

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

DAVID FRANÇA MEDEIROS

IMAGENS DA MEMÓRIA
EM CONTOS DE HELIÔNIA CERES

Maceió

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

DAVID FRANÇA MEDEIROS

IMAGENS DA MEMÓRIA
EM CONTOS DE HELIÔNIA CERES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Gilda de Albuquerque
Vilela Brandão

Maceió

2017

**Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central**

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

M488i Medeiros, David França.
Imagens da memória em contos de Heliônia Ceres/ David França
Medeiros. – 2017.
109 f. : il.

Orientadora: Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.
Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Universidade Federal de
Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística. Maceió, 2017.

Bibliografia: f. 102-103.
Anexos: f. 104-109.

1. Ceres, Heliônia, 1927-1999 2. Literatura brasileira – Contos. 3. Autores
alagoanos. 4. Memória. I. Título.

CDU: 82.09

TERMO DE APROVAÇÃO

DAVID FRANÇA MEDEIROS

Título do trabalho: *IMAGENS DA MEMÓRIA EM CONTOS DE HELIÔNIA CERES*

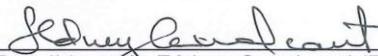
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

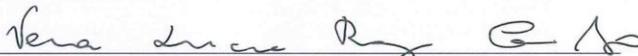


Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/Ufal)

Examinadores:



Profa. Dra. Ildney de Fátima Cavalcanti (PPGLL/Ufal)



Profa. Dra. Vera Romariz Corrêa de Araújo (Cesmac)

Maceió, 07 de agosto de 2017.

Aos artistas vítimas do obscurantismo, e, ainda mais, ao público que gostaria de ter acesso a eles.

AGRADECIMENTOS

À escritora Heliônia Ceres, não apenas porque sua obra *Rosália das Visões* é a matéria-prima desta dissertação, mas também pelo prazer que ela nos proporcionou com os contos “Os Gatos”, “Dívidas de Amor”, “Tempo Vazio”, “Rosália das Visões” e “Novos Dias de Sempre”;

À professora doutora Gilda de Albuquerque Vilela Brandão, por ter aceitado o convite para ser minha orientadora e por toda a dedicação e compreensão que teve durante a construção deste trabalho;

À professora doutora Ildney Cavalcanti que, antes mesmo de participar das bancas do meu Mestrado, já acompanhava minha relação com os textos de Ceres no curso “Jornalismo e Literatura”, organizado por ela e pelo professor doutor Marcus Matias;

À professora doutora Izabel Brandão por ter participado da Banca de Qualificação e por já ter contribuído para a fortuna crítica de Heliônia Ceres, assim como a professora doutora Vera Romariz de Araújo, que foi minha orientadora na Especialização e agora faz parte da Banca de Defesa do Mestrado, e àqueles que não conheço pessoalmente, mas também já produziram trabalhos sobre a contista alagoana: Lourdes Nascimento e Fábio dos Santos;

Àquelas que publicaram informações importantes sobre Heliônia em um dicionário sobre alagoanas: as professoras Edilma Acioli e Enaura Quixabeira.

- minha imaginação é como um cavalo fogo-
so de mil pernas que divaga pelo mundo inteiro,
ganha até as nuvens, mas está preso pelo
pescoço às horas de um relógio.

REFLEXÃO XXXIV, de Heliônia Ceres

RESUMO

Numa contribuição à fortuna crítica sobre Heliônia Ceres de Melo e Motta (1927 – 1999), constrói-se uma análise da relação entre as imagens da memória das personagens em cinco contos da escritora alagoana, retirados da coletânea *Rosália das Visões*: “Rosália das Visões”, “Tempo Vazio”, “Dívidas de Amor”, “Novos Dias de Sempre” e “Os Gatos”. O objetivo da análise é estimular a percepção crítica sobre como acontecem essas relações imagéticas. Com esta finalidade, desmontamos os textos para observar e avaliar suas engrenagens, por meio de leitura, interpretação e análise. Dessa maneira, visou-se verificar se os contos de Heliônia Ceres possuem uma rica diversidade de relação entre as imagens da memória, o que foi confirmado pela pesquisa. Na narrativa “Os Gatos” a relação imagética acontece principalmente pela *sobreposição* das imagens do passado nas imagens do presente, na fase do “retorno” de Anita e seus animais de estimação a casa onde antes viviam. O conto “Dívidas de Amor” é marcado por uma mudança sentimental da protagonista mãe, indo de uma visão negativa para uma positiva acerca do mundo e de sua filha, como numa virada de carta, caracterizando-se como uma *inversão* na imagem da memória. Em “Tempo Vazio”, há a *ampliação* de algumas imagens da memória, quando Maria José observa algum objeto da casa, como um quadro ou um cavalinho de brinquedo, para depois aumentar aquela imagem com a adição de fatos relacionados. Em “Novos Dias de Sempre”, verifica-se a *falsa projeção* de imagens, pois, a partir de imagens do passado, Semeão projeta falsas imagens do futuro. Já em “Rosália das Visões”, há uma *personificação* das imagens da memória, na qual a sombra representa os fatos que conduzem ao sentimento de nulidade ou medo de viver, e a narradora representa a coragem e a existência, e as duas dialogam entre si. Ao mesmo tempo em que observamos essa diversidade de relações das imagens da memória em contos de Heliônia, criamos base para impulsionar a visibilidade de uma escritora pouco estudada.

Palavras-chave: conto, imagem, memória, literatura alagoana, Heliônia Ceres.

ABSTRACT

As a contribution to the abundance of reviews of the work of Heliônia Ceres de Melo e Motta (1927 – 1999), an analysis was made into the relationship that exists between the images in the characters' memories from five short stories written by the Alagoas writer. The short stories drawn from the collection *Rosália das Visões* were: “Rosália das Visões”, “Tempo Vazio – Emptiness of Time”, “Dívidas de Amor – Debts of Love”, “Novos Dias de Sempre – The Same New Days” and “Os Gatos – The Cats”. The analysis is aimed at spurring critical perception of how these image relations do occur. With that in mind and making use of interpretation and analysis, I delved into the texts to scrutinize and assess their inner workings. That is how I attempted to see if Heliônia Ceres's short stories are not devoid of a rich diversity of relations connecting those images from the memory, a fact confirmed by the study. In “The Cats”, the relation between the images is seen especially through the *superposition* of past and current images, when Anita and her pets return to the house they had lived in. The central element in the short stories “Debts of Love” is the sentimental shift of the mother character from a negative to a positive outlook regarding the world and her daughter; as in a turning of the tables, there is a *reversal* in the image from the memory. In “Emptiness of Time”, there is a *broadening* of some images; for instance, when Maria José gazes at any object inside the house, maybe a picture or a toy horse, she then enlarges that image by adding related facts. In “The Same New Days”, one can see the *false projection* of images when Semeão, starting with images from the past, projects false images of the future. In “Rosália das Visões”, still, there is *personification* of the images from the memory, in which the shadow represents the facts that lead to a feeling of nothingness or a fear of living, whilst the narrator symbolizes courage and existence; they both talk to one another. Just as I recognize the diversity in the way images of the memory are related in Heliônia's short stories, I set the foundation for bringing into the limelight a lesser known writer.

Keywords: short story, image, memory, Alagoas literature, Heliônia Ceres.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig.1 – *Budapest, XI. Műszaki Egyetem, Könyvtár fortepan.* Da série: *Ablak a múltra / Window to the past*, por Zoltan Kerenyi, 1940 - 2013 (Imagem sem edição nossa).
Fonte da imagem/ Flickr do autor:
<<https://www.flickr.com/photos/mrsultan/8690995005/in/album-72157626149118210/>>.... 53
- Fig.2 – *Budapest, XI. Műszaki Egyetem, Könyvtár fortepan.* Da série: *Ablak a múltra / Window to the past*, por Zoltan Kerenyi, 1940 - 2013 (Imagem com edição nossa).
Fonte da imagem/ Flickr do autor:
<<https://www.flickr.com/photos/mrsultan/8690995005/in/album-72157626149118210/>>.... 53
- Fig. 3 – *Representação gráfica da interseção entre dois conjuntos*
Fonte da imagem:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Set_intersection.png>..... 56
- Fig. 4 – Sem Título (Imagem com edição nossa)
Fonte da imagem: <<http://inkondapaper.com/2014/01/work-turn-vs-work-flop/>>..... 65
- Fig. 5 – *Positive-negative face*, por Rob Hillier, 1947.
<Fonte da imagem: <http://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/alan-davies-state-library-photographic-curator-in-photo-finish-20140529-397ci.html>>..... 65
- Fig. 6 – *The Stone Bridge*, por Rembrandt, 1637 (Imagem com edição nossa).
Fonte da imagem: <<http://www.mvteamcctv.com/news/Digital-Zoom-VS-Optical-Zoom.html>> 75
- Fig. 7 – *The Stone Bridge*, por Rembrandt, 1637 (Imagem sem edição nossa).
Fonte da imagem: <<http://www.mvteamcctv.com/news/Digital-Zoom-VS-Optical-Zoom.html>> 75
- Fig. 8 – *Relações entre IP, FP e FA* (Produção nossa, 2017) 83
- Fig. 9 – *Outras relações entre IP, FP e FA* (Produção nossa, 2017) 84
- Fig. 10 – Sem Título. Fonte da imagem: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/f2/d4/eb/f2d4ebe2777e6e527060af26fcdf8d70.jpg>> 94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	
MEMÓRIA E IMAGEM: O QUE ENXERGAMOS?	14
1.1 A imagem e sua relação com o objeto	14
1.2 As visões (críticas) sobre a obra de Heliônia Ceres	30
CAPÍTULO 2	
JUSTAPOSIÇÃO, SOBREPOSIÇÃO E INVERSÃO	45
2.1 A relação entre imagens no conto “Os Gatos”: justaposição e sobreposição	45
2.2 Do negativo ao positivo: a inversão em “Dívidas de Amor”	57
CAPÍTULO 3	
AMPLIAÇÃO, FALSA PROJEÇÃO E PERSONIFICAÇÃO	67
3.1 “Tempo Vazio” e as imagens ampliadas	67
3.2 Futuros projetados: “Novos Dias de Sempre”	77
3.3 Personificações imagéticas da nulidade e da existência em “Rosália das Visões”	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	102
ANEXO	105

INTRODUÇÃO

O presente estudo visa a analisar a *relação entre as imagens da memória* em cinco contos da escritora alagoana Heliônia Ceres de Melo e Motta (1927 – 1999). As narrativas curtas foram escolhidas com o objetivo de examinar como suas tramas relacionam-se com as memórias pessoais das personagens. Os contos selecionados, retirados da coletânea *Rosália das Visões* (1994), são os seguintes: “Rosália das Visões”, “Tempo Vazio”, “Dívidas de Amor”, “Novos Dias de Sempre” e “Os Gatos”. Paralelamente, pretende-se observar como essas memórias pessoais são apresentadas ao leitor, por meio de elementos textuais que configuram o espaço ficcional no qual a história é ambientada.

Nossas reflexões acerca do conceito de *imagem* apoiam-se, inicialmente, em Alfredo Bosi (1977) e Martine Joly (1996), mas, no decorrer do trabalho, nos serviremos de outros teóricos, como Francisco Gutierrez (1978), que nos dará uma preciosa contribuição para essa discussão. Já a ideia de *memória* será baseada nos estudos de Jeanne Marie Gagnebin (2005), como também citaremos João Carlos Tedesco (2014) e Fernando Felizardo Nicolazzi (2008) no que tange ao discernimento entre *memória*, *lembrança* e *reminiscência*.

Para a análise, utilizaremos as considerações de Harald Weinrich (2001). Em *Lete: Arte e crítica do esquecimento*, o estudioso alemão estabelece uma comparação entre “arte espacial” e “arte da memória”. Para Weinrich, a arte espacial fornece um aspecto imagético à percepção do tempo. Serão observadas as relações que acontecem entre as imagens durante a reconstrução da memória. Essas relações nos contos estudados se configuram nas formas: *justaposição*, *sobreposição*, *inversão*, *ampliação*, *falsa projeção* e *personificações que dialogam*.

Entende-se por *justaposição* a maneira como as imagens da memória se relacionam no início do conto “Os Gatos”, já que, nas lembranças que aparecem nesta parte da narração, conseguimos distinguir claramente um fato de outro, em ordem cronológica. A *sobreposição* ocorre na parte que o conto citado se concentra, pois é nela que identificamos a presença de imagens do passado sobre a imagem do presente, também nas lembranças.

Já a *inversão* é percebida em “Dívidas de Amor”, no qual a imagem da memória faz um movimento de virada ao longo do conto, iniciado por sentimentos negativos e finalizado por sentimentos positivos. A *ampliação* da imagem da memória parte da observação de um objeto presente para rememorar vários fatos em “Tempo Vazio”. Em “Novos Dias de Sempre”, notamos que a personagem, baseada em imagens do passado, toma decisões e não as cumpre, o que chamamos de *falsa projeção*. Há também o caso em que, durante um sonho, as imagens da memória são mostradas como seres e a relação acontece por meio de conversa, o que configura as *personificações que dialogam* em “Rosália das Visões”.

Pelo fato de os estudos sobre a obra de Heliônia Ceres costumarem apontar o *fantástico* como um procedimento constitutivo de destaque em seus contos, a exemplo das pesquisas de Vera Romariz Araújo (2007), Izabel Brandão (2009) e Maria de Lourdes do Nascimento (2011), recorreremos às abordagens propostas por Irleamar Chiampi (2008) sobre este universo. Em meio a essas reflexões, abordaremos o conto “O Gato Preto” (MCMLVIII), de Edgar Allan Poe.

Ainda sobre o *fantástico*, encontramos pilares também no búlgaro Tzvetan Todorov (2010) e no argentino Júlio Cortázar (2006), conhecido como o “maior dos cronópios”, que também nos embasa no que diz respeito à teoria do conto. É importante esclarecer que as reflexões sobre o *fantástico*, ou, de uma maneira geral, sobre o tipo de atmosfera ficcional que caracteriza o ambiente onde a história se passa, serão relacionadas à questão da *memória*, já que esses dois elementos estão intrínsecos na percepção da personagem.

Fornecemos, a seguir, um breve caminho interpretativo dos contos escolhidos. O antológico conto “Os Gatos” narra a “volta” de uma doméstica, Anita, acompanhada de seus felinos, à casa onde havia trabalhado. Esta narrativa, em particular, já foi objeto de uma crítica nossa, sem, porém, a profundidade que exige um estudo acadêmico, mas construída sob a leveza do jornalismo opinativo. O artigo, fruto do curso Jornalismo e Literatura, foi publicado primeiramente no jornal *Gazeta de Alagoas* (2010), e, depois, no *Caderno de Literatura e Jornalismo* (2011), trazendo, então, ainda que superficialmente, análises sobre a presença dos gatos na memória das personagens-narradoras que moram na casa. Os animais seriam um elemento significativo que remete ao tempo em que Anita vivia naquela residência, e seu

suposto retorno, logo, configuraria uma sobreposição da imagem do passado em relação à do presente.

Trazemos também para a pesquisa “Dívidas de Amor”, conto que mostra uma transformação sob a perspectiva afetiva da protagonista na relação com a filha, Tercila. A mudança vai da visão sentimental negativa para a positiva, e, dessa maneira, o texto constitui-se uma obra frutífera para a observação do posicionamento das imagens, como uma carta ilustrada que se vira ao contrário (inversão).

Outra narrativa curta sobre a qual lançaremos olhares é “Tempo Vazio”, que faz referências a imagens fisicamente emolduradas, como pinturas e fotografias, e a outros objetos, para, em seguida, destrinchá-las na reconstrução memorialística de quem conta. Já em “Novos Dias de Sempre”, a reconstrução da memória acontece de maneira perturbadora, aparentemente involuntária durante a insônia de um policial, revelando sentimentos e inquietações que, durante o dia, estão controlados, adormecidos.

“Rosália das Visões”, homônimo do livro, é a narrativa marcada pela troca de experiências durante um diálogo entre a narradora e uma sombra. Dessa forma, o conto mostra-se adequado para a análise de relações de imagens da memória: aquelas que estão no ponto de vista da narradora e aquelas das palavras proferidas pela sombra. Trata-se de duas visões, possivelmente de uma mesma pessoa.

O primeiro capítulo tem uma forte presença teórica, no decorrer do qual iremos exemplificar os conceitos de memória, imagem, lembrança, reminiscência e fantástico, todos relevantes para a compreensão dos contos. O segundo e o terceiro se concentram na análise das cinco narrativas, no que diz respeito à *relação entre as imagens da memória*, o que não é obstáculo para trazermos mais teorias quando necessárias. Os subcapítulos que focam em algum conto trazem ilustrações para facilitar o entendimento das relações imagéticas. Heliônia Ceres era membro da Academia Alagoana de Letras, fato que reforça sua contribuição literária para o público, especialmente o alagoano, e, por isso, trazemos anexo, ao final, seu discurso de posse na Instituição.

Esperamos, desse modo, contribuir para a fortuna crítica da escritora alagoana Heliônia Ceres.

CAPÍTULO 1

MEMÓRIA E IMAGEM: O QUE ENXERGAMOS?

1.1 A imagem e sua relação com o objeto

Antes de abordarmos as construções imagéticas nos contos de Heliônia Ceres, selecionados para esta pesquisa, é interessante delimitar qual a ideia de “imagem” que queremos usar neste trabalho, já que se trata de um termo amplamente utilizado em diversos contextos da história da humanidade.

Segundo Martine Joly, a palavra *imagem* tem origem em *imago*, que era uma máscara mortuária na Roma Antiga, mas a ideia mais geral de “imagem” já estava presente desde os desenhos do período paleolítico e vem até a contemporaneidade, passando pela visão negativa de Platão (a imagem seria enganadora) e positiva de Aristóteles (a imagem educaria), atravessando toda a história da arte ocidental e, em contextos atuais, o termo também é usado para se referir, por exemplo, a representações mentais (JOLY, 1996, p.17-19). É sobre essa última ideia que tratamos aqui, *a imagem mental*, mais especificamente, a imagem da memória das personagens de contos de Heliônia Ceres verificadas no tecido-texto.

A estrutura textual do conto “Os Gatos” (e dos demais aqui estudados, que fazem parte da coletânea *Rosália das visões*) caracteriza-se por ser um terreno fértil para a análise das relações entre *memória* e *imagem*, tema de nosso trabalho. Logo no momento em que se identifica a voz daqueles que narram – os moradores da casa – na primeira pessoa do plural, e, após algumas leituras, durante as quais se percebe uma confusão na perspectiva temporal, do que viria a ser passado e do que viria a ser presente, a narrativa curta de Heliônia Ceres nos leva a indagar: o que enxergamos? Aquilo que vimos de fato ocorreu no mundo que costumamos chamar de real? Quando? Em momento recente ou antigo?

Os principais objetos captados pela visão dos residentes são os mesmos que dão título ao conto: os gatos. Eles são os acompanhantes da empregada doméstica Anita, cujo período em que trabalhara na casa ficou marcado, na memória dos narradores, como uma fase de dominação, pois a empregada vivia programando todas as atividades do dia a dia. Nas palavras das vozes narrativas:

Os banhos, as roupas, os lanches, os programas diários, era tudo supervisionado, revisto por ela [Anita]. Nos mais inesperados detalhes, Anita estava presente, interferindo sempre, programando nossas vidas porque intuía seu papel de ama com prerrogativas de mãe possessiva (CERES, 1994, p. 79).¹

Sua personalidade autoritária irá culminar em sua demissão. Depois de sua partida, só se ouviram boatos sobre seu paradeiro. Dizia-se que ela havia se matado, ou que se casara:

[...] diziam no povoado que Anita se suicidara. Ligada que era a nossa família não suportara a própria demissão. Depois, lá mesmo no povoado, falavam que fugira para casar com Manuel Feiticeiro, que já era casado, e abandonara mulher, filhos e o ofício de vidente, por sua causa (p. 80).

O fato é que a partir dessa fase, jamais ouvimos qualquer outra referência a seu respeito. Era como se houvesse sido tragada da face da terra (p.81).

O trecho do conto no qual, a nosso ver, a imagem estabelece um elo mais forte entre o objeto enxergado e a memória é exatamente o período que mais atemoriza os moradores: é o da “volta” de Anita e de seus gatos – eixo central do enredo. Escrevemos “volta”, assim mesmo entre aspas, para dar ênfase ao ponto de partida de acontecimentos estranhos que provocam uma inquietude tanto nos moradores quanto no leitor. É desses acontecimentos que a voz narrativa deseja falar, com o “coração aos pulos”:

Anita fora alguém inesquecível para nós, mas apesar disso, outras vieram que a substituíram na direção da casa e no cuidado pessoal às crianças. [...]. Não é porém desses belos tempos que desejo falar, pois eles se esgotaram sem maiores traumas. É da *volta* de Anita que trato aqui, assim sem crer, *o coração aos pulos* (p. 81; grifo nosso).

Para tentar entender o que enxergamos, faz-se importante a reflexão de Bosi sobre a imagem e sua relação com o objeto no qual ela se ancora:

¹ As citações dos contos foram retiradas da seguinte edição: CERES, Heliônia. **Rosália das visões**. 2. ed. – Maceió: Canopus, 1994. De agora em diante, mencionaremos apenas o número da página.

A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo [...] (BOSI,1977, p.13).

Para Bosi, durante o período de reminiscência, ocorre uma coexistência de tempos:

A Imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele (Ibid., loc.cit.).

Essa perspectiva de que a imagem marca a presença do passado no presente será importante para este trabalho. Se levarmos em conta o pensamento supracitado, podemos dizer que a imagem é a aparência do objeto captada por nosso olhar no momento da experiência e depois transfigurada por nosso olhar atual, e é por isto que há alguma relação conosco, como afirma o autor. A lembrança não é uma cópia fiel do objeto em si, pois carrega nossas ideias e emoções acerca do que está ali representado.

A *lembrança*, pois, diferencia-se da *memória* no que tange ao armazenamento e à recuperação da imagem do objeto. Vejamos o que diz Tedesco:

É possível entender a memória como a capacidade de um sistema complexo, seja ele vivente ou artificial, de armazenar informações, de modificar, com base nessa, a própria estrutura, de modo que cada tratamento sucessivo de novas informações seja influenciado pelas aquisições precedentes.
[...]

A lembrança recoloca a esperança na capacidade de recuperar alguma coisa que se possuía, um tempo que se esqueceu. [...] lembrar implica um esforço deliberado da mente, uma espécie de escavação ou de voluntária busca entre os conteúdos da consciência, seja numa perspectiva racional ou irracional, micro ou macro, genérica ou específica, ou, então, como expressão individual ou coletiva (TEDESCO, 2014, ps. 37-38).

Refletindo sobre o que nos foi passado por Bosi e Tedesco, observamos que a memória irá armazenar a imagem do objeto visto num determinado momento. Depois, outras imagens, de outros objetos que também serão observados, serão guardadas junto às anteriores. Esse processo de armazenamento poderá influenciar a relação das imagens: a disposição entre elas irá atingir a percepção por parte do indivíduo sobre o objeto enxergado no passado, quando ele “tentar” rever aquela imagem.

É preciso observar um “porém” na citação de Tedesco. Ele apenas explica o que é a *lembrança*, mas sem diferenciá-la da *reminiscência* e, o que é pior, englobando alguns conceitos da segunda. Quanto à diversidade de tamanho, generalidade e coletividade da *lembrança*, o autor possui bom senso. Também é válido dizer que a *lembrança* é, sim, uma “escavação”, mas não “voluntária”, e “irracional”, mas não “racional” entre nossos conteúdos, se formos levar em conta a distinção que Nicolazzi faz entre os termos, que traz conceitos de Ricoeur de uma maneira breve, porém suficiente.

[...] para além da memória como mera lembrança ou, nas palavras do filósofo francês [Ricoeur], como ‘simples presença de uma lembrança no espírito na sua evocação espontânea’, o que constitui um âmbito mnemônico do livro é o esforço da reminiscência, ou seja, a “busca (*recherche*) mais ou menos laboriosa e frutuosa” da lembrança. Ricoeur, a partir da língua grega, estabelece esta distinção crucial para o presente estudo. De um lado, tem-se a *mnēmē*, a lembrança pura e simples como presença no espírito, naturalizada e ligada ao campo da afecção. Lembrar, portanto, é uma espécie de evocação dessa presença inscrita na alma de quem lembra. Por outro lado, há a *anamnēsis*, produto direto de uma busca e fruto de um trabalho de intelecção. Se antes se tratava de evocar, neste caso a memória se transforma na obra de uma pesquisa [...] (NICOLAZZI, 2008, p. 291).

A citação dá ênfase à lembrança como uma “evocação”, mas caracterizada como algo “espontâneo”, o que se distancia da *reminiscência*, que é entendida por Nicolazzi, com base em Ricoeur, como uma virtude laboriosa, trabalhosa, o que se aproxima mais do “racional”. Os três termos – *memória*, *lembrança* e *reminiscência* – configuram um campo vasto para diversos estudos, mas conseguimos aqui uma diferença básica entre eles.

De uma maneira geral, *memória* seria o local onde a imagem do objeto é guardada, e *lembrança* e *reminiscência* seriam os momentos nos quais essa imagem entra no campo de

percepção atual do indivíduo (a personagem, no caso da literatura). Esse processo de penetração da imagem na visão do sujeito pode resultar numa apresentação clara ou não clara, porém a esse resultado se chegará por meio da *lembrança*, que consiste no que a imagem percorre esse caminho de maneira espontânea; ou por meio da *reminiscência*, uma busca intencional, consciente e trabalhosa. Se formos reler a última citação de Bosi, observaremos que ele já coloca duas maneiras de suscitação da imagem: pela *reminiscência* ou pelo sonho (que pode ser uma manifestação de *lembrança* dada sua espontaneidade).

Como um breve exemplo de *reminiscência*, temos o que acontece com a personagem do conto “Tempo Vazio”, que em vigília olha para quadros com personagens pintadas, e intencionalmente dá-se ao labor de escavar na memória para trazer respostas sobre uma tela que está admirando naquele momento: “[...] quem a pintou mesmo? Sim, aquele lá que pintava ‘mascherate’ durante o Rococó italiano [...]” (p.57). O conhecimento estava armazenado e foi suscitado durante um trabalho de inteligência, daí aquele determinado pintor de “mascherate” do Rococó italiano aparecer na *reminiscência*. O que estava guardado não apareceu espontaneamente. Se assim tivesse acontecido, teríamos identificado a *lembrança*.

O fato é que tanto uma como outra vai acontecer de maneira diferente entre indivíduos diferentes. No momento em que há a *lembrança*, isto é, a reconstrução visual (espontânea) do passado no presente – ou também da *reminiscência*, mas nesse caso a reconstrução visual se daria de maneira intencional –,² ela não ocorre de maneira pura, pois há, aí, muito da subjetividade do indivíduo. Aquele que lembra não é mais aquele que viveu a experiência, pois, durante o intervalo, teve outras vivências e o seu interior já não é mais o mesmo. Portanto, seu conjunto de imagens guardadas na memória e a maneira de sentir o mundo também diferem. O ato de recriar o passado por meio de imagem, logo, não está livre do presente, do eu atual do indivíduo, que passou por modificações desde o fato vivido.

Quando, no conto “Os Gatos”, ocorre o “retorno” de Anita, os moradores continuam vivendo no mesmo espaço físico, a casa onde Anita trabalhara. Porém, já se passaram muitos

² O conceito que estamos dando aqui serve tanto para lembrança quanto para reminiscência, com a diferença de uma acontecer de maneira espontânea e a outra intencional. Porém, estamos dando ênfase à lembrança porque é ela que será exemplificada logo a seguir com trecho dos escritos de Ceres.

anos. Julinho, o garotinho que vivia junto com os gatos de Anita, crescera, programava uma viagem, conforme insinua o narrador:

Agora na biblioteca com a casa inteiramente apagada, apenas respirávamos.³ Parecia que tudo mais acontecia há um século, a viagem de Julinho? Ele deveria passar dois anos em algum lugar que já ninguém se lembrava (p. 84).

Não importa quanto tempo tenha se passado, mas sim que, naquele momento, Julinho era uma pessoa independente, prestes a cair no mundo, longe dos muros de sua residência.

É importante observar que é nesse contexto temporal (recente, e com Julinho ganhando independência) que os residentes passam a se lembrar e a rever Anita e seus gatos:

Quando as tardes caíam, os miados recomeçavam e nós corríamos novamente a prendê-los, onde quer que estivessem. [...] Aguçávamos ainda mais nossos olhos e ouvidos para saber onde estaria ela, se entrara nos nossos quartos sem nos avisar [...] (p. 83-84).

Aqui, a reconstrução da imagem de Anita e seus gatos não está mais na observação do passado, mas de outro momento, o momento da “volta”, o momento “presente”, levando em conta a perspectiva dos moradores, que será analisada adiante.

Como foi dito, o decorrer do tempo e as consequentes novas experiências irão modificar a subjetividade do indivíduo, resultando no que Bosi menciona como *deformação* ou *obscurecimento da imagem*. Porém o próprio autor também chama a atenção para a potencialidade do momento no qual a experiência – que posteriormente será lembrada – é adquirida:

³ Podemos observar que aqui temos um exemplo de *lembrança* e não de *reminiscência*. Como veremos adiante mais aprofundadamente, nesta cena os residentes, em tempo presente, tentam não ver os gatos, símbolo da fase de dominação de Anita. O fato de os moradores se esconderem na biblioteca da casa para não ver os gatos (imagem do passado) só reforça o quão *espontâneo* é o aparecimento da imagem. No caso, espontâneo e perturbador.

Pode-se falar em *deformação* ou em *obscurecimento da imagem* pela ação do tempo. [...] O *nítido* ou o *esfumado*, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento da sua fixação (BOSI, 1977, p. 1; grifo nosso).

Na narrativa dos felinos, a fase em que Anita trabalhara, cuidando das crianças e da casa, é lembrada, conforme já dissemos, como uma época de dominação. Julinho, então com quatro anos, era o preferido da empregada doméstica e misturava-se com seus gatos: “Os pêlos e os miados eram uma constante para nós e Julinho, seu preferido e menor de todos, já se misturava com eles, o que nossa mãe absolutamente não aceitava”. (p.79-80).

Com esse forte impacto da hora da experiência somado às vivências posteriores, percebe-se, em dois momentos, a influência da subjetividade do indivíduo na formação da imagem. O primeiro momento pode ser caracterizado pela maneira como o objeto *aparece* àquele que vê; e o segundo, como a imaginação *parece* com a experiência, como diz Bosi:

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat.: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos (BOSI, 1977, p.14).

Pode-se relacionar a *aparência* de que Bosi fala ao momento da *aparência* do objeto àquele que vê, já que a observação de algo implica a captação e a atribuição de certos aspectos daquilo que é observado – quem observa traz para si novas informações e relaciona-as com outras que foram adquiridas anteriormente. Mais tarde, o ato de recriar aquele momento através de imagens – literalmente “imaginar”, no caso da imagem mental – irá buscar essa *parecença* citada, que consiste na similitude com os aspectos adquiridos durante o momento da *aparência*. Esta tentativa será sempre afetada pela formação interior do indivíduo até então (quando ele se coloca, voluntária ou involuntariamente, a recriar), apesar da intensidade dos sentimentos durante a fixação, e é por isto que a imagem apenas se *parece* e não tem *aparência* igual àquela captada no momento da experiência.

Sendo assim, os felinos presentes na fase marcada pela “nova vinda” de Anita se parecem com os gatos da experiência vivida no passado pelos moradores, quando houve a captação da imagem do objeto em si: os felinos, antes reais, passaram a fazer parte da imaginação dos residentes. As nuances interpretativas sobre essa passagem do real visto para a imaginação dos moradores (ou de outros mundos hipotéticos que se distanciam daquele que costumamos chamar de “real”) serão exploradas mais adiante.

A imagem criada durante a lembrança tem duas âncoras: a materialidade do objeto em si e a subjetividade do indivíduo, que Bosi chama de *dado* e de *construído*:

[...] o imaginado é, a um só tempo, *dado e construído*. Dado, enquanto da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância. [...] A imagem nunca é um "elemento": tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência. (BOSI,1977, p.15-16; grifo nosso)

Nesta soma, é importante reforçar que a subjetividade do indivíduo está dividida em duas: aquela do momento do contato com o objeto e aquela da lembrança (ou da reminiscência). Aproveitando o exemplo de Bosi, uma determinada luz será apreendida pela organização perceptiva que vem sendo formada desde a tenra idade. Entre essa captação e o momento da lembrança, existe uma continuidade da formação da percepção, que influirá na recriação da imagem, na forma que parece ao sujeito no momento presente. Portanto, a imagem se mantém viva de maneira enredada por todo o passado do indivíduo, sendo a parte mais importante o contato com o objeto.

As personagens dos contos de Heliônia Ceres possuem, em geral, uma relação intensa durante o contato com o objeto que será lembrado posteriormente. A partir de “Os Gatos”, podem-se extrair trechos que tornam clarividente o fato de que a captação da imagem acontece de maneira emocional, e está sempre relacionada à atmosfera de dominação reinante na casa, quando a empregada, com sua *prepotência*, além de guiar a vida dos residentes, tinha o costume de andar cercada pelos animais, principalmente por Rico e Mimete. Algumas

palavras e expressões reforçam a sensação que os moradores têm (o sentimento de que estão sob dominação), como “mãe possessiva” e “prepotência”:

Nos mais inesperados detalhes Anita estava presente, interferindo sempre, programando nossas vidas porque intuía seu papel de ama com prerrogativas de *mãe possessiva*.

[...]

Julinho teria no máximo quatro anos de idade, entretanto, quando a [Anita] mandamos embora, por causa de sua *prepotência*. Mais precisamente, por causa de seus gatos. Havia sempre os que a acompanhavam, como Rico e Mimete, e outros que estavam sempre nas proximidades aguardando seus afagos ou restos de comida (p.79-80; grifo nosso).

Em “Dívidas de Amor”, como um segundo exemplo, esse passado é representado primeiramente através das cenas em que o pai culpa sua mulher, a mãe de Tercila, pelo fato de a menina, filha do casal (Tercila) ter nascido deficiente: “E o marido que a responsabiliza pela filha doente. “Fruto podre, é o que ela é! “Mas a semente é tua!!!”, [a mãe] respondia-lhe histérica” (p. 66). O passado também é trazido pela ingratidão dos outros filhos, que não tomam uma posição diante “daquelas divergências intermináveis” (ibid., loc. cit.). Assim, a captação da imagem de Tercila, por parte de sua genitora, é formada por fatores externos à menina. A mãe cria uma imagem da filha a partir do comportamento do pai e de seus outros filhos, criando assim o *esfumado bosiano*. Tercila é um peso para sua mãe, “é uma cruz”⁴ (visão que, veremos mais adiante, só será desconstruída no final do conto com as palavras de afeto da mãe para a filha):

“Tercila é minha cruz.” Já em pequenininha, os movimentos desconexos, a fala difícil. Chuva grossa molhando-a toda e ela incapaz sequer de defender-se. E o marido que a responsabiliza pela filha doente: “Fruto podre, é o que ela é!” “Mas a semente é tua!!!” respondia-lhe histérica. [...].

Os filhos não mais queriam tomar parte naquelas divergências intermináveis. A menina nascera muito depois e eles não tinham nada a ver com ela [Tercila]. Saíam para a rua. “Ingratos, Frios, Maus” era o que pensava deles. O marido fugia também. Só restava aquela cruz, Tercila, sentada e vaga. (p.66).

⁴ Dentre as simbologias cristãs da cruz, está o *fardo* carregado por Cristo. Retomaremos o tema adiante.

É interessante observar que tudo o que as personagens enxergam é repartido com o leitor por meio do ponto de vista do narrador, seja quando a narrativa é escrita na primeira pessoa (como em “Os Gatos”), seja na terceira (como em “Dívidas de Amor”), em que o narrador é “onisciente”. Assim como em “Os Gatos”, o narrador de “Dívidas de Amor” destaca as emoções da mãe de Tercila, fazendo minuciosamente um levantamento de seus sentimentos. Isso pode ser notado pela repetição da palavra “cruz”, para adjetivar a menina.

Vejamos a seguir mais um exemplo de como a voz narrativa de “Dívidas de Amor” se empenha intensamente em ver o interior da personagem descrita na obra –, com todos os focos e *desfoques*⁵ que a caracterizam⁶, como se nota no trecho abaixo:

Pregando as rendas na camisola, [ela] relembra o dia em que levara [Tercila] para o Hospital e afinal livrara-se dela. As mãos estavam firmes. Era a cruz que se ia. Naquela hora sentia-se liberta. Colocou sobre a mesinha o trabalho que fazia e foi até o quarto dos filhos, as camas limpas e paradas continuavam vazias. Dirigiu-se para o próprio quarto. A claridade se espalhava na cama, através da janela, e repetia a história de que todos se haviam ido. Permaneceu muda olhando os detalhes do que via. Assim, em cada canto do quarto só havia frustração (p.66- 67).

O trecho acompanha o olhar da personagem, ainda que na terceira pessoa, e mostra os detalhes de um espaço físico (o quarto) que, num viés “neutro”, seriam caracterizados fisicamente. Porém, como se trata de uma perspectiva humana, escolheu-se a possibilidade de relacionar o ambiente a elementos abstratos, sentimentais, como a solidão e a frustração. Dessa maneira, não se foca fisicamente o objeto, e esse *desfoque* faz o olhar da protagonista materna ir do que lhe é exterior (os cantos do quarto) para o que lhe é interior (sua solidão).

“Dívidas de Amor”, ademais, explicita as mudanças pelas quais passam os sentimentos maternos da protagonista. Nos dois contos até agora mencionados, Heliônia Ceres relaciona passado e presente, numa representação literária da subjetividade humana. Em ambos os contos, o passado e o presente se confundem. Como as personagens rememoram o que

⁵ “Desfoque é o termo usado para definir uma imagem sem foco, que por sua vez é o ponto onde os raios de luz originários de um ponto no objeto convergem. Quando uma imagem não possui foco, ela perde definição, fica “embaçada” ou “borrada”, e os detalhes são difíceis de distinguir” (ESTRELLA, 2016)

⁶ Trata-se do viés humano, motivo pelo qual Lukács vê valor na obra de Tolstói (LUKÁCS, 1965, p.45).

passou, é importante trazer alguns comentários sobre a arte da memória. Weinrich (2001) fala de uma “arte espacial”, que ele mesmo compara à arte da memória Antiga e Medieval.

Na *Divina Comédia* de Dante temos uma ilustração literária precisa da arte da memória (*ars memoriae*). Princípio fundamental dessa mnemotécnica é que todos os conteúdos da memória são concebidos como “imagens” que o narrador tem de colocar em determinados “lugares” de uma paisagem da memória previamente escolhida. O “curso” da narração consiste em perpassar os locais de memória em sequência, para lá invocar na sequência correta, as imagens de memória lá postadas (WEINRICH, 2001, p. 51).

Mas por que se chamar de “espacial” uma arte que se pretende registrar/ resgatar/ enfocar os acontecimentos ocorridos durante uma passagem de tempo? O próprio Weinrich esclarece como os “conteúdos isolados da memória” se transformam em “imagens da memória”:

O artista da memória [...] percebe em primeiro lugar para seus fins – no caso da retórica isso é sempre a fala pública – *uma constelação fixa de “lugares”* [...] bem familiares, sua residência ou fórum. Nesses locais ele testemunha em sequência ordenada *os conteúdos isolados da memória*, depois de primeiro os ter transformados em “imagens” [...], se já não o forem por natureza. Essa é a realização de sua “força da imaginação” [...] . No seu discurso o artista da memória precisa apenas repassar em pensamento a sequência de lugares [...], e com isso pode invocar em série *as imagens da memória*. Portanto, é sempre uma paisagem da memória na qual age essa arte, e, nessa paisagem, tudo o que deve ser confiavelmente lembrado tem seu lugar determinado (WEINRICH, 2001, p.31; grifo nosso).

Assim é o processo de resgate do que está registrado na memória: primeiro, enxergam-se os acontecimentos de maneira isolada. Se for algo captado pela memória visual, já está pronto para a próxima etapa; se for pela memória auditiva ou olfativa, por exemplo, a mente irá dar um aspecto imagético àquele determinado som ou cheiro, para facilitar a visualização desses elementos que precisam ainda ser ordenados. Com as “imagens” prontas, é hora de, num segundo momento, uni-las – para compor o discurso –, como quadros isolados que passam a ser sequenciados como numa história em quadrinhos, ou como fotogramas, que se juntam para compor uma obra fílmica.

Do mesmo modo acontece durante o processo de resgate da memória e sua consequente representação na narrativa literária. É comum falar que esse é o momento no qual se dá uma “sequência lógica” aos fatos.

No entanto, chamamos a atenção aqui para o *tratamento* dado a esse processo, que é a busca por uma representação escrita da memória, que pode acontecer de inúmeras maneiras. Nem sempre o que importa é a fidelidade cronológica dos fatos. Restringir-se a essa ideia seria restringir-se a uma técnica que se pretende “neutra”.⁷

Agora, é preciso refletir sobre aquele enunciado contido na citação anterior de Weinrich: “tudo o que deve ser confiavelmente lembrado tem seu lugar determinado”. De fato, tudo tem seu lugar determinado (na *constelação fixa*). Mas o que quer dizer “confiavelmente lembrado”? Não há necessidade de se considerar que tal expressão remeta à obrigação da nitidez da reminiscência ou da lembrança. Em “Os Gatos”, percebe-se, no momento da rememoração da personagem narradora, uma mistura de imagens, porém todas essas imagens têm sua origem no que estava guardado na memória: *a constelação fixa*, de que fala Weinrich. Essas imagens parecem ser, cada uma delas, a projeção de cada um dos “lugares da memória”. Esses lugares, por sua vez, podem ser entendidos como os fatos que foram captados durante o período em que os moradores tiveram suas vidas guiadas por Anita. Tais fatos permaneceram armazenados. No momento do “retorno” da personagem, esses fatos se projetam, o que resulta no que chamamos de *projeções imagéticas* ou *sombras do passado*, sombras que se sobrepõem umas sobre as outras durante a maior parte do conto (veremos isso detalhadamente mais adiante no segundo capítulo). Desse modo, os detalhes da narração (até mesmo quando o conto envereda por situações fantasiosas), por mais emaranhados que se apresentem, estão ancorados na experiência relatada no início do conto: os anos de convivência dos moradores com Anita. A primeira imagem que aparece logo na abertura do conto é a seguinte:

⁷ Como exemplo emprestado do romance, temos a técnica naturalista de Zola, que busca a objetividade dos fatos, apenas elucidando o objeto, que, no caso, é a história narrada. É uma estética que, pelo menos se pretende, neutra, como se fosse uma transferência direta da realidade para os olhos do leitor. O autor exemplifica: “Um romancista naturalista quer escrever um romance sobre o mundo do teatro. Ele parte dessa ideia geral sem dispor de um único fato, sequer de uma figura. Sua primeira preocupação será a de tomar apontamentos sobre tudo que possa vir a saber acerca deste mundo que pretende descrever. [...] E, quando a documentação estiver completa, o seu romance se fará por si mesmo. O romancista deve se limitar a ordenar os fatos de modo lógico... O interesse não se concentra mais na originalidade da trama; assim, quanto mais esta é banal e genérica, tanto mais típica se torna” (ZOLA apud LUKÁCS, 1965, p. 53-54)

Por algum tempo, Anita viveu conosco. Acompanhou o crescimento das crianças, carregou-as nos braços, lavando-lhes as cambraias e as fraldas, cuidando delas com o mesmo ânimo da galinha-mãe que não concede a outrem sequer o direito de aproximar-se da ninhada (p. 79).

Nem a ordem cronológica dos fatos, nem a quantidade de imagens são elementos que determinam a qualidade literária de um conto, mas sim, segundo Cortázar (2006), o *recorte*. E o recorte, aqui, é a dedicação exagerada de Anita, cuidando das crianças como se fosse uma “galinha-mãe”. Diz Cortázar:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. [...] O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa “abertura” a que me referia antes (CORTÁZAR, 2006, p.151; grifos do autor).

Cortázar é de opinião de que, ao contrário do romance, que “acumula progressivamente seus efeitos no leitor” (ibid., p. 152), o contista “sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade [...]” (ibid., loc. cit.). Segundo Cortázar, o conto e a fotografia se assemelham exatamente porque o contista e o fotógrafo necessitam de certa rapidez para captarem a imagem: “Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes” (Ibid., p. 151).

Está claro que, para o teórico e contista argentino, a escolha dos *elementos significativos* é de grande importância, visto que é por meio desses elementos, e não pela escolha do tema, que se pode classificar um conto como *bom*, pois o que importa é o “tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e o situa verbal e estilisticamente [...]” (ibid., p. 156). Por ser curto em número de páginas, o conto

precisa desse recurso (a brevidade) para causar um impacto imediato no leitor e expandir a sua imaginação, cabendo a quem lê ir preenchendo, a seu modo, as lacunas do texto.

A baixa extensão textual facilita a concentração do leitor, que tem mais chances de terminar rapidamente a leitura e menos de ser interrompido por influências externas, ao contrário de textos mais compridos, nos quais o leitor precisa parar para continuar a leitura mais tarde ou até em outro dia. A leitura do conto, geralmente, não é entremeada por outras atividades que atrapalhariam a impressão do leitor sobre a obra. Essa é perspectiva de Edgar Allan Poe, contista e grande defensor do conto, que, em sua segunda resenha sobre a obra de Nathaniel Hawthorne, faz uma pausa na análise para refletir sobre o gênero. Nessa parte, Poe valoriza bastante o conto enquanto modalidade, que “[...] oferece [...] o melhor campo para o exercício do mais nobre talento” (POE, 2011, p. 334), e explica os motivos que o levam a notar vantagem na rapidez de leitura que o gênero propicia: “Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção” (Ibid., p. 336).

Em seu artigo, “O conto de Heliônia Ceres: inquietações ecológicas”, Izabel Brandão também trata da brevidade do gênero *conto*. Tendo como base de análise a narrativa de Ceres, relaciona-a à ideia de Poe:

Um dos traços característicos do gênero conto é a brevidade. Heliônia, nesse particular, foi uma mestra, pois seus contos são geralmente curtos, concisos, reforçando a definição do conto tradicional, de que este deve ser breve o suficiente para ser lido de um fôlego só, como defendia E. A. Poe. A autora afirmava que os desfechos de seus contos eram indefinidos, porque esta é uma linha adotada por muitos escritores, o que diferencia o que ela faz dos autores do passado. [...] (BRANDÃO, 2009, p. 101).

Ainda de acordo com Brandão, “[...] as histórias [de Heliônia Ceres] conduzem a um desfecho, mas esse desfecho é pontilhado, cabendo a quem ler entrar com a sua compreensão, aquela permitida pelo seu entendimento do real” (ibid., p. 101). Os escritos desse tipo de narrativa, se estiverem seguindo a ideia cortaziana, não irão esgotar o assunto: isso até pode acontecer em qualquer obra literária, mas nos casos dos contos que se encaixam na apreciação de Cortázar, a estrutura será muito mais fértil para que o leitor permeie o texto com sua subjetividade, o que também facilita a ideia de uma pessoa ler várias vezes o mesmo conto e em cada uma das leituras alcançar uma interpretação diferente.

Porém, quando situamos esse conceito de “recorte” com o propósito de analisar a presença da memória, somos levados a indagar: o espaço textual – sobretudo nos casos das narrativas de Ceres escolhidas para este estudo –, por ser tão restrito, somado à limitação a elementos que se apresentem significativos, não constituiriam ainda mais um artifício estético para expressar fortemente o aspecto humano quando das investidas na relação com a memória, já que o costume é não lembrarmos de todos os fatos e/ou aspectos desses fatos que acontecem nas nossas vidas? Vale ressaltar que existe a discussão se o que constitui um ato virtuoso viria a ser a capacidade de lembrar ou a de esquecer. O próprio Weirinch, após descrever a “arte espacial”, mostra contextos em que o esquecimento é visto como solução, já que menciona o caso dos *pharmaka* que poderiam ajudar nesse processo, como Nepenthes, que, no Egito antigo, acreditava-se ser possuidora do poder de aliviar sofrimento, dor, ira, raiva e todos os outros males, por meio do ato de excluí-los da memória, se misturada a planta ao vinho; e também Lete, o mítico rio do esquecimento (WEINRICH, 2001, p.38-39).

A arte literária, assim, tem o poder de representar imagens da memória, que estão ancoradas em experiências do passado da personagem, experiências nas quais se teve contato com algum objeto. No texto que segue essa linha, a memória aparece nítida ou embaçada, o que expressa um ponto de vista humano. Quando a narrativa é um conto aos moldes apreciativos de Cortázar, nos quais se supõe um recorte, entende-se que ali estão presentes as lembranças (ou as reminiscências) de uma personagem, mas também uma forte hipótese de esquecimento, que encontraria as lacunas do texto como sua representação.

Nesses casos, o texto, porém, mesmo com suas lacunas, representaria o tempo numa perspectiva agostiniana – trazida para o contexto da literatura –, ligada ao interior da personagem. Jeanne Marie Gagnebin caracteriza o que a reflexão de Santo Agostinho sobre tempo e memória significou historicamente:

[...] ela marca um corte fundamental com as tentativas da filosofia antiga [...] que definiam o tempo em relação ao movimento dos corpos externos, em particular em relação ao movimento dos astros. Ao propor uma definição do tempo como inseparável da interioridade psíquica, Agostinho abre um novo campo de reflexão: o da temporalidade, da nossa condição específica de seres que não só nascem, e morrem “no” tempo, mas, sobretudo, que sabem, que têm consciência dessa condição temporal e mortal [...], que podem falar e pensar no tempo. (GAGNEGBIN, 2005, p. 68)

Dessa forma, podemos perceber que essa ideia da perspectiva interna da pessoa humana sobre o tempo encaixa-se com a representação textual das lembranças e das reminiscências (oriundas da memória) das personagens de Heliônia Ceres. Se, como citamos na página 15, os moradores de “Os Gatos” caracterizam o período em que Anita trabalhara na casa como “belos” em contraposição à “volta” da empregada doméstica, já temos um exemplo do conceito agostiniano levado para a literatura, uma vez que classificações relativas à beleza estão muito enraizadas na subjetividade de quem diz. E, se os residentes do conto identificam duas fases diferentes da existência da casa e que trazem para eles emoções também distintas – a primeira fase é marcante para eles por conta do sentimento de dominação de Anita, mas não os entrega a atmosfera estranha da segunda –, nota-se que eles têm consciência da condição temporal. O tempo é, portanto, observado, dividido e classificado pelos moradores de acordo com sua interioridade psíquica, que relaciona fases a emoções específicas.

Se avançarmos no pensamento agostiniano, porém, perceberemos que sim, o tempo estará ligado à interioridade daquele que observa, e que até ele tem consciência sobre esse tempo, mas que há algo fugidio a essa consciência, que está longe de ser absoluta.

Para poder descrever, pois, seus próprios atos, o espírito não pode se pensar a si mesmo como o palco, gigantesco e sempre cambiante, de uma representação infinita, não pode se pensar em termos de espaço e de representação, mas deve, para se pensar a si mesmo, pensar simultaneamente o que está “além” dele, o que, portanto, lhe escapa, o que ele não pode nem conter nem compreender. (GAGNEGBIN, 2005, p. 71)

É a essa atividade de descobrir o que está “além” da autocompreensão da personagem que nos propomos aqui. Vamos analisar, principalmente a partir do capítulo 2, o que “escapa” das personagens. Observaremos sim, imagens, mas não nos restringiremos a imagens superficiais ou óbvias para a personagem. Iremos mais a fundo, pois, quando analisamos a relação entre as imagens da memória, estamos tendo um campo de visão muito mais amplo que o da própria personagem, descobrindo algo do que dela lhe “escapa”.

Estamos sim adotando a perspectiva da “arte espacial”, mas, quando da análise, iremos chegar a uma outra dimensão, aquela que vai além do palco gigantesco identificável pela personagem. Como, assim reconhecido por Santo Agostinho, “[...] nenhuma metáfora [...] consegue dar conta das imagens que a memória ‘encerra’ ‘dentro’ de si (GAGNEGBIN, 2005,

p. 70)”, o estudo irá adentrar um mundo além do que parece, alcançando lugares da memória não claros na visão do protagonista, mas sem a pretensão de dizer que tais lugares são o limite. Se a amplitude da memória que Agostinho faz questão de ressaltar se refere a pessoas fora do texto, o que dirá quando levamos esses conceitos para uma análise literária, a qual só conseguimos fazer por meio do tecido-texto, que já é amplo por si mesmo, principalmente nos casos dos contos selecionados de Heliônia Ceres: tudo isso só nos faz confirmar que não chegaremos nunca às fronteiras finais da memória, apenas daremos alguns passos em sua direção.

1.2 As visões (críticas) sobre a obra de Heliônia Ceres

É interessante trazermos a questão “o que enxergamos?” também para um brevíssimo olhar sobre como os estudos críticos têm enxergado as produções de Heliônia Ceres, cuja importância a levou a ter seu nome catalogado no *Dicionário Mulheres de Alagoas Ontem e Hoje* (2007), que a classifica em várias de suas ocupações: escritora, contista, cronista, teatróloga, intérprete e educadora.

A autora dos contos escolhidos para este estudo recebeu diversos prêmios em vida, dentro e fora de Alagoas. Suas obras, no entanto, ainda carecem de uma maior atenção, pois sua fortuna crítica não é muito extensa, em contraposição à de outros escritores alagoanos, como Graciliano Ramos e Jorge de Lima, que há muito tempo se inseriram na literatura universal e continuam a ser objeto de muitos estudos. É verdade que essas análises continuam a render bons frutos, porém não deixaremos de alertar para a importância de retirar da obscuridade as obras de outros autores de Alagoas, como é o caso da maceioense aqui estudada: Heliônia Ceres de Melo e Motta (1927-1999).

Além da qualidade literária que estamos verificando neste estudo, é de surpreender ainda o fato da curta fortuna crítica quando sabemos que Ceres foi integrante da Academia Alagoana de Letras (AAL). Em seu discurso de posse, refletiu sobre a missão do escritor. Com base inicial na assertiva de Albert Camus, de que “o escritor deve falar por aqueles que não falam”, proferiu:

Não podemos esquecer que devemos falar também “por aqueles que não falam”, e que nesse país é a grande maioria de analfabetos, de discriminados, de espoliados por um sistema político-social indeciso e falho que nos agride de todos os lados com engodos ou promessas festivas, cuja história vem se eternizando no tempo. Nós escritores não podemos calar, eis a tarefa (CERES, 1989, p. 236).

É curioso que uma escritora injustiçada pela baixa fortuna crítica endosse a assertiva sobre o escritor dever falar “por aqueles que não falam”. Essa ideia deveria ser ouvida e adotada pelos críticos de hoje na relação com obras vítimas do obscurantismo, pois o crítico pode até não falar pelo escritor, mas lhe dá visibilidade.

Ao lançar novos olhares sobre a obra estudada, o crítico dá continuidade à obra do escritor, não como num roubo de palavra, mas como num diálogo, e quem está mais perto do crítico terá a curiosidade de saber com quem ele está falando.

Dessa forma, se imaginarmos que venha a ser produzida uma crítica sobre toda a obra de Ceres, aquele que tiver contato com a análise tomará conhecimento, além de *Rosália das Visões* (1984), de narrativas publicadas em *Contos n° 01* (1967), *Contos n° 02* (1975), *Reflexões* (1977), *La Légende des Amazones* (1984), *A Procissão dos Encapuzados* (1989), *Cabras-Machos* (1989), *O Conclave* (1994) e *Olho de Besouro* (1998).

Heliônia Ceres também escreveu as peças *O auto da tentação*, *O Profeta*, *Travessia – Versailles – Paris*, *A Morte de Julião Tavares*, *O Machão e a Feminista* e as biografias de Guimarães Passos, Tavares Bastos, Carlos Paurílio, Aloysio Branco, Breno Accioly, Rosalvo Ribeiro, Arthur Tavares, Hekel Tavares, Sabino Romariz, Jayme de Altavila, Graciliano Ramos, Linda Mascarenhas e Otávio Brandão. A escritora era licenciada em Letras Neolatinas, com diversas especializações: Língua e Literatura Italiana; Teoria da Literatura; Literatura Brasileira; e Linguística Aplicada (SILVA, BOMFIM, 2007, p. 143).

A pouca (e heroica) fortuna crítica de Ceres, porém, costuma mesmo lançar olhares sobre os contos da escritora alagoana, chamando a atenção para o aspecto da densidade. Fábio dos Santos qualifica esses escritos de Heliônia como “[...] introspectivos na sua grande

maioria, profundos e densos, curtos e repentinos, precisos – e imprecisos na hora certa” (SANTOS, 2013, p. 16).

Algumas das *visões* (críticas) sobre as narrativas da escritora alagoana concentram-se nas histórias em que há realidades criadas a partir da imaginação da personagem, ou que, de alguma forma, descrevem um mundo cuja natureza causa *estranhamento* tanto naquele que narra, quanto naquele que lê. De um modo geral, as leituras sobre muitas das narrativas curtas de Ceres costumam não deixar de mencionar a presença do *fantástico*.

Destacamos o já mencionado artigo “O conto de Heliônia Ceres: inquietações ecológicas”, de Izabel Brandão (2009); a publicação *Conto: o ponto de encontro e do espanto na narrativa fantástica de Heliônia Ceres*, de Maria de Lourdes do Nascimento (2011); e a análise “A estranha narrativa de Heliônia”, de Vera Romariz Correia de Araújo (2007).

A primeira concentra olhares sobre a obra de Heliônia a partir do viés da ecocrítica. Mesmo que a questão do *fantástico* não seja o foco primordial de seu artigo, Brandão afirma: “O fio condutor que [nos contos de Ceres] mais se mostra para efeito de elemento imaginário, que *recorta* o real e o ilumina, é a temática do chamado fantástico, do insólito” (BRANDÃO, 2009, p. 102).

Já o estudo de Nascimento, ao comparar as narrativas de Ceres a de outros autores, tem a questão do *fantástico* como foco em suas análises. Sob esse viés, ela conduz um olhar importante nas coletâneas da contista alagoana:

Em Alagoas, a literatura fantástica encontrou forte representante: Heliônia Ceres. A escritora Alagoana fez sua incursão no gênero desde o início na carreira literária. O primeiro livro, *Contos nº 1* (1967), apresenta onze histórias. E, em duas delas, os traços do gênero fantástico; em *Contos nº 2* (1975), esses traços são mais evidentes, pois, em *Contos* (1981); mais dois contos de uma coletânea de vinte, são fantásticos, em *A Procissão dos Encapuzados* (1989), mais duas histórias fantásticas destacam-se entre as dez do livro; em *Rosália das Visões* (1994), dos dez contos da obra, três são fantásticos; e, por fim, em *Olho de besouro* (1998), das doze narrativas, nove são fantásticas. Esta obra apresenta três contos fantásticos inéditos, pois os outros seis contam em publicações anteriores (NASCIMENTO, 2011, p.17).

Percebe-se, assim, o quão frequente é a questão do *fantástico* na obra da contista maceioense. No caso dos cinco contos escolhidos para nossa análise da *relação entre as imagens da memória*, apenas dois têm ligação com esse universo (“Os Gatos” e “Rosália das Visões”⁸), mas já é uma quantidade suficiente para tornar necessária uma reflexão sobre o assunto, contextualizando a obra de Ceres.

Araújo também traça uma observação sobre a obra de Heliônia à luz das questões que envolvem o *fantástico*. Ao falar sobre o livro *Olho de Besouro*, coletânea na qual Ceres traz contos de várias épocas – com a reaparição, inclusive, das narrativas aqui estudadas “Os Gatos” e “Rosália das Visões” –, a estudiosa assim expõe o seu pensamento sobre os textos de Heliônia:

Neste livro, a escritora exercita uma narrativa insólita, em que o tom dominante parece ser o da perplexidade que contamina o cotidiano, reinventando-o e renovando-o na linguagem. Neste sentido, julgo que seu esteticismo é um verdadeiro projeto narrativo, expressão de uma consciência lúdica do fazer artístico que não se pretende realidade, mas ampliação referencial, via representação. Essa articulação romanesca entre o prosaico – como categoria passível de não poeticidade – e seu radical oponente, que é a narrativa insólita e fantástica, permeia grande parte da obra de Heliônia [...] (ARAÚJO, 2007, p. 92)

Por que estamos resgatando os estudos que abordam o *fantástico* na obra da alagoana?⁹ Nosso objetivo é estudar a *memória* nos contos de Heliônia Ceres. Porém, para tanto, será necessária uma reflexão. É interessante verificar em que tipo de “realidade” aquele determinado conto se passa, porque a *imagem* enxergada pela personagem é intrínseca à “realidade” que a personagem vive e/ou sente. Para um início bem básico, podemos dizer que quando aquilo que estava guardado na memória vem à tona por meio de um sonho, estamos diante de um tipo de “realidade”. Porém, quando esse resgate do que estava no

⁸ Por conta da complexidade deste conto, deixamos para relacionar essas questões à narrativa no item 3.3.

⁹ Além do que é explicado nesse parágrafo, sobre a importância de relacionar a *imagem da memória* enxergada ao tipo de “realidade” sentida pela personagem – o que já inclui questões relativas ao *fantástico* –, este item também se dedica a contextualizar a obra de Ceres, e, dado o que foi visto, isso significa trazer o *fantástico*, já que é um aspecto tão abordado pela fortuna crítica. Para tanto, refletimos sobre o conceito de *fantástico*, distinguindo-o de um “irmão latino” desse gênero, o *realismo maravilhoso*, para verificar a qual deles se alinha o conto “Os Gatos”. Para ajudar na comprovação, compararemos brevemente este conto a um de outro importante autor do gênero verificado. Assim, não só trazemos as *visões* críticas sobre a alagoana, como também refletimos sobre elas.

armazenamento acontece durante a vigília, a personagem está sentindo uma atmosfera típica de um mundo distinto ao do sonho.

Então, se as ideias de *lembrança* e *reminiscência* já mostram caminhos diferentes a partir do resgate do que estava mantido na memória – uma, de maneira espontânea e a outra de maneira intencional –, temos, como resultado, mundos percebidos, percepções construídas que formam um determinado tipo de “realidade” sentida pela personagem.

Conforme vimos no item anterior, a imagem pode ter origem no “dado” ou materialidade do objeto em si, cuja recepção pelo indivíduo é o momento impactante para, lá na frente, o “construído” acontecer de acordo com a subjetividade. Histórias que trazem fatos como os relatados nos contos “Os Gatos” e “Dívidas de Amor”¹⁰ costumam ser a matéria-prima de que muitos escritores se utilizam para – pegando um termo emprestado de outra arte – esculpir suas obras, procurando ressaltar, às vezes, o nítido, às vezes, o *esfumado*, às vezes ambos, para levarem ao leitor os sentimentos das personagens, suas emoções, construídas a partir de seu mundo interior.

O lado interno da personagem poderá se relacionar com um ou vários mundos, como aquele considerado externo à personagem descrita que, nas mais das vezes, nomeamos de “real”; mas também com o mundo introspectivo, o mundo da imaginação, dos sonhos etc. Nesses momentos, o “eu” da personagem olha para dentro de si e enxerga o que ali estava guardado e naquele instante é *reconstruído*.¹¹ Na citação abaixo, Francesco Gutiérrez afirma que as imagens representam não somente seres reais, como também seres abstratos, genéricos:

A imagem se nos apresenta como uma encarnação do objeto. Deste poder de representação nasce o encanto e o arrebatamento da imagem. A imagem é, portanto, representação visual dos seres. É um objeto físico, material, com que nos servimos para representar os seres de uma maneira concreta, particular e sensível. Porém, a imagem não é cópia, mas sim re-criação da realidade. O pintor, o fotógrafo ou o cineasta se valem da natureza para nos oferecer uma encarnação do objetivo ou do subjetivo. Este novo produto, embora esteja analogamente relacionado como objeto que

¹⁰ Estamos utilizando “Os Gatos” e “Dívidas de Amor” por serem exemplos distintos entre si. Essa diferença é necessária para nossa reflexão aqui. Conforme dissemos, essas questões serão observadas em “Rosália das Visões” no item 3.3.

¹¹ No texto literário, essa técnica pode ser chamada de “monólogo interior”. Heliônia Ceres usa bastante esse recurso, do qual trataremos no terceiro capítulo. Como exemplo, temos o conto “Dívidas de Amor”, abordado no item anterior.

representa, se distingue enquanto forma uma realidade *ontologicamente* distinta. A representação das imagens não se relaciona unicamente com objetos reais, com existências concretas, porque as imagens também fazem referências a seres abstratos, genéricos, e inclusive, a “realidades” produto da fantasia ou imaginação de um criador [...] (GUTIERREZ, 1978, p.17; grifo nosso).

Essas realidades, construídas a partir da subjetividade do indivíduo, têm forte ligação com muitos dos contos de Heliônia Ceres. Mesmo que o mundo descrito imagetivamente na obra por acaso seja uma referência ao comumente chamado de “real”, aquilo que a personagem enxerga no exterior estará carregado de emoções enraizadas em seu interior, porque ela associa o objeto reconhecido no presente às suas experiências anteriores. Dessa maneira, a obra se configura como uma narrativa preenchida claramente por humanidade¹² e parcialidade, e afasta-se de algo que se pretenda “seco” ou “neutro”. Portanto, o que a personagem enxerga, mesmo no caso de “mundo real”, não estará livre de sua subjetividade.

Antes de dar prosseguimento, é interessante esclarecer que colocamos “mundo real” – ou, simplesmente, “real” –, assim, entre aspas, como uma breve referência ao que, nas mais das vezes, inclusive em conversas informais, chamamos de mundo real. Situando-o no contexto da literatura, ele seria uma *transfiguração* desse mundo para o texto, às vezes entendida como *imitação*. É importante lembrar que quando se fala em *imitação* não se quer dizer que necessariamente há fidelidade no processo.

Para essa abordagem, é interessante trazer a problemática que Nádía B. Gotlib lança a propósito do gênero *conto* e de uma obra de ficção em geral. Segundo ela, não importa discutir se o que está escrito é verdade ou falsidade, pois já é ficção¹³, mas há graus de aproximação ou distanciamento do real: “Há textos que têm intenção de registrar com mais fidelidade a realidade nossa. Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar qual

¹² Quando o viés humano está na estrutura do texto de uma maneira intensa é como se a obra compartilhasse com o leitor a visão humana – e, portanto, falha, ou, no mínimo, questionável – da personagem acerca do mundo que a rodeia. Há textos que tentam se afastar disso, *tentando* transmitir, pela estrutura, um mundo independente do ponto de vista de alguma personagem humana, como se fosse a transposição daquele mundo em si. Não cabe aqui discutir se esses textos conseguem efetivamente alcançar esses objetivos, nem se existe ou não imparcialidade. Mas, quando vemos textos almejando finalidades distintas – o estilo que busca um viés humano e o estilo que se pretende “neutro” –, percebemos também que há, no mínimo, diferentes graus de parcialidade. Não nos propomos a debater a possibilidade de se chegar ao grau zero de parcialidade, até porque nossa ideia é olhar para o outro lado do medidor, verificar os altos graus de parcialidade, humanidade e subjetividade na estrutura textual, como é o caso das obras de Ceres.

¹³ Nas palavras de Gotlib, ficção seria “a arte de inventar um modo de se representar algo” (GOTLIB, 1991, p.12).

realidade nossa? A nossa cotidiana, do dia-a-dia? Ou a nossa fantasiada?” (GOTLIB, 1991, p.12).

Pelo visto, há vários mundos na nossa realidade. Se assim o é, a literatura pode tentar se basear em qualquer um deles para criar um novo por uma via textual. Porém, quando, aqui, usamos a expressão “mundo real” e o situamos no contexto literário, estamos nos referindo à ideia dos textos que tentam trazer a atmosfera da nossa realidade cotidiana, do dia-a-dia, com suas características típicas, ou como assim costumamos entendê-la. A expressão é usada como uma maneira de facilitar a distinção de outros tipos de texto, que visam imitar outras realidades nossas (a fantasiada seria uma breve exemplificação).

Voltemos agora à questão da subjetividade do indivíduo na visão sobre o “mundo real”: a ideia de que o interior da personagem incide no que ela visualiza em seu exterior. Quando, por exemplo, em “Dívidas de Amor”, a mãe enxerga Tercila como sua cruz, ela está associando o objeto que vê no presente – sua filha – às frases inundadas de impropérios emitidas pelo marido, fato que teve forte impacto nas emoções da protagonista materna. Numa leitura primária, pode-se achar que a representação textual de Tercila seja meramente objetiva, por ela não ser fruto da imaginação de sua genitora – a narração é em terceira pessoa, mas está conduzida pela perspectiva da personagem-mãe –, situando-se num mundo ontologicamente distinto daqueles identificados como fantasia.

Todavia, os escritos de Ceres estão longe de ignorar as características subjetivas de Tercila na visão da mãe, tanto é que as emoções da protagonista para com sua filha vão mudando ao longo da narrativa, como será explorado de maneira mais aprofundada no próximo capítulo. Pode-se adiantar que a oscilação sentimental está no interior da mãe, porém guia o olhar sobre o que lhe é externo.

No conto “Dívidas de Amor”, portanto, o mundo descrito é uma *imitação* textual daquele que nossa cultura e senso comum atuais chamam de “real”, cuja natureza não será entendida como fantástica. Esta mesma realidade é, porém, ao mesmo tempo, textualmente conduzida pelos sentimentos da personagem sobre a filha.

O olhar sobre tal característica é facilitado pela teoria cortaziana do conto, que busca valorizar a densidade. Textos densos criam um espaço favorável à explosão de emoções, o que é *também* frequentemente uma marca presente nos casos em que uma determinada

narrativa se distancia do “real” mencionado. Numa análise literária, pode ser interessante observar os efeitos tanto da habilidade textual para a construção de sua estrutura curta e densa quanto da habilidade também de escrita para esculpir uma realidade, cuja ontologia pode proporcionar efeitos diversos. É importante esclarecer que não se trata de separar forma de conteúdo, mas de observar a literariedade sob esses dois aspectos do conto.

Já se sabe que a densidade de uma narrativa curta – lembrando Cortázar – provoca a inteligência do leitor, como também muitos sentimentos. Diferentes mundos (textuais), porém, trazem emoções diferentes. O caso de “Dívidas de Amor” constitui-se como a construção literária que expressa uma batalha para se compreender os sentimentos que unem o interior da personagem mãe a uma realidade, e não para questionar a origem dessa realidade ou distingui-la de outra, pois o mundo no qual se passa a história está apresentado de maneira clara ao leitor, diferente do que acontece em outros contos.

No entanto, se as *visões* críticas sobre a obra de Ceres costumam ressaltar as narrativas fantásticas, é interessante observar como algumas dessas análises contextualizam a ficção da contista alagoana. Maria de Lourdes Nascimento assim se expressa:

O projeto ficcional de Heliônia Ceres busca a fórmula na ressurreição da tradição da literatura fantástica – modelo canônico que traz as marcas de Kafka, Poe, Defoe, Maupassant; e nos representantes do chamado “boom” hispano-americano: Márquez, Borges, Cortázar; apenas citando alguns mais próximos que revolucionaram para com liberdade e imaginação, construir uma nova linguagem.

O conto é o ponto de encontro da escritora alagoana com essa tradição que nomeou o fantástico como a estética que se afasta do regionalismo imediatista e do anedótico para abarcar os símbolos sociais de conteúdo universal. Heliônia Ceres, atrelada a esse modelo, afasta-se da prosa regionalista e realista [...] (NASCIMENTO, 2011, p. 27).

Nascimento, para embasar a colocação sobre esse afastamento da prosa regionalista e realista, recorre a Araújo, que diz: “[...] é no conto, sobretudo, que Heliônia se diferencia dos prosadores alagoanos [...]” (ARAÚJO, 2007, p. 91).

O texto de Nascimento (2011) traz um conceito acerca do *fantástico* entendido aqui de uma maneira genérica. O “boom” da literatura fantástica – a que se refere Nascimento (2011) em sentido mais amplo –, surgido na América Latina, é marcado pela presença de novos termos. Um deles, o “realismo maravilhoso”, caracteriza parte da produção de obras do

contexto hispano-americano¹⁴ – que não inclui o Brasil, mas o circunda. Desse “boom” resultaram, no Brasil, profundos estudos histórico-analíticos, a exemplo dos realizados por Irlermar Chiampi, em *O realismo maravilhoso* (2008).

O importante, aqui, é fazer uma breve verificação no conceito de *fantástico* – em sentido restrito – e distingui-lo, também rapidamente, da vertente¹⁵ do *fantástico* – em sentido amplo – no continente latino-americano chamada *realismo maravilhoso*. Importa principalmente para nós procurar saber com qual dessas modalidades a contista Heliônia Ceres mais se identifica, com base em “Os Gatos”.

A partir da leitura de Chiampi (2008), e, na tentativa de deixar mais objetiva toda a discussão profunda trazida pela autora, assim consideramos: o **fantástico** traria o leitor como ser de *individualidade*; seria marcado pelo *maniqueísmo*; mostraria a personagem *estranhando o sobrenatural*; e um de seus principais elementos seria a *dúvida*. Já **no realismo maravilhoso** o leitor caracterizar-se-ia como um ser de coletividade; o personagem não estranharia o sobrenatural; não haveria oposição entre real e irreal; haveria causalidade (em vez da dúvida do *fantástico*); e também não haveria oposição entre razão e “sem razão”.

Logo, numa obra literária fantástica, existe a *dúvida* sobre em qual realidade os fatos estão acontecendo: no mundo (semelhante ao) que costumamos chamar de “real” ou num mundo estranho a este? A interpretação fica a cargo do leitor, por isso ele é um ser de *individualidade*, uma vez que lhe é dada a tarefa de escolher o seu ponto de vista a partir da ampla abertura do texto.

Sabe-se que, por mais objetiva que seja uma obra literária, haverá sempre um ponto de vista individual do leitor, porém com prováveis diferenças bem mais escassas entre as leituras de cada pessoa, o que é suficiente para dizer que, nesses casos, assim como no realismo maravilhoso, o leitor é um ser de coletividade.

¹⁴ Essa questão de *o realismo maravilhoso* estar inserido na cultura hispano-americana pode ser verificada no uso da expressão por Alejo Carpentier no prólogo de seu romance *El reino de este mundo*: “Publicado pela primeira vez no jornal *El Nacional de Caracas*, em 1948 [...], o texto do prólogo seria uma espécie de manifesto da nova orientação ficcional. Se tornaria mais famoso que o próprio romance que o motivara e que se converteria, como diz Emir Rodríguez Monegal, em “prólogo a la nueva novela *latinoamericana*” (CHIAMPI, 2008, p. 32; grifo nosso).

¹⁵ Apenas como informação e para justificar o emprego do termo “vertentes”: há um grupo de pesquisa, criado em 2008, coordenado por Flávio Garcia (UERJ) intitulado “Vertentes do Fantástico na Literatura”.

Vamos verificar o que acontece em “Os Gatos”. Chamamos a atenção para os fenômenos de aparência sobrenatural e as reações das personagens diante da situação, na cena em que os moradores da casa veem mil gatos e ouvem Anita varrendo os cômodos no período de seu “retorno”: “Com o decorrer dos dias fomos observando que ela voltara para ficar. Ligávamos então o rádio de pilha que trazíamos para não ouvirmos o barulho que fazia varrendo a casa, arrastando os móveis” (p. 82).

Relacionando os conceitos ao conto, verifica-se que os residentes de “Os Gatos” *estranham* os fenômenos “sobrenaturais” – ou o que para eles parece sobrenatural. Existe também a ideia de normalidade, principalmente (mas não apenas) no período inicial em que Anita trabalhara, pois este, apesar de ter ocasionado forte impacto emocional, não trouxe eventos de natureza estranha ao mundo dos moradores.

Além do que, se qualquer personagem sente algum estranhamento, isso implica dizer que, para ela, existe um mundo conhecido – e, portanto, “normal” – e outro distinto, com o qual está entrando em contato naquele momento. Para citar Todorov: “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2004, p. 31).

No caso do conto em análise, a ideia de mundo natural ocupa todas as linhas da primeira parte do texto, sendo a única. No momento da “volta” de Anita, essa ideia continua marcando presença, mas perde a exclusividade, já que há uma forte suposição de que os acontecimentos sejam sobrenaturais.

No conto em estudo, os mundos, aquele que entendemos como – imitação textual do – “real” e aquele distinto são apresentados como hipóteses ao leitor, mas este irá decidir se a história se passa em um ou em outro, o que configura o *maniqueísmo*, diferente do *realismo maravilhoso*, no qual o real e o irreal constituem um só mundo. É também por haver abertura de fazer esta escolha que nesta narrativa o leitor é um ser um ser de *individualidade*.

Em “Os Gatos”, a coexistência de duas realidades (uma real e outra sobrenatural), cujas ontologias são diferentes, acontece pela sua presença hipotética na estrutura textual. Tal coexistência, por meio da *hesitação*, do jogo entre mundos, que acontece durante a maior e mais importante parte da narrativa – o “retorno” da doméstica – é mais uma marca específica

do *fantástico* na obra de Ceres. Retomamos Todorov para esclarecer o que se deve entender por literatura fantástica:

[...] o fantástico nada mais é do que uma *hesitação* prolongada entre uma explicação natural e uma outra, sobrenatural, que concerne aos mesmos eventos. Nada além de um jogo em torno desse limite, natural-sobrenatural. Poe o diz bastante explicitamente nas primeiras linhas de suas novelas fantásticas, colocando a alternativa: loucura (ou sonho) e, portanto explicação natural; ou então, intervenção sobrenatural. Assim, por exemplo, em “O Gato Preto” (TODOROV, 1989, p.157).

Após a leitura de Todorov e as reflexões sobre o gênero a que pertenceria o conto “Os Gatos”, de Ceres, podemos prosseguir a discussão. Se nos permitirmos uma retomada analítica da citação de Nascimento, que faz uso da noção de *fantástico* em sentido amplo, verificaremos que sua ideia de aproximar o conto “Os Gatos” dos modelos canônicos da tradição fantástica, faz mais sentido do que aquela em que a autora tenta mostrar a fórmula da alagoana como se fosse embasada pelos representantes do “boom” hispano-americano. Dessa maneira, fica cada vez mais evidente o fato de que “Os Gatos”, na oposição entre *fantástico* – no sentido restrito – e *realismo maravilhoso*, aproxima-se mais do *fantástico*.

Vale ressaltar que estamos nos limitando a um conto específico de Ceres e não se pretende derrubar a assertiva de Nascimento, mas sim retirar o que dali é interessante para a análise do conto dos felinos, a começar por um fato que elimina pré-julgamentos errôneos comuns em expectativas de observação: a narrativa da contista alagoana ter mais relação com uma literatura situada geográfica, temporal e culturalmente tão distante, do que com alguma que inicialmente parece ter uma maior ligação por conta da proximidade sob os aspectos mencionados, nos casos das narrativas do *realismo maravilhoso*. “Os Gatos” terá uma comparação mais rica quando defrontado, por exemplo, com o conto *fantástico* “O Gato Preto”, de Allan Poe, relativo à cultura anglo-saxã, escrito em inglês, no século XIX, do que com alguma obra caracterizada pelo *realismo maravilhoso*, que, assim como a de Ceres, faz parte da cultura latino-americana, é escrita em língua originada do Latim – no caso, o espanhol e o português –, e publicada no século XX, por todos os motivos já mostrados que situam o conto alagoano no *fantástico* em sentido restrito e o distanciam do *realismo maravilhoso*.

Como introdução à observação das atmosferas fantásticas que se aproximam nestes contos de Ceres e Poe, apontamos para outras semelhanças. A primeira é que a narrativa do contista estadunidense tem a mesma espécie de animal como personagem-título, um gato, um gato preto, cujo nome é Pluto – que muitas vezes é traduzido para as versões de língua portuguesa como “Plutão”:

“Plutão” – tal era o nome do gato – era o meu bicho preferido e o meu companheiro. Só eu lhe dava de comer e ele me seguia a qualquer parte da casa, para onde eu fosse. Era mesmo com dificuldade que conseguia impedi-lo de acompanhar-me pelas ruas. (POE, MCMLVIII, p. 64)

A segunda, por sua vez, atesta que tanto em “Os Gatos” quanto em “O Gato Preto”, verifica-se o “recorte” ou a escolha de elementos significativos, o que caracterizaria um bom conto, segundo Julio Cortázar. Tais elementos são os gatos, que provocam efeitos psicológicos nos protagonistas humanos.

O personagem-título de “O Gato Preto” é “um belo animal notavelmente grande, todo preto e de uma sagacidade espantosa” (POE, MCMLVIII, p. 64), criado pelo narrador do conto, um homem normal, que ao longo do texto vai ganhando uma personalidade perversa:

Enquanto isso, o gato pouco a pouco foi sarando. A órbita do olho arrancado tinha, é verdade, uma horrível aparência [...]. Restava-me ainda bastante de meu velho coração para que me magoasse, a princípio, aquela evidente aversão por parte de uma criatura que me tinha amado tanto outrora. Mas esse sentimento em breve cedeu lugar à irritação. E então apareceu, como se para minha queda final e irrevogável, o espírito de PERVERSIDADE. Desse espírito não cuida a filosofia (Ibid. p. 65).

Plutão é vítima de violência física por parte de seu dono, “anda pela casa como de costume” (ibid., loc. cit.), reaparece várias vezes, provocando um sentimento de culpa. Esses reaparecimentos são alguns dos indícios que mostram um *esfumado* fantástico na perspectiva daquele que conta, um emaranhado focal cuja atmosfera lembra a de “Os Gatos”. Em “O Gato Preto”, o leitor também é levado a *hesitar*, a indagar sobre a natureza dos acontecimentos, isto é, a se perguntar se aqueles eventos de fato ocorreram.

Em Ceres, como exemplo, temos o estranho e exorbitante número de gatos e a suposta “volta” de Anita. Os mil felinos e a movimentação da doméstica causam incômodo e temor

nos residentes, que se esforçam para ignorar sua presença: “Ligávamos então o rádio de pilha que trazíamos, para não ouvirmos o barulho que fazia varrendo a casa, arrastando os móveis” (p.81-82). Já em Poe, ocorreu um incêndio na casa: "Na noite do dia em que levei a cabo essa cruel façanha [de arrancar um olho do gato com um canivete] fui despertado pelos gritos de 'fogo' " (ibid., p. 66). No dia seguinte, o narrador-personagem faz um retorno às ruínas: "Todas as paredes, com exceção de uma, tinham desabado. Aproximei-me e vi, como se gravada em *bas-reliefs* [sic], sobre a superfície branca, a figura de um *gato* gigantesco. [...]. Havia uma corda em redor do pescoço do animal" (POE, MCMLVIII, p. 66; grifo do autor).

Nas duas narrativas, o leitor atento, porém, irá encontrar sugestões elucidativas para tais perguntas. Na obra de Ceres, os fatos aconteceriam em sonhos, cuja *hesitação* estaria em trechos discretos como os seguintes:

Aguçávamos ainda mais nossos olhos e ouvidos para saber onde estaria ela [Anita], se entrara nos nossos quartos sem nos avisar e apenas sabíamos que dormíamos quando acordávamos, ansiosos, e já era outro dia, a chuva batendo forte nas vidraças da janela. (p. 84)

Do lado de fora, a umidade gruda nas vidraças e as atravessa para gelar-nos os ossos. Nós sabemos que só nos resta ir lá fora enfrentar os gatos e trazer os cães, definitivamente. Mas estamos amarrados, os gatos estão entrando para tomar nossas cadeiras. (p. 85)

Na narrativa do contista estadunidense, a visão conturbada da realidade encontraria sua explicação na embriaguez da personagem:

Certa noite, de volta à casa, embriagado de uma das tascas dos subúrbios, imaginei que o gato evitava minha presença. Agarrei-o, mas, amedrontado com a minha violência causou com os dentes um leve arranhão em minha mão. Uma fúria demoníaca apoderou-se instantaneamente de mim. Não mais me reconhecia. [...] tirei do bolso do sobretudo um canivete, abri-o, agarrei o pobre animal pela garganta e, deliberadamente, arranquei-lhe um dos olhos da órbita. Coro, abraso-me, estremeço ao narrar a condenável atrocidade (POE, MCMLVIII, p. 65).

Uma característica bastante importante, porém, é que, mesmo com estas pistas, nenhuma das narrativas fecha o texto de maneira determinante, ficando sempre livre à interpretação do leitor.

A principal diferença entre essas duas obras está mesmo na presença ou na ausência da violência física para provocar o horror, já que o texto de Ceres assusta¹⁶ sem a necessidade de sangue jorrado. A presença dos gatos e sua imagem perturbadora unem os textos, mas há uma diferença entre eles. Enquanto Poe descreve atrocidades físicas contra animais e contra seres humanos, como na cena em que enforca-se o animal – “Certa manhã, a sangue-frio, passei-lhe um nó corredio ao pescoço e enforquei-o no ramo de uma árvore; [...]” (Ibid. p.5) –, Ceres segue uma linha sutil, com a simples aparição dos gatos como fantasmas da memória: “À noite, [os gatos] miavam longamente, e começaram a se multiplicar, até que corremos ao quarto de Anita e lá estavam Rico e Mimete, tão brancos-e-rosa lambendo as patas, no meio de seus lençóis” (p.81-82).

Dadas as semelhanças e as diferenças observadas, chamamos a atenção para a proximidade dos dois contos no que tange ao *fantástico*, pois nas duas narrativas, como foi visto, há a presença hipotética de mundos de ontologias diferentes, com possibilidade de explicações racionais para eventos que parecem estranhos, cabendo ao leitor decidir em qual realidade a história se passa.

Dessa maneira, na narrativa em estudo de Heliônia Ceres, apesar de suas individualidades, o ponto de encontro com o *fantástico*, mencionado por Nascimento, será mais estreito com a estética do estadunidense Allan Poe do que com alguma narrativa marcada pelo *realismo maravilhoso*, estilo verificado em contexto cultural latino-americano.

Nós já vimos que o conto dentro do conceito cortaziano é caracterizado por uma abertura que projete a inteligência do leitor. Mas ali ele se referia à sua estrutura curta, porém densa, pronta para se expandir. Se uma narrativa como “Os Gatos” já é assim em sua modalidade, o que dizer quando verificamos que seu estilo é caracterizado pelo *fantástico*?

“Não há um fantástico fechado, porque o que dele conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso o julgamos fantástico. Já terá adivinhado que como sempre as palavras estão tapando buracos” (CORTÁZAR, 2006, p. 178). Dessa maneira, o texto “Os Gatos” se

¹⁵ Baseada em estudos sobre o *fantástico*, Irlemar Chiampi observa: “O medo é entendido aqui em acepção intratextual, ou seja, como um *efeito discursivo* (um modo de...) elaborado pelo narrador, a partir de um acontecimento de duplo referencial (natural e sobrenatural)” (CHIAMPI, 2008, p. 53).

caracteriza tanto pelo que Cortázar fala sobre o *conto* quanto pelo que o autor teoriza sobre o *fantástico*, o que faz com que a abertura possua uma dupla intensidade.

Verificamos, assim, que não é por acaso que a (pouca) fortuna crítica costuma lançar olhares sobre o *fantástico* em Heliônia, pois é, além de tudo, um gênero que a afasta do regionalismo dos prosadores alagoanos, como vimos em Araújo (2007) e Nascimento (2011), numa dimensão local, e – com base em “Os Gatos” – do *realismo maravilhoso* dos escritores latino-americanos, se formos ampliar a visão (em termos continentais) de onde as obras da escritora foram publicadas. Esses distanciamentos, notamos, cria uma aproximação com o estadunidense Edgar Allan Poe, levando em conta o *fantástico* – em sentido restrito – também em “Os Gatos”.

No entanto, nem todas as narrativas da alagoana são alinhadas a esse gênero, como vimos em “Dívidas de Amor”. Temos, portanto, como exemplos, dois contos que trazem maneiras diferentes de sentir uma(s) determinada(s) realidade(s) por parte das personagens, o que é interessante para as observações que vamos fazer sobre a *memória*, nestas e em outras narrativas curtas.

As reflexões sobre o *fantástico* verificadas nesse item continuarão a ser importantes na análise de “Os Gatos” no capítulo seguinte. Todavia, a análise passará a dar ênfase à *relação entre as imagens da memória*, foco principal do trabalho, e também verificaremos as questões imagéticas em “Dívidas de Amor”. O terceiro capítulo seguirá o mesmo viés de estudo e lançará olhares sobre a *memória* em “Tempo Vazio”, “Novos Dias de Sempre” e “Rosália das Visões”.

CAPÍTULO 2

JUSTAPOSIÇÃO, SOBREPOSIÇÃO E INVERSÃO

2.1 A relação entre imagens no conto “Os Gatos”: justaposição e sobreposição

Depois de apontamentos sobre a ideia de imagem, da “arte espacial” do artista da memória, da estrutura da modalidade *conto* e de representações literárias das realidades nas quais histórias se passam (como o *fantástico* e o *realismo maravilhoso*), esta parte da dissertação se dedica à análise da relação das imagens na narrativa “Os Gatos”, por meio de uma explicação do que vem a caracterizar a justaposição de quatro blocos imagéticos no início da obra; em seguida, veremos posteriormente, a sobreposição durante a reconstrução da memória.

Em um artigo anterior, sem cunho científico, mas jornalístico, já tínhamos observado (MEDEIROS, 2011, p.14-15), no conto em questão, como os inúmeros gatos de Anita estão presentes na memória dos moradores de uma casa como um símbolo de um tempo no qual havia dominação, o que inclui ordem também. No período em que trabalhava como doméstica na casa, era hábito de Anita programar as vidas dos moradores, segundo eles próprios; e o garoto Julinho, também da família, vivia entre os felinos. Mais tarde, no momento em que ele está decidido a deixar a casa para dar continuidade aos estudos, os moradores passam a sentir o retorno de Anita. No artigo acima mencionado, indicam-se vestígios de que os fatos narrados não estejam necessariamente acontecendo num mundo textual que tem a atmosfera daquele que se costuma chamar de real, podendo tratar-se de um sonho, fantasia ou alucinação, mas sem eliminar a possibilidade do fantasmagórico:

O fato é que o caminho bifurcado leva a um mesmo destino: a ligação entre tempos atuais e passados. A figura de Anita permanecia silenciosa nas lembranças da família e se manifestou quando alguém decidiu sair dos limites da residência como se quisesse escapar do que ali estava estabelecido. Justo quem? Julinho, cuja imagem está ligada aos gatos da empregada. Ele seria mais um dos bichos e ela se sentia a dona da casa, responsável por guiar o rumo das pessoas do lar, até mesmo o dos seres independentes. Os moradores, sem ter mais alguém para efetivamente pôr ordem, acabam por ter que ver os animais reaparecendo em número cada vez maior, e tentam, inutilmente, prendê-los, ao passo em que Julinho vai

conquistando o mundo externo. Resta-lhes a contraditória saudade dos tempos de dominação, e os felinos autônomos estão ali para assombrá-los, insinuando que os membros da família são incapazes de manter a ordem, como Anita fazia (MEDEIROS, 2011, p. 15).

Dando continuidade à análise dessa ligação, agora com base nos apontamentos de Weinrich sobre a “arte espacial” na sua relação com a memória (2001, p. 31), faz-se importante indagar: qual é a importância artística da presença dos gatos durante a volta de Anita? De maneira geral, por que acontece o retorno, já que só o que existe mais próximo da certeza é a presença da doméstica no mundo real no período anterior?

Primeiramente, – nunca é demais lembrar – o discurso narrativo, por mais imparcial e fiel à realidade que se pretenda ser, e mesmo quando é feito ao estilo “neutro”, nunca será a realidade em si, mas uma representação desta. Quando a narração vem na voz da personagem, a parcialidade se apresenta de maneira mais assumida. Logo, o início do conto “Os Gatos”, por mais lúcido que se apresente, vem totalmente na forma prismática dos moradores, num olhar humano e coletivo.

No entanto, existe uma provável sobriedade, que se caracteriza pela leitura de que os fatos resgatados para a lembrança, quando a esta chegam, mostram-se nítidos. A memória transforma-se em discurso narrativo da maneira que Weinrich explica. Existe a *constelação fixa* de lugares, que são, cada um, os acontecimentos do passado. Nessa introdução da contista alagoana, há uma forma comum da transformação destes lugares-acontecimentos em “imagens”. Eles se apresentam como blocos imagéticos ordenados: por mais juntos que estejam, é possível ver a linha divisória que os separa.

Trechos do primeiro bloco imagético:

Por algum tempo Anita *viveu* conosco. *Acompanhou* o crescimento das crianças, *carregou-as* nos braços [...]

Os banhos, as roupas, os lanches, os programas diários, era tudo supervisionado, revisto por ela. Nos mais inesperados detalhes Anita *estava* presente, [...]

Na casa onde ainda residimos, ela *era* como se fosse muitas também nos trabalhos domésticos. *Excedia-se* igualmente em delicadezas de espírito, difíceis de prever em pessoa semi-analfabeta.
[...]

[...] *Havia* sempre os que a acompanhavam, como Rico e Mimete, e outros que *estavam* sempre nas proximidades aguardando seus afagos ou restos de comida. (p.79-80; grifo nosso).

No primeiro grande bloco, há as lembranças da fase com a presença “real” da personagem, inicialmente resumida no seguinte enunciado, que abre a narrativa: “Por algum tempo Anita *viveu* conosco. *Acompanhou* o crescimento das crianças, lavando-lhe as cambraias e as fraldas [...]”¹⁷ (p. 79). Tem-se, então, uma ideia de passagem de tempo pelo uso do verbo “viver” no pretérito perfeito: “viveu”. Depois o mesmo tempo verbal continua (“acompanhou”). Neste bloco imagético, o sentido será destrinchado com o uso do pretérito imperfeito: “Na casa [...] ela *era* como se fosse muitas [...]. *Excedia-se* igualmente em delicadezas de espírito [...]. *Havia* sempre [os gatos] que a *acompanhavam* e outros que *estavam* sempre nas proximidades [...]. Trata-se de costumes que aconteciam no tempo a que se refere o primeiro enunciado do conto: “Por algum tempo Anita viveu conosco”. Pode-se dizer que é uma tentativa de transformar aquele período em um mosaico de imagens, mas todas dentro de um mesmo bloco, pois advém do mesmo lugar da *constelação fixa* – o local da memória aqui é o tempo no qual Anita vivera com a família da residência.

O segundo bloco segue a mesma técnica: uso do pretérito perfeito para mostrar que se trata do resgate de outro local da memória, outro período temporal; e, logo em seguida, o pretérito imperfeito para ilustrar o que era recorrente nessa nova fase. Porém, desta vez, isso já acontece de uma maneira mais resumida:

Por conta de tudo isso *foi* dispensada de nossos serviços, como disse, e durante um bom par de anos sua lembrança nos *incomodava* porque *diziam* no povoado que Anita se suicidara. Ligada que era a nossa família não suportara a demissão (p.80; grifo nosso).

A sentença é seguida de uma breve – e suposta – explicação para a hipótese do que acontecera à personagem: ela não havia suportado a demissão.

¹⁶ Estamos repetindo o mesmo trecho citado no capítulo anterior. Mas essa repetição se faz necessária para tratar dos *blocos imagéticos*.

O terceiro bloco vem ainda no mesmo parágrafo e mostra um novo boato: “*Depois*, lá mesmo no povoado, falavam que fugira para casar [...]” (p.80; grifo nosso). A ideia de passagem de tempo não se dá mais através de verbos no pretérito perfeito, mas pelo advérbio “depois”, que também vem seguido pelo pretérito imperfeito “falavam”.

O quarto bloco refere-se às novas empregadas que passaram a trabalhar na residência, novamente com o pretérito perfeito, dando ideia de nova fase temporal: “[...] outras *vieram* que a substituíram na direção da casa e no cuidado pessoal às crianças. [...]”(p.81; grifo nosso).

É interessante observar que nessa primeira parte do conto os acontecimentos estão visivelmente separados pela conjugação do pretérito perfeito ou pelo advérbio, cada um se referindo a um local da memória: 1º) *viveu* conosco; 2º) *foi* dispensada; 3º) *depois* [...] falavam; 4º) outras *vieram*. Nesses casos, esses recursos foram suficientes para que os blocos imagéticos, ainda que justapostos, se mostrassem visivelmente distinguíveis. Outra observação importante é o fato de os blocos, do primeiro ao quarto, irem diminuindo de tamanho, ainda que não sigam uma regularidade.

A introdução é encerrada por uma referência a toda a época: “Não é porém desses belos tempos que desejo falar, pois eles se esgotaram sem grandes traumas” (p.81). Belos? É possível que os narradores não tenham se dado conta do que gostariam de apontar. O adjetivo “belos” não deve se referir aos tempos vividos em si — até porque há uso de palavras pejorativas em relação ao convívio com Anita, como “prepotência” —, mas à clareza com que tudo isso está registrado na memória: cada acontecimento bem distinto um do outro. Os moradores admiram o fato de eles mesmos terem conseguido alcançar a proeza de enxergar o passado dessa maneira. O ponto de vista claro, nítido, sem *esfumaçado*, leva-os a classificar o período como “belos tempos”, em contraposição ao período que virá a seguir.

Depois dessa introdução lúcida, ainda que parcial, o conto cria uma atmosfera que se distancia mais ainda de qualquer ideia ou pretensão de neutralidade, levando o leitor a um lado muito mais introspectivo dos moradores da casa. As imagens não são mais unidas de maneira heterogênea. Não se vê mais de um modo claro a separação entre um fato e outro. Na

tentativa de se dar uma sequência às imagens, a mente dos moradores acaba por ocasionar uma intersecção¹⁸ entre passado e presente.

Como a obra faz isso? Primeiro é interessante dar um salto até um trecho que faz com que o leitor tenha uma visão diferente sobre tudo o que estava lendo até então. Trata-se de uma parte em que os moradores-narradores afirmam que só se davam conta de que haviam dormido quando despertavam, como citado no subcapítulo 1.2, já mostrando a ideia de sonho e de perda de noção de tempo, reforçado por outra parte do conto: “Também já não sabíamos nem mesmo o mês ou dia da semana em que vivíamos” (p.84). Tais trechos fazem com que haja um segundo entendimento sobre o assunto no qual o conto se concentra: o retorno da personagem.

[...] É da volta de Anita que trato aqui, assim, sem crer, o coração aos pulos.

Agora mesmo, trancados na biblioteca, com medo de procurar uma saída e depararmos com seus gatos, que são mil, na sala vizinha (p.81).

Será que os gatos estavam ali mesmo ou trata-se da “presença do passado” no “presente”? Com o advérbio “agora”, há uma clara referência a um tempo presente. Mas isso, segundo o ponto de vista de quem conta. É uma sensação temporal, um suposto presente. Como, numa segunda leitura, já se sabe da possibilidade de que os acontecimentos façam parte de um sonho, logo, pode-se perceber como se deu a reconstrução da memória. Durante a transformação dos lugares-acontecimentos em imagens, houve, pode-se interpretar assim, uma sobreposição. A imagem do tempo presente (na biblioteca) é invadida pela imagem do tempo passado (os gatos), que vai ganhando força para invadir mais, já que os felinos se acumulam em número exorbitante.

A sensação de a memória presente ser invadida pelo passado, e estar a mercê de uma invasão maior, também é reforçada pelo fato de os moradores estarem trancados em um

¹⁸ O nosso foco maior é mostrar a relação de sobreposição em “Os Gatos”. Mas a ideia de intersecção também é válida, pois o conto mostra elementos comuns – Anita e os felinos – ao passado e ao presente (quando acontece a reminiscência), havendo assim uma intersecção entre esses dois conjuntos temporais. Na análise, por vezes, os termos “sobreposição” e “intersecção” são usados como sinônimos, até porque podemos encontrar as duas classificações numa mesma situação. Veremos mais detalhes e ilustrações ao final deste subcapítulo.

compartimento da casa, sem querer se deparar com o passado – ou ver os gatos –, que continuam presentes na memória. E cada vez mais.

No parágrafo seguinte a obra passa a contar como começou esse retorno de Anita, ou, em outras palavras, como teve início esse prisma com imagens sobrepostas. Aqui já há a presença, nessa intersecção, de Julinho e sua relação com os felinos:

Aos poucos eles [os gatos] foram chegando e os miados começaram. Foi Julinho quem primeiro descobriu a ninhada de seis gatinhos loiros em cima do telhado logo o telhado, o inverno molhando-os todos e os empurrando para dentro de casa ou para o forno de uma churrasqueira construída no jardim (p. 81).

Mais adiante, a família, nessa fase do hipotético retorno de Anita, vai até o quarto onde a doméstica outrora ficava. Supõe-se que nessa época não teria ninguém lá, ou talvez alguma outra doméstica que não tenha nenhuma relação, nada que faça ligação com Anita. Assim seria a imagem do presente. Mas há, novamente, uma sobreposição da imagem do passado nesse tempo, simbolizada pelos felinos Rico e Mimete, que são encontrados pelos moradores no quarto: “À noite, [os gatos] miavam longamente e começaram a se multiplicar, até que corremos ao quarto de Anita e lá estavam Rico e Mimete, tão brancos-e-rosa lambendo as patas, no meio de seus lençóis” (p. 81-82).

E assim a obra segue com exemplos de sobreposição temporal de imagens, como se houvesse um desejo por parte dos moradores de separação entre presente e passado, mas essa tentativa de separação é inútil. Os moradores chegam a ligar o rádio de pilha para não ouvir Anita varrendo e arrastando os móveis¹⁹. Numa primeira leitura, tem-se a impressão de uma tentativa, por parte da família, de ignorar os sons para não se assustar com o que parece ser um fenômeno fantasmagórico. Porém, trazendo novamente a perspectiva de sonho, pode-se entender que os narradores queriam escutar o rádio para esquecer o passado, já que Anita estava presente na memória, de maneira a incomodar os moradores.

Depois, de tão insistente que o passado se mostra, parece haver uma multiplicação das imagens do passado, ficando o presente mais acuado. A verificação inicial da imagem de Rico

¹⁹ Ver item 1.2.

e Mimete fez com que, logo, surgissem mais imagens como aquela, já que eles, segundo os narradores, deveriam ser “[...] os responsáveis por todo aquele exército de gatos que nos rodeava” (p.82). Num ponto de vista realístico, interpreta-se que o casal de felinos teve filhotes, que com o tempo foram multiplicando a prole. Porém, pelo prisma de resgate da memória em questão, dado que cada gato é um vestígio do passado, pode-se dizer que é como se houvesse não apenas uma única imagem do passado sobre uma imagem do presente, mas várias, inúmeras imagens do passado, talvez cópias umas das outras, sobre a imagem do presente.

Além das pistas já indicadas de que tudo se trate de imaginação ou de um sonho, há também a referência aos miados vespertinos e à preocupação dos moradores em prender os gatos; presume-se que os moradores, sonolentos, tenham adormecido e que tenha havido uma sobreposição de imagens durante o período de sonolência. Há também, já ao final da obra, indicações para o ato de despertar, como se a visão onírica fosse interrompida pelo olhar da realidade, e, havendo, dessa forma, uma confusão temporal entre os dois mundos (o “real” e o onírico):

Na outra manhã de inverno, Rico e Mimete, sim, pareciam eles mas eram novos olhos cintilantes e amarelos que levantavam clarões fosforescentes quando os encarávamos de frente, deitados nas almofadas, lambendo as patas, olhando para nós: por onde estarão entrando? (p.84)

Os próprios narradores percebem que há algo errado em sua percepção, quando dizem que “pareciam” tratar-se dos antigos e mesmos gatos. É possível que tenha havido uma confusão com luzes reais, vindas dos faróis do carro de Julinho, que acabara de chegar. Na perspectiva narrativa, os faróis do carro confundem-se com os olhos dos felinos, que passam a ser reobservados logo em seguida, com descrições dos locais em que se encontravam e o que faziam, como se os moradores tivessem voltado a adormecer. A atmosfera onírica retorna: “Mas estamos amarrados, os gatos estão entrando para tomar nossas cadeiras” (p.85). No entanto, com a chegada de Julinho, os moradores ganham força para, de certo modo, acordarem:

De repente esse estremecimento nervoso que nos suspende a respiração, Julinho? Julinho? A porta abre e Julinho entra:
 – Ela [Anita] acaba de ir embora, disse-nos alegremente.
 – O quê?? Perguntamos todos de uma só vez.
 – Ela acaba de ir embora, eu desisti da viagem. (p.85).

A presença de Anita, naquele momento, já não era mais necessária, pois o filho da casa havia retornado: não havia mais o desejo de voltar aos tempos da dominação e da ordem que a doméstica imprimia no lar. A personagem (Julinho) fala duas vezes, como se lê na citação, a notícia de que desistira de sua viagem, e da partida de Anita. Aí ainda há uma mistura de sonho e “realidade”, já que o jovem está realmente chegando, mas não tem condições de dizer que Anita fora embora, pois ele, o Julinho “real”, não está na mente dos moradores. Em seguida, os moradores ganham forças para encarar a “realidade”: “Levantamo-nos em seguida, e com que ansiedade, passamos a acender, uma por uma, as lâmpadas da casa” (p.85). Aqui, estão saindo da obscuridade do mundo dos sonhos para recuperar a noção do tempo e conseguir enxergar os fatos em separado, fato cuja clareza é metaforizada pelo acender das lâmpadas.

É interessante observar que, em “Os Gatos”, após uma introdução na qual as imagens da memória podem ser vistas isoladamente, tais blocos imagéticos (equivalentes a fotogramas de filme ou quadros de histórias em quadrinhos) vão aos poucos diminuindo, até que, no momento mais concentrado da narração, tal diminuição se converte em sobreposição entre eles. Essa construção tem nos gatos o principal elemento artístico, já que eles, símbolo do passado, são observados como intrusos num tempo presente.

A ilustração produzida por Zoltan Kerenyi está próxima de ser um equivalente imagético ao que acontece textualmente em “Os Gatos”, pois há uma fotografia do passado se sobrepondo à do presente, mas de maneira a se completarem e formarem uma só.

Fig.1



Aqui a separação entre passado e presente por parte do espectador só está clara por conta de que a fotografia atual está colorida e a antiga em preto e branco, além de haver a moldura branca. Então, para deixar ainda mais próxima do que acontece em “Os Gatos”, editamos a foto a seguir:

Fig.2



Agora, num olhar primeiro, fica mais difícil separar passado e presente - principalmente se ignorarmos a borda branca -, pois visualizamos tudo numa mesma tonalidade. Para que acontecesse a distinção, seria necessária uma análise mais atenta. Do mesmo modo, acontece no referido conto, e o examinamos para entender melhor as suas estruturas no que tange à representação literária da memória.

Dessa maneira, com as imagens sobrepostas, há um encurtamento, no enredo, da passagem do tempo em relação ao da “realidade”. Trata-se do *recorte*, da escolha de elementos significativos, de que trata, conforme já vimos, Cortázar. Assim, ainda numa perspectiva cortaziana, a obra fica densa para ser expandida na cabeça do leitor. Tudo isso, inclusive o encurtamento, acontece pela escolha de uma construção que imita o ponto de vista de quem sonha, algo bem humano e longe de qualquer viés literário que se pretenda “neutro”.

A referida humanidade é, inclusive, ressaltada pelo desejo de beber do rio Lete. “Os Gatos” não é um conto marcado apenas pelo que Weinrich fala sobre a “arte espacial” e as virtudes da memória, mas também pelo que ele menciona sobre os *pharmaka* do esquecimento.

A pretensão de Julinho ir estudar longe da residência foi um sofrimento para a família, que tentou encontrar alívio para a saudade trazendo o passado – no qual Julinho se limitava ao ambiente da residência – para o presente, provavelmente de forma inconsciente. Aqui, a virtude da memória foi conquistada, por mostrar Julinho ainda pequeno na casa, preenchendo o sentimento de vazio provocado por sua ausência “real” no presente, mas não sem o efeito colateral da vinda da imagem de Anita junto à dele. Há, em seguida, a vontade de libertação daqueles sentimentos de prepotência, e a chegada de Julinho ao final tem o mesmo efeito que no Egito antigo se acreditava ter o uso de *Nepenthes* com vinho. Assim, “Os Gatos” não só trabalha com a representação da memória, pois mostra também a virtude do esquecimento quando Anita vai embora.

Enquanto ela estava presente, os moradores almejavam essa virtude de esquecimento, já que se escondiam na biblioteca para não ver os gatos e ligavam o rádio de pilha para não ouvi-la varrendo a casa. Tudo isso na tentativa inútil de se livrar daquela imagem perturbadora. Anita e os gatos tinham uma representatividade específica para os moradores da casa.

No caso dos gatos, porém, podemos somar tal especificidade à visão cultural a que o gato foi associado durante a história da humanidade. É claro que existe uma diversidade sobre a simbologia do gato durante esse processo, e, por isso mesmo, seria interessante primeiramente apontar para a questão do aspecto de mistério que está associado ao gato. Se existem tantas associações – do divino²⁰ ao demoníaco –, a soma de todas resulta na *dúvida*, um elemento que faz aquele que observa o felino *hesitar*, o que já lembra uma característica do *fantástico*.

Mas vamos nos concentrar no aspecto da demonização, já que os moradores da casa têm medo deles: “Houve época [...] em que os gatos eram [...] associados à feitiçaria e tidos como criaturas demoníacas” (QUEIROZ, 2009, p.36). Essa colocação de Queiroz nos lembra também os boatos a propósito do desaparecimento misterioso de Anita, e sua ligação amorosa com um indivíduo chamado Manuel Feiticeiro: “[...] Lá mesmo no povoado, falavam que fugira para casar com seu Manuel Feiticeiro, que já era casado, abandonara mulher, filhos e o ofício de vidente, por sua causa” (p. 80-81).

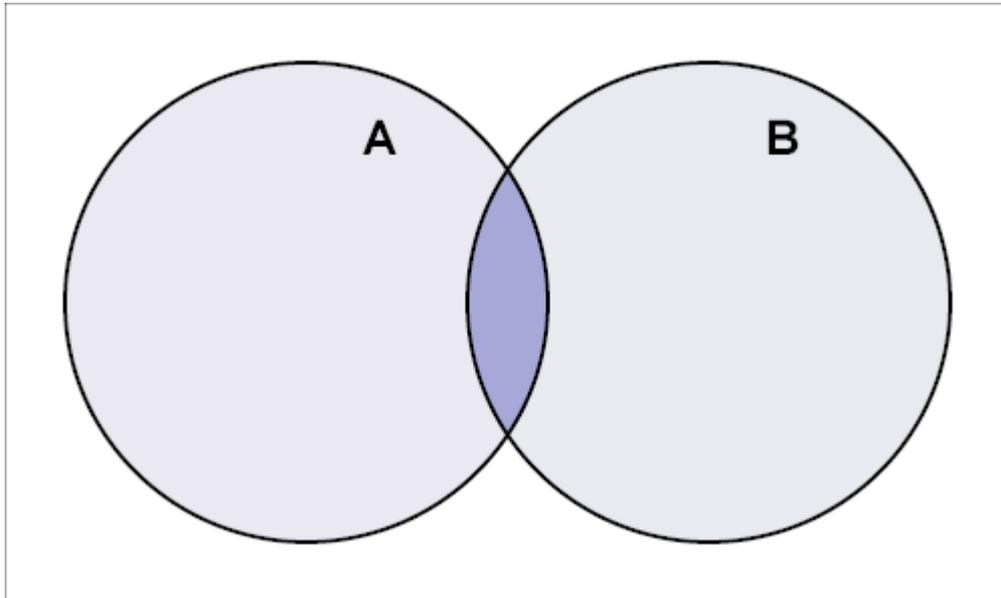
Todos esses elementos aqui (a presença demoníaca dos gatos, a menção a Manuel Feiticeiro, bem como o possível suicídio de Anita), somados à atmosfera de medo pela sua “volta”, sugerem o sobrenatural maléfico, característica que, embora fortemente presente na narração, pode ser questionada no final do conto, quando a voz narrativa sugere fortemente – mas não determina com clareza – que tudo não passara de um sonho. Nas últimas linhas, os moradores parecem acordar para acender as lâmpadas: “E porque estávamos cansados continuávamos calados. Levantamo-nos em seguida e com que ansiedade passamos a acender, uma por uma, as lâmpadas da casa” (p. 85).

É curioso observar, logo, que o texto também pode servir para desmistificar a visão demonizada sobre gato, ao inicialmente lançá-la de maneira sugestiva, e, posteriormente, também de maneira sugestiva, dizer que aquilo não era “real”.

²⁰ Como exemplo, tem-se Bastet: “A deusa-gata era adorada desde o Antigo Império [egípcio] e suas efígies eram bastante numerosas, existindo, hoje, muitos exemplares delas pelo mundo [...]” (QUEIROZ, 2009, p.55-56).

Na figura a seguir, verificaremos essas “realidades” sugeridas, relacionando suas coexistências hipotéticas (o passado e o presente / o “real” e o “estranho”) – o que traz à tona a *dúvida* característica do *fantástico* – à questão das imagens da memória.

Fig.3



Além da sobreposição, a ideia de intersecção também é válida para o que acontece em “Os Gatos”. Basta interpretarmos que o conjunto A é o passado e B é o presente. A região em destaque seria o “retorno” de Anita, pois ela e os gatos são comuns aos dois conjuntos – na representação da memória, que é o que configura a “volta” da personagem, na *lembrança* –, havendo assim, como foi dito na análise, intersecção entre passado e presente.

O que ficaria apenas na região clara do conjunto A, seriam, por exemplo, as outras empregadas que trabalharam na casa (elas não aparecem no “retorno” de Anita); e, na mesma tonalidade do conjunto B, a ausência “real” de Anita. É interessante observar que, por mais contraditório que venha a parecer, o presente carrega tanto a *ausência* quanto a *presença* de Anita. Porém, a ausência se dá num ambiente que textualmente tenta imitar o plano que costumamos chamar de “mundo real”, pois a empregada não está na casa de fato; já a presença se dá no *mundo fantástico* da “volta”, que representa as duas épocas (antes e depois) concomitantemente. Contudo, ambas foram criadas pela mente dos moradores em um

momento recente. Assim, só se consegue ter acesso ao passado a partir do presente por meio da memória.

2.2 Do negativo ao positivo: a inversão em “Dívidas de Amor”

O pensamento bosiano de que o nítido ou o *esfumado* está ligado ao momento da captação da imagem pode se mesclar quando uma recordação aparentemente nítida esconde algo por trás. Em determinadas vezes, o momento da captação imagética traz consigo um misto de sentimentos dicotômicos, mas de uma maneira que, quando há a reminiscência, um ocupe toda a superfície, pretensamente se auto classificando como único, e o outro fique condenado ao obscurantismo. Trata-se de uma situação em que o geral é *esfumado*, mas apresenta-se falsamente como elucidado, por mostrar apenas um lado, e mostrá-lo nítido. Esse caso é diferente de quando se tenta lembrar de algo e o que aparece é uma névoa, porque aí o indivíduo já identifica a falha da própria memória.

Porém, nas situações em que acreditamos lembrar claramente de todos os sentimentos que circundam uma determinada imagem, e se todos eles mostram-se negativos, tal imagem será sentida como um fardo nas costas. O peso, talvez, poderia ser mais leve se o invisibilizado viesse à tona, levando-se em conta a esperança de que este traga consigo o lado positivo daquilo que a imagem representa.

O fardo é algo visto como exaustivo, que empurra aquele que o carrega rumo à degradação interna e, no ápice da fadiga, à morte. Pelo mesmo motivo, o peso é, também, um elemento que exige dedicação para se conviver. É com esta visão, pessimista e trabalhosa, que se inicia o conto “Dívidas de Amor”. No trecho a seguir, não se sabe ainda o motivo de a personagem feminina enxergar negativamente o labor descrito – o ato de costurar –, mas, aos poucos, percebe-se a relação do fardo deste ato com fatores externos:

Agora ela fazia para a menina lindas camisolas, vestidos, meias de croché. Os trabalhos eram precisos e miúdos que espantavam. Laboriosos como sua vida, vida miúda, serzida [*sic*] fio por fio, tecida, chata. Precisava sem dúvida fazer alguma coisa mais para sentir-se gente. Achava que vivia perdida num mundo perigoso onde as pessoas agrediam à toa e se devoravam lentamente, tal qual vira no jardim as formigas consumirem uma barata (p.65).

Tem-se aqui a dedicação em cozer peças de vestuário para uma menina, que ainda não se sabe quem é; e também a hostilidade que preenche o campo de visão daquela que tenta enxergar o mundo. Duas coisas distintas, mas que ocupam a mesma superfície de uma imagem da memória, pelo menos da forma que é apresentada à personagem. Tanto é assim que a protagonista se sente perdida, provavelmente por ver e sentir a agressão por parte das pessoas e a dor da necessidade do trabalho como se fossem a mesma coisa, o que culmina numa visão pessimista de sua vida, como mencionado acima: “Os trabalhos eram precisos e miúdos que espantavam. Laboriosos como sua vida, vida miúda, serzida [*sic*], fio por fio, tecida, chata” (p. 65).

Toda essa superfície imagética representa a visão sentimental de mundo por parte da protagonista mãe, ao observar “as formigas consumirem uma barata” (p. 65). A semelhança metafórica entre a barata e a vida da personagem é verificada quando o leitor, completando as lacunas do texto (CORTÁZAR, 2006), imagina a barata batendo as pernas para afastar as formigas, numa luta pela sua sobrevivência, contra sua degradação. Porém, como as formigas estão em grupo numeroso, o inseto maior (a barata) torna-se impotente. Naquela situação, a barata não consegue enxergar nada que não lhe seja hostil, assim como a genitora da menina. A identificação com o inseto foi tamanha no momento da fixação da imagem que a personagem não consegue ver nada de bonito, ainda que a cena se passe em um jardim. Quem sabe haveria o verde de uma planta ou as cores vivazes das flores? Isso o texto não permite responder, mas o que virá adiante empurra o leitor para esta indagação.

Até aqui, Ceres não mostra a razão do sofrimento da personagem, deixando em evidência apenas o aparente cordão umbilical que une a visão pessimista acerca do mundo e sua dedicação à menina. Tal relação é metaforizada pela situação dos insetos, uma imagem mental que arruína a personagem. Outra identificação com a barata é que, enquanto o inseto luta contra as formigas, a protagonista do conto esforça-se para tirar aquela lembrança de sua memória: “Esta cena permanecia em sua mente e [ela] fechava os olhos para esquecê-la, como se nisso houvesse sentido” (loc. cit.). A hostilidade das formigas e das pessoas, para ela, são equivalentes; pode-se dizer, então, que a personagem almejava ir de encontro ao próprio pessimismo em relação ao mundo.

A batalha mental é contra o negativismo da superfície imagética que lhe aparece, falsamente se mostrando como algo claro e objetivo, e, portanto, sendo impositivo e difícil de ser questionado. Nem por isso, a protagonista se dava por vencida, apesar de se sentir perdida

e não saber como lutar contra aquele mal: “Precisava defender-se. Esta cena permanecia em sua mente e fechava os olhos para esquecê-la, como se nisso houvesse sentido. Revia-a sempre e se inquietava em recordar os filhos desandados, o marido onde estaria?” (loc. cit.).

Nesse trecho, que ainda faz parte do parágrafo inicial, a autora já mostra grandes indícios do que a cena das formigas devorando uma barata representa a própria vida da personagem. Se, naquela parte inicial do conto, ela enxergava o mundo com maus olhos, aqui já se supõe que o motivo esteja ancorado na sua relação com os filhos e o marido, apesar de o leitor ainda não saber qual a ligação disso tudo com seu sentimento em relação à filha.

O próximo trecho ainda faz parte do primeiro parágrafo e mostra a dedicação que a personagem tinha para com o sustento financeiro e afetivo da família, como também sua decepção:

Seu amor tecido dia-a-dia, depois de todos estes anos, para que teria servido? Devemos amar sem troca, sim, era o que todos diziam, devemos estender a mão, dar-se assim. Mas que enorme diferença entre o que se diz e o que se faz. Fazia bolos deliciosos. Com que precisão científica cortava os vestidos das freguesas. Tudo muito minucioso. Conseguia o bastante e até mais, para pagar Hospital, remédios, os compromissos para Tercila, sua cruz. (p.65-66; grifo nosso).

É curioso observar que essa parte termina com a nomeação (no texto) da menina, e, de imediato, caracterizando o que, aparentemente, Tercila representava para ela: “sua cruz”. É necessário observar, no entanto, que tudo o que vem logo antes é uma descrição de seu trabalho, com árduo empenho, e sua decepção com a família, por não obter amor correspondido. Pegando emprestada a atividade da personagem, é como se todas essas imagens estivessem costuradas em sua mente, sem que a linha que as une seja perceptível. No momento da reminiscência, tem-se, então, uma única tela. O momento aqui é o momento do texto, aquele momento em que o narrador conta a história e apresenta a personagem relembando o que acontecera. Jean Pouillon, ao tratar do importante conceito bergsonian de *duração* e ao se dedicar ao estudo da temporalidade no universo ficcional, comenta:

[...] O presente não é um resíduo da temporalidade: é sua fonte.

De que maneira deveremos então conceber o que é qualificado de “duração”? O romancista se propõe a mostrar o tempo tal como foi vivido; ora, ele foi vivido “no presente”, vale dizer, cronologicamente. É com efeito a realidade do presente que faz a cronologia; sem um “agora” o curso do

tempo perde toda consistência. Este curso é frequentemente representado como uma longa fita, que se vai desenrolando gradativamente e de maneira imprevisível; tem razão Bergson quanto a este último ponto, embora incida no erro de seus adversários e se situe, sem o dizer, no exterior dessa linha indefinida que, a seu ver, deve ser percorrida num único sentido: em primeiro lugar o passado, depois o presente e finalmente o futuro. Fica assim muito mal expresso algo que é incontestavelmente verdadeiro: a sucessão cronológica. Se desejarmos compreendê-la, será do momento presente que teremos de partir simultaneamente para as duas direções do passado e do futuro. A temporalidade é constituída de dois movimentos opostos, se bem que da mesma origem, estando esta fonte no presente, que é, portanto, o responsável pela existência do tempo. (POUILLON, 1974, p. 117-118).

Pouillon trata da relação do presente com o passado e com o futuro. No trecho citado de “Dívidas de Amor”, o que existe é relação do presente com o passado apenas (e não com o futuro). Mas, para se ter acesso ao passado, é preciso beber da fonte do presente: é situada no presente que a protagonista-mãe tenta refletir sobre seu passado, analisá-lo, observá-lo. Todavia, nas situações mencionadas até agora, a personagem sempre cai no negativismo, ao tentar enxergar as difíceis relações interpessoais.

Todas as imagens unidas, da forma apresentada, só deixavam transparecer o que cada uma tinha de negativo, mas compondo uma só superfície. No entrecho seguinte, o marido diz impropérios à esposa (vimos isso no primeiro capítulo), por ter dado à luz a filha doente. E os filhos, a quem ela tanto se dedicara, são indiferentes: “A menina nascera muito depois e eles não tinham nada a ver com ela. Saíam para a rua. ‘Ingratos, Frios, Maus’ era o que [ela] pensava deles. O marido fugia também. Só restava aquela cruz, Tercila, sentada e vaga” (p. 66).

Até essa parte do conto, o que ela sente é que a presença da filha teve influência negativa na sua relação com a família, e, pode-se perceber, o ponto de vista do marido sobre a menina, “fruto podre”, termina por influenciar o da protagonista, mesmo que ela queira rebater quando diz “Mas a semente é tua!!!” (p.66). Da maneira expressa, entende-se que ela dividiu a culpa com o marido, mas não discordou quanto ao fruto ser podre. A visão pessimista sobre a menina, assim, é uma extensão dos problemas com a família. O conto não relata como era a relação familiar antes do nascimento da menina, mas, mesmo que houvesse sido harmoniosa, o nascimento de Tercila trouxe para a protagonista uma visão sentimental homogênea acerca da família, sem que ela conseguisse discernir cada elemento. A superfície da memória, até aquele momento, era, – ressalte-se – imperceptivelmente, uma pilha de imagens, formada pelos elementos marido, filhos e Tercila, todas viradas para o lado

negativo, numa relação tripla de sobreposição que culminava na aparência de uma única superfície.

Além dos filhos, o marido também a abandonara, e então só restava Tercila, “aquela cruz” (p.66). A pilha das três imagens, então, desfizera-se numa descostura dolorosa, ficando somente o terço central. Agora Tercila era apenas uma parte de seu sofrimento, mas uma parte advinda daquela visão homogênea negativista sobre a família, e, pior ainda, tida como causadora desta. Quando dizemos que a menina era um extrato da ideia pessimista sobre a família, queremos dizer que ainda não se enxerga Tercila em sua individualidade – mesmo que agora a mãe só tenha a ela –, mas sim como um objeto de associação a todos os sentimentos negativos que permeavam o grupo.

A rejeição por parte do marido e dos filhos era um fardo, mas ao mesmo tempo um passo rumo à libertação, para não ficar lembrando a culpabilização e da frieza. A protagonista-mãe entendia, assim, que restava se livrar da terceira parte daquela superfície uniforme de sentimentos negativos: “Pregando as rendas na camisola, lembrava o dia em que a levava para o Hospital e afinal livrara-se dela. As mãos estavam firmes. Era a cruz que se ia. Naquela hora, sentia-se liberta” (p.66).

Dessa forma, as três imagens negativas se haviam ido, mas levando tudo o que pudesse a elas estar atrelado. A seguir, o texto mostra a crise da personagem, quando percebe que sente a falta daquilo de que antes queria se livrar.

Colocou sobre a mesinha o trabalho que fazia e foi até o quarto dos filhos, as camas limpas e paradas continuavam vazias.

Dirigiu-se para o próprio quarto. A claridade se espalhava na cama, através da janela, e repetia a história de que todos se haviam ido. [...] O próprio sol, que entrava, era morno “Assim como tu”. De onde vinham essas palavras tão nítidas e fortes que a magoavam? Tocou as paredes e os armários, foram vocês que falaram? Correu à janela e olhou em redor, mas o jardim estava calado e só havia por ali as flores e as folhagens costumeiras (p.67).

Adiante, ela continua a sentir a falta das três imagens. Porém, a relação com a imagem de Tercila é diferente. Ela sente a necessidade de resgatar a imagem da filha, ao que vai atribuindo inocência diante da situação degradante da família. Um detalhe é que a mãe termina se identificando com o sofrimento da filha, pois esta possuía um “olhar perdido”, assim como a protagonista achava que vivia perdida, tal como se achara no trecho, anteriormente comentado, sobre os insetos na cena do jardim:

Parou assustada e como numa enxurrada, subiram-lhe ao pensamento suas dívidas de amor, sempre cobrando, tão insatisfeita. Suas dívidas para com Tercila. *Pensou no pobre olhar perdido na despedida do Hospital*. De repente, parecia que uma luz pesada lhe perscrutava os escaninhos da consciência, um remorso ou piedade sem fim esmagava-lhe o espírito e quase lhe sustinha a própria respiração. O mal estava feito? Perdera seus filhos e seu homem? *Ali estava com o coração pleno de fracassos*, de que teria servido a ausência da menina? Naquele momento a crise de sua existência encontrara uma resposta. *Não mais choraria os leitos vazios. Não mais exigiria de seus filhos*. Iria buscar Tercila. (p.67-68).

As outras duas imagens – a do marido e a dos filhos – a fazem sentir saudades, mas não despertam na protagonista nenhuma atitude. Há de se entender aqui a aparição do discernimento, a percepção de uma individualidade da menina, um novo ponto de vista sobre aquele elemento, o de que não fazia sentido enxergá-la como parte de uma mistura homogênea. Era Tercila, uma imagem independente e distinta das outras, sem culpa e carente de amor.

Agora, a mãe não a vê mais como *uma cruz*²¹, causadora da desagregação familiar, até porque os outros membros já não mais importavam, uma vez que estava decidida a não lamentar a cama solitária e a não exigir nada mais de seus filhos, irmãos da menina. Naquele momento, era apenas uma mãe observando a filha. As outras duas imagens não atrapalhavam mais o campo de visão.

Como a personagem decide ir atrás de Tercila, compreende-se que ela quer lançar outros olhares sobre a menina, novos ou antigos, não importa, mas necessariamente distintos daqueles que estavam em evidência em sua mente até aquele momento. É um anseio por ver o que está por trás daquela imagem negativa, antes tão nítida, e agora não mais. Afastava-se cada vez mais da percepção pessimista. Como, no último trecho citado, a mãe já atribui um ar de inocência à garota, mas deseja observar novamente Tercila para repensar seus conceitos e sentimentos perante a filha, pode-se dizer que essa parte textual é o momento da virada da imagem, *da inversão dos sentimentos negativos para os positivos*, que são descritos a seguir, ao final do texto, como quando se enxerga uma imagem nitidamente.

²¹ Retomaremos esse assunto da cruz em “Dívidas de Amor” no item 3.3, ao observarmos as ideias de *morte e vida*, junto ao estudo de “Rosália das Visões”.

Dirigiu-se novamente para a sala. As coisas permaneciam como sempre e os postigos das janelas entreabertas deixavam entrar a claridade do sol como a poeira dos carros. Mas, dentro dela tudo estava em rebuliço. Suas pernas tremiam quando, afinal, entrou no quarto, e agora, lá estava Tercila a bater nos braços da cadeira, vagamente. Com que carinho olhou-lhe os olhos baços e arrumou-lhe os cabelos. Com que carinho mudou-lhe panos molhados e deu-lhe água. Novamente havia palavras pelo quarto. Eram vozes que falavam alto e ressoavam em seus ouvidos como o trinado de muitos pássaros ou o marulhar de um rio. Correu à janela e olhou o jardim. Ele também continuava como sempre, mas percebeu que havia borboletas volteando as flores multicoloridas e que as folhagens, apesar de fustigadas pelo sol causticante e pelo vento do verão, que soprava forte, estavam cada vez mais leves e a olhavam com uma espécie de cumplicidade que compreendeu (p.68).

Existe um detalhe sobre a realidade em que a história se passa, quando observamos a relação do trecho supracitado e os anteriores. Pelo que havia sido relatado, dava a impressão de que Tercila fora deixada no Hospital para sempre, longe da mãe, talvez até tivesse morrido, e que por isto a protagonista tinha tido uma breve sensação de liberdade. Depois, ela olha para o sol morno e o jardim com o aspecto costumeiro. Com o que vem depois, existe a impressão de que isso tenha sido um sonho. A decisão de ir buscar Tercila, se levarmos em conta o que foi descrito e o que vem logo em seguida, parece o ato de acordar – como também uma metáfora para, com palavra semelhante, o despertar rumo ao