentação da forma com o qual a família *dela* cumpre esse rito de passagem. Nesse sentido, é como se ela não desconsiderasse a existência de outras culturas quando apresenta esta forma de se despedir dos mortos. Ela responde por uma coletividade, mas reconhece as outras para além da sua. Colocar-se de forma a não negar a presença do outro, como já afirmamos em outras ocasiões, é uma atitude recorrente da narradora.

Ao dizer sobre as ações que ela precisa exercer junto aos seus irmãos, ela também nos indica que certos costumes não reconhecem as fronteiras e são praticados, em uma comunhão possível, tanto pelos de cá quanto pelos de lá. As ações que competem aos mais velhos serão por eles cumpridas, mas estes poderão contar com o respeito dos seus, no caso, os mais jovens, do outro lado da fronteira. Separados, sim, pelo território, mas unidos em pensamento em torno da manutenção de um ideal coletivo.

Além desse acontecimento, ainda mais uma vez, a fotografia será mencionada quando no momento em que a morte, em partes, se faz presente. Será ao falar sobre a tia, no dia em que ela sofre um acidente que a faz perder o movimento das pernas que podemos entender a ideia de Esperanza quanto ao destino da parenta: "Pode ter sido o dia em que a fotografia cinza foi tirada" (CISNEROS, 1991, p. 59)⁷³.

Como já vimos, são muitos os lugares que são representados na narrativa que transitam entre México e Estados Unidos. Mas além da existência dos mesmos como escolha de um território a ser representado, a reiteração, como já dissemos, da presença de lugares da Califórnia – Loomis, Keeler e Paulina são citados, abrindo e fechando a narrativa – pode ser considerada como um reforço da ideia do deslocamento que pode ter continuidade. Como se o fato de Esperanza já ter passado por outros lugares indicasse, de alguma forma, que Mango Street também seria, no futuro, um desses lugares do passado? Não se sabe. O que podemos dizer é que estando nesses lugares citados ou, por empatia, estando Esperanza no lugar do Outro, o que também é uma ação que implicitamente nos traz a ideia do deslocamento, a memória da garota nos revela que é o trânsito a verdadeira alma da narrativa: "Mas o que eu mais me lembro é dos deslocamentos constantes" (CISNEROS, 1991, p. 3).

⁷³ I might have been the day that gray photograph was taken (CISNEROS, 1991, p. 59).

3.3 - NOS CAMINHOS DA TRADIÇÃO E DO CONTAR DE HISTÓRIAS: O ROMPIMENTO E A CONTINUIDADE NA URDIDURA DOS FIOS

When you leave you must remember to come back for the others. A circle, understand?
You will always be Esperanza. You will always be Mango Street. You can't erase what you
know. You can't forget who you are.
The House on Mango Street, Sandra Cisneros

A face coletiva do romance de Sandra Cisneros surge, ainda, sob outra via: o entrelaçamento da narrativa com o que é da tradição. Quando na prática dos rituais fúnebres, essa característica já nos é revelada. Contudo, há ainda outros meios de se entender como a marca da tradição se faz presente na narrativa.

Dentre as práticas desse legado está o contar de histórias que tem, neste romance, a própria narradora como representante. Com o que caminhamos até agora, sabemos que a garota, que literalmente diz que não gostaria de pertencer a *Mango Street*, plurissignifica a ideia desse vocábulo, visto que, indo um pouco mais a fundo, o que ela não quer é pertencer ou dar continuidade à dinâmica, ao modo de vida das pessoas que por lá habitam. Para tanto, a menina constrói o seu relato como certo distanciamento, para que se faça uma avaliação necessária, para que possa fazer escolhas melhores. Mas para que isso, de fato, aconteça, alguns ensinamentos foram-lhe transmitidos ao longo do caminho narrativo. Falemos sobre alguns deles.

Já no começo da narrativa, a figura da mãe se faz presente como aquela que a inicia no caminho da contação de histórias: "Esta era a casa da qual meu Papa falava quando ele tinha um bilhete de loteria e esta era a casa que minha mãe imaginava nas histórias que ela contava para a gente antes de irmos para a cama" (CISNEROS, 1991, p. 4)⁷⁴. É na antiga prática de contar histórias, espécie de primeiros passos das crianças rumo à inventividade, que a garota começará a tomar gosto pelas narrativas: pelas dos outros e pelas próprias. Mas, mesmo na aproximação, há um distanciamento entre mãe e filha. E, nessa distância, habita o que justamente faz de Esperanza uma contumaz narradora: ela é uma observadora das peculiaridades da dor humana e, dessa forma, a garota compõe algo poético inspirado naquilo que lhe é real e possível.

Nesse sentido, vemos que, na verdade, *Mama*, tal como toda a família, sonha em ter uma casa diferente da que tem para morar com os seus. Contudo, ela acredita a

⁷⁴ This was the house Papa talked about when he held a lottery ticket and this was the house Mama dreamed up in the stories she told us before we went to bed" (CISNEROS, 1991, p. 4).

possibilidade para que o sonho se torne realidade na aposta em jogos de azar (tal como o pai também o faz), ou seja, a chance da família se transferir para outro lugar é marcada pela incerteza. Se Esperanza sabia, assim que mudou para a Rua Mango, que a sua permanência no local seria por tempo maior que o desejado, as considerações da mãe sobre a possibilidade da mudança, se estabelece, aos olhos da menina, como afirmação de uma realidade que perdurará por muito tempo. No início da narrativa, esse posicionamento da menina não se faz assim tão certo, mas, mais adiante, ela assim diz quando passa a não querer mais visitar as casas – que é um dos únicos divertimentos familiares – onde o pai trabalha fazendo jardins:

Eu não conto a eles [pais e irmãos] que estou envergonhada – todos nós encarando a janela como famintos. Eu estou cansada de olhar o que nós não podemos ter. Quando nós ganharmos na loteria... Mama começa, e então eu paro de escutar.

Pessoas que vivem nas colinas dormem tão perto das estrelas que se esquecem daqueles como nós que vivem muito próximos à terra. Eles não olham para baixo ao menos que queiram ficar felizes por viverem nas colinas (CISNEROS, 1991, p. 86)⁷⁵.

Neste excerto, é perceptível que Esperanza deixa de praticar uma ação que alimenta aquilo que é ilusório e opta por se manter dentro de sua realidade. Menos do que a indicação de não querer mais ver a casa dos outros, Esperanza revela-nos, ainda, uma realidade social que embasa essa sua atitude. A habilidade para a criação fictícia, uma atividade também marcada pela imaginação e, por vezes, pelo sonho, não a faz viver daquilo que é, na verdade, a realização do sonho de um Outro que lhe é social, cultural e economicamente muito distante. Considerando esse aspecto, é clara a distinção que Esperanza faz entre ficção e ilusão.

Ainda no viés da ficção, a vocação para a criação, a inclinação da garota para a construção literária, ainda virá sob outra perspectiva e será a tia quem lhe dirá sobre isso. Aqui, será pela criação poemática que um dos desejos de Esperanza será revelado para o Outro. Uma espécie de prévia, em versos, de um desejo cuja realização acontece em prosa, pelo e no tecido da narrativa:

Eu quero ser
como as ondas no mar,

⁷⁵ I don't tell them [pais e irmãos] I am ashamed - all of us staring out the window like the hungry. I am tired of looking at what we can't have. When we win the lottery... Mama begins, and then I stop listening.

People who live on hills sleep so close the stars they forget those of us who live too much on earth. They don't look down at all except to be content to live on hills (CISNEROS, 1991, p. 86).

como as nuvens no vento,
 mas sou eu mesma.
 Um dia pularei
 para fora da minha pele.
 Eu chacoalharei o céu
 como uma centena de violinos (CISNEROS, 1991, p. 60-61)⁷⁶.

O poema é como síntese, ou melhor, um alinhamento dos desejos de Esperanza que estão espalhados pela narrativa. Ser algo singular em um dado meio, mas não ser estranho a esse meio. Ser *um* elemento entre os demais como nos indicam os três primeiros versos. Ser o outro em/de si, e quem realmente se quer ser, nos moldes do quinto e sexto versos, tal como já pudemos ver em "Eu gostaria de me batizar sob outro nome, um nome mais parecido com o meu eu real, aquele que ninguém enxerga. Esperanza como Lizandra ou Maritza ou Zeze, o X. Sim. Poderia ser algo como Zeze, o X" (CISNEROS, 1991, p. 11). Esse "eu" seria aquele capaz de chegar ao céu, um lugar que, como vimos anteriormente, é um símbolo da figura de Deus construído na narrativa. O eu-poemático seria, pois, notado por Deus e não se estabeleceria tal como os outros que ficam à espera de que Ele tenha tempo para correr em auxílio, como Esperanza já, em outro momento, assim o disse, "Aqui há muita tristeza e o céu não é suficiente. Borboletas também são poucas e então há flores e muitas coisas que são lindas. Mesmo assim, nós pegamos o que podemos e fazemos o melhor disso" (CISNEROS, 1991, p. 33).

Nesse sentido, nessa nova relação estabelecida pelo eu-lírico, seria a menina quem, de alguma forma, exerceria algum impacto sobre a figura de Deus. Na configuração dessa influência sobre a forma divina, notamos que, mais uma vez, é a música que faz com que Esperanza aflore e, em certo sentido, se desprenda de si. Em outro momento, na dança com o tio, mesmo estando com os indesejáveis sapatos marrons, a menina é, ao fim, ovacionada pelos seus. Agora, é pela via da poesia, diluindo-se e reconstruindo-se através do som de uma centena de violinos, que esse

⁷⁶ I want to be
 like the waves on the sea,
 like the clouds in the wind,
 but I'm me.
 One day I'll jump
 out of my skin.
 I'll shake the sky
 like a hundred violins (CISNEROS, 1991, p. 60-61).

Outro eu reaparece, "Eu chacoalharei o céu/ como uma centena de violinos"⁷⁷ (CISNEROS, 1991, p. 61).

Em outras palavras, esses versos revelam uma valorização do que é maleável, livre, mutante (as ondas, as nuvens) e, em certo sentido, é como se ela visse a sua corporalidade como uma espécie de prisão – como se vê no desejo expresso nos quatro últimos versos. Considerando, ainda, a relação estabelecida anteriormente entre as nuvens e o céu com Deus, chama a atenção, no final, a intenção de levar algum movimento ao alto, indo, dessa forma, contra a inércia de Deus inscrita na narrativa, levando algum barulho até Ele. De fato, há uma mudança, é uma postura ativa a de "Esperanza eu-lírico", cujo estado do eu quando nesta situação, pode ser entendido de forma ambivalente: ao mesmo tempo em que este eu que salta do corpo pode ser aquele eu desconhecido da maioria "Zeze, o X", este eu pode ser um em estado de pós-morte, desgarrado de seu corpo e de sua pele.

Mas, dessa vez, será pela voz da tia doente que o reconhecimento e também um outro tipo de “ganho” serão conquistados. As considerações da tia nos revelam que ela consegue vislumbrar um tanto das potencialidades da garota, seja por meio de sua poesia, seja, principalmente, pelo e no próprio ato de poetizar de Esperanza. É assim que a tia afirma logo após a garota recitar sua poesia: "Isso é legal. Isso é muito bom, ela disse com sua voz cansada. Apenas se lembre de continuar escrevendo, Esperanza. Isso manterá você livre, e eu disse sim, *mas naquele tempo eu não sabia o que ela queria dizer*" (CISNEROS, 1991, p. 61, grifo nosso)⁷⁸. O que parece ser destacado aos olhos da parente é essa espécie de eu-lírico que interage com Deus, mas não se encontra como dependente d'Ele. Contudo, é a memória que se manifesta hoje, na construção narrativa, no momento em que a garota revê o passado, que permite que ela adquira, de fato, uma experiência, sendo este o legado da tia que, agora, no momento da narração, jaz morta.

Esperanza não sabia, mas, agora, no momento em que faz a narração, ela sabe. Em outras palavras, se a narrativa como um todo, os acontecimentos narrados e a narração destes, constitui-se em um tempo que parece não passar, quando no momento em que Esperanza faz essa grande descoberta acerca de um conhecimento adquirido,

⁷⁷ I'll shake the sky/ like a hundred violins.

⁷⁸ That's nice. that's very good, she said in her tired voice. You just remember to keep writing, Esperanza. It will keep you free, and I said yes, *but at that time I didn't know what she meant* (CISNEROS, 1991, p. 61, grifo nosso).

essa característica da narrativa relacionada ao tempo é como que reiterada, atestada. De certa maneira, é em virtude mesmo dessa espécie de fusão entre o tempo presente e o tempo passado na urdidura da narrativa que podemos enxergar a permanência do tempo como o verdadeiro efeito de sentido dessa fusão cronológica da narrativa.

Ainda no que se refere ao trecho da narrativa anteriormente destacado, é como se o discurso da tia, sobrevivente de sua morte, fosse envolto por certa autoridade. Tal como se as palavras, naquele tempo, tidas como banais, pois estavam em meio a uma série de vivências, adquirissem – hoje, considerando a condição atual da tia e o fato dessas palavras serem, na medida do possível, espontaneamente lembradas – o *status* de "as últimas palavras". Configuração esta que nos faz lembrar de certo trecho de um texto de Walter Benjamin:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra da região. Só então compreendem que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho (BENJAMIN, 1986, p. 114).

Nesse sentido, é certo dizer que o legado da tia somente é entendido pelo trabalho de Esperanza, com a narração empreendida hoje. O seu ato de "cavar" é o entrelaçamento natural de suas lembranças com a linguagem transformando-as em narração.

Também por meio dos contos infantis, uma herança da tradição, a história de Esperanza é construída. A vizinha Rafaela é comparada à Rapunzel "Rafaela se debruça para fora da janela e se apoia em seus ombros e sonha que seus cabelos são como os de Rapunzel" (CISNEROS, 1991, p. 79)⁷⁹. Esperanza imagina que o cabelo da princesa do conto de fada é um instrumento de fuga sonhado pela vizinha. Contudo, não são os braços do príncipe que se quer alcançar. Deles, na verdade, se quer fugir, pois é o marido – um engano de príncipe – que a deixa trancada em sua casa em virtude de sua beleza. Já Esperanza e suas amigas serão Cinderelas por algum momento quando os sapatos de uma família, cuja característica pontuada pela menina era a de ter pés pequenos, lhes servem nos pés (Cf. CISNEROS, 1991, p. 40). Entretanto, será a Alice de Lewis Carroll que realmente se fará presente na narrativa.

⁷⁹ Rafaela leans out the window and leans on her elbow and dreams her hair is like Rapunzel's (CISNEROS, 1991, p. 79).

"The Monkey Garden" é o capítulo que, por tudo o que Esperanza lá deposita pela via da imaginação e pelo posterior rompimento inesperado e abrupto com todo esse universo particular construído por ela, apresenta-se como um marco, algo como um divisor de águas não somente pelo que foi vivido em *Mango Street*, mas, principalmente, pelo impacto que tudo aquilo tem na trajetória de Esperanza. Esse jardim, já foi um jardim de fato, contudo, no momento em que as crianças tomam esse lugar como um de seus locais favoritos para as brincadeiras, o espaço se apresenta como um terreno baldio. Se o fato de se imaginar um terreno onde há coisas muito interessantes enterradas, como ossos de piratas assassinados e de dinossauros e "[...] o olho de um unicórnio transformado em carvão" (CISNEROS, 1991, p. 96)⁸⁰, até mereceria, por si só, um capítulo todo seu na narrativa, ou seja, um local no qual se guardam elementos imaginados que são preciosos não só por aquilo que os torna únicos, mas também por uma singularidade talhada pela passagem dos anos, vale dizer que esses objetos valiosos estão no terreno, tal como relíquias, esperando por serem encontrados. Nesse sentido, entendemos que se o capítulo "Papa Who Wakes up Tired in the Dark" é marcado por uma beleza doce e triste que o torna um dos mais emblemáticos do romance, "The Monkey Garden" se destaca por nos mostrar, em câmera lenta, em ritmo bem suave mesmo, a força de um impacto marcada por registros preci(o)sos da memória.

Sally, em um acontecimento já por nós trabalhado anteriormente, resolve beijar os garotos em função de uma brincadeira que eles inventaram, mas Esperanza tenta dissuadi-la. Para a garota, na verdade, ela tenta salvar a amiga, contudo, ela é ridicularizada pela mãe de um dos meninos quando Esperanza pede que esta intervenha – "O que você quer que eu faça, ela disse, chame a polícia? E continuou passando a roupa" (CISNEROS, 1991, p. 97)⁸¹ – e também pelos meninos e pela Sally. Aparentemente, é a vergonha que toma conta de si, contudo, parece ser a ideia de que não há como voltar atrás, "desfazer o feito", aquilo que mais perturba Esperanza. Ela fecha os olhos como a fugir do inevitável, mas quando se concentra novamente no lugar em que está, ela percebe que não é mais a mesma e o jardim passa a não ser mais o "seu" lugar no mundo: "Este é onde eu gostaria de morrer e onde eu tentei um dia mas o jardim do macaco não mais me teria. Este foi o último dia em que estive lá"

⁸⁰ [...] the eye of a unicorn turned to coal (CISNEROS, 1991, p. 96).

⁸¹ What do you want me to do, she said, call the cops? And kept on ironing (CISNEROS, 1991, p. 97).

(CISNEROS, 1991, p. 96)⁸². Antes ela saltava sobre os cogumelos, era assim que Esperanza enxergava os carros velhos à sua volta "[...] nós gostávamos de saltar entre de um teto a outro dos carros e fingir que eles eram cogumelos gigantes" (CISNEROS, 1991, p. 97)⁸³, mas depois do ocorrido, toda a familiaridade do lugar como que lhe é sugada.

O lugar do depósito de coisas especiais, o lugar trabalhado pela imaginação das crianças que lá brincam, torna-se irreconhecível para ela que se identificava muito com esse grupo infantil e com o lugar: "Eu olhei para os meus pés em suas meias brancas e envoltos por sapatos feios. Eles pareciam tão distantes. Eles não pareciam ser mais os meus pés. E o jardim que havia sido um bom lugar para brincar também não parecia ser mais meu" (CISNEROS, 1991, p. 98)⁸⁴. Ela não reconhece seu próprio corpo, tal como também não reconhece mais o jardim. É como se ambos não mais a ela pertencessem. Entendemos que a Alice de Carroll em *Aventuras de Alice no país das Maravilhas* (1865, data da primeira publicação) transita entre o ser pequena e o ser grande quando prova uma porção do fungo, e Esperanza, ao pular sobre os cogumelos, como que se sustenta, se equilibra entre o mundo adulto e o mundo infantil, contudo, após o ocorrido, ela escolhe – precisa escolher – uma extremidade do jardim, como a Alice de Carroll quando opta por uma das extremidades do cogumelo e muda de altura definitivamente. Escolhido o canto, Esperanza por lá permanece e não mais consegue voltar ao mundo infantil. Daí para frente, Esperanza não mais recorrerá aos contos de fada ou histórias infantis em sua narrativa.

E, assim, o apego ao mundo da imaginação via histórias infantis será substituído por algo que também é fruto da tradição, contudo, esta será trabalhada de outra forma pela menina como veremos adiante. A falha na tentativa da garota de "proteger" a amiga e o posterior não reconhecimento do próprio corpo poderia marcar, segundo Bolaki (2006), uma precoce fascinação pela morte e, conseqüentemente, como também acreditamos e já dissemos, uma tentativa de prolongar essa dimensão da vida dela e também reter em si a criança que ela abrigava até então (BOLAKI, 2006, p. 68).

⁸² This is where I wanted to die and where I tried one day but not even the monkey garden would have me. It was the last day I would go there (CISNEROS, 1991, p. 96).

⁸³ [...] we liked to jump from the roof of one car to another and pretend they were giant mushrooms (CISNEROS, 1991, p. 97).

⁸⁴ I looked at my feet in their white socks and ugly round shoes. They seemed far away. They didn't seem to be my feet anymore. And the garden that had been such a good place to play didn't seem mine either (CISNEROS, 1991, p. 98).

Interessante, ainda, analisar a questão dos objetos de Esperanza. Os ossos do pirata e do dinossauro e os olhos do unicórnio são elementos que lá estão em virtude de uma qualidade do próprio jardim: "Nós gostávamos de pensar que o jardim poderia abrigar coisas por milhares de anos. Lá, embaixo das raízes flores encharcadas estavam os ossos de piratas assassinados e de dinossauros, o olho de um unicórnio *transformado em carvão* (CISNEROS, 1991, p. 96, grifo nosso)⁸⁵. Relacionando esse trecho a outro que o antecede: "Coisas tinham um jeito de desaparecer no jardim, como se o jardim as comesse, ou, como se a memória de um homem velho, colocasse-as à parte e as esquecesse" (CISNEROS, 1991, p. 95)⁸⁶, é possível entendermos que o jardim que abriga coisas por muito tempo lá depositadas, a ponto de se tornarem carvão, funciona como metáfora da própria história de Esperanza que transforma suas vivências, uma espécie de estado bruto das coisas, em narrativa, o carvão de hoje, ressignificando e pluralizando esses elementos no presente.

Em termos de imaginação, pensando por este viés dos contos de fadas, há a "animação" – ou personificação – do jardim, ele esconde ou come as coisas. Parece que ele se insinua como uma espécie de quarto de despejo, que acolhe tudo aquilo que não tem uso, não tem serventia, não tem lugar no mundo, talvez, este também seja um dos motivos que a faz se sentir à vontade por lá. Para ela, o jardim está ligado à infância e, dessa forma, os beijos da amiga nos garotos destroem o lugar para ela. Vale dizer, ainda, que é lá que Esperanza "sepulta" um de seus eus no seu jardim da infância, como um eu abrigado que poderá surgir modificado no futuro: e assim acontece, esse eu ressurgue pela via da memória em narrativa.

Ainda desse jardim emergirá a história da personagem Rip Van Winkle: "[...] Eddie Vargas recostou a cabeça embaixo do hibiscus e caiu no sono como um Rip Van Winkle até que alguém se lembrou que ele estava no jogo e voltou para procurá-lo (CISNEROS, 1991, p. 95)⁸⁷. Tal como o amigo de Esperanza, a personagem de Washington Irving, autor de *Rip Van Winkle* (1819, data da primeira publicação), também passa um demasiado tempo dormindo, contudo, a identificação entre o

⁸⁵ We liked to think the garden *could hide things* for a thousand years. There beneath the roots of soggy flowers were the bones of murdered pirates and dinosaurs, the eye of a unicorn *turned to coal* (CISNEROS, 1991, p. 96, grifo nosso).

⁸⁶ Things had a way of disappearing in the garden, as if the garden itself ate them, or, as if with its old-man memory, it put them away and forgot them (CISNEROS, 1991, p. 95).

⁸⁷ [...] Eddie Vargas laid his head beneath a hibiscus tree and fell asleep there like a Rip Van Winkle until somebody remembered he was in the game and went back to look for him (CISNEROS, 1991, p. 95).

personagem de Irving e o amigo se encerra nesse ponto, passando essa história outra a se alinhar à própria história de Esperanza quando no jardim.

A personagem Rip Van Wrinkle, quando acorda, percebe que tudo a sua volta está diferente, o mesmo acontece com a protagonista do romance de Cisneros, pois ao abrir seus olhos, no momento em que se isola no jardim, nada mais lhe parece familiar:

Eu tive que me esconder do outro lado do jardim, na parte da selva, embaixo de uma árvore que não se importaria se eu me deitasse e chorasse por um longo tempo. Eu fechei os olhos como estrelas apertadas para que não eu chorasse, mas chorei [...] Eu fechei os olhos e desejei isso, mas quando eu levantei o vestido estava verde e eu tinha uma dor de cabeça. Eu olhei para os pés em suas meias brancas e envoltos por sapatos feios. Eles pareciam tão distantes. Eles não pareciam ser mais os meus pés. E o jardim que havia sido um bom lugar para brincar também não parecia ser mais meu (CISNEROS, 1991, p. 97-98)⁸⁸.

Voltando-nos, mais uma vez, às semelhanças entre Esperanza e a personagem de Lewis Carroll, notamos que essas não estão restritas ao Monkey Garden. Na parte que antecede *Aventuras de Alice no país das Maravilhas*, uma espécie de prólogo, podemos ver a seguinte construção:

Ah, *cruel trio*, que em tal hora,
Sob o céu de esplendor e sonho,
Implora um conto sem vigor
E de pobre alento, enfadonho.
Mas que pode tão fraca voz
Contra o coro infantil, risonho?

Prima decreta, imperiosa:
"Agora, por que não começa?...
Em tom brando, Secunda roga:
"Que seja sem pé nem cabeça!"
E Tertia, uma vez por minuto
Fala somente, não se apressa (CARROLL, 1980, p. 39, grifo nosso).

Sim, também serão as mitológicas Moiras⁸⁹ que se farão presentes no romance de Cisneros, no capítulo intitulado "The three sisters", "the aunts" ou, ainda, *las*

⁸⁸ I had to hide myself at the other end of the garden, in the jungle part, under a tree that wouldn't mind if I lay down and cried a long time. I closed my eyes like tight stars so that I wouldn't, but I did [...] but when I got up my dress was green and I had a headache. I looked at my feet in their white socks and ugly round shoes. They seemed far away. They didn't seem to be my feet anymore. And the garden that had been such a good place to play didn't seem mine either (CISNEROS, 1991, p. 97-98).

⁸⁹ Na mitologia grega, as moiras são as três irmãs, Cloto, Láquesis e Átropos, responsáveis por determinar o destino dos seres, tanto dos homens quanto o dos deuses: eram responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio da vida, ou seja, o trabalho compreendia o nascimento do indivíduo, passava pelas atribuições e

comadres, essas são assim descritas pela garota: "Uma cuja risada era metálica e uma com olhos de gato e uma com mãos como porcelana" (CISNEROS, 1991, p. 103)⁹⁰. Essas irmãs dizem que realizarão um desejo de Esperanza em um diálogo que se dá da seguinte forma:

Ela é especial.
 Sim, ela irá muito longe.
 Sim, sim, hmmm.
 Faça um desejo.
 Um desejo?
 Sim, faça um desejo. O que você quer?
 Qualquer coisa? Eu disse.
 Bem, por que não?
 Eu fechei os olhos.
 Você já desejou?
 Sim, eu disse.
 Bem, isso é tudo. Ele se tornará realidade.
 Como você sabe? Eu perguntei.
 Nós sabemos, nós sabemos (CISNEROS, 1991, p. 104-105)⁹¹.

Após o diálogo, uma das irmãs olha para Esperanza e, sem que ela diga qual foi o seu desejo, ela afirma que este será realizado. Sem dúvida alguma, sabe-se que o desejo se refere à saída da garota de *Mango Street*. Elas falam, em seguida, que um dia ela sairá de lá, mas também afirmam sobre a necessidade de que ela volte pelos outros que não conseguirão sair tão facilmente quanto ela dessa localidade, segundo as tias, "Quando você se for você precisa lembrar de voltar pelos outros. Um círculo, entende? Você sempre será Esperanza. Você sempre será Rua Mango. Você não pode esquecer

provações pelas quais ele passaria, até o momento de sua morte. Entre os romanos essas divindades eram conhecidas por *Parcas*. Também conhecidas por *Meras*, "as filhas de Zeus e Témis e irmãs das Horas", "são a personificação do destino de cada um", "impessoal, a Mera é tão inflexível como o destino" (GRIMAL, 2005, p. 306).

⁹⁰ One with laughter like tin and one with eyes of a cat and one with hands like porcelain (CISNEROS, 1991, p. 103).

⁹¹ She's special.

Yes, she'll go very far.

Yes, yes, hmmm.

Make a wish.

A wish?

Yes, make a wish. What do you want?

Anything? I said.

Well, why not?

I closed my eyes.

Did you wish already?

Yes, I said.

Well, that's all there is to it. It'll come true.

How do you know? I asked.

We know, we know (CISNEROS, 1991, p. 104-105).

quem você é" (CISNEROS, 1991, p. 105)⁹². Esperanza, sendo, Esperanza, sempre fará parte de um ciclo que envolve a rua Mango e a todos que lá residem. É mais ou menos essa espécie de força encontrada no próprio entrelaçamento entre o eu e o meio social – que promove uma interdependência entre ambos – que Halbwachs parece ter em mente quando discorre sobre a relação que um grupo social estabelece com um dado objeto do meio:

Isso implica em que a qualquer momento sou capaz de me colocar diante de um objeto ao mesmo tempo em meu ponto de vista e no de outro, e, representando pra mim, pelo menos como possíveis, muitas consciências, e a possibilidade de entrarem elas em relação, eu represente para mim também uma duração que lhes é comum (HALBWACHS, 2006, p. 121).

É por isso que, como Esperanza pondera, "[...] mas do que eu mais me lembro é da Rua Mango, casa vermelha triste, a casa em que eu moro mas à qual eu não pertencço" (CISNEROS, 1991, p. 109-110)⁹³. Ela pode não pertencer à *Mango St.* tal como afirma desde o início da narrativa, mas ela sempre estará lá de alguma forma. *Pertencer*, aos olhos da garota, é “questão de pele”, afinidade, já *estar* em *Mango* é algo que não dá margem a questionamentos: 4006 Mango St. sempre será um dos endereços de Esperanza (Cf. CISNEROS, 1991, p. 106).

É interessante que, em certa medida, mesmo que ela não pertença à rua, a rua pertence a ela pelo menos em dois sentidos, visto que, por um lado, ela faz parte da sua vida e, por outro, é “apropriada” enquanto narrativa, memória. Extrapolando ainda mais essa questão, dá para se pensar no sentido de que ela, independentemente do seu querer, “pertence” à rua: as suas histórias inquestionavelmente constroem a memória da rua, Esperanza é parte integrante da coletividade do local. Nesse sentido, Bolaki (2006) afirma que as fronteiras entre a satisfação pessoal – a saída de *Mango Street* e a sonhada casa do coração – e a responsabilidade social – o não abandono dos seus que por lá permanecerão – são marcadas por certa porosidade em sua constituição na narrativa de Cisneros (Cf. BOLAKI, 2006, p. 66).

⁹² When you leave you must remember to come back for the others. A circle, understand? You will always be Esperanza. You will always be Mango Street. You can't forget who you are (CISNEROS, 1991, p. 105).

⁹³ [...] but what I remember most is Mango Street, sad red house, the house I belong but do not belong to (CISNEROS, 1991, p. 109-110).

Apesar dessa outra correspondência entre a história de Carroll e a narrativa de Esperanza, há, nessa passagem, sim, uma espécie de compartilhamento de procedimento entre as histórias: as Moiras de ambas as histórias falam sobre um porvir, sobre a história de Alice "sem pé nem cabeça" e o futuro de Esperanza. Mas não há uma referência mais direta, tal como acontece em relação aos cogumelos, que é uma imagem que, estando presente em ambos os textos, aponta para um possível diálogo entre a obra da escritora norte-americana e a de Carroll. Se na primeira referência, o caminho construído por Esperanza é bem longo, imaginar tetos de carros como cogumelos é uma construção muito mais singular e proposital, notamos que, em relação à segunda referência, a simbologia emerge da própria construção narrativa, irresistivelmente, posto que não é a imaginação que se faz presente: a referência é feita de forma mais direta.

Consta dizer, ainda, que a correlação com a história de Carroll é um tanto secundária e "opcional" se comparada com a relação com as Moiras que trata-se de uma apropriação indiscutível. Essas irmãs que, tal como afirma a narradora, parecem estar ligadas à lua (Cf. CISNEROS, 1991, p. 103), na verdade, tem a força da palavra redimensionada na narrativa devido ao peso da tradição de origem mitológica. Dessa forma, a possibilidade de saída da personagem da rua, seu desejo desde que fixou residência em Mango Street, deixa de ser somente um desejo da garota e ganha, ao entrar nessa corrente da tradição, *status* de uma verdadeira certeza, já que "las comadres" ou "the aunts" não são três simples adivinhas: quem disse a Esperanza que ela deixará o endereço 4006 Mango St. são as Moiras que tecem o destino e por lá viveram durante um tempo.

Entendemos, nesse sentido, que a apropriação dessas figuras míticas cumpre a mesma função na narrativa que a presença dos contos de fada e das histórias infantis e de tudo aquilo que, de alguma forma os cerceiam, como o próprio contar de histórias, por exemplo. Se a imaginação trabalhada pelas histórias contadas pela mãe e pelas histórias lidas por Esperanza – há um indicativo na narrativa acerca dessa leitura quando ela "coloca" dentro de sua casa imaginada "Meus livros e minhas histórias" (CISNEROS, 1991, p. 108)⁹⁴ – deram subsídios para que os capítulos pudessem ser narrados, após o ocorrido em "The Monkey Garden", outra potencialidade da garota irá vir à tona: a fé.

⁹⁴ My books and my stories (CISNEROS, 1991, p. 108).

Será essa espécie de fé em si, mas apoiada pela previsão das moiras que irá, de certa maneira, substituir o papel da imaginação na narrativa. Ambas as presenças, a dos contos de fada e a das figuras míticas, são um recorte da memória da tradição que contribuem para a construção particular de Esperanza e patenteiam a sua relação com aquilo que a precede e que, portanto, se faz presente em sua história. Um recorte que representa um trânsito, uma espécie de passagem da inocência para a experiência.

Pensando, ainda, no peso da tradição, da mesma forma que as moiras na história de Alice “antevêm” o que será a construção da história da protagonista de Carroll, no romance de Cisneros, a previsão dessas "Moiras", quase já no fim da narrativa, também predizem algo relacionado ao porvir: a saída de Esperanza para a sua casa ideal, além dos limítrofes de *Mango Street*. Vale dizer, ainda, retomando um elemento já utilizado por nós, a capa do livro de Cisneros em que aparecem três mulheres cobertas por um mesmo tecido, que, tal como no livro de Carroll essas Moiras também aparecem antes da narrativa. No caso da narrativa de Esperanza, ao invés do fio da vida a ser tramado, há um tecido pronto que nos indica tanto aquilo que, de alguma forma, já dissemos acerca da similaridade dos destinos das mulheres imigrantes, pois delas, de alguma maneira, se espera que cumpram determinado papel; quanto pelo fato da marcação temporal das histórias narradas por Esperanza; todas já se passaram tal como o fio da história já tramado a predizer que o que será narrado são fatos que pertencem ao passado.

Contudo, a certeza que Esperanza carrega consigo, a de que sairá desse endereço, tem como uma de suas referências algo mais do que as considerações/ adivinhações de três mulheres misteriosas que aparecem quase no fim da narrativa. Tudo é marcado por uma fé que, como dissemos, é construída em si e dentro de si: Esperanza tem uma espécie de fé sincera no porvir. Fé marcada por um silêncio. É no silêncio que ela enxerga a sua realização possível que, mais adiante, parece ser melhor compreendida, assimilada e retrabalhada aos moldes dos anseios da menina: "*Apenas uma casa silenciosa como a neve*, um espaço em que eu possa ir, limpo como o papel antes do poema" (CISNEROS, 1991, p. 108, grifo nosso)⁹⁵. O seu nome, apesar de a garota não gostar dele, é ainda como símbolo da existência dessa fé.

⁹⁵ Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem (CISNEROS, 1991, p. 108).

Logo, mais até do que as adivinhações, na verdade, é a história de Esperanza, passada a limpo em forma de narrativa, que se lhe apresenta como aporte a indicar-lhe que sairá de Mango Street. É contando acerca de suas dores e perturbações que a garota exorciza seus fantasmas e, aparentemente, é por meio desse esvaziamento, que ela adquire condições para deixar o lugar e seguir o caminho por ela muito desejado. Ao contar sua história, por meio da reconstrução do passado se fazendo presente, a garota projeta o futuro em uma base que configura-se como sólida para ela tal como o exercício proustiano de busca de um tempo perdido, apontado por Bosi (1979), que mencionamos no primeiro capítulo, que une tempo passado, tempo presente e tempo futuro (Cf. BOSI, 1979, p. 362-363). E, nesse esvaziamento, é o leitor que será preenchido, tomado pela história de Esperanza. A presença da tradição, dos símbolos (como as três figuras míticas) e a forma como é construída a narrativa que, juntos controem a ideia de saída de *Mango*, remete-nos novamente a ideia de movimento de origem benjaminiano de busca do passado e encontro com o futuro. Nesse sentido, pode-se dizer que:

A origem benjaminiana visa, portanto, mais que um processo restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não identidade consigo mesmo – *abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo* (GAGNEBIN, 2007, p. 14, grifo nosso).

Apropriações, marcas da tradição, a narrativa é como um reduto marcado por uma beleza triste que comove. De proporções amplamente distintas, mas no mesmo espírito de narrar o que para uma jovem com uma vida difícil é duro de ser narrado, Esperanza parece ser talhada pela mesma necessidade do combatente de guerra que, não munido de condições para narrar o que é inenarrável, se vale da tradição, da qual é herdeira, para exteriorizar aquilo que lhe dói a/na alma: "Eu a coloquei no papel e então os fantasmas não doem tanto. Eu a escrevi e Mango, às vezes, diz adeus. Ela não me segura com os dois braços. Ela me deixa livre" (CISNEROS, 1991, p. 110)⁹⁶. A narrativa é como uma carta de alforria, uma licença para que se possa partir: a configuração de uma experiência possível a Esperanza, uma salvação. A indicação de salvação é pautada na ideia, sobretudo, ambivalente, posto que se volta ao passado e ao presente, da ação do lembrar, já que:

⁹⁶ I put it down on paper and then the ghost does not ache so much. I write it down and Mango says goodbye sometimes. She does not hold me with both arms. She sets me free (CISNEROS, 1991, p. 110).

[...] a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a *restauração do passado*, mas também uma *transformação do presente* tal que, se o passado perdido foi aí reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, *retornado e transformado* [...] [pois] a restauração da origem não pode cumprir-se através de um suposto retorno às fontes, mas, unicamente, pelo estabelecimento de *uma nova ligação entre o passado e o presente* (GAGNEBIN, 2007, p. 16, grifo nosso).

A narrativa de Esperanza, o ato de colocar a história em papel, sua liberdade e libertação possíveis, é a sua nova ligação com o passado. Consequentemente, é por isso que, hoje, "os fantasmas não doem tanto"...

Nesse caminho de salvação, Esperanza não desmerece o que é dos dois países e das duas culturas, porque, no fim das contas, é também esse duplo que a constitui: Esperanza é a conjugação das duas culturas. Há uma espécie de justiça feita pela narração, pois, de fato, nessa história, os imigrantes são representados, sim, como indivíduos à parte na sociedade dos Estados Unidos, mas, ao contrário do que acontece em uma outra história da tradição, a de La Malinche, não há traição, há mediação, em sentido mais amplo, uma espécie de síntese em termos culturais, há a marcação de uma relação e convivência sofrida, mas possível entre duas culturas.

O trabalho, de certa forma, de tradução empreendido por Esperanza, em que ela traz e (re)lê a cultura mexicana para os Estados Unidos, traduzindo-a para um determinado contexto, que é um procedimento recorrente em romances escritos por chicanas, remete à legendária figura de La Malinche, a amante de Cortez, que lhe serviu também de tradutora. Segundo Maciel (2007), é justo dizer que as autoras chicanas usam narradoras que também são tradutoras e que buscam intermediar a relação entre a sua cultura latina e o público leitor anglo (Cf. MACIEL, 2007, p. 78). Consta dizer, ainda, que La Malinche traiu seu povo em favor das vontades de Cortez, o que demonstra, nesse sentido, a marca da passividade da figura lendária (Cf. WYATT, 1993, p. 243), mas Esperanza, ao contrário disso, não adota uma postura submissa em seu relato.

Nesse sentido, a salvação de Esperanza se dá ainda em outro nível. Como já vimos, Esperanza não nega a cultura dos Estados Unidos e, apesar da forma, no mínimo, curiosa pela qual ela se refere ao México, "that country", a narradora demonstra certa preferência pelas cores mexicanas. Mas ela não fala em ir para o México, apesar de gostar da ideia. Ela resgata aquilo que lhe agrada de sua origem

chicana para o local no qual ela está. Haja visto o encanto da menina pelas cores que a personagem *Mamacita* usava e, principalmente, o fato dela traduzir, para o inglês, as dores de uma imigrante.

Nesse sentido, entendemos que Esperanza “traduz”, traz *Mamacita* para o território em que ela está. Sendo filha de duas condições possíveis do ser e/ou sentir-se estrangeiro, posto que, como dissemos no início, a mãe nasceu nos Estados Unidos, mas o pai é um imigrante mexicano, essa dupla condição, esse entremeio de nascença, não é um incômodo para a garota. Dessa forma, vai-se traduzindo essas cores do México e se entrelaçando as duas culturas: dando corpo a esse lugar outro que é a própria narrativa, Esperanza dá continuidade a um outro trabalho, iniciado por uma lendária figura mexicana, pois “é preciso que a sociedade viva [...], o melhor meio de fazer com que elas criem raízes é fortalecê-las com tudo o que se puder aproveitar das tradições” (HALBWACHS, 2006, p. 104).

Na concatenação das diversas bandeiras que a narração levanta, na apropriação das mais diversas formas de narrar, na presença crucial da tradição, das histórias que também compõem essa tradição, é a beleza triste da narrativa de Esperanza que se sobressai: o porvir é garantido pela marca da superação na própria construção de seu relato. Na linha dessa tradição, a narrativa de Esperanza se estabelece e se revela como uma representação da consequência do Tratado de Guadalupe Hidalgo: não restou ao que vive no entremeio um lugar confortável para chamar de seu, mas a resistência, o prevalecimento e o cultivo da tradição se fazem presentes apesar de.

Para além do trânsito percorrido ou do amadurecimento forçado, Esperanza demonstra ter consciência dessas problemáticas quando se predispõe a narrar sua história. É assim, até mesmo no momento em que Esperanza sofre o assédio e narra o não-dito, o horror que foi para ela possível ser narrado e o silêncio que o potencializa.

Sob certo aspecto, a narrativa se estabelece como um levante silencioso de Esperanza: o confronto dela não é marcado por grandes discussões orientadas pela fala, é a escrita em silêncio da garota que pauta a sua "rebeldia". A partir dos acontecimentos narrados, tanto os que a envolvem quanto os que envolvem aqueles que estão ao seu redor, Esperanza traça seu próprio caminho: "Eu comecei minha própria guerra silenciosa. Simples. Certa. Eu sou aquela que deixa a mesa como um homem, sem

colocar a cadeira de volta ou recolher o prato" (CISNEROS, 1991, p. 89)⁹⁷. Ela almeja para si o desprendimento e a insubordinação do homem às minúcias da convivência. Para ela, esta parece se constituir como uma das facetas de uma liberdade possível.

Na verdade, quem parece construir a narrativa é o eu desejado e desconhecido de Esperanza, "Zeze, o X", quando em uma construção e percepção de tempo muito particular: a duração. Desconhecido? Particular? Nem tanto. Apesar de a singularidade na qual se faz o texto, a tia, o tio e as três irmãs adivinhas, de alguma forma, parecem, pelo menos através da potência de suas falas, conhecer esse eu especial de Esperanza que essa acredita ser desconhecido por outros. Fato este que, ao nosso ver, ameniza a solidão na qual a garota se vê acometida ao menos quando observamos o tecido da narrativa em si.

Ou seja, considerando que essa ideia de estar só parece ser amparada justamente no fato de que as pessoas à volta da garota não parecem enxergar essa sua faceta e as suas potencialidades, o fato de os parentes e de as irmãs anteriormente citadas enxergarem esse eu ameniza, a nosso ver, essa ideia de solidão, mesmo que Esperanza não reconheça isso. Já no tocante a duração, vemos que a narrativa é a afirmação de uma concepção sociológica dessa marcação temporal. Em outras palavras, a aparente solidão desse eu de Esperanza, em certa medida, cai por terra não somente pela presença marcante em seu relato dos integrantes do grupo do qual faz parte, mas também por aqueles personagens que mencionamos anteriormente que, como podemos ver, a enxergam sob a forma de uma narradora singular que se construiu neste romance.

⁹⁷ I have begun my own quiet war. Simple. Sure. I am one who leaves the table like a man, without putting back the chair or picking up the plate (CISNEROS, 1991, p. 89).

CAPÍTULO 4 – *NO FIO DA VIDA UMA ODISSÉIA AÇOR-AMERICANA* (AUTOBIOGRAFIA) (2013), FRANCISCO COTA FAGUNDES

No fio da vida: uma Odisséia Açor-americana (2013), é a tradução da autobiografia *Hard Knocks: an Azorean-American Odyssey* (2000), do escritor, tradutor, crítico literário e professor Francisco Cota Fagundes (1944, data de nascimento)⁹⁸. A tradução, que também foi feita pelo autor, revela-nos, na língua-mãe do estudioso, a trajetória de um homem que nasceu na freguesia da Agualva, ilha Terceira, Conselho da praia da Vitória, Açores, mas adotou os Estados Unidos como nova morada no ano de 1963.

A história é um relato de vida de Francisco Cota Fagundes contada por ele mesmo. Nascido, pois, nessa ilha açoriana chamada Terceira, o menino Francisco é, por motivos de ordem econômica, levado a morar na casa dos padrinhos desde muito cedo. Responsáveis, então, pela educação do parente, os padrinhos, em especial a madrinha, na tentativa de garantir um bom futuro ao afilhado, além de oferecerem a ele a possibilidade de receber uma educação formal, que será circunscrita a basicamente quatro anos de escola primária, também o fazem desempenhar algumas funções de âmbito (e destaque) social, como um emprego na “melhor” mercearia da freguesia, e de âmbito religioso, como integrante do coro de crianças da igreja. Contudo, Fagundes, cujo pai fora nascido nos Estados Unidos, mesmo depois de passar a infância e adolescência com os padrinhos, segue com os progenitores e os irmãos para os Estados Unidos em busca de novas oportunidades. Se os estudos do menino o colocavam em posição privilegiada na terra natal, estando no solo dos Estados Unidos, estes lhe serão insuficientes. Em virtude disso, Francisco Fagundes arruma um trabalho nas vacarias da Califórnia: ocupação esta que ele desempenha até ser atingido pelo coice de uma vaca. Tendo, pois, a coluna comprometida em função do acidente, fato este que o deixou incapacitado de prosseguir nessa profissão, ele decide seguir para Los Angeles em

⁹⁸ Atualmente, Francisco Cota Fagundes compõe o quadro docente do Department of Languages, Literatures & Cultures Spanish and Portuguese da Universidade de Massachusetts Amherst. Além dos escritos autobiográficos, também são componentes da escrita fagundiana contos, traduções e textos de crítica. Destacamos, aqui, a obra *A lagoa dos castores*: e outras narrativas de minha diáspora (2010) que, mesmo não sendo autobiográfica, traz em sua composição traços da escrita íntima que podem ser vislumbrados pela via do espelhamento por aqueles que já leram *No fio da vida* (2013), como no trecho “Um enorme esforço mental permitia-me compartimentar a amada da vergastada – e o amor durou uma pequena eternidade, até que a apanhei a beijar o namorado nas escadas que davam do rés-do-chão ao primeiro andar da velha residência usada como escola primária da Agualva” (FAGUNDES, 2010, p. 29).

busca de outro emprego e, assim, passa a lavar pratos em um restaurante. Nesse ínterim, conhece Jeanette, mulher com quem tece uma singular relação amorosa durante um bom tempo, e Margaret, uma mulher que lhe apresenta a oportunidade de seguir uma vida pautada nos estudos. Nesse mesmo tempo, sua família segue com o trabalho junto às vacarias: atividade essa na qual eles encontram sucesso. É assim que nos Estados Unidos, apesar de todas as dificuldades enfrentadas pela família, eles encontram certa prosperidade, cada qual à sua maneira. Depois de alguns anos dedicados ao trabalho, parte da família opta pelo retorno à ilha Terceira, já outra parte conquista espaço definitivo nas vacarias dos EUA. Francisco, no entanto, segue um caminho singular: opta pela carreira acadêmica e, dessa forma, torna-se professor universitário nos Estados Unidos. No fim da narrativa, após fazer um curso de férias na Universidade de Coimbra – no qual ele conhece Maria Deolinda Silveira, a mulher que ele, na narrativa, anuncia que irá desposar no futuro –, viaja para a ilha Terceira, Açores, na qual ele reencontra os padrinhos, os familiares e os amigos. O final da história se dá ainda nesta viagem, no espaço açoriano, contudo, o desfecho é marcado pelo indício de um retorno iminente aos Estados Unidos.

Abrigada em uma estrutura composta por “Agradecimento”, “Prefácio”, “Nota do autor”, onze capítulos e mais o “Epílogo”, o desvelar dos acontecimentos pela memória é pautado em um tempo cujos eventos narrativos aparecem seguindo a ordem cronológica desses acontecimentos: começa com a descrição do *modus vivendi* do pequeno Francisco lá nos Açores, atravessa o oceano, segue Estados Unidos adentro e termina com um epílogo que assinala a situação em que se encontra o “narrador-autor” quando no fechamento da narrativa.

Sendo, pois, um texto autobiográfico, entendemos que os caminhos da memória também trilham os bastidores do livro, ou seja, mais do que os onze capítulos, os peritextos também são considerados na análise devido a relação de continuidade que a narrativa e essas outras partes do livro estabelecem entre si. Considerar todas essas partes é pautar a marcação autobiográfica no que Lejeune chama de “critério textual geral” (LEJEUNE, 2008, p. 27) em que a identidade do nome relacionada à autobiografia é feita tanto *implicitamente*, todas as partes que antecedem o nome, quanto *de modo patente*, narrador-personagem da própria narrativa (Cf. LEJEUNE, 2008, p. 27).

Um dos procedimentos de memória mais empregados na narrativa se constitui na reiteração constante dos fatos passados pelo narrador como a se justificar, perante aqueles que a ele se apresentam na história, pela situação que se encontra no momento em que se estabelece contato com as personagens que perpassam e/ ou compõem a sua jornada:

E contei-lhe a história do que se passara entre mim e o Mr. Miller, e a escola secundária do Infante Dom Henrique nos Açores. Jeanette – a sentimental Jeanette, a romântica Jeanette – achou que era uma história maravilhosa. Vi-lhe lágrimas nos olhos, agora que me sentia livre para partilhar com ela todos os problemas que me haviam ocorrido nas vacas; acerca do meu acidente; acerca dos meus problemas com o pai; acerca do dinheiro que agora queria tanto emprestar-lhe; acerca da Fernanda; da Graça; da Lúcia.

Ela achou que era uma história incrível (FAGUNDES, 2013, p. 201).

Valendo-nos das especificidades do excerto em questão, consta dizer que as dificuldades sob as quais se constituiu a trajetória de Francisco é um dos assuntos mais recorrentemente acionados por ele na narrativa. Mais do que isso, as dificuldades enfrentadas pelo protagonista são, para ele mesmo, o seu diferencial, o seu trunfo em relação aos demais, especialmente aqueles que conhece em terras estrangeiras:

Aqueles alunos ali comigo, talvez a maioria dos alunos do Valley College, poderiam ter tido mais instrução formal do que eu e com certeza que possuíam conhecimentos a que eu ainda não chegara. Mas tinha eu a certeza que na escola da vida, pelo menos na escola onde viviam vacas e ordenhadores açorianos, eu tinha vivido mais histórias e por isso tinha mais histórias para contar do que a maioria deles – que eram três ou quatro anos mais novos do que eu, mas dez ou quinze anos mais jovens em experiências de vida e em sofrimento! (FAGUNDES, 2013, p. 213)

Ora e outra, esta memória também se constrói pela inserção de acontecimentos mais longínquos, anteriores ao nascimento de Francisco como os que são relacionados à origem familiar, que revelam e justificam a ida dele para os Estados Unidos, e à origem histórica, acerca das grandes diásporas feitas anteriormente pelos seus, nesta mesma direção, entre os dois países: dos Açores aos Estados Unidos. De alguma forma, notamos que essas viagens feitas pelos seus ancestrais, sejam eles circunscritos à família ou ao povo açoriano, influenciam seus descendentes para que também optem e façam a *sua travessia*.

Trabalhando um pouco mais com a trama desse fio, vale dizer que a escrita autobiográfica fagundiana já tem uma espécie de continuação que será futuramente publicada. Nesse novo livro, sob o título *Not Born to Be Happy: A Journey Through Darkness (an illness memoir)*, Francisco Cota Fagundes trata de questões ainda mais restritas ao âmbito familiar. Contudo, enfrentamentos mais arraigados à condição humana, mais universais, como, por exemplo, o da doença, são trabalhados pela escrita do autor, o que torna também essa sua outra obra, uma construção de dimensões que envolvem mais do que o sujeito ou mesmo a família deste na escrita autobiográfica: esses escritos são profundamente marcados pelo traço da coletividade.

Levando em conta a configuração desses dois escritos, importante reiterar, aqui, algumas considerações feitas acerca da teoria de Halbwachs. Nesse sentido, entendemos que os escritos fagundianos são o produto obtido por meio das mais diversas relações que foram estabelecidas entre o sujeito-protagonista inscrito na obra e os mais diversos grupos com os quais ele estabeleceu essas relações (Cf. HALBWACHS, 2006, p. 70). Ou seja, os escritos fagundianos são a materialização de um ponto-de-vista construído em relação aos diversos contatos que foram estabelecidos entre esse "eu" e os grupos sociais dos quais é integrante, fez parte ou teve contato.

Se a superação pode ser considerada uma espécie de tema da história e da trajetória da escrita autobiográfica fagundiana, linha nevrálgica que perpassa os dois escritos (este publicado e o outro, como dissemos, que será publicado futuramente), notamos, contudo, que o tema da diáspora revela uma dimensão mais social e política do livro *No fio da vida* (2013): o ser imigrante e, principalmente, a identificação com esse ser, encorpa grande parte da fortuna crítica da obra⁹⁹. Ou seja, as problemáticas advindas do deslocamento, da travessia, parecem ser, dos fatores possíveis, aqueles que mais motivam os pesquisadores na análise crítica.

De forma geral, esses estudiosos analisam o quadro social dos acontecimentos representados na obra, traçam relações entre estes e os acontecimentos históricos para, de certa forma, voltarem, em seguida, o olhar novamente para a literatura. Esse procedimento contribui não somente para o crescimento da área – mais abrangente – dos estudos culturais, muito forte nos Estados Unidos, mas, sobretudo, para a formação de outra fatia mais específica de pesquisa que vem conquistando cada vez mais espaço

⁹⁹ Fortuna crítica essa que pode ser considerada em fase inicial de constituição, visto que a obra de Francisco Cota Fagundes é relativamente recente mesmo quando consideramos a primeira versão da obra, em inglês.

no supracitado país: a escrita autobiográfica imigrante. Diferentemente da visão da qual norteamos nossa análise, estes escritos são tomados, muitas das vezes, como espécies de verdadeiros documentos não somente pelo seu conteúdo histórico, mas, principalmente, pelo forte traço ideológico pautado na "defesa" do imigrante, posto que estes textos também são, impreterivelmente, reivindicadores de espaço para a escrita e a voz imigrantes.

Da teoria de Willian Boelhower¹⁰⁰, um crítico muito acionado nas análises autobiográficas feitas nos Estados Unidos, aos escritos teóricos mais recentes, como, por exemplo, os do próprio Cota Fagundes, obras que fazem uma representação do tema do imigrante nos Estados Unidos são analisadas pela crítica. Imigrantes esses oriundos dos mais diferentes pontos do globo.

Como poderemos confirmar mais adiante, em muitos casos, há certo desalinhamento entre a teoria de Boelhower – como, por exemplo, o artigo de Wong (1991) – e os demais escritos acerca da temática, entretanto, a presença do discurso do primeiro na produção dos demais críticos se faz presente sobremaneira. De modo geral, esses estudiosos da escrita imigrante partem daquilo que apontam e entendem como certas incongruências da teoria de Boelhower para tecerem suas próprias considerações.

Acerca dessas, digamos, inconsistências, podemos afirmar que enquanto William Boelhower¹⁰¹ faz uma teoria suposta ou pretensamente abrangente sobre a autobiografia imigrante, paradoxalmente, o seu norte ou *corpus* de pesquisa envolve somente quatro obras cujos imigrantes ou descendentes são de um único país, a Itália. Essa "brecha" é, na maioria dos casos, o filão trabalhado pela crítica para, em certo sentido, desautorizar, dismantelar, ou, no mínimo, desestabilizar a teoria boelhoweriana.

Contudo, o olhar de Boelhower, de base semiótica, sobre um movimento/procedimento muito comum às narrativas é uma estratégia de análise, no mínimo, interessante para o início da jornada crítica dentro de um construto autobiográfico imigrante. Segundo o teórico, a escrita autobiográfica do imigrante, a partir da relação estabelecida entre três instâncias – Mundo Velho real, Mundo Novo real e Mundo Novo

¹⁰⁰ A teoria é desenvolvida no livro *Immigrant Autobiography in the United States. Four Versions of the Italian American Self*. Verona, Italy: Essedue, 1982 e também no artigo "The Brave New World of Immigrant Autobiography" *MELUS*. p. 5-23, 1982.

¹⁰¹ William Boelhower é professor na Louisiana State University, especialista em Literatura comparada nas áreas de estudos étnicos, "estudos do Atlântico", teoria crítica e fase inicial da literatura moderna.

ideal –, passa por três estágios-fases que compreendem sempre no embate entre dois destes mundos: antecipação (Mundo Velho real *versus* Mundo Novo ideal), contato (Mundo Novo ideal *versus* Mundo Novo real) e contraste (Mundo Velho real *versus* Mundo Novo real). A representação literária dessas três fases formaria o que o teórico chama de estrutura macrotextual, sendo a idealização do Novo Mundo uma espécie de pontapé do movimento diaspórico. Vale dizer, que o fator, de origem mítica, que propulsiona a criação dessa imagem do Novo Mundo é a busca, de origem judaico-cristã, pela terra prometida, inaugurado, no que se refere aos Estados Unidos, pelos primeiros Puritanos que por lá desembarcaram. Deriva dessa ideia, o mais conhecido na contemporaneidade, “ideal do sonho americano”, firmado pelo domínio da cultura dos Estados Unidos pelo mundo, num movimento, em que, estranhamente, ainda segundo Boelhower (1982), o mito constrói a história e não o contrário (Cf. BOELHOWER, 1982).

Sendo a ilha açoriana de Terceira – como já dito, a ilha em que nasceu o narrador protagonista – um lugar situado geograficamente a meio caminho, entre a Europa e a América, coincidentemente, a narrativa do imigrante açoriano Francisco Fagundes se situa em uma espécie de meio termo e, quiçá por este motivo, não se enquadra (ou não se deixaria enquadrar?) de forma modelar sob o discurso judaico-cristão dominante na escrita imigrante de origem européia como aponta Boelhower.

Soma-se a isso, o fato da obra também não poder ser vista à maneira, por assim dizer, asiática de entendimento da diáspora que conceberia a mudança como um (simples) recomeço – dadas as difíceis condições do país de origem – e não veria o país de destino de forma idealizada, mas, sim, como uma terra em que se pode fazer o que nem minimamente poderia ser feito/realizado em seu país, no caso, a China, segundo nos afirma a estudiosa Wong (Cf. WONG, 1991).

Esse meio caminho, esse terceiro lugar no qual a obra fagundiana se faz, pode ainda ser entendido como o lugar da construção de um discurso marcado por uma forma que não é nem a açoriana nem a norte-americana. Silviano Santiago (2000), ao falar sobre a formação da literatura latino-americana, faz certas afirmações sobre o caráter de dependência no qual se realizam às obras em relação à forma colonizadora européia. Ele tece suas considerações tendo como base tanto a consciência do artista sobre esse fato anteriormente relatado quanto o meio que este mesmo artista se utiliza para demonstrar esse vínculo dependente, contudo, transgressor no qual se faz seus escritos. Nesse

sentido, notamos que o gênero autobiográfico, uma forma de escrita muito utilizada nos Estados Unidos, marca o compasso da escrita, contudo, há uma transgressão quanto ao tipo de realização do sujeito inscrito. Há também a revelação de uma estrutura histórica e social do passado açoriano e português pela narrativa fagundiana. Ou seja, é neste não lugar, marcado por "falsa obediência" (SANTIAGO, 2000, p. 16), "[...] ali, nesse lugar aparentemente vazio, [que o escritor estabelece o] seu templo e seu lugar de clandestinidade [...]" (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Na obra de Fagundes, notamos que há, ainda, a construção de sutil ironia da personagem protagonista na própria condução da história, posto que a formação da narrativa dessacraliza, contudo, não desfaz a máscara do mito – o da "Terra Prometida" – que motiva o deslocamento. Uma espécie de consciência ampla abraça o escrito, dominando-o.

Aparentemente, o contraste entre a idealização e a posterior "queda" desta na reconstrução das memórias, não é colocada em primeiro plano na escrita fagundiana. Na verdade, a urdidura dos fios narrativos parece ser pautada na busca (ou seria fé?) pela construção de uma função de verdade. Uma possível consequência da marcação dessa função, é um constante desprendimento ou uma reiterada tentativa de desprendimento de amarras – como, por exemplo, a do ideal judaico-cristão – em favor da trama de um texto-verdade, cuja verdade construída, ao que tudo indica, “quer ser verdade” não somente por ter a consciência da existência do mito e, conseqüentemente, pela descoberta de sua existência, desconstruí-lo, mas, sobretudo, por querer substituir essa fé por uma de outro tipo através de uma constante afirmação do discurso construído pelo narrador de que o que se conta no texto autobiográfico são verdades. Vale dizer, aqui, que algumas das características dessa "verdade" serão paulatinamente desveladas e esmiuçadas ao longo de nossa análise.

Entretanto, é inegável que *No fio da vida* (2013), é um construto que marca, sim, a transição e o transitar entre mundos indicados por Boelhower. O primeiro dos onze capítulos do livro, “O menino da madrinha”, dedicado integralmente à terra natal, marca as motivações e o início da idealização da América, a tal fase de antecipação, com a presença impositiva da cultura dos Estados Unidos por meio de seus artefatos culturais (como, por exemplo, o cinema (Cf. FAGUNDES, 2013, p. 57)) ou do desdobramento (ou produto) da ampla disseminação de sua cultura: açorianos (tanto os "americanizados" quanto os desconfiados de que o êxodo poderia se tratar de um

verdadeiro “engodo”) que por essas outras terras estrangeiras estiveram. Soma-se a construção desse quadro social da antecipação, a marca da idolatria da sociedade local da ilha Terceira voltada e devotada aos Estados Unidos, superestimando as características deste país, fechando, dessa forma, uma espécie de redoma em que o sonho de ir para terras estrangeiras é cultivado¹⁰².

A ideia da Terra Prometida das Escrituras, ao seu modo, é nova e é, alegoricamente, contada nesses escritos. Entretanto, como já foi dito, apesar de a presença desse ranço judaico-cristão compoendo, o que poderíamos chamar de quadro motivacional diaspórico, o traço irônico do protagonista desmistifica o ideal quando marca a consciência da existência dessas estruturas apontadas por Boelhower como "inevitável" (talvez, irresistível...) componente basilar narrativo. Ou seja, estando ou não a coadunar com esse ideal, o possível descompasso não faz desaparecer as estruturas apontadas pelo teórico da escrita imigrante na narrativa fagundiana.

É na fase do contato, marcada pela capacidade de adaptação de cada um dos membros da família, que a trajetória (ou destino) desses indivíduos (ou sujeitos) se transforma em *destinos*. A ideia de uma nova pátria acolhedora e generosa é, pouco a pouco, dissolvida ao longo da história. Nesse sentido, o pai de Francisco apresenta-se, talvez, como uma das trajetórias mais modelares.

O pai de Fagundes¹⁰³, um sujeito nascido nos EUA que, em virtude disso, conquistou o direito de futuramente voltar para o país, caso assim o quisesse, é quem irá conceber a ideia de se transferir com a família para essas outras terras. Contudo, no momento em que ele se dá conta do descompasso entre as habilidades que o possibilitaram, até então, sustentar a família lá nos Açores e a não serventia dessas mesmas aptidões na América, ou seja, a falta de qualificação para conseguir um emprego – descoberta realizada na “dura” fase do contato –, o sonho de adotar os Estados Unidos como novo lar cai por terra.

¹⁰² A "atuação" dos símbolos norte-americanos na narrativa fagundiana será mais bem trabalhada em outro trecho dessa análise.

¹⁰³ O nome do pai de Francisco é Manuel Cardoso Fagundes. Estranhamente, o nome do pai não aparece em *No fio da vida* (2013), essa informação foi obtida por meio da dedicatória existente em outro livro de Francisco Fagundes intitulado *Do sonho e do pesadelo: narrativas da minha diáspora no Vale dos Pioneiros*. Guimarães: Opera Omnia, 2013. Contudo, o nome do avô paterno, cuja decisão tomada de seguir para outras terras possibilitou que, no futuro, seus descendentes fossem para os Estados Unidos, José Cardoso Fagundes, é mencionado na narrativa. Interessante notar que o nome deste último mostra-se, nesse sentido, fundamental para o desenvolver da história. Contudo, o nome do pai de Fagundes, por mais que seja parte de muitas das histórias narradas na autobiografia, estranhamente, não tem seu nome revelado na narrativa íntima fagundiana.

Daí para frente, é a fase do contraste que passa a dominar a família, sendo a terra natal, deste ponto em diante, enaltecida em meio a essas (re)considerações. Desde então, parte da família assume compromisso no sentido de reunir esforços para juntar um bom dinheiro e, assim, voltar para os Açores. Dessa forma, as memórias de Fagundes, o filho, revelam-nos certo desmantelamento do ideal coletivo – mas não, diga-se, a sua aniquilação –, sustentado pela maioria dos habitantes dos Açores, segundo os quais a ida para América seria uma espécie de atenuação ou, até mesmo, de salvação perante os problemas comumente enfrentados na terra natal.

Acreditamos que, diante do quadro cultural e social desses seres da diáspora e dos apontamentos de Boelhower acerca da existência de estruturas subjacentes às narrativas (auto)biográficas, o que causa verdadeiro mal-estar entre os críticos de Boelhower não é nem tanto a insuficiência do *corpus* ou mesmo da teoria, mas o fato de que ele coloca a escrita autobiográfica imigrante nos Estados Unidos como um genótipo da literatura norte-americana (Cf. WONG, 1991). Tal como o sujeito que procura, de alguma forma, envolver-se com a nova cultura e, ao mesmo tempo, levar consigo a bagagem cultural primeira, o aporte teórico em formação parece não querer ser simplesmente fagocitado pela cultura em que se constrói, mas, sim, quer ter seu lugar entre os estudos da literatura, quer espaço para formação possível de seu próprio discurso.

4.1 - A CONSTRUÇÃO AUTOBIOGRÁFICA EM *NO FIO DA VIDA* (2013)

Para a Jeanette, de todo o coração
 Para a minha mulher, Maria Deolinda
 E para o nosso filho, Evan Anthony, que tinha quatro anos quando
 esta autobiografia foi escrita e para cujos olhos unicamente então se destinava.
No fio da Vida: uma odisséia Açor-Americana (2013), Francisco Cota Fagundes

O próprio título da obra já é anúncio acerca do tipo de escrita que compõe a obra de Francisco Cota Fagundes. A dedicatória e os três textos que precedem a autobiografia, “Agradecimentos”, “Prefácio, de Daniel de Sá” e “Nota do autor”, reforçam ainda mais o gênero da obra, o formato do livro com a qual o leitor irá se deparar. Já nos “Agradecimentos”, é possível encontrarmos uma referência em relação

aos bastidores da tradução que irá ser justificada ao longo da narrativa¹⁰⁴ e, considerando o traço romântico, também presente na obra, descobriremos o nome da “mocinha” que será, pois, personagem importante do relato, como já afirma de antemão o autor neste texto.

É nessa primeira parte do livro que começa o processo de ficcionalização da obra, visto que a mocinha, como dissemos, já é colocada como personagem fundamental da história (Cf. FAGUNDES, 2013, p. 9). Além disso, essa espécie de autor implícito inscrito já neste primeiro trecho do livro, coloca os leitores a par das escolhas feitas por entre a memória que irão compor a narrativa, ou seja, mais um ato que revela os bastidores da obra, um procedimento de ficcionalização, pois “[...] a narrativa autobiográfica *stricto sensu* tende a absorver progressivamente as técnicas experimentadas na ficção” (ECO, 2008, p. 60).

De forma geral, notamos que o tom narrativo do protagonista não é marcado por grandes oscilações que poderiam denotar uma grande marcação ou uso de elementos de ficção na obra. Do início, “O Menino da Madrinha”, até o fim, “Coimbra é uma canção”, somos fisgados, capítulo a capítulo, por uma técnica de escrita cuja finalidade parece ser a valorização do próprio ato de contar histórias. Apesar de identificarmos essa característica do texto fagundiano que, de certa forma, também é um instrumento de ficcionalização, a nosso ver, esse aspecto expõe menos os bastidores da ficção, visto que o leitor é como que embalado pelo ritmo da narrativa. Ou, indo mais além, esse ritmo, aparentemente menos ficcional, mascara, camufla as técnicas ficcionais utilizadas na construção da obra.

Em certo sentido, o prefácio de Daniel de Sá em *No fio da Vida* (2013) destaca uma característica da narrativa que nos revela a preocupação (já mencionada anteriormente) em torno da ideia de verdade que reverbera por toda a narrativa de Fagundes. As palavras utilizadas por de Sá formam como que um campo semântico específico, norteador por essa ideia de verdade, a caracterizar a escrita fagundiana, uma espécie de prévia de um comportamento da consciência literária que rege o escrito. Palavras, tais como, o vocábulo “verdade” em si, “sinceridade”, “autorretrato” pululam no texto de Daniel. Reforça, ainda, o autor do prefácio, que “Se Francisco Cota Fagundes fosse pintor, certamente seria como Van Gogh – não se valeria de artifícios,

¹⁰⁴ Temos em mente, aqui, as minúcias linguísticas orais que D. Mécia de Sena afirmava que somente Fagundes é que teria condições de traduzi-las para o português (FAGUNDES, 2013, p. 9). Esse ponto, ainda, será retomado neste trabalho.

não disfarçaria imperfeições" (SÁ, 2013, p. 8). E afirma que, sobre o escrito autobiográfico fagundiano em si:

É a autenticidade da narrativa, o revelar-se todo, com defeitos e virtudes, sem poupar aos outros uma revelação de igual crieza, que nos faz acreditar nesta autobiografia mais do que na generalidade das outras, em que os autores raramente se apresentam como anti-heróis (SÁ, 2014, p. 9).

Notamos que a verdade enxergada por de Sá tem por base não somente os apontamentos acerca da trajetória individual fagundiana, há também considerações acerca da verdade que percorrem outra camada textual: fala-se da verdade sobre uma realidade social, um arranjo coletivo. A representação literária revela a configuração social de um período de sonhos vividos pela ou, até mesmo, destruídos por toda uma geração de imigrantes.

A “Nota do autor” é também outro reforço da ideia de verdade que se quer mostrar. O procedimento empregado na "Nota" parte da noção de que, em comparação com outros escritos autobiográficos (de imigrantes), o narrador protagonista não é construído por meio da narrativa de feitos heroicos, é o outro lado da moeda, a atitude anti-heroica que se faz presente na narrativa tal como afirma, no trecho supracitado, Daniel de Sá.

Ora, a confissão de “andanças” “nada lisonjeiras” (FAGUNDES, 2003, p. 15) não indica que, necessariamente, se está diante de uma verdade. Esse procedimento apresenta-nos uma escolha, uma escolha por entre suas memórias, um ato proeminente do processo de ficcionalização. Entendemos que essa confissão, presente ainda no início da obra, revela-nos mais uma espécie de tentativa de estabelecimento de um pacto de confiança entre esse narrador e o leitor. Para considerarmos a colocação de Fagundes sob esse aspecto, temos em mente a seguinte colocação feita por Eco (1994):

Acreditamos que, no que se refere ao mundo real, a verdade é o critério mais importante e tendemos a achar que a ficção descreve um mundo que temos que aceitar tal como é, em confiança. Mesmo no mundo real, todavia, o princípio da confiança é tão importante quanto o princípio da verdade (ECO, 1994, p. 95).

Sobre a escrita autobiográfica como gênero em si, considerando as características compositivas da obra, *No fio da vida* (2013) pode ser colocado como exemplar, escrito aos padrões Lejeune, estudioso este que é uma espécie de endereço

teórico obrigatório acerca da análise da autobiografia e da escrita íntima. A identificação entre autor-personagem-narrador que daria o *status* de verdade da obra, segundo nos diz Philippe Lejeune, e, em consequência, o seu enquadramento como um autêntico escrito autobiográfico, pode ser facilmente percebida na obra de Fagundes (Cf. LEJEUNE, 2008, p. 15).

Ainda seguindo pelos meandros do criador do pacto autobiográfico, vale dizer que, no que se refere à escrita fagundiana, há a criação de um "espaço autobiográfico" (LEJEUNE, 2008, p. 23) que legitima esta autobiografia. Esse espaço é formado por todos os textos do autor, tanto aqueles que precedem seu escrito autobiográfico quanto aqueles que se sucedem a este. É nesse lugar amplo "todo seu" que esse eu se inscreve.

Essa identificação entre esses seres atuantes que compõem uma espécie de tripé lejeuniano que sustenta a obra autobiográfica, em um de seus desdobramentos presentes nos escritos de Fagundes, revela-nos uma sensível e empática identificação entre o narrador adulto e a criança – personagem – Francisco. Os alhures do pequeno não são somente revisitados pelo narrador da autobiografia, mas sim, ambos, narrador e personagem-mirim aparentam, juntos, sentir os dissabores que assombram o universo infantil dentro dessa composição narrativa. É o que se observa em:

Várias vezes contei aos meus padrinhos o que me estava a acontecer, mas a madrinha achava que os meus medos e infelicidades eram um modesto preço a pagar pelo prestígio de trabalhar no maior estabelecimento localizado ali mesmo no Adro, bem no centro da freguesia. Tive, pois, que tolerar o emprego e aguentar o tirano da melhor maneira possível. *Ainda o vejo, a pança às sacudidelas de cólera, o rosto transfigurado pela ira, a escorrer baba pelos cantos da boca, pronto a devorar os seus dois empregadinhos* (FAGUNDES, 2013, p. 39-40, grifo nosso).

Interessante notar que, apesar de as considerações acerca do empregador serem tecidas pelo narrador adulto, os traços que compõem essa descrição parecem ter sido criados pelo menino que, no passado, sofreu em virtude dos desmandos do patrão. Indo um pouco mais além, não nos é difícil associar essa imagem do patrão ora construída pelo narrador à caracterização dos monstros que povoam as histórias infantis. Empatia, imaginação ou realidade, a construção narrativa parece ser capaz de não somente transmitir o retrato da condição de trabalho do jovem Francisco, mas revela-nos, também, o medo latente que envolvia a figura na visão do pequeno “empgadozito”.

Esse efeito de sentido, a implantação de falsa ideia de que seria o Francisco menino que sofreu com os desmandos quem estaria, na verdade, a descrever *fielmente* o patrão, é obtido por meio de uma alternância na focalização do narrador-protagonista que continua a ser interna, mas que, contudo, claramente se desdobra no momento em que o eu narrador, adota a visão do eu narrado ao caracterizar a personagem em questão. Esse deslocamento temporal entre os "eus" realça as cores fortes do acontecido, emaranhando ainda mais o leitor na teia do narrador nessa função de verdade, no caso específico, a do menino Francisco que muito sofre nas mãos do vilão-patrão, da narrativa que o narrador procura fazer que se cumpra:

Ela [a ficção] nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente (ECO, 1994, p. 137).

Além desse aparato técnico ora descrito, outro elemento de construção ficcional acentua e caracteriza ainda mais essa função de verdade a construir esse discurso literário: os traços do leitor-modelo (Cf. ECO, 1994) que podem ser extraídos da e na narrativa. Partindo da premissa de que "[...] o perfil do leitor-modelo é desenhado pelo texto e dentro do texto [...]" (ECO, 1994, p. 99) e considerando a impossibilidade de desenhá-lo em completude, ação essa que demanda um número de leituras da obra que tende ao infinito, destaquemos algumas das características essenciais para a compreensão dessa entidade ficcional no tocante à estruturação do discurso narrativo em análise. Notamos que um leitor fagundiano precisa, para entrar *em seu* jogo, "[...] acompanhar uma história que não [...] [o] envolve pessoalmente" (ECO, 1994, p. 15), ou seja, admitir, de maneira geral, certas premissas como a existência do movimento diaspórico, as motivações socio-políticas que o precedem e, no caso mais específico, as dificuldades enfrentadas pelos estrangeiros de origem açoriana nos Estados Unidos¹⁰⁵.

Salientamos, ainda, que esse material da narrativa e as estratégias para o arranjo deste são, em partes, aquilo que, ao mesmo tempo, inscrevem o autor-modelo e o leitor-

¹⁰⁵ Esse "não se envolver pessoalmente" exige uma predisposição do leitor que, vale dizer, não é nada fácil de ser adotada visto (sobre)viver em cada leitor uma vontade latente de acrescentar um pouco de si, de sua experiência na narrativa do outro ou, até mesmo, de interpretar o ou se apropriar do escrito do outro, como no caso do amigo de Eco do qual nos valem no primeiro capítulo quando intentamos ilustrar a questão do compartilhamento de ideias em um dado meio.

modelo na narrativa. Talvez, esse autor-modelo queira, com base no gênero no qual ele é edificado, que esse leitor-modelo, por estar diante de uma autobiografia, aceite que o que lhe é contado seja tomado por algo verificável empiricamente como se o leitor-modelo fosse "[...] apenas a vontade e a capacidade de adaptar-se a tal estilo, contribuindo para torná-lo possível" (ECO, 1994, p. 31). Sobre a importância desse leitor implícito, Iser enfatiza que:

[...] o leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produtos do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si – pois este consiste justamente em frases, afirmações, informações etc. [...] Essa interação obviamente não ocorre no texto em si, mas só pode existir através do processo de leitura. [...] Esse processo formula algo que não está formulado no texto e contudo representa sua “intenção” (ISER *apud* ECO, 1994, p. 22).

Cientes de que se trata de universos distintos, contudo, intercambiáveis, a atenção do narrador para com o menino Chico muito nos faz lembrar a condução do narrador de “Campo Geral”, do livro *Manuelzão e Miguilim* (1956), de João Guimarães Rosa, por entre as vivências do pequeno Miguilim. Para além da existência de um simples narrador onisciente, a empatia estabelecida como que dilui as personas do romance, narrador e personagem, e há uma sobreposição de vozes a compor a tecitura narrativa, como em “Ele [Miguilim] tinha fé. Ele mesmo sabia? Só que o movido do mais-e-mais desce tudo, e desluz e desdesenha, nas memórias; é feito lá em fundo de água dum pôço de cisterna” (ROSA, 2001, p. 45). Mesmo sendo a empatia um procedimento que não nos pode surpreender no escrito de Fagundes, visto esta obra se tratar de uma autobiografia e a identificação do narrador com a personagem protagonista ser uma marca estabelecida e também “esperada” para toda a obra em questão, a sensibilidade no traço não nos passa despercebida. Para o narrador, essa empatia começa a ser construída já nos bastidores da narrativa, uma vez que na “Nota do autor” lê-se que:

Ao traduzi-lo [Hard Knocks], tive de passar por aquilo que temia: rever, o que quer dizer, *até certo ponto sofrer psiquicamente de novo*, as peripécias amargas que aqui narro. Confortam-me os anos, que me privam dos medos a que uma confissão, tão desbragada como esta é, pode levar (FAGUNDES, 2013, p. 15, grifo nosso).

Diferentemente do que acontece na narrativa rosiana, o texto de Fagundes não promove nenhum tipo de justaposição entre o narrador e a personagem da ação em relação aos acontecimentos do passado. Nitidamente, é o narrador que facilmente transita entre essas, aqui, duas facetas e se coloca como sujeito da ação do passado e questionador do fato ao mesmo tempo, duas posições, ao nosso ver, claramente distintas na narrativa. Não há uma mistura ou mixagem de vozes, narrador e protagonista são o mesmo sujeito, *mas se fazem dois* tanto nas ações quanto nos pensamentos que surgem, no presente da narrativa, acerca das situações e questões revolidas pela memória. Daí, a fala do sujeito-autor do prefácio – “[...] até certo ponto sofrer psiquicamente de novo, as peripécias amargas que aqui narro [...]” (FAGUNDES, 2013, p. 15) – ser marcada tecnicamente pelo giro da narrativa em torno de somente um eu, mas que se desdobra em espécies de outras personagens de si.

Nesse sentido, a construção de uma personagem Fagundes, aparentemente, é feita em multifacetação obtida por meio da mudança quando na focalização desse narrador. Dessa forma, são vários os “eus” desse Francisco colhidos pela memória que podem ser encontrados quando se identificam os inúmeros discursos – de base preponderantemente sociológica, visto que se trata de diferentes posições que um mesmo indivíduo ocupa em uma sociedade – que compõem a narrativa, tais como, o do menino, o do filho, o do amante, o do ordenhador, entre outros.

Contudo, um desses discursos se sobressai, posto que a construção do Francisco Cota Fagundes profissional é mais detalhadamente elaborada pelo trabalho artístico e no trabalho artístico por entre esses “eus”. As inclinações para a prática da escrita são, aos poucos, reveladas e as preferências desse “autor em construção”, ou melhor, os discursos desse autor construção vão sendo delineados ao longo da narrativa:

Tinha mais ou menos uma ideia do que ele queria dizer. Comecei: “Emigrei para a América por várias razões”. Pensei que fosse um começo razoável. Enumeraria essas razões uma por uma e depois desenvolvê-las-ia. Usaria a minha história – e porque não? – e apresentá-la-ia da maneira mais realista possível, tal como ela tinha acontecido (FAGUNDES, 2013, p. 212, grifo nosso).

Diante do que pudemos entender até aqui, a função de verdade é uma espécie de fio condutor, visto que perpassa por toda a obra, que une todas as fases desse profissional em torno deste ideal de verdade. Essa linha se destaca dentro da construção desse “eu” em meio ao exercício de sua profissão, sobretudo, nessa preferência pela

memória autobiográfica para a escrita literária, uma espécie de busca particular por aquilo que é a sua verdade. Em certo sentido, acreditamos que o âmago desse querer do protagonista muito se assemelha ao que Duque-Estrada (2009) nos conta acerca de como poderia se dar a realização de Rousseau ante às suas Confissões:

Depositando uma confiança cega na liberdade absoluta da palavra, no fluir inconstante e caprichoso dos impulsos e desejos que se oferecem espontaneamente à linguagem, Rousseau se dispõe a retratar-se e contar tudo o que lhe coube viver e sentir. O seu único e maior risco não é trair a realidade dos fatos, mas ir além de si ou desviar-se de si – "Só tenho uma coisa a temer nesta empresa; não é falar demais ou falar mentiras; mas não dizer tudo e esconder a verdade"¹⁰⁶ (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 20).

Sob diferentes roupagens, visto que este objetivo é retrabalhado em diferentes momentos da vida de Francisco, essa verdade vai, aos poucos, ganhando corpo dentro da narrativa. Quando ainda garoto, ao descobrir que o que lia na mercearia do Sr. Chico Tesoureiro se tratava de trabalho com o universo ficcional e não com o mundo real, é possível notarmos uma espécie de vestígio, ainda seminal, dessa busca. Naquele momento, a ideia de escrita tendo a verdade como base estaria atrelada a acontecimentos passíveis de serem historicamente comprovados, uma espécie de construção “preto no branco” de caráter documental:

Outros, e eu era um dos *que mais apaixonadamente defendia* esta postura, éramos do parecer que *tinha que ser tudo verdades*. Não havia dúvida, porém, que alguns dos episódios desafiavam a nossa credibilidade, sendo tantas as casualidades, tantos os desfechos a dar certo, tantos outros com resultados tão lacrimosamente trágicos que até eu comecei a ter algumas suspeitas. *Foi para mim uma crise, pois acreditava na altura que se o ali narrado não eram eventos historicamente ocorridos, então alguém estava a trair a nossa confiança e a brincar com os nossos sentimentos* (FAGUNDES, 2013, p. 37, grifo nosso).

Paixão em defesa da verdade. Justo dizer que a paixão, longe de se restringir a uma “inocente” ocasião de defesa de ponto-de-vista quando ainda menino, também irá aparecer em outros momentos. Uma característica observável em outros trechos da obra, inerente ao narrador Francisco do texto autobiográfico. Ideia esta que é, em muito, marcada por certa "crença" no discurso histórico que é bem articulada à visão tradicional que se tinha (tem) da escrita historiográfica antiga antes desta ser revisitada e

¹⁰⁶ Este excerto rousseauiano foi tirado por Duque-Estrada de *Les Confessions, Livre IV*, p.175.

remodelada na contemporaneidade, como já dissemos no primeiro capítulo deste trabalho.

Em outro momento, quando de seus primeiros passos de sua vereda acadêmica, é no seu contato com a análise literária, que outro embate acontece e outros pormenores dessa busca nos são revelados. É com a obra *Tortilla Flat* (1935, data da primeira publicação), do escritor norte-americano John Steinbeck. Ao se deparar com uma narrativa cuja personagem principal, Big Joe, “é uma caricatura dos imigrantes portugueses que Steinbeck conhecera em Salinas” (FAGUNDES, 2013, p. 249), que a busca pela verdade ganha cores mais fortes, posto que esta é, como veremos, mais uma vez, guiada pela paixão em defesa dos ideais da personagem Francisco:

E eu, quase analfabeto e com uma debilitante lesão nas costas, que agora frequentava a faculdade e estava aqui a ler Steinbeck – e as suas infames mentiras contra o meu povo? O que é que tinham todos estes portugueses a ver com Big Joe Portagee? E, mais importante todavia, o que é que Big Joe Portagee tinha a ver connosco?

Havia encontrado um tópico apaixonante, pois a paixão continuava a ser uma das minhas armas, apesar dos conselhos que os meus professores me davam para a dominar, para a reduzir e submeter à razão, para me exprimir com objectividade. Ataquei o Big Joe Portagee e Steinbeck com espírito de vingança. Joe Portagee era não só uma caricatura injusta dos portugueses da Califórnia, mas uma caricatura injusta do meu povo que, apesar dos seus senões, constituíam um grupo de imigrantes nobres, heróicos, ordeiros que haviam contribuído muitíssimo para a economia da Califórnia e que não mereciam este tipo de abuso às mãos de um grande escritor (FAGUNDES, 2013, p. 251, grifo do autor).

Notamos, nesse sentido, não só a busca pela verdade, mas, sobretudo, aqui, é verificável que esse escritor em construção pelo texto ficcional já marca a sua preferência pela escrita não ficcional (ou seria "menos ficcional"?) em detrimento à escrita ficcional. A verdade, "sentida na própria carne pelo protagonista", fala mais alto que qualquer possível “licença narrativa” da qual poderia se valer Steinbeck na construção de sua personagem. Talvez, o olhar aguçado para aquilo que é constatado ou verificável no mundo real por meio da pesquisa “de campo”, a origem do autor norte-americano – John Steinbeck é natural de Salinas, Califórnia, um dos lugares que foram amplamente povoados por imigrantes dos Açores –, torne ainda mais pungente a luta de Fagundes em defesa de seu povo neste seu trabalho acadêmico mencionado no excerto

anterior. Aos olhos do protagonista, Steinbeck se vale de um dado real e, de forma clara, representa-o literariamente em seus escritos.

Há, pois, um descompasso entre a composição de Steinbeck e as expectativas do estudante Fagundes. Essa aproximação entre autor e evento a ser trabalhado, necessitaria, de alguma forma, gerar nesse leitor-estudante-açoriano uma espécie de catarse, empatia: o imigrante gostaria que Joe Portagee fosse uma retratação de sua condição, um escrito em que ele pudesse ao mínimo vislumbrar as suas próprias memórias. Ou seja, o Fagundes estudante, definitivamente, não se comportou como um leitor-modelo de Steinbeck, mas sim, como um leitor-empírico.

Esmiuçando um pouco mais este trecho da narrativa, não poderíamos, aqui, afirmar que esse encontro com os escritos de Steinbeck teria sido uma espécie de condição *sine qua non* para o nascimento de *No fio da vida* (2013) anos mais tarde, longe disso. Contudo, a obra fagundiana pode ser considerada, ao que parece, uma espécie de avesso da obra do escritor americano no que tange ao tipo de escrita escolhida para se fazer a representação literária de um dado acontecimento social. Além disso, mesmo sem termos lido *Tortilla Flat* (1935) podemos, sim, considerar a obra de Fagundes como uma representação literária que estabelece, a sua maneira, um diálogo com o texto de Steinbeck.

Contudo, o trecho supracitado nos revela uma faceta da narrativa de Fagundes que, de alguma forma, assinala uma presença muito “comum” na construção da narrativa autobiográfica imigrante que é, em partes, criticada neste texto autobiográfico: a marca do imigrante como herói. Em outras palavras, notamos que, apesar de o narrador protagonista não se colocar sob este rótulo em seu relato, é inegável que, ao menos neste momento, a narrativa assinala um discurso em que há, sim, a presença dessa concepção idealista em relação aos imigrantes. Mesmo que ele se retrate de maneira não-heroica ou mesmo anti-heroica, não é assim que ele se estabelece em relação ao seu “povo”, ou seja, há uma noção de pátria e povo bastante específicas e, sobretudo, idealizadas no discurso que norteia esse trecho da narrativa.

Uma outra questão que põe em foco sobremaneira a faceta do pesquisador inscrito e representado na obra é relativa à necessária roupagem adquirida pelos nomes das mulheres da família quando nos Estados Unidos. A dificuldade de pronúncia dos nomes pelos nativos do novo país resultou em uma "necessidade" de adaptação desses nomes. Fato este que, segundo o narrador, foi uma decisão acertada desde que não se

considere o quadro atual acerca das questões identitárias, que é relativo aos estudos culturais, amplamente discutido nos dias de hoje (Cf. FAGUNDES, 2013, p. 132):

De início, elas [mãe e irmãs de Francisco Fagundes] tiveram problemas. Começou com os nomes delas. Os seus nomes completos, que usavam nos documentos escolares, eram Maria Cota Fagundes e Idalina Cota Fagundes. Mas Elisa – cujo nome era Elizabeth, nome que lhe foi posto em honra da Betty, sobrinha da madrinha, mas que o padre não registou por não se tratar de um nome católico – queria que a tratassem pelo seu nome habitual, Elisa. O pior era o apelido: Fagundes. Algumas crianças pronunciavam o nome *Ferguson*. Não sabemos exactamente como ou porquê, as duas passaram a ser *Maria Fagundes*. Mas a mãe – Maria Amélia Cota – também se tornou apenas *Maria*. E assim, quando chegava correspondência para *Maria Fagundes* – e na América não há ninguém que não receba carradas de *correspondência lixo*, que mais não seja – nunca se sabia se era para a Elisa (aliás, *Maria*) ou para a Idalina (aliás, *Maria*) ou para a Maria Amélia (aliás, simplesmente *Maria*). Por fim, entre as suas amigas, as minhas irmãs passaram a ser conhecidas apenas como Lisa e Ida. Foi uma solução ideal, pois as questões identitárias, começando com os nomes, não tinham ainda adquirido a transcendência que possuiriam na América décadas mais tarde (FAGUNDES, 2013, p. 131-132, grifo do autor).

As considerações feitas pelo narrador acerca da questão do nome demonstram – aparentemente com ares de certa indiferença ou ironia quando consideramos o uso da palavra “transcendência”, um termo que, ao nosso ver, talvez ultrapasse o nível mais “imanente” no qual a questão é comumente trabalhada – uma preocupação ferrenhamente trabalhada pelos estudiosos acerca da problemática do nome décadas mais tarde. Uma alfinetada do narrador Fagundes relacionada a uma suposta não necessidade do surgimento de determinadas defesas acaloradas em torno da questão suscitada a depender do caso que está em foco? Talvez. Impossível atestarmos quanto a essa possibilidade a partir das linhas da narrativa.

De tudo isso, o fato é que, em relação à lembrança do passado, a questão parece ter encontrado uma solução acertada e, quanto ao pesquisador em construção inscrito na narrativa, é possível afirmarmos que ao se levantar a problemática da identidade na autobiografia, temos, a partir de então, mais um aditivo a compor o seu perfil teórico do pesquisador sob forma de narrativa que a obra fagundiana também nos oferece. Seguindo por este viés, entendemos que, ao colocar em foco o comentário sobre a problemática do nome e o relacionarmos com a estrutura da narrativa autobiográfica,

depreenderíamos que o efeito de sentido dessa correlação poderia ser o "distanciamento irônico" (LEJEUNE 2008, p. 17) promovido na narrativa.

Devido à distância existente entre o fato narrado e o comentário que sobreveio deste, outra ironia pode ser encontrada tendo ainda como norte a estrutura autobiográfica. Lejeune (2008), em seu "primeiro pacto autobiográfico"¹⁰⁷, afirma que o sujeito da autobiografia acalenta uma vontade singular em relação ao seu escrito íntimo: "O desejo de glória e de eternidade tão cruelmente desmistificado por Sartre, em *As palavras*, repousa integralmente no *nome próprio* que se tornou nome do autor" (LEJEUNE, 2008, p. 34, grifo do autor).

Ora, se, como afirmamos acima, o comentário do narrador – "Foi uma solução ideal, pois as questões identitárias, começando com os nomes, não tinham ainda *adquirido a transcendência* que possuiriam na América décadas mais tarde (FAGUNDES, 2013, p. 131-132, grifo nosso)." – poderia soar como uma opinião que revelaria banalidade ou mesmo ares certo desdém quanto à trincheira que é levantada no que se refere à discussão dos nomes na atualidade, a escrita da narrativa sendo, pois, autobiográfica, constituir-se-ia em uma grande ironia para com essa possível primeira ironia vista no supracitado trecho da narrativa. Pois, ao considerarmos a questão do "desejo de glória no nome próprio", a escrita autobiográfica em si demonstraria justamente certo louvor ao nome por se realizar em uma construção de identidade textual que é formada, aos moldes de Lejeune (2008), pela identificação entre *três* entidades orquestradas sob *um único nome*: o do autor, o do narrador e o do personagem (Cf. LEJEUNE, 2008, p. 15), ou seja, uma tripla inscrição do nome. Nesse sentido, o que poderíamos dizer da irônica transcendência das questões identitárias na atualidade diante de um escrito que afirma um mesmo nome sob três vias distintas?

A faceta do profissional Fagundes ainda é reforçada por uma preocupação específica na obra relacionada à prática do tradutor que, em termos mais gerais, poderíamos chamar de um cuidado dedicado às minúcias da linguagem. Em várias passagens da obra encontramos alguns termos que são mantidos em inglês, contudo, o narrador fornece uma tradução alternativa para essas construções linguísticas. Ciente da força da palavra e pautado na ideia de uma espécie de fidelidade à sua memória, o narrador opta por manter termos como os *greenhorns*, traduzido por verdinhos que, em

¹⁰⁷ De seu "Le pacte autobiographique" ["O pacto autobiográfico"], publicado em 1975, seguiu-se "O pacto autobiográfico (bis)", em 1986, e "O pacto autobiográfico, 25 anos depois", já em 2001 (Cf. NORONHA, 2008).

outras palavras, seriam, esses verdinhos, os estrangeiros recém chegados às vacarias da Califórnia que não têm experiência no trabalho específico (Cf. FAGUNDES, 2013, p. 84).

No que tange, ainda, a essa fidelidade ou busca de fidelidade à expressão em uma dada língua, é interessante também notar o cuidado com a representação da fala do imigrante recém-chegado que é feita pelo narrador quando em sua pronúncia no novo idioma. Como procedimento narrativo, o narrador adota certa preferência pela transcrição do termo, nos moldes da fala do imigrante, como em “estrim” (de *string*) ou “fira” (do inglês *feed*) (Cf. FAGUNDES, 2013, p. 86). Diante das opções entre ou manter o termo em inglês ou transcrevê-lo o modo da fala do imigrante, o narrador não só mostra uma preocupação legítima no intercâmbio dos termos mas, sobretudo, reitera, também por esse viés, a necessidade de se fazer uma representação o mais próxima possível daquelas que são as suas memórias. É como se, de alguma forma, ele quisesse que o outro, que lê as suas memórias ou “ouve sua confissão”, ao reproduzir a expressão pela via da leitura, pudesse estar junto a ele lá no passado, participando, como testemunha, das ações que, no futuro, serão sua bagagem memorialística. Seria como uma busca por um acalanto possível pela via da linguagem que, de certa forma, pode ser compreendido pelo viés sociológico de Halbwachs (2006) em um trecho que já foi por nós utilizado no capítulo anterior:

Claro, se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, *como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas* (HALBWACHS, 2006, p. 29, grifo nosso).

Esse cuidado com a, digamos, equivalência entre os termos é apontado, como já foi mencionado, na parte referente aos “Agradecimentos” no início do livro. Nesse texto inicial, o autor nos revela que uma outra tradução de *Hard Knocks* já havia sido feita há alguns anos atrás por D. Mécia de Sena, contudo, foi essa amiga e tradutora quem o alertou para a importância de que ele mesmo traduzisse a sua obra para que a marca da oralidade e, poderíamos também acrescentar, a marca da coexistência entre a cultura do país de origem e a da cultura atual (Cf. BOELHOVER, 1982), presente em suas memórias, não fosse perdida, ou melhor, pudesse, nesse sentido, ser mais bem observada pelos leitores.

Os parênteses são outro recurso específico do qual o narrador se vale para estabelecer contato mais direto com essas, digamos, testemunhas de uma confissão. Muitas são as dúvidas e/ou considerações do narrador que saem do fluxo linear da narrativa e são postas em destaque. Um destaque, diga-se de passagem, construído às avessas, pois, mesmo sendo os parênteses um recurso utilizado para que sejam colocadas informações que, a priori, poderiam ser “descartadas”, o uso do sinal tipográfico, como podemos observar no excerto a seguir, coloca em primeiro plano um panorama diferente acerca da problemática do imigrante nos EUA:

Começava a suspeitar – um sentimento que se ia acentuando cada vez mais à medida que o tempo passava – que a cultura lusófona, e até certo ponto a de língua espanhola, não tinha grande relevo no mundo em que vivíamos (ou, pelo menos, viviam os americanos). Porquê? – perguntava-me. Não havíamos contribuído com nada? Ou eram eles que estavam a ser injustos connosco – eliminando-nos, silenciando-nos? (FAGUNDES, 2013, p. 248)

Como podemos notar, os questionamentos da personagem que foram feitos para si, lá no passado, são dirigidos ao leitor da narrativa em construção, mas é o narrador quem, no tempo da narrativa, analisa de forma ainda mais clara os acontecimentos e faz a distinção-chave diante das considerações da personagem manifestadas no momento do fato ocorrido. Para a personagem que vivenciou o fato em questão, fala-se sobre um mesmo mundo compartilhado entre imigrantes e americanos. Ele, o narrador, é quem, em certo sentido, esclarece que, na verdade, há dois mundos distintos, o dos americanos e o dos imigrantes. O outro, o americano, não enxergaria a cultura lusófona e a cultura mexicana porque portugueses e mexicanos, considerando os acontecimentos que formam a tecedura narrativa fagundiana, aparentemente, não existem em seu mundo. Os parênteses marcam a consideração feita, mas é a narrativa como um todo que atesta sobre a existência do panorama ora delineado e destacado às avessas.

A necessidade de ter o outro junto a si somada a essa busca pela verdade são, ainda, reforçadas pela aparente necessidade que a personagem tem de contar aos outros a sua trajetória para que o outro possa também usufruir, também por esta via, daquelas que são suas ferramentas para encontrar essa verdade fagundiana. Vale dizer que Margaret e Jeanette, personagens de suma importância na trajetória do protagonista, são algumas das pessoas com as quais Francisco compartilha a sua história, contudo, um dos momentos mais marcantes acerca da possibilidade de inscrição da história imigrante

fagundiana pela personagem dentro da narrativa, acontece, quando, pela primeira vez, surge a oportunidade de que ele escreva a sua história, ou melhor, na oportunidade em que ele vislumbra que, se escrita, a sua história seria lida e, também, no caso, avaliada por alguém: é realizado um concurso idealizado pelo Clube dos Rotários cuja temática a ser desenvolvida deveria ser relacionada ao país de origem dos imigrantes:

Tinha mais ou menos uma ideia do que ele [o professor, Mr. Bernstein] queria dizer. Comecei: “Emigrei para a América por várias razões”. Pensei que fosse um começo razoável. Enumeraria essas razões uma por uma e depois desenvolvê-las-ia. Usaria a minha história – e porque não? – e apresentá-la-ia da maneira mais realista possível, tal como ela tinha acontecido. Afinal, não tinha eu uma história invulgar? Não dissera a Jeanette – exagerando um tiquinho, claro – que se tratava de uma história maravilhosa, uma história digna de um dia ser escrita, uma história passível de adaptação ao cinema? “Os portugueses e as suas vacas usaram-me”, pensei divertido. “Agora é a minha vez de os usar a eles e a elas”. Quando pudesse escrever autobiograficamente, não precisaria de passar muito tempo à procura ou a inventar. Tinha histórias – tristes, engraçadas, patéticas, humanas, sobretudo humanas, muito humanas – ao meu dispor. Alimentar-me-ia academicamente do meu passado, das minhas misérias, das minhas poucas alegrias, das minhas perdas, dos meus poucos lucros. Sim, um dia traria à tona, e trasladaria para os meus ensaios, o meu gato, o Don, o Dave, o Felisberto e a Faye na *estaca* (sim, devia ao Felisberto esse tanto!). Acerca disso não havia dúvida: estava cheio a abarrotar de ensaios, de histórias, de vida. Aqueles alunos ali comigo, talvez a maioria dos alunos do Valley College, poderiam ter tido mais instrução formal do que eu e com certeza que possuíam conhecimentos a que eu ainda não chegara. Mas tinha eu a certeza que na escola da vida, pelo menos na escola onde viviam vacas e ordenhadores açorianos, eu tinha vivido mais histórias e por isso tinha mais histórias para contar do que a maioria deles – que eram três ou quatro anos mais novos do que eu, mas dez ou quinze anos mais jovens em experiências de vida e em sofrimento! (FAGUNDES, 2013, p. 212-213, grifo do autor)

Interessantes são os apontamentos da escrita autobiográfica que podem ser observados no excerto em destaque. É possível afirmar que esse “contar a história” que aparece inúmeras vezes na autobiografia, constrói, de alguma forma, quase que uma narrativa em paralelo dentro de *No fio da vida* (2013) – pois, é possível extrair dos acontecimentos da narrativa como um todo, aqueles que são mais reiterados quando o narrador pinça certos dados da memória e os “atualiza” na construção mesma da lembrança quando em sua exteriorização, seu contar ao outro – e, ao mesmo tempo, revela-nos os bastidores desse construto fagundiano, posto que as considerações de Jeanette e de tantos outros acerca da sua história são essa espécie de força motivadora

que antecede e segue para além da própria história. Essas inúmeras inscrições sobre a escrita íntima dentro dessa inscrição do eu marcam o forte teor metaliterário do texto, visto que nos revelam não só o que futuramente será como que uma intenção a mover a construção textual, mas também essa espécie de origem que remete a uma intenção determinada, forças externas ao texto, mas que, de alguma forma, remontam esse caminho de origem da narrativa (Cf. CARRIJO, 2010).

É, portanto, a linguagem na qual se constroi esta autobiografia, o elemento ficcional que quais compactua com o teor textual ora mencionado. Retomando, discorremos, quase nas últimas páginas do primeiro capítulo, sobre a construção da linguagem como elemento ficcional e enfatizamos, naquela ocasião, que a linguagem da narrativa é formada pela relação entre a linguagem do autor, da personagem e a do mundo (Cf. WOOD, 2011, p. 42). Nesse sentido, o texto fagundiano parece ter como um de seus procedimentos envolver essas três instâncias de forma imbricada a tal ponto que estas pareçam o mais possível com uma unidade. Unidade de linguagem essa que giraria constantemente em torno da figura do autor, fortalecendo, dessa forma, a figura do eu que é textualmente construída. Logo, a ilusão de unidade no e para o leitor seria o efeito de sentido do procedimento utilizado.

O contar a própria história como ato de (V)verdade. É assim que a marcação da verdade é feita pelo narrador e se estabelece como prática constante da personagem na narrativa como bem já vimos. Verdade, ponto-de-vista, o fato é que, de alguma forma, essa necessidade de verdade vai sendo construída ao longo do texto sem que, contudo, possamos compreendê-la em sua totalidade, pois: "Arrastada para fora de si, a escrita de si habita a região do impossível, do indizível, lá onde a linguagem deixa de ser – ou ainda não é – simples mediação de conteúdos de sentido, e se encontra na intersecção do silêncio com a palavra, da expressão com a sua impossibilidade [...]" (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 20).

Discutiremos, pois, a ideia de verdade “documental” (histórica, a depender da concepção que se tem da mesma) que o pequeno Fagundes nos indica e que também o já adulto Francisco parece privilegiar quando no caso do Joe Portagee. Nesse sentido, um apontamento de Calligaris (1998) acerca do enaltecimento da subjetividade em detrimento à objetividade na modernidade nos (s)ocorre. Mais especificamente, a sinceridade, o dado subjetivo, ao invés da verdade, o dado objetivo, seria o artigo de

luxo buscado pelo homem moderno. A raiz do pensamento de Calligaris está, como ele mesmo nos aponta, na obra de Trilling (1971)¹⁰⁸.

A partir dessa distinção delineada e “traduzindo-a” para o âmbito literário e para a narrativa, mais do que a verdade constatadora de fatos, que pode também ser observada na narrativa pela presença do tema da diáspora – pois é possível “provar” que o movimento diaspórico “realmente” existe –, acreditamos que os escritos de Fagundes são majoritariamente pautados na sinceridade como verdadeiro efeito de sentido que marca a representação literária da narrativa como um todo. Reiterando partes do excerto acima: “Não dissera a Jeanette – *exagerando um tiquinho, claro* – que se tratava de uma história maravilhosa, uma história digna de um dia ser escrita, uma história passível de adaptação ao cinema?” (FAGUNDES, 2013, p. 212-213, grifo nosso).

Em outras palavras, entendemos que as escolhas realizadas quando no ato da escrita e a consequência destas na produção do discurso são o expoente do cálculo de produção dessa sinceridade. Ou seja, enxergamos a sinceridade como efeito de sentido possível obtido por meio da busca pela verdade empreendida pelo narrador-protagonista em todo o texto literário. Pois, observamos que, no que se refere ao seu querer e à sua ânsia pela verdade, ela, ao que nos parece, é impossível mesmo pela via da representação, dados os próprios limites da linguagem, como pudemos, acima, observar no excerto de Duque-Estrada (2009).

Além disso, analisando as características de um elemento basilar da narrativa, o narrador, observamos que este é de onisciência seletiva. Dessa forma, suas investidas em busca da verdade por meio dos acontecimentos narrados é infrutífera, pois, desses acontecimentos, somente se tem um ponto de vista a ser adotado, só se poderia chegar a uma verdade parcial e, ao que consta, verdade (parcial) não existe. Contudo, considerando que se trata de uma obra composta pela escrita de si, essa verdade parcial é a única possível, na verdade, ainda poderíamos de dizer que nenhuma verdade, de fato, existe.

As trilhas da memória compostas – inexoravelmente – tanto por manifestações do passado quanto por lacunas a serem preenchidas por dados externos ao sujeito ou mesmo por aqueles criados por este, como pela via da memória do outro e pela via da imaginação, a saber, as memórias mais distantes, como as da infância, salientam mais a representação desse traço sincero que marca o escrito fagundiano. Uma das vantagens

¹⁰⁸ TRILLING, L. *Sincerity and authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.

quando nessa conquista de se ter representada a sinceridade ao invés da verdade, é que, aparentemente, instaura-se uma maior liberdade da obra que não se sujeita à verificação dos fatos, um procedimento, aliás, que convocaria aquilo que é externo à obra. Dessa forma, constituir-se-ia a verdade do ato autobiográfico na modernidade segundo uma das acepções delineadas por Calligaris:

É uma verdade que concerne ao sujeito autobiógrafo em um passo sempre crucial: o passo que consiste em se dar (de uma só vez ou no dia-a-dia) significação e consistência. Essa verdade crucial evidentemente não pode ser julgada no tribunal da verdade factual. Omissões, acréscimos, remanejamentos são peças do *puzzle* do sujeito em um momento do seu *fieri*. Nesse sentido (um pouco diferente de suas intenções), vale a ideia de Lacan de que a verdade está em uma linha de ficção. Sob a condição de entender que ficcionalizar a própria vida é o jeito ocidental moderno de orientá-la e reorientá-la (CALLIGARIS, 1998, p. 11, grifo do autor).

Essa ânsia do protagonista por mostrar-se verdade ou, digamos, construir-se verdade – posto que se trata de um sujeito inscrito pela/ na obra de ficção –, ao nosso ver, não é saciada, visto que não há meios de se ter uma construção completa, há somente a possibilidade de fazer uma construção possível desse Eu no próprio ato de reflexão deste que se inscreve em linhas autobiográficas já que – retomando – “ficcionalizar a própria vida é [*somente*] o jeito ocidental moderno de orientá-la e reorientá-la (CALLIGARIS, 1998, p. 11)”. Essa espécie de angústia parece vir do fato de que há, sim, uma realização do Eu na linguagem (mesmo com as limitações da própria linguagem...), mas o jogo da delimitação do Eu pela linguagem é finito e, sobretudo, precário.

Os escritos de Walter Benjamin (1993) sobre o pensamento de Schlegel e, mais precisamente, Fichte acerca do ato da reflexão, parecem, de alguma forma, demarcar uma espécie de norte em meio a essa inquietude e certo desconsolo do eu que não consegue ter acesso ao “seu eu completo” ou, nas palavras de Benjamin, a esse “eu absoluto” (Cf. BENJAMIN, 1993, p. 29-33). Traçando uma correlação, entenderíamos que na determinação do eu autobiograficamente inscrito, haveria sempre uma delimitação pelo seu oposto, por aquilo que inexoravelmente fica de fora quando este se coloca no papel, que, pensando no âmbito da escrita, ramifica-se em duas delimitações.

A primeira, no processo de reflexão. Utilizando-nos dos termos de Fichte, o pôr-se do Eu – delimitando-se – em relação ao Não-Eu – aquilo de si a que não se tem acesso em completude, pois somente é possível ter acesso a algumas partes por meio do

próprio ato reflexivo – em seu processo de autoconstrução que é infinito, não realizável em completude, mas possível, já que esse “pôr-se”, considerando a via da escrita e da produção do discurso, carece de espaço especificamente determinado¹⁰⁹, o que se constituiria, nesse sentido, como o triunfo da reflexão, mas, ao mesmo tempo, seria a primeira delimitação da escrita (Cf. BENJAMIN, 1993, p. 29-33).

O segundo nível da ação delimitadora, que é identificado e extraído do parágrafo anterior, estaria circunscrito na existência infinita (ou que tenderia ao infinito...) e necessária desse Não-Eu, que marca tanto o ato da reflexão de Fichte, posto que não é possível chegar ao Eu-absoluto, quanto o inscrever-se em linguagem autobiográfica. Mas, apesar de a impossibilidade de se chegar a esse Eu-absoluto, que talvez seja, pelo menos inconscientemente, objeto de busca do sujeito que se escreve/inscreve, o encontro ou a sobreposição de imagens construídas por entre as delimitações do Eu, seja uma espécie de consolo, uma representação possível e realizável na construção autobiográfica. Trocando em miúdos, essas camadas de eu que se acumulam ao longo da narrativa, seriam como que suas “nuances de interioridade” nos dizeres de Brait (1985):

No romance epistolar, assim como nas memórias, o aparente monólogo narrativo tem, diferentemente do diário, um receptor em mira, ainda que esse destinatário não esteja implicado nos acontecimentos. Por meio desse recurso, a caracterização da personagem num tempo passado que é recuperado pela narrativa funciona como uma maneira sutil, um pretexto para mostrar o presente e as nuances da interioridade (BRAIT, 1985, p. 63).

Bem, nessa altura já não nos fica difícil afirmar que traços do professor-pesquisador estão espalhados ao longo da obra, mas é em dado acontecimento da narrativa que um verdadeiro e, porque não, derradeiro encontro acontece. À imagem do

¹⁰⁹ Apesar do fato de que a arte e a obra em si, pelo desvelar da análise, tem, a priori, possibilidades também infinitas, mas aí, já estaríamos falando de outra coisa, isso é outra história... (Pensando em outros escritos benjaminianos como “As afinidades eletivas de Goethe” (1923) em que o desvelar de uma obra de arte é um processo, a princípio, infinito, pois, “Para o poeta, assim como para o público de sua época, não é bem a existência, mas, na verdade, o significado dos dados do real na obra que irá manter-se sempre oculto. Uma vez, no entanto, que o eterno da obra se destaca apenas por sobre o fundamento desses dados, toda a crítica contemporânea, por mais elevada que possa estar, abarca na obra mais a verdade em movimento do que a verdade que está em repouso, mais a atuação temporal do que o ser eterno” (BENJAMIN, 2009, p.14); ou, ainda, seus escritos acerca da tradução, em “A tarefa do tradutor” (1923), cujo procedimento (ou seria encantamento?) parece ser dotado da mesma ideia sobre a – boa – crítica acerca da obra de arte, que coloca a tradução como tarefa sublime pois sua realização se daria a partir do desvelamento daquilo que estaria “em repouso” na obra a ser traduzida (Cf. BENJAMIN, 1923)).

menino Chico e à do já adulto Francisco, outra figura será somada. Esses primeiros se deparam, em certo sentido, com o resultado de todo o esforço empreendido, o porquê de todos os acontecimentos, a figura que lhes serve de espécie de possível síntese de tudo o que foi vivido até o momento: o primeiro encontro com o, "agora", Prof. Francisco Cota Fagundes:

O que é que o Doutor Machado aconselhava que eu fizesse? Bem, eu *havia* de me transferir para a UCLA. *Inscriver-me-ia* em aulas de Espanhol e Português. *Tiraria* uma especialização em Espanhol e Português. E depois *faria* um doutoramento ou PhD em Línguas e Literaturas Hispânicas. Eu sorria. “Mas, Doutor Machado, como é que eu posso fazer tudo isso? E o que é que, se o fizer, depois vou fazer com um PhD em Línguas e Literaturas Hispânicas?”

– O que é que vais fazer? Vais ser professor universitário, ora essa! Que outra coisa querias tu fazer?

Pela primeira vez a ideia de ser professor universitário me foi *metida* na cabeça. E o Doutor Machado achava que eu, dados os meus antecedentes, tinha a necessária preparação ou habilitações para tal? Claro que sim. Não estava eu na faculdade? Não havia já feito a parte mais difícil?

Quando saí da casa do Doutor Machado estava como que em levitação (FAGUNDES, 2013, p. 292, grifo do autor).

“Vais ser professor universitário, ora essa!”: esse é o momento da narrativa em que uma espécie de encontro sublime acontece, uma epifania possível na narrativa fagundiana. Há algo como que o renascimento de Francisco dentro do romance, as vacarias da Califórnia são, daí por diante, definitivamente, componentes de sua memória. Desta vez, ao contar novamente a sua própria história, o protagonista recebe mais do que a atenção de seu ouvinte, pois as evidências estão como que espalhadas na narrativa, mas é o poder de síntese do Outro que dá uma forma a essas pistas, que oferece um nome ao conjunto de características que o relato de Fagundes abriga em suas linhas. Apesar dos questionamentos que ele frequentemente faz para si e das suas reflexões constantes acerca de seu lugar no mundo, será, entretanto, o Dr. Machado quem irá juntar as peças e lhe apontará aquele que será o seu lugar, muito além de qualquer marcação geográfica. Será sua condição de professor universitário e os desdobramentos relacionados à profissão que daí se seguiram que, ao seu modo, constroem uma espécie de “seu” lugar no mundo.

4.2 - DA CONSTRUÇÃO COLETIVA DE (UMA) MEMÓRIA

A minha fúria converteu-se em dor, uma dor profunda. E eu, que até há pouco odiava os portugueses, agora achava que tinha boas razões para os defender. Sim, defenderia o meu povo.
No fio da Vida: uma Odisséia Açor-Americana (2013), Francisco Cota Fagundes

Das imagens construídas no difícil dia a dia da infância do pequeno Francisco ao seu retorno “triumfal” à sua ilha natal já nas últimas linhas de *No fio da vida* (2013), as cores dos Açores são reinventadas pela visão do narrador fagundiano. A vivência de imigrante nos Estados Unidos e o encontro com seus iguais, os também imigrantes, em vários momentos da narrativa, extrapolam os limites da escrita, a princípio, íntima em sua completude.

Uma espécie de precursor de um desejo coletivo de seguir para os Estados Unidos poderia muito bem se construir a partir da figura lendária de Charles Peters, ou melhor, Carlos Pedro Diogo Laudier de Andrade¹¹⁰. Charles Peters foi um pioneiro da imigração portuguesa, mais especificamente, do Faial rumo à América, diga-se Estados Unidos. Contratado ainda muito jovem para realizar alguns serviços no navio baleeiro do Capitão Christopher Pendleton, Sr. Peters passou de 1835 a 1848 no navio até abandonar o trabalho marítimo em virtude da famosa corrida do ouro de 49. Aportou em Sacramento, na Califórnia, onde comprou alguns terrenos em Jackson Creek e arredores. O fato desse pioneiro ter tido um fim não condizente com a prodigiosa história que ele escreveu no sul da Califórnia, visto que ele não encontrou meios de retirar o ouro de sua terras e morreu em meio à lama, durante uma tempestade, não impede que a grandiosidade de sua trajetória seja atributo suficiente para dizermos que o caminho por ele traçado, mesmo sendo, como afirma Francisco Fagundes (1997), pouco conhecido ou mesmo desconhecido por aqueles que ele deixou em sua terra natal, seja como mola propulsora ou, até mesmo, como símbolo de um movimento que irá se repetir anos mais tarde. É como se mesmo não conhecendo a história de Charles Peters, todo aquele que parte de sua terra natal, “instintivamente”, procurasse refazer os passos do pioneiro para, dessa forma, tentar construir um império tal como o tentou esse desbravador do Faial (Cf. FAGUNDES, 1997).

¹¹⁰ O nome de batismo de Charles Peters é colocado sob outras formas segundo a tradução e adaptação da autobiografia deste pioneiro compilada por Francisco Cota Fagundes. Ficaremos, pois, com essa opção que é a escolhida por Fagundes, após algumas pesquisas realizadas por este.

A presença do tema da diáspora na obra de Francisco Cota Fagundes, um movimento que acontece repetidas vezes, em diversas configurações, por todo o mundo, faz de uma história que, a princípio, é só sua, uma história e, conseqüentemente, uma construção de memória também coletiva. Os apontamentos particulares do escritor também são ecos não somente da diáspora portuguesa que se dirigiu para a América por motivações específicas, mas também de outras diásporas que aconteceram (e acontecem) sob outras tantas motivações, mas que, universalmente, são promovidas pela necessidade de que a jornada, a travessia, aconteça.

Assim como afirmamos no primeiro capítulo, sobre a questão da memória como verdadeira testemunha dos grandes êxodos e a transformação destes, na contemporaneidade, em exclusões sociais, como os guetos, sobretudo os simbólicos e não palpáveis (Cf. SEIXAS, 2001, p. 96), a obra fagundiana abriga uma espécie de consagração desta "função" da memória apontada por Seixas (2001) ao reunir na travessia de Francisco Fagundes os dois tipos de êxodos/ exclusões em suas páginas. O primeiro trazendo, explicitamente, a história do avô de Fagundes em busca de novas terras, em época que os portugueses das ilhas saíam de lá aos montes em busca de melhores oportunidades na América e, implicitamente, a grande travessia de Charles Peters. Já o segundo tipo de êxodo, faz-se presente quando as linhas fagundianas nos revela a situação marginal na qual vivem os imigrantes no contexto em questão.

Na narrativa, além do seguir para a América ser uma espécie de objetivo que marca essa consciência coletiva da ilha Terceira em busca de prosperidade, há uma questão particular, que deriva dessa busca e que envolve especificamente a dificuldade financeira pela qual passava a família Cota Fagundes: não havia dinheiro suficiente para que todos fossem juntos para os Estados Unidos. Sendo assim, Francisco e seu irmão seguem primeiro rumo ao supracitado país:

Como eu me aproximava do meu décimo oitavo aniversário, abeirava-se o dia de eu ir às sortes. Os preparativos da última hora tiveram que ser apressados. O meu irmão mais velho, que já fora às sortes e ficara livre de prestar serviço militar, estava fora de perigo. Mas eu não estava. E como toda a gente sabia, muitos rapazes da nossa freguesia já estavam na guerra em Angola ou a caminho de África. (Também houvera tropas da Agualva na expedição à Índia, quando a União Indiana tomou Goa, Damão e Diu) (FAGUNDES, 2013, p. 70).

E, dessa forma, um imigrante açoriano da ilha Terceira compõe um grupo particular, o português que, por sua vez, une-se a outros tantos grupos. Esse tipo de contato entre grupos para a formação da memória é exemplar quanto a certo trecho do primeiro capítulo deste trabalho quando destacamos a ideia de Halbwachs para a formação da memória como um processo que engloba tanto a relação do indivíduo com o seu grupo, quanto a relação deste com outros grupos. Em certo sentido, se o assentamento da construção da própria história promovido no e pelo escrito autobiográfico gera certo conforto visto que o movimento da diáspora encontra um assento, "um lugar todo seu", um compactuar de uma necessidade que envolve povos dos mais diversos, também, de alguma maneira, reforça esse conforto posto que, definitivamente, a busca e o sentimento motivados podem ser particulares, contudo, a necessidade da travessia, como já dissemos, é coletiva:

Assim, quando tentamos encontrar no céu duas estrelas que fazem parte de duas constelações diferentes, satisfeitos por termos traçado uma linha imaginária de uma à outra, de bom grado acreditamos que o simples fato de alinhá-las dessa maneira confere a seu conjunto uma espécie de unidade; contudo, cada uma é apenas um elemento compreendido num grupo e, se foi possível encontrá-las, é porque naquele momento nenhuma das constelações estava oculta por uma nuvem. Da mesma forma, pelo fato de dois pensamentos, uma vez comparados, parecerem reforçar um ao outro por contrastarem entre si, independentemente dos conjuntos de onde são tirados, não percebemos que na realidade estamos levando em conta os dois grupos ao mesmo tempo – mas cada um do ponto de vista do outro (HALBWACHS, 2006, p. 49).

Entretanto, consta dizer que enxergamos certo distanciamento nas ações que envolvem os termos diáspora e autobiografia. Vistos assim, lado a lado, do primeiro retemos a ideia de deslocamento, de trânsito, enquanto que, ao pensarmos no outro termo, temos, no mínimo, uma ideia de demarcação, uma espécie de tentativa de retenção, quiçá, do tempo e da vida ou mesmo a criação, como já afirmamos, de um escrito marcado de "*paixão pelo nome próprio*" em que "[...] através dela [desta paixão], é a própria pessoa que justifica sua existência" (LEJEUNE, 2008, p. 33, grifo do autor). Juntos os vocábulos, quando reunidos pelo ato da escrita, afrouxam-se o distanciamentos e a narrativa passa a se configurar algo como que uma captação do que permaneceu/ sobreviveu em meio ao deslocamento daquele que escreve.

É, portanto, ao discorrer sobre o impacto do deslocamento sobre a sua vida e, dessa forma, demarcar e cercar tanto a vida quanto o deslocamento pelo discurso

literário, que o texto fagundiano desconstrói esse distanciamento entre os termos citados no parágrafo anterior. Nesse sentido, é como se, ressaltamos, pela via da representação, ele cessasse esse deslocamento que, a contar pelas inúmeras vezes que essa travessia aparece no discurso do narrador – quase como que um apelo que nos soa paradoxal posto que se busca conquistar um dado espaço junto à sociedade em que se está por meio da reiteração do deslocamento – parece não ter acabado e esse sujeito inscrito pudesse finalmente se assentar em um dado espaço, no caso, o da ficção literária.

Os esquecimentos necessários, posto que o passado nunca é retomado em completude, e a posterior lembrança do movimento diaspórico, se estabelecem, em certa altura da vida como uma reflexão do eu inscrito em seu passado que se consolida no presente, tendo em mente, aqui, considerando um âmbito mais universal, como uma tentativa de fuga da morte por meio da construção narrativa do "seu" passado. Nos valendo das palavras de Gagnebin (2007):

Se podemos assim ler as histórias que a humanidade se conta a si mesma como o fluxo constitutivo da memória e, portanto, de sua identidade, nem por isso o próprio movimento de narração deixa de ser atravessado, de maneira geralmente mais subterrânea, pelo refluxo do esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um "branco" de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração (GAGNEBIN, 2007, p. 2).

Retomando as motivações do deslocamento, vale dizer que a existência de um espaço favorável para que a diáspora ocorra, aparece desde os primeiros anos de vida do protagonista. Na ilha açoriana, a Terceira, o viver na América tinha valor incalculável para os habitantes. Basta observarmos as considerações feitas pelo menino Francisco acerca de um morador que já esteve na terra, até aquele momento, inalcançável para o garoto “... tinha vivido na América por um tempo, o que de *per si* já o tornava aos nossos olhos *maior do que a vida*” (FAGUNDES, 2013, p. 43, grifo nosso). O ato de tornar o outro “maior que a vida” já é uma ideia que o sujeito adota para si, que, na verdade, extrapola os limites da imanência e coloca a ideia construída em patamar acima do sujeito. De certa forma, notamos que o sujeito não só põe-se inferior, no momento retratado, em relação ao país de destino, mas também ele coloca-se inferior ao deslocamento diaspórico em si. Em outras palavras, o ato de seguir para outro lugar

toma grandes proporções. O enaltecimento constante da América é como uma espécie de sonho para o pequeno Francisco:

O irmão da madrinha também nos enviava dinheiro de vez em quando, e quase todas as roupas que eu usava haviam sido *encomendas* que nos mandavam da América. Como a madrinha era uma das melhores costureiras da terra, dos vestidos e fatos fazia-me camisas e calças. A madrinha ela mesma sempre andava com vestidos americanos. E o padrinho, esse, parecia um americano de verdade com os seus *alvarozes*. Que emoção era aquela quando recebíamos um *recibo* do carteiro indicando que fôssemos levantar mais uma saca de *encomendas* da Califórnia! Lembro-me sobretudo do prazer que era cheirar aquelas roupas... Fechava os olhos, enterrava a cara no montículo de roupas... e aspirava a América para os meus pulmões! Criei-me com o cheiro da América, sensações da América, cores da América à minha volta. Tudo isto contribuiu para o meu desejo de ir para a América, desejo esse reforçado pelos meus contactos com americanos da Base, os militares do campo de golfe, e durante uma visita à Base (FAGUNDES, 2013, p. 63-64, grifo do autor).

A memória do passado sendo reconstruída com a ajuda do olfato, que se mostra como "coleccionador de memórias", reforça a ideia de se ver os Estados Unidos como a terra prometida por meio da inscrição da cultura americana em terras estrangeiras. A descrição reforça as considerações do já citado teórico William Boelhower, posto que o excerto remonta à ideia da “fase da antecipação” sendo construída. Este excerto de Fagundes nos parece exemplar para que se possa confirmar a existência dessa fase. Mas há, ainda, como que uma espécie de ícone dessa etapa: o símbolo dessa idealização, da elaboração e da composição dessa cultura outra, fica personificado na figura da atriz de cinema Doris Day. Como podemos verificar na passagem em que Francisco criança furtivamente vê um filme estrelado pela atriz: “Doris Day estava no ecrã. O facto de eu não poder ouvir o som nem, devido à distância ler as legendas, *fizeram com que Doris Day se tornasse ainda mais irreal*. Fiquei gago de tanta beleza” (FAGUNDES, 2013, p. 57, grifo nosso).

Justifica-se, dessa forma, na multiplicidade de “reforços positivos”, que o deslocamento seja, sim, realizado pela família. Entendemos, nesse sentido, o esforço do pai para migrar com os seus para as terras em que ele nasceu¹¹¹. É assim que a família

¹¹¹ Essa também é uma espécie de herança possível legada ao pai de Francisco, visto que, do avó, a família também recebeu uma herança indesejável que foi a “má fama” entre os moradores da ilha. O avô, que depois de voltar dos Estados Unidos, vivia bêbado e, por isso, não provia o sustento familiar, levou a avó a furtar para alimentar a família. Esta, vestia-se em trajes masculinos e saía “pela calada da noite” para furtar vegetais e galinhas. Depois de descoberto o delito de D. Georgina Borges, seus filhos e, ainda,

repete o movimento empreendido por seus antepassados diretos, como o avô, e indiretos, todos aqueles imigrantes portugueses que foram marinheiros de navios baleeiros e/ ou mineiros da corrida do ouro de 49. Definitivamente, a crença no movimento da diáspora e na certeza que o melhor reside em outras paragens leva a família Cota Fagundes à América. A possibilidade de seguir para essas outras terras é motivo de grande orgulho familiar:

O meu avô paterno, José Cardoso Fagundes, que morrera antes de o pai se casar, tinha emigrado para o Brasil, ou pelo menos constava na família, a cuja história ninguém tinha tempo ou pachorra de dar muita atenção. Ao regressar do Brasil, emigrara para New Bedford, onde conheceu a minha avó, Georgina Borges, também oriunda da Aqualva. Casaram em *Betefete*, tendo o meu pai nascido em 1916 e vindo com a família para a Terceira em 1921. Na verdade, uma das glórias dos ascendentes de meu pai era, segundo ele, ser *amaricano*. Ele tinha orgulho em nos contar como recusara a cidadania portuguesa quando, por ocasião da Segunda Grande Guerra, as autoridades lhe deram a opção da cidadania portuguesa ou permanecer circunscrito à área de Angra para a eventualidade de Portugal vir a entrar na guerra. Foi a opção de confinamento à cidade que ele escolheu. O pai sabia que era pobre, mas teria algo muito especial para ofertar aos seus ainda hipotéticos filhos: a possibilidade de um dia irem para a América *usando os seus papéis de americano* (FAGUNDES, 2013, grifo do autor).

Mas, obviamente, não só por portugueses é composta a camada de imigrantes nos Estados Unidos. Outros mais realizam esse movimento e o encontro entre esses diferentes povos e nações é inevitável. A empatia os une e a escrita fagundiana se estabelece como representação literária também deste quadro social. E é assim que, para além da abrangência esperada, visto a obra ser uma autobiografia, há o que se dizer acerca de um importante trio de imigrantes que durante certo período conviveu sob o mesmo teto: Jeanette, a imigrante suíça, Jimmy, também um estrangeiro, mas oriundo da Itália, e o próprio Francisco, representante das terras lusitanas. No âmbito da narrativa em si, essa inusitada formação familiar inventa uma espécie de novo e moderno *modus vivendi* dada a circunstância, no mínimo, original, na qual os três viviam: Jeanette, na intenção de cuidar de Jimmy – que era sozinho e tinha muitos problemas de saúde – decide se casar com o italiano – que, além de querer receber os cuidados de Jeanette, também tinha a vontade de encontrar alguém para quem deixar sua herança, contudo, mesmo depois de casada com Jimmy, ela mantém a vida amorosa

a geração seguinte, ficaram com a má reputação de família: eram taxados de “bêbados e ladrões” (FAGUNDES, 2013, p. 28).

que anteriormente já havia estabelecido com Francisco. Todo esse novo arranjo é, de forma geral, encarado de forma positiva pelos três, apesar das “crises de consciência” que, vez ou outra, abatiam os pensamentos de Francisco (Cf. FAGUNDES, 2013, p. 297).

É assim que, no viés da representação literária, essa família é grande símbolo do movimento da diáspora construído pela narrativa. Mais que isso, essa família revela a solidão na qual eles se encerram dada a própria situação de estrangeiro: não se deixa de ser estrangeiro, esta é como uma espécie de marca a carregar para toda a vida. Essa condição se torna ainda mais clara no velório de Jimmy, mais especificamente, pelo fato de poucas pessoas terem comparecido ao funeral. Essa imagem, guardada pelo protagonista em dado momento da narrativa, faz com que a memória daquele que narra as suas lembranças, conecte-se espontaneamente a outro velório de uma também imigrante, a Billie, uma das colegas de trabalho de Jeanette e Francisco, que, quando morre, também são poucos os que comparecem ao seu funeral. Explica-se, por meio desse abandono do sujeito em sua hora última, a renomeação dada por Francisco ao país que os abrigou e, dessa forma, os Estados Unidos passam a ser para os imigrantes, na verdade, os Estados Unidos da Solidão (Cf. FAGUNDES, 2013, p. 314).

Cada personagem tem sua própria configuração da solidão na narrativa. Jeanette, de alguma forma, é abandonada pelo esposo Alex, um americano. Jimmy, além de estrangeiro, também é o retrato daquele que não tem com quem contar, mas gosta de viver na terra que escolheu para si. É, pois, a figura daquele que mesmo se encaixando na maquinaria da sociedade como sapateiro, não foi, entretanto, acolhido por essa sociedade. O seu completo abandono durante a velhice, quando não pode mais prestar seus serviços, é o atestado de sua condição. Francisco, bem, esse parece se colocar a meio caminho de tudo isso. Diferentes, a solidão dos três amigos os une e os protege. É esse trio, pois, símbolo desse quadro singular formado por imigrantes de toda a parte e que, ainda hoje, nutrem-se do sonho de encontrar, em lugares distantes, terras benfazejas e alimentam, dessa forma, esse ininterrupto movimento da diáspora.

4.3 - O DISCURSO-MEMÓRIA COMO SALVAÇÃO

A Doutora Soper ficou ofendida e magoada comigo – ela que sempre me tratara com um carinho e respeito especiais depois de eu lhe contar a minha história, pois todos os meus professores favoritos a sabiam, uma história que eu usava como uma insígnia de honra.

No fio da Vida: uma odisséia Açó-Americana (2013), Francisco Cota Fagundes

Contudo, o discurso em si de *No fio da vida* (2013), definitivamente, não é pautado em qualquer ideia de inferioridade ou subjugação, pois algo como que a salvação desse sujeito – ora literariamente representado ante a essa espécie de generalizada idealização do Novo Mundo –, acontece justamente na própria composição narrativa. Nesse sentido, vale dizer que o desvelamento dessa idealização vai sendo feito tanto na mudança de foco do narrador quanto na alternância discursiva de cada um dos “Franciscos” ou, até mesmo, das fases de Francisco que são operadas/orquestradas pelo discurso maior, o predominante, o do Francisco pesquisador e crítico construído na narrativa, como em:

Na aula da Mrs. Shields eu também queria ir para além dos livros exigidos. Podia ela dar-me uma lista de romances que se esperaria que uma pessoa instruída devesse conhecer? Bem, ela tinha uma lista, aliás conhecida, dos cem melhores romances. A lista, descobri eu não sem alguma consternação, não incluía um único título português; aliás, nem sequer um título espanhol. Eram, na maioria, romances ingleses e americanos; um número bastante grande também de romances franceses; e depois uns quantos alemães, italianos, e russos. Começava a suspeitar – *um sentimento que se ia acentuando cada vez mais à medida que o tempo passava* – que a cultura lusófona, e até certo ponto a de língua espanhola, não tinha grande relevo no mundo em que vivíamos (ou, pelo menos, viviam os americanos). Porquê? – perguntava-me. Não havíamos contribuído com nada? Ou eram eles que estavam a ser injustos connosco – eliminando-nos, silenciando-nos? (FAGUNDES, 2013, p. 247-248, grifo nosso)

Já em relação ao nível da diegese, no decorrer das páginas da autobiografia, Francisco, como já afirmamos anteriormente, paulatinamente encontra em seu caminho pessoas que o encorajam, persuadem-no a escrever a própria história, sobretudo, Jeanette, que com sua alma livre e sensível, foi uma das primeiras a acordarem o jovem açoriano para essa possibilidade. Mais adiante, são os professores de Fagundes que atestam o seu pendor para a escrita, apesar de sua aparente e "inconveniente" inclinação para a emoção, quiçá, para a passionalidade: sentimentos esses que não só acompanham, mas também compõem grande parte da escrita do autor. E é assim que a

inclinação para o exercício da escrita, surgida e identificada outrora, somada ao trabalho diário que acontece no hoje, permitem que história e técnica se fundam na produção da obra.

Nesse sentido, notamos que a crença do homem inscrito na narrativa opera como uma redenção ante as ideias anteriormente concebidas lá nos Açores acerca do movimento de migração. O homem que, reiteradamente, luta por seu espaço dentro da narrativa e verdadeiramente ocupa o seu lugar independentemente de onde esteja, compõe uma narrativa e constroi, dessa forma, o seu espaço discursivo no qual ele tem voz, ou melhor, ele é a própria voz. Sujeito e voz, aqui, se entrelaçam na formação discursiva autobiográfica.

O (re)encontro com a atriz Doris Day, colocando-a, em certo sentido, acessível a Francisco Fagundes – mesmo que ele tenha optado por não se arriscar a pedir o autógrafa da estrela, preferindo, assim, manter o “sonho” (Cf. FAGUNDES, 2013, p. 240) – torna a relação do menino Chico e, posteriormente, a do adulto Fagundes, uma espécie de símbolo de libertação dentro da narrativa:

– Meu Deus, ó Meu Deus! Era a Doris Day! Era ela! Um pouco, ou até bastante, mais velha do que quando eu a vira pela primeira vez no filme do cemitério mas a mesma Doris Day! Sardenta, e tão real, e tão linda, e ali detrás de mim, e parecendo-se um bocadinho com a Jeanette... Eu estava a olhar para a Doris Day! Implorei ao Mark que nos fôssemos embora dali para fora. Temia que ela notasse que estávamos a mirá-la e que eu ficaria embaraçado se isso acontecesse (FAGUNDES, 2013, p. 240).

Apesar de continuar linda, a estrela norte-americana envelheceu, foi encontrada em situação que a coloca, em certo sentido, no mesmo patamar que Francisco. Ela simplesmente está no mesmo bar em que ele se encontra e também, segundo o narrador, se parece "um bocadinho com a Jeanette", uma mulher que é, digamos, "acessível" a Francisco. É aparentemente em movimento parecido que a escrita autobiografia tecida por Fagundes coloca a diáspora em seu lugar ao lhe dar a devida importância e o merecido crédito, pois, ainda desenvolvendo o paralelo, Doris Day é inegavelmente uma estrela de cinema, mas ela envelhece como qualquer outro ser mortal. Em outras palavras, apesar de Francisco optar por mantê-la como um sonho, como ele coloca nas linhas que se seguem ao trecho supracitado, ele, neste momento, *opta* por isso, não tem mais a ilusão como norte, torna-se senhor consciente das suas decisões.

É assim que a opção por sair da terra natal continua a ter importância, visto ser fundamental para a construção desse sujeito, mas, agora, quando ele reconsidera o movimento da diáspora por meio de seus escritos, o quadro panorâmico criado na narrativa tem outras proporções. Finda a autobiografia, fica-nos retida a ideia de que a diáspora e o lugar de seu destino não são mais superiores ao sujeito que decidiu traçar para si um destino diferente dos que os seus conterrâneos construíram. Como já dito no início desse capítulo, o narrador demonstra ter consciência de todas as relações reais e ideais estabelecidas ao longo de toda a jornada narrativa.

Se o encontro com a atriz Doris Day torna-se, pois, símbolo da transformação da condição do indivíduo estrangeiro dentro da narrativa, é a trajetória construída por Francisco Fagundes que modifica determinadas concepções e, de certa forma, extrapola os limites da própria narrativa. É assim que, mais do que a construção de uma escrita íntima, o relato fagundiano nos revela as sutilezas da imigração portuguesa nos Estados Unidos como um todo e nos atenta para a necessidade de reavaliação das concepções sobre o discurso concebido acerca da autobiografia imigrante. Essa obra singular termina por redimensionar o *locus* da própria escrita autobiográfica imigrante, visto que menos do que a exaltação de uma espécie de “sonho realizado”, a narrativa opera justamente na desconstrução desse sonho com base no fato de que a atraente terra das possibilidades financeiras, tornou-se uma terra “real”, onde a busca pela construção das próprias possibilidades, por vezes, pode ser tão ou até mais árduas do que a luta pela prosperidade na própria terra natal, realidade esta que, em muitos casos, é desconsiderada por aqueles que se dispõem a realizar a travessia.

Dessa forma, a trajetória de Fagundes nos mostra o quão incertos podem se mostrar os caminhos traçados pelo imigrante. Em outras palavras, faz-se importante dizer que Fagundes deixa de ser o empregado do setor terciário da economia – quando na posição de ordenhador de vacas ou de garçom – e passa a ser aquele que é responsável pela formação dos americanos e não-americanos, ou seja, uma verdadeira reviravolta no papel do imigrante nesse Novo Mundo. Não extrapolando, pois, as margens do texto literário, a trajetória de Francisco Fagundes dentro da narrativa atenta-nos para a necessidade de reavaliarmos a ideia que se tem acerca da representação da condição imigrante na escrita imigrante.

Contudo, apesar de o texto tomar um caminho um tanto diferente das autobiografias de imigrantes nos Estados Unidos, ao seu modo, a obra cumpre um papel

esperado por esse tipo de escrita. A “reviravolta” em relação a própria condição desse eu não é uma surpresa, no sentido daquilo que um leitor norte-americano espera de uma autobiografia imigrante nos EUA, pois, temos, sim, a história de um sujeito que deixa uma vida miserável e “vence” na “América”. Esse é o “lema” do país, um lugar em que qualquer um pode conseguir sucesso na “terra das oportunidades”. Nesse sentido, a narrativa, apesar de percorrer um caminho diferenciado, ela corroboraria esse “discurso oficial” no mesmo passo que o questiona. O desfecho dessa jornada de vida situa-se no mesmo lugar de onde tudo começou e fecha-se, dessa forma, um ciclo demasiado importante nas memórias daquele que se inscreve:

Ouviu-se uma voz gritar de não sei onde. A madrinha deu ordem para parar o cortejo: era a Irene, a rapariga cega que era exactamente da minha idade e que costumava viver do outro lado da rua da nossa casa. Queria tocar várias pessoas para reconhecer quem eu era? Ela fê-lo. Quando me tocou já sabia.

– Este é o Chico. Reconhecia-o em qualquer parte.

Os meus olhos encheram-se de lágrimas enquanto recordava ter andado a pedir com ela e com os irmãos, o que a madrinha sempre detestara. Um dia deixara escapar o carrinho de madeira em que ela ia e o carrinho tinha ido pela colina abaixo com a pobre Irene aos gritos dentro. Felizmente não se tinha aleijado. Eu tinha feito aquilo para ver o que aconteceria. Devia ter uns seis anos mas já era um diabinho. E tudo fomos lembrando.

Havia regressado ao lar! Ó céus, depois de uma acidentada viagem de nove anos pela Califórnia; depois de seis anos por vezes de suma alegria e felicidade mas tantas vezes também de dor e agonia com a minha Calipso suíça, senti que havia finalmente regressado a casa (FAGUNDES, 2013, p. 340-341).

A volta de Francisco Cota Fagundes à terra natal, o (pseudo)prestígio ora conquistado perante os seus, põe fim a um ciclo de verdadeiros embates de ordem pessoal, o que angaria, nesse sentido, o *status* de Odisséia para os escritos fagundianos e também, dados os reencontros operados pela memória, uma conquista da memória coletiva que prevalece apesar de a distância que é estabelecida pelo espaço e pelo tempo, pois:

[...] se a vida humana fosse mais curta, uma memória coletiva, cobrindo uma duração mais restrita, talvez não empobrecesse porque, numa sociedade assim aliviada, as mudanças se precipitariam. Em todo caso, como se esboroa lentamente pelas bordas que marcam os seus limites, à medida que cada um de seus membros, especialmente os mais velhos, desaparecem ou se isolam, a memória de uma sociedade não pára de se transformar e o próprio grupo está sempre mudando. Aliás, é difícil dizer em que momento desapareceu uma

lembrança coletiva e se ela saiu realmente da consciência do grupo, *precisamente porque basta que se conserve em uma parte limitada do corpo social para que ali sempre se consiga reencontrá-la* (HALBWACHS, 2006, p. 105, grifo nosso).

Mas, faz-se importante dizer, que a vitória não está restrita a Francisco: a chegada aos Açores simboliza a vitória do antepassado imigrante na figura de Charles Peters e de todo imigrante que sai de sua terra natal e se deixa levar pelo desconhecido de outras paragens. O tipo de riqueza garimpada por Fagundes e ora meramente reconhecida pelos seus, não atende necessariamente aquilo que por eles foi esperado, que seria a construção de um império português em meio às vacarias, mas é um verdadeiro salto, sim, no tipo de conquista do homem imigrante. É inegável que a trajetória fagundiana reforça a ideia do português conquistador.

Contudo, mais importante do que a trajetória em si, é o resgate em si, a experiência do homem pela linguagem, a sua salvação de caráter, digamos, ambivalente. A experiência da escrita conta-nos sobre aquilo que foi e aquilo que poderia ter sido: como seria a vida se Francisco Cota Fagundes ficasse nos Açores com a madrinha? Salva-se, pois, o sucesso e também o fracasso. Daí entendemos o ranço da melancolia que perpassa a obra, quando na representação dessas memórias, como a marca do descompasso entre o sujeito e o mundo: a história do triunfo revela-nos também a história daquilo que se perdeu.

Acreditamos que o sujeito da autobiografia, ao colocar a vida em papel também, ao invés de limitar-se, redimensiona a própria vida: seu escrito coloca-se para além da verdade dos fatos, seu único contrato é, pois, segundo Lejeune, com a identidade imanente da qual ele faz parte. Além dessa constante ampliação do sujeito que se escreve/inscreve, aquilo que também é sua busca, no caso, a verdade (fagundiana), também adquire novos matizes quando da tentativa de delimitação. É assim que o sujeito e a sua “busca de fé”, diga-se, a verdade, escapam quando no encontro pelo tato, quando submetidos ao trabalho analítico. Definitivamente, o discurso não cumpre, como já dissemos, com uma função de verdade, apesar de os procedimentos utilizados tomarem esse rumo.

Nesse sentido, valemo-nos, ainda, do escritos de Lourenço (1998), sobre a poesia de Jorge de Sena, na tentativa de vislumbrarmos o norte de um sujeito que se inscreve. Apesar das diferenças de forma, visto que "a base de apoio referencial" na

biografia está – diferentemente do que acontece na poesia seniana – circunscrita a um dado "espaço e tempo" (LOURENÇO, 1998, p. 114), há que se observar as tensões existentes em ambas produções para que se veja "o presente de um passado; como a presentificação e a actualização de uma memória de mundo, pessoal e coletiva" (LOURENÇO, 1998, p. 117) nessas escritas *cheias de memória*. Segundo o mencionado crítico, há uma marca, uma proposta de Sena que respalda a sua poesia, que é:

[...] uma *consideração do estético como uma das possibilidades do vivido existencial*, ou seja, uma inclusão da "arte" na "vida". Não porque tudo seja arte, o que implicaria uma exclusão a vida, e sim porque uma experiência das virtualidades humanas só pode ser representada em termos estéticos (LOURENÇO, 1998, p. 95, grifo do autor).

Para essa realização, Lourenço (1998) salienta a presença da tensão dialética entre experiência existencial e experiência estética na qual se fazem os escritos para que seja estabelecida uma experiência em outro plano, uma experiência de linguagem, que, quando produto da memória, ainda seria marcada como uma experiência de segundo grau dado o processo de decantação pelo qual o vivido se submete quando passa/percorre o processo memorialístico: interiorização, esquecimento até reaparecimento no futuro em forma de lembrança (Cf. LOURENÇO, 1998, p. 101). Findo esse percurso do vivido, a realização do sujeito, pela via da linguagem, se abrigaria nesta outra dimensão.

De alguma forma, essa conquista nos faz lembrar a diferenciação feita por Walter Benjamin (1985) entre vivência e experiência em que este marca a diferença entre uma sequência de ações vividas, de vivências, e a importância de uma vivência lembrada, ou seja, a transformação desta em experiência no exato instante em que o vivido é lembrado. De alguma forma, este filtro, que é a memória, é que promove essa transformação, essa espécie de tradução do vivido em linguagem, em experiência de linguagem. Que, como também já mencionamos, também tem seus limites e, dessa forma, realiza-se no próprio silêncio "que mantém desconhecido o que exige assim permanecer" (ESTRADA-DUQUE, 2009, p. 20):

É somente na negação ou no apagamento desta abertura da palavra para o silêncio que se pode dar a discussão sobre aquilo que constitui os pressupostos e os critérios aparentemente objetivos que, tradicionalmente, configuram as confissões, as memórias, as autobiografias. Mas mesmo aqui, quando se busca o que as tornou possível, quando se investiga o solo no qual elas emergiram e prosperaram, permanece-se no plano da impossibilidade, ainda que de

outra natureza; pois é quase um truísmo observar que os pressupostos que fundamentaram e sustentaram a escrita de si dissolveram-se diante dos questionamentos colocados pelo pensamento contemporâneo (ESTRADA-DUQUE, 2009, p. 21).

De forma inesperada, notamos também que, para além das expectativas atendidas ou não por essas personagens da solidão, o triunfo das mesmas acontece, de uma forma ou de outra. É na escrita literária que ocorre a realização da personagem migrante. Na narrativa, as personagens não se lamentam constantemente sobre a não realização de sonhos ou sobre as perspectivas frustradas, pois essas personagens são conscientes da situação marginal e real na qual se encontram nessa terra que eles adotaram para si. O que se quer dizer, aqui, é sobre a realização angariada no/ pelo fato de que as suas vozes foram, enfim, escutadas através da representação literária. O triunfo do sujeito só é conquistado a partir do esfacelamento (tardio...) da solidão pela linguagem. É, dessa forma, através do compartilhamento de suas experiências pela via da representação narrativa que o sujeito obtém sua realização possível. Ficamos cientes, aqui, de que a experiência comum a esses imigrantes é a solidão. Para o bem ou para o mal, essa fora a grande experiência de suas vidas ora representadas pela ficção.

Bem, é por isso que entendemos que os escritos de Francisco Cota Fagundes, conta-nos muito mais do que a história de um homem que segue para outro lugar em busca de melhores condições de vida ou, de forma secundária, a história de outro homem, Sr. Manuel Cardoso Fagundes, que adotou os passos do pai como seus na esperança de modificar a própria vida e a de seus filhos que com ele seguiram rumo à desejada, almejada mas, em verdade, desconhecida terra. Eles representam e transmitem também o eco da voz do homem que desbravou o mar em navios baleeiros, a voz do homem que buscou fortuna no campos de mineração. *No fio da vida* (2013) é, portanto, a compilação de vozes, a representação literária dessas vozes que, quiçá, não seriam ouvidas caso Francisco Fagundes não tivesse a sua verdade, seja ela qual for, como norte a guiá-lo pelos meandros de sua própria narrativa. Nesse sentido, consta, ainda, esclarecer, um (outro...) possível desconforto que poderia surgir ao se colocar, lado a lado ou, até mesmo, de forma imbricada, elementos, a priori, de significação contrária com os são *texto autobiográfico e coletividade*. Nos valemos de mais uma consideração lejeuniana para pensarmos sobre essa outra e nova questão de cunho semântico ora levantada:

Se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém, uma verificável semelhança com uma pessoa real, mas sim ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz (LEJEUNE, 2008, p. 47).

Ou seja, é o texto fagundiano, quando abriga em seu tecido discursivo os clamores das personagens imigrantes da solidão e do abandono, mais do que os aspectos históricos que envolvem a história "real" do autor Fagundes, que cria em sua construção um novo e singular *habitat*. É a adequação desta autobiografia como um verdadeiro compilado de vozes que nos faz enxergar o Outro: o mesmo eu "narcisista", com desejo de glória e de eternidade, é o eu que constroi um ponto-de-vista singular, mas de constituição e origem coletivas, acerca de todas as questões que o próprio discurso construído problematiza. Sendo, ainda, segundo Lejeune (2008), o gênero autobiográfico um gênero contratual em virtude da presença do nome, que é um elemento essencial do contrato¹¹² (Cf. LEJEUNE, 2008, p. 45), vale lembrar que, como dissemos no primeiro capítulo, esse acordo social também é campo fértil para o surgimento de lembranças devido à sua imobilidade (Cf. HALBWACHS, 2006, p. 174), estabelecendo-se, dessa forma, tal como o funcionamento do espaço – que, como já foi, aqui, ressaltado, é uma espécie de força em potência da memória – para o sujeito¹¹³.

Nesse sentido, considerando a filosofia benjaminiana que norteia este trabalho, a narração da história de Cota Fagundes se estabelece como uma construção interessante e paradoxal acerca da ideia de se ler a História a contrapelo para que possamos enxergar a versão, geralmente não-oficial, dos vencidos (Cf. BENJAMIN, 1985, p. 225). Ou seja, o discurso oficial norte-americano, como já dito, é inscrito sob o lema da terra das

¹¹² Interessante ressaltar que, no intuito de que o contrato de Lejeune seja estabelecido, o estudioso nos afirma que há a necessidade de que se tenha, no mínimo, aquele que ele denomina de "leitor-médio" (LEJEUNE, 2008, p. 58) à frente da leitura de uma autobiografia. Contudo, notamos que, para que este contrato seja plenamente estabelecido, a existência do já mencionado "leitor-modelo" (ECO, 1994, p. 99), de Umberto Eco, seria a mais adequada para este fim. Logo, entendemos que Lejeune fala em leitor médio, contudo, quando na idealização do "seu" contrato, tem em mente um leitor que, de fato, queira "verdadeiramente" jogar o jogo, ou seja, o leitor-modelo de Eco.

¹¹³ Em "O pacto autobiográfico (bis)", Lejeune propõe espécies de ressalvas que, de certa forma, fazem com que seja desestabilizada toda aquela autoridade da ideia do contrato delineada no primeiro texto/pacto lejeuniano e, conseqüentemente, faz surgir certas diferenças de pesos entre o contrato de Lejeune, que passa ser "menos" incisivo, e o contrato de Halbwachs, que continua a ter peso "de lei". Contudo, cientes de que estamos diante de uma autobiografia *stricto sensu*, posto que a narrativa de Fagundes pode ser considerada uma luva em relação ao primeiro contrato de Lejeune idealizada no pacto de 1975, entendemos que, apesar das diferenciações, não há problema em continuar a relacionar o pacto estabelecido pelo sociólogo e aquele estabelecido pelo estudioso da autobiografia na elaboração deste trabalho. Há que se lembrar ainda que, nos valendo da nota anterior, também é o leitor-modelo que temos em mente ao "acreditarmos" na ideia do primeiro contrato lejeuniano e, principalmente, ao relacioná-lo ao contrato de Halbwachs.

oportunidades e conquistas, contudo, o preço que se paga, a história do imigrante, construída na marcha do enfrentamento de grandes dificuldades, o sangue e suor derrubados pelos vencidos para que a pátria supracitada se estabeleça como tal, em dada medida, dessacraliza e desautoriza esse discurso dominante dos vencedores. E, assim, fica-nos, com base na narrativa em questão, uma pergunta: será que este sujeito narrativamente inscrito se submeteria à travessia caso soubesse de todas as dilacerações pelas quais passariam seu corpo e, principalmente, seu espírito para alcançar a posição à qual chegou?

Nessa altura do trabalho analítico, o também estranhamento acerca de palavras com movimentos de significação distintos, de alguma forma, reunidas no relato fagundiano, haja dito, anteriormente, aqui, autobiografia e diáspora, dissolve-se não somente no texto ora construído, mas também, e principalmente, nas próprias páginas de *No fio da vida* (2013). É justamente essa espécie de incômodo do não-pertencimento, do estar em movimento, que alimenta a própria narrativa. Parece-me que Vamberto Freitas, em seu artigo acerca de *Hard Knocks*, enfatiza a importância desse “não lugar todo seu” ou lugar fronteiro no qual o narrador se encontra para a realização da própria tecitura da obra (Cf. FREITAS, 2007). Felicidade de uns e infelicidade de outros, é neste ponto que a nossa empatia pela personagem dá espaço à beleza da criação literária e desejamos que, caso fosse necessário, o pequeno Francisco passasse por todos os sabores e dissabores do destino. Outra vez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Citamos o mundo perdido de Proust em nossa introdução e, ao longo das páginas desta tese, falamos sobre como a memória se apropria do passado, ressignificando-o, resgatando um mundo que, como vemos, na verdade, *não pode ser perdido*. Dessa forma, recorreremos, ora e outra, ao legado proustiano para tecermos, aqui, nossas últimas considerações.

Acreditamos que é ao reviver um tempo "perdido" que Alexandre, protagonista de *Memórias de Lázaro*, se inscreve em meio a suas memórias. Ao revolver o passado, o filho de Abílio não obtém respostas, dessa forma, foram suas indagações que se tornaram mais consistentes entre o tempo dos acontecimentos e o tempo da narrativa, e, seu ganho maior, talvez um inesperado ganho, parece ter se concretizado, no fim de seu relato, na união do protagonista com seu pai: no plano, digamos, instintivo, ele parece entender que é movido por uma espécie de mesma força estranha da qual seu pai se deixava levar, quando no plano físico, morre no mesmo lugar que o pai em meio ao lodo.

A lama – que também é composta pelos restos do pai – a entrar sem pressa em seu corpo, constitui-se em uma espécie de vertiginoso e estranho aconchego. É justamente esse encontro com o pai que se consolida como um tipo de necessidade última na narrativa de Alexandre quando findo o processo de trabalho com a memória. Sendo, pois, a vida e o destino de Alexandre, uma espécie de continuação de vida e destino do pai, visto que os dois parecem ser marcados por uma mesma estrela, logo, o filho de Abílio necessita seguir o mesmo destino do progenitor. Para o protagonista, não lhe restam alternativas. Interessante, ainda, ressaltar que o lodo é o elemento comum aos dois tempos. Dessa forma, observamos que, se sua casa foi destruída, será este terreno instável, quando submetido ao toque, que se constituirá como uma espécie de ponto perene a unir esses tempos.

Em *The house on Mango Street* (1984), é possível observarmos a presença dos fragmentos da memória através de uma forma narrativa muito singular: os micro-capítulos, como já dissemos, os *vignettes*. Em dada medida, estes se estabelecem nesse romance com impacto que pode ser comparado ao da palavra em relação à poesia. Em certa altura de nossa análise acerca dessa obra de Cisneros, apontamos também uma

possível relação entre a estrutura dessa narrativa e o gênero diário. Se a memória não é algo estático, posto que a cada recordar ela será remodelada, essa instabilidade ficará, pois, ainda mais evidente, no momento da captação das mesmas nesse (também) possível diário, posto que o registro do dia-a-dia torna ainda mais saliente as pequenas nuances que modificam essa memória. Nesse sentido, entendemos que é também por meio dessa espécie de trânsito livre entre as formas que Esperanza galga patamares em que constrói igualmente uma expressão livre do eu. Essa liberdade entre formas e expressão, de certa maneira, reforça a ideia de que o presente da narrativa abriga a inscrição de um futuro que nos faz acreditar que, se Esperanza assim desejar, ela poderá sair de *Mango Street* e morar em "A new house, a house made of heart" (CISNEROS, 1991, p. 64). É também pelo efeito simbólico que pode ser extraído do fato mesmo da protagonista ter tecido sua história – e, contrariamente à expectativa que se tem da mulher e filha de imigrante, ter elevado a sua voz “marginal” e, dessa forma, ter rompido com o padrão estabelecido neste *barrio* dos Estados Unidos ficcionalmente construído – que também podemos enxergar essa espécie de possível triunfo cujo abrigo estaria no futuro, ou melhor, no porvir.

Nesse sentido, notamos que as memórias que compõem o romance *Mango Street* evidenciam as questões do gênero e da imigração, contudo, para o estudo da memória elaborada nesse texto ficcional, o que mais nos chama verdadeiramente a atenção é a poeticidade na qual se revelam essas questões na narrativa. É notável como a narradora vai se transformando com o tempo. Ela parte de um princípio marcadamente frágil e inocente em relação a essas questões que são problematizadas pela narrativa nos seus primeiros capítulos, mas essa condição da menina vai sumindo pouco a pouco no romance. É como se a cada novo *vignette* ela fosse amadurecendo, endurecendo e, conseqüentemente, adquirindo bagagem para que faça seu enfrentamento em relação ao *status quo* supramencionado que caracteriza o meio em que ela vive e, nesse sentido, desestabilize essa condição.

Apesar de o gênero dominante na narrativa de Cisneros, como pôde ser visto durante a nossa análise, ser o romance autobiográfico, ao menos a lembrança (rastros) de gêneros como o diário e, quiçá, a poesia, como acabamos de ressaltar, se fazem presentes. É Aguiar e Silva (1982) quem, por meio de uma consideração acerca da apropriação da forma diário pelo romance, muito bem explicita a impressão que temos

sobre a passagem de tempo entre acontecimento e narração deste na constituição dessa obra de Cisneros:

[...] as personagens que desempenham a função de instância narrativa escrevem logo a seguir à ocorrência dos eventos narrados – ou, até enquanto estes eventos se desenrolam –, contando e exprimindo nas suas cartas, através das formas verbais do presente e de um pretérito que se refere a um passado imediato, o que vai acontecendo, o que pensam e o que sentem. Igualmente se encontra esta focalização em romance com a forma de diário [...] e, em romances que, não tendo embora taxativamente uma organização diarística, se aproximam muito, pelo seu teor, da escrita do diário [...] *nos quais o desvio cronológico entre a ocorrência dos actos diegéticos e do acto da escrita que os narra é sempre relativamente escasso* (AGUIAR e SILVA, 1982, p. 772, grifo nosso).

Pensando, ainda, em formas, diz-se, pois, que a epopeia foi, na verdade, uma das formas primeiras que mais evidenciaram o trabalho literário com a memória. As aventuras de Ulisses revelam essa relação com o passado, mas é na urdidura do tecido de Penélope que a tradição relacionou o empenho da personagem na elaboração de seu trabalho com a memória. Daí para frente toda a narrativa de uma vida, de alguma forma, parece fazer referência a essa atividade conjunta das personagens Ulisses e Penélope: enquanto ele vive suas aventuras, uma espécie de conteúdo da memória, ela nos revela o trabalho constante com a forma, urde os fios.

Em uma obra aparentemente de forma mais definida, entendemos que se inscreve *No fio da vida: uma odisséia açor-americana (Autobiografia)* (2013). Contudo, apesar da estrutura bem calçada, o protagonista não foge da necessidade de afirmar aquelas que são as suas verdades quando nos revela o seu conteúdo da memória. Verdade essa, ao que nos parece, que não deve ser relacionada à sua própria história, mas sim, considerada na própria (a)firmção de uma representação literária que nos revela uma situação marginal: a dos imigrantes. Desse modo, não é ao seu falar que a forma autobiográfica "menos fictícia" dá peso, é à experiência coletiva da emigração que, literariamente representada, precisa ter peso *sob a bandeira de um tempo autobiograficamente revivido e que não pode ser esquecido*.

Se a própria organização desta tese, que parte de um romance, segue para uma espécie de romance autobiográfico até chegar à autobiografia, já nos revela os níveis desse processo de ficcionalização, do que poderíamos considerar "mais" fictício para o que trataríamos por "menos" fictício, importante salientarmos essa diferenciação

também por aquilo que Umberto Eco diz serem os sinais ficcionais (ECO, 1994, p. 130). Tomaremos por base o início das narrativas.

Em *Memórias de Lázaro* (1952), a presença de um "diálogo de abertura" (ECO, 1994, p. 130) marcado por um narrador que parte de uma posição de espécie de conhecedor de todos os tempos, que ele se insere aos poucos nesse diálogo, imprimindo mais subjetividade, mais personalidade na fala, até a inserção "completa" de si no que conta ao colocar os nomes do pai e do amigo do pai no fechamento desse diálogo. É ao nomear os outros que lhe são próximos, que o narrador Alexandre coloca, ali, um tanto de si, visto que, no curso da narrativa, será grande parte das memórias desses outros que virá a compor a sua própria memória.

O que se nota em *The house on Mango Street* (1984) é igualmente um diálogo, contudo, apesar de também se ter a apresentação do espaço e, principalmente, do trânsito familiar até a chegada ao local primordialmente apresentado, a aproximação entre esse espaço e os familiares de Esperanza no início da narrativa acontece de forma mais entrelaçada do que no começo da narrativa adoniana. Apesar disso, há que se dizer também que a apresentação desse espaço, no que se refere à narrativa brasileira, é dotada de certa verticalidade no sentido de que o espaço claramente imprime uma força – da qual não se pode escapar – sobre aqueles que lá vivem, muito diferente do que acontece na narrativa de Cisneros, em que, apesar de a narrativa ter como cenário principal *Mango Street*, há menção também a outros lugares em que a família igualmente poderia ter se instalado. Em certo sentido, *Mango Street* parece ser uma opção, mas o ato de se viver no Vale do Ouro tem a força de uma sentença.

Muito distante disso se estabelece a autobiografia fagundiana, pois se trata da história de um homem que não tem um espaço para chamar de seu, mas cujas lembranças são assentadas em dois lugares bem distintos: o espaço açoriano e o espaço norte-americano, fato este que nos faz novamente remeter às outras narrativas para analisarmos um elemento de significado muito singular em cada obra: a casa.

Nesse texto de Fagundes, temos um homem que, logo em seus primeiros anos, foi morar na casa da madrinha. Mais adiante, ele segue para outro país e continua sem ter verdadeiramente uma casa. Ele chega, ainda, a morar com seus familiares, mas a força de uma intimidade não construída fala mais alto e ele parte para viver de casa em casa até o fim da narrativa. É no fim da narrativa, quando na presença de Maria Deolinda, que podemos vislumbrar a possibilidade de construção de um lar.

Em *Mango Street*, Esperanza mora em uma casa com seus familiares, contudo, não a considera um lar de verdade. Ela sonha com a casa do seu coração e há muitos indícios, como já afirmamos, de que ela a conquistará caso assim o queira. Mas a grande imagem de lar que fica na narrativa é a de uma casa onde não se quereria estar. Arriscaríamos, ainda, dizer, que a relação que a garota estabelece entre as casas reais e a casa imaginada é um dos grandes fios condutores da narrativa. Talvez, o maior dentre os que podemos identificar.

Mas, no romance adoniano, esse elemento tem seu significado marcado de forma ainda mais intensa. Alexandre vive a maior parte do tempo em uma caverna com Jerônimo e, em dada altura, constrói uma casa para viver com Rosália. Contudo, em certo momento, a casa de Alexandre, a mesma que serve de abrigo para as suas memórias e que lhe permite revolvê-las para que, dessa forma, construa a narrativa, transforma-se em túmulo para o corpo da filha de Felício Santana. Entrecruzando as funções desse espaço, abrigo e túmulo, com os elementos que lá se fazem presentes, memórias e Rosália, é como se Rosália, já sepultada, adquirisse sobrevida, pois também está protegida no abrigo da memória.

A partir dessa relação estabelecida entre os protagonistas e suas casas, entendemos que, na ausência ou na presença desse elemento na narrativa, a força empenhada por Alexandre, Esperanza e Fagundes nesses ambientes ressignificam e redimensionam a própria história através das singulares imagens de lar que se pode extrair de cada narrativa. É principalmente da relação e dos sentimentos que esses sujeitos-narrativas tecem com essas casas que podemos entender o quão “orgânica” pode ser a atuação do espaço como agente construidor de memórias.

Ainda relacionando as três obras, há que se notar uma espécie de "promessa de imortalidade" que paira sobre as narrativas ao conectarmos a ideia da memória coletiva com a ficção, pois:

Vivendo com duas memórias (nossa memória individual, que nos habilita a relatar o que fizemos ontem, e a memória coletiva, que nos diz quando e onde nossa mãe nasceu), muitas vezes tendemos a confundi-las, como se tivéssemos testemunhado o nascimento de nossa mãe (e também o de Júlio César) da mesma forma como "testemunhamos" as cenas de nossas experiências passadas.

Esse emaranhado de memória individual e coletiva prolonga nossa vida, fazendo-a recuar no tempo, e nos parece uma promessa de imortalidade (ECO, 1994, p. 137).

Tendo por base o "pé da palavra", não nos é difícil identificar certos traços da memória, ao modo de Halbwachs, e uma correlação desses traços quase que "coincidentalmente" direta com *Memórias de Lázaro*, quando Eco exemplifica sua fala apontando o fato de a memória "pessoal" abrigar informações coletivas sobre lugar e data de nascimento da mãe. Dessa forma, entendemos a conexão com a história de Paula, mulher de Abílio e mãe de Alexandre, pois o protagonista, ao saber sobre a história da origem da mãe que ele não conheceu, conecta a história da progenitora à sua tal como se tivesse testemunhado essa origem e, nesse sentido, passa a também se ver como uma continuação natural dessa história de Paula. A sua própria história e a de Paula, aparentemente, tem o mesmo peso para ele. A história de Alexandre como sendo a continuação da história da mãe e, como também já afirmamos, da história do pai.

Mas essa posição fundamental da "testemunha" ainda pode ser vista nas outras narrativas. Fato este que não somente nos permite estabelecer conexões pontuais na particularidade de cada texto, como também disposições em relação à visão que se pode depreender das obras vistas como um todo que, nesse sentido, amarram certas ideias que foram trabalhadas ao longo do trabalho analítico.

Em *The house on Mango Street* (1994), a história é o canto mexicano que se faz presente em duas nações distintas quando as irmãs conectam espontaneamente a imagem de uma casa nos Estados Unidos com outra casa – que pode ser qualquer casa – do México. É justamente essa espontaneidade da manifestação da memória que projeta a ação para o futuro: a conexão casualmente estabelecida pelas duas irmãs, uma como testemunha da outra, pode voltar a acontecer no futuro. Mais do que o apoio pontual feito no presente da narrativa entre as irmãs, na verdade, essa espécie de “comunhão” entre as meninas também pode ser lida como uma promessa que abarca o porvir, visto que o vínculo testemunhal, uma vez estabelecido, pode naturalmente tornar a se manifestar no futuro.

Em *No fio da vida: uma odisséia açor-americana* (Autobiografia) (2013), a compilação da narrativa em si é justamente o cumprimento de uma promessa feita no passado. Charles Peters, um português que participou da corrida do ouro na Califórnia, ao ter registrado o seu relato de imigrante no passado, constrói, mesmo sem o saber, o espaço para que o imigrante no futuro também registre a sua travessia. Ambos os textos, os relatos de ambos imigrantes, marcam, concomitantemente, não somente a

necessidade da travessia mas, sobretudo, o imperativo do contar. Mesmo não estando em um mesmo tempo, Fagundes é a testemunha de Charles Peters e vice-versa.

Complementando a questão da importância da testemunha, recorreremos, mais uma vez, a Duvignaud (2006) acerca do valor do depoimento desta nos escritos de Halbwachs:

Maurice Halbwachs evoca o *depoimento da testemunha* que só tem sentido em relação ao grupo do qual faz parte, porque pressupõe um evento real vivido outrora em comum e, através desse evento, depende do contexto de referência no qual atualmente transitam o grupo e o indivíduo que o atesta. Quer dizer, o "eu" e sua duração se localizam no ponto de encontro de duas séries diferentes e às vezes, divergentes: a que se liga aos aspectos vivos e materiais da lembrança, a que reconstrói o que é apenas passado. O que seria desse "eu", se não fizesse parte de uma "comunidade afetiva" de um "meio efervescente" – do qual tenta se livrar no momento em que "se lembra"? (DUVIGNAUD, 2006, p. 12)

Ou seja, é justamente nessa tentativa – infrutífera – de se livrar de seus próprios grupos por meio do desvelamento das marcas que os compõem, que os protagonistas mais a eles se aproximam. Alexandre, ao considerarmos as singulares dimensões de seu relato, irá se unir aos seus, cumprir um destino que não escolheu para si, ao trilhar seus últimos momentos pelo caminho da morte, ou seja, revela as mazelas das vidas do pai e da mãe e, tal como eles, sucumbe diante de vicissitudes que parecem ser advindas da mesma força impositiva que marcou a jornada de seus antepassados. É ao falar sobre o não querer pertencer à Mango Street que Esperanza se reencontra com sua comunidade e fortifica ainda mais os laços estabelecidos entre a garota e os que estão junto a si, seus familiares e vizinhos. No que se refere à narrativa fagundiana, é ao relatar os agruras de ser imigrante que esse rótulo fica ainda mais evidente, no sentido de que a narrativa atesta esse seu vínculo, colocando esse protagonista, de certa forma, junto aos outros seres da diáspora.

Umberto Eco termina os seus *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994) nos contando sobre uma espécie de extraordinário encontro com sua origem. Em visita ao Museu da Ciência de La Coruña, na Galícia, o curador do museu preparou uma surpresa para o escritor, professor e crítico de literatura no planetário deste museu: reproduziu quase que "hiper-realisticamente" o céu da noite entre os dias 5 e 6 de janeiro de 1932, data em que nasceu Eco, da cidade de Alessandria, Itália (Cf. ECO, 1994, p. 146). Em uma concatenação perfeita entre as questões sobre memória, história, processo de

ficcionalização, a descrição da sensação de Eco, feita por ele mesmo, acerca de sua inscrição naquilo que ele denomina de o “Livro dos Livros” parece ser a materialização do tipo de busca de todo aquele que recorre às memórias. Acompanhemos a descrição e a sensação de Umberto Eco sob a noite – que lhe é possível... – do céu do dia em que nasceu:

Vivenciei-a pela primeira vez, pois não tinha visto essa primeira noite.

[...]

O planetário usava um artifício mecânico que se pode encontrar em muitos lugares. Outras pessoas talvez tenham passado por uma experiência semelhante. Mas vocês hão de me perdoar se durante aqueles quinze minutos tive a impressão de ser o único homem desde o início dos tempos que havia tido o privilégio de se encontrar com seu próprio começo. Eu estava tão feliz que tive a sensação – quase o desejo – de que podia, deveria morrer naquele exato momento e que qualquer outro momento teria sido inadequado. Teria morrido alegremente, pois vivera a mais bela história que li em toda a minha vida. Talvez eu tivesse encontrado a história que todos nós procuramos nas páginas dos livros e nas telas dos cinemas: uma história na qual as estrelas e eu éramos os protagonistas. Era ficção porque fora reinventada pelo curador; era História porque recontava o que acontecera no cosmos num momento do passado; era vida real porque eu era real e não uma personagem de um romance. Por um instante, fui o leitor-modelo do Livro dos Livros.

Aquele foi o bosque da ficção que eu gostaria de nunca ter deixado (ECO, 1994, p. 146-147).

Em dada altura, quando James Wood discute em seu livro sobre as técnicas da ficção no capítulo, por nós aqui trabalhado, "Detalhe", ele afirma que esse detalhe aparece na narrativa de duas formas distintas, como *estidade*, "aquilo que atrai para si a abstração e parece matá-la com um sopro de tangibilidade" (WOOD, 2011, p. 73), ou, como *conhecimento*, um gesto ou comportamento de uma dada personagem que "faz parte da compreensão humana e moral" (WOOD, 2011, p. 91). Dessa forma, é possível que entendamos que, quando na primeira forma, o elemento narrativo em destaque oferece condições para que o leitor dê continuidade à narrativa por meio da imaginação a partir do caminho anteriormente trilhado; e, ao considerarmos a segunda vestimenta possível do detalhe na narrativa segundo Wood (2011), notamos que fica a cargo também do leitor "pescar" ou não aquilo que é deixado a meio caminho pelo narrador. Ou seja, o detalhe se configura como aquilo que na narrativa é necessário para que não haja passividade, o leitor é obrigado a ser partícipe daquilo que narrativamente se dobra e se desdobra diante dele.

A partir desse elemento que compõem o andaime da narrativa, entendemos, depois de todo o caminho que percorremos até aqui, que as memórias, quando vislumbradas em "detalhe" pelo leitor, apontam para uma construção que acontece sempre durante a leitura, o fazer-se e construir-se da própria narrativa, tal como valorizava Benjamin sobre as narrativas movidas no ritmo do trabalho artesanal, e sempre no presente, tal como Halbwachs afirma estabelecer-se a memória. Ficção, narração, memória: o entrelaçamento perfeito – possível... –, no lugar possível: a representação literária. O nosso porquê ora discutido e, enfim, parcamente concluído.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADONIAS FILHO. *Memórias de Lázaro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

ALMEIDA, M. F. A. de; VEIGA, B. J. de. Violência e tragicidade nos romances *Corpo Vivo* e *Memórias de Lázaro* de Adonias Filho In: *XVI CNLF*, Vol. XVI, n. 04, t. 1 – 2012, Rio de Janeiro, *Anais do XVI CNLF* Rio de Janeiro: Universidade Estácio de Sá Nova Améria, 2012, p. 1268 - 1275.

AZEVEDO, F. *Dicionário de Sociologia*. Porto Alegre: Editora Globo, 1961.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, vol.1, p. 36-49.

_____. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, vol.1, p. 114-119.

_____. O narrador. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, vol.1, p. 197-221.

_____. Sobre o conceito da história. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, vol.1, p. 222-232.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-147.

_____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, trad. pref. e notas de Márcio Seligmann-Silva São Paulo: Iluminuras/ EDUSP, 1993.

_____. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Edição e tradução de J. Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de P. N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOELHOWER, W. "The Brave New World of Immigrant Autobiography" In: *MELUS* 9 (2). Oxford: Oxford Journals, 1982, p. 5-23.

BOLAKI, S. "More Room to Play in Sandra Cisneros's The House on Mango Street" In: *Journal of American Studies of Turkey*. n. 23, 2006, p. 65-74.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Queroz, 1979.

_____. *Tempo vivo da memória*. São Paulo, Ateliê, 2003.

BRAYNER, Sônia. Tempo e destino na ficção de Adonias Filho. *Suplemento Literário*. Minas Gerais: 11 de setembro de 1976, p. 9.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Org.) *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BRITO, Mário da Silva Orelhas In: FILHO, Adonias. *Memórias de Lázaro*. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1970.

CALLIGARIS, C. "Verdades de autobiografias e diários íntimos" In: *Revista Estudos Históricos*. Vol.11 n.21 1998, p. 43-58. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2071>, acesso em 23 ago. 2013.

CARRIJO, S. A. B., "As águas das (des)memórias na prosa literária de Lya Luft" In: *Letras & Letras*, v.26, n.1, jan./jun.2010 – Uberlândia: EDUFU – Editora e Livraria da Universidade Federal de Uberlândia, 2010, p. 75-99.

CARROLL, L. *Alice no país das maravilhas*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CHAUÍ, M. S. Apresentação: Os trabalhos da memória. In: BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Queroz, 1979.

CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos*. Edição Carlos Sussekind Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1988.

CIRLOT, J-E. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

CISNEROS, S. *The house on Mango Street*. Vintage Books: New York, 1991.

DANTAS, R. N. *Entre a arte, a história e a política: itinerários e representações da "ficção brasileira" e da nação brasileira em Adonias Filho (1937-1976)*. Campinas: 2010, 212f. Tese (Doutorado em Política, Memória e Cidade) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

DE SÁ, D. "Prefácio". In: *No fio da vida: uma odisséia açor-americana (Autobiografia)*. Ponta Delgada, Açores: Veraçor, 2013, 11-13.

DEVENY, Thomas. "Narrative techniques in Adonias Filho's *Memórias de Lázaro*". *Hispania*, Vol. 63, No. 2, 1980, p. 321-327. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/340264>> acesso em 11 ago. 2013.

Dicionário enciclopédico da bíblia. Tradução de F. Stein. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.

DUQUE-ESTRADA, E. M. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/ Editora PUC-Rio, 2009.

DUVIGNAUD, J. Prefácio. In: HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de B. Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. p. 7-16.

ECO, H. *Seis caminhos pelos bosques da ficção*. Tradução de H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAGUNDES, F. C. *Hard Knocks: an Azorean-American Odyssey (Memoir)*. Providence, Rhode Island: Gávea Brown, 2000.

_____. *No fio da vida: uma odisséia açor-americana (Autobiografia)*. Ponta Delgada, Açores: Veraçor, 2013.

_____. *Do sonho ao pesadelo: narrativas de minha diáspora no Vale dos Pioneiros*. Guimarães: Opera Omnia, 2013.

_____. "La experiencia migratoria portuguesa em América a través de la autobiografia" (material de aula).

_____. "Carlos Pedro Deogo Laudier de Andriado: pedaços de uma vida imigrantes." In: PETERS, C. *Um Português na Corrida ao Ouro: A Autobiografia de Charles Peters*. Trad. Intr. Francisco Cota Fagundes. Lisboa: Edições Salamandra, 1997, p. 7-33.

FERREIRA, A. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FISHER, Almeida. O *Largo da Palma* na obra de Adonias Filho. *Suplemento Literário*. Minas Gerais, n.858, 12 de março de 1983, s/p.

FREITAS, V. "Sobre *Hard Knocks: an Azorean-American Odyssey (Memoir)* de Francisco Cota Fagundes: navegações em terra." In: *Revista Bilingue de Letras e e Estudos Luso-Americanos*, Gávea-Brown Publications, Providence, Vol. XXVIII – XXIX, 2007-2008, p. 5-15.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*. São Paulo, n.53, p. 166-182, 2002.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectivas, 2007.

GOMES, Danilo. A força da selva do cacau na obra de Adonias Filho: entrevista a Danilo Gomes. *Suplemento Literário*. n. 573. Minas Gerais: setembro, 1977, s/paginação.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de B. Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JUNKES, L. Vingança e redenção em Adonias Filho. *Suplemento Literário*. n. 748 Minas Gerais: 31 de janeiro de 1981, p. 6-7.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LICH, G. E. "Survival and Succession: Immigrant Autobiography as Cultural Legacy" In: *Yearbook of German-American Studies* 24, 1989, p. 59-72.

LORIGA, Sabina "A tarefa do historiador." In: *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. GOMES, Ângela de Castro; SHMIDT, Benito Bisso (Orgs.) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 13-37.

LOURENÇO, J. F. Nem confissão, nem fingimento. In: *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose e peregrinação*. Paris: Culturel Calouste Gulbenkian, 1998, p. 87-124.

MACIEL, A. M. N. *Spice in the melting spot: The house on Mango Street*, de Sandra Cisneros e *How the García girls lost their accents*, de Julia Alvarez. Santa Maria: 2007, 108f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

MATTOS, Cyro de. O chão de cacau: Adonias Filho. *Suplemento Literário*. n. 1.160. Minas Gerais: 2 de fevereiro de 1991, p. 6-7.

NORONHA, J. M. G. Apresentação. In: LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 7-10.

O'MALLEY, T. F. "A ride down Mango Street" In: *The English Journal*, Vol. 86, n. 8, New Voices: The Canon of the Future, 1997, p. 35-37.

PETERS, C. *Um Português na Corrida ao Ouro: A Autobiografia de Charles Peters*. Trad. Intr. Francisco Cota Fagundes. Lisboa: Edições Salamandra, 1997.

PINTO, D. J. *Memórias de Lázaro*, de Adonias Filho: uma escrita romanesca de devaneios líricos. *Revista de literatura, História e Memória*. Unioeste/ Cascavel, v.5, 5, p. 25-36, 2009.

POUILLON, J. "A autobiografia" In: *O tempo no romance*. Tradução de H. L. Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974, p. 38-41.

RODRIGUES, N. L. *A presença do mito trágico em Memórias de Lázaro*. Porto Alegre: 1980, 103f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Pontífice Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ROSA, J. G. "Campo Geral." In: *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

ROUANET, S. P. Apresentação. In: BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-47.

SÁNCHEZ, R. "Remembering Always to Come Back: The Child's Wished-For Escape and the Adult's Self-Empowered Return in Sandra Cisneros's House on Mango Street" In: *Children's Literature*, Volume 23, 1995 , p. 221-241, The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/chl/summary/v023/23.sanchez.html>> acesso em 25 mar. 2013.

SANTIAGO, S. "O entre-lugar do discurso latino americano". In:____. *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SCHMIDT, M. L. S.; MAHFOUD, M. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia USP*, São Paulo, v.4, n1/2, p. 285-298, 1993.

SEIXAS, J. A. Halbwachs e a memória-reconstrução do passado: memória coletiva e história. *História*, São Paulo, 20: 93-108, 2001.

_____. "Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais". In: *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs) Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 37-58.

SILVA, V. M. A. *Teoria da Literatura*. 8.ed. Vol. 1 Coimbra: Almedina, 1982.

SILVERMAN, Malcolm. Adonias Filho e o romance naturalista-regionalista. Trad. João Guilherme Linke. In: *Moderna ficção brasileira: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978, p. 9-18.

WONG, C. Sau-Ling. "Immigrant Autobiography: Some questions of Definition an Approach". In: EAKIN, P.J. (ed.) *American Autobiography: Retrospect and Prospect*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991, p. 142-170.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Tradução de D. Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WYATT, J. "On Not Being La Malinche: Border Negotiations of Gender in Sandra Cisneros's 'Never Marry a Mexican' and 'Woman Hollering Creek'" In: *Tulsa Studies in Women's Literature*, v. 14, n. 2, 1995, p. 243-271. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/463899>> Acesso em: 25 de mar. 2013.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, ____/____/____

Assinatura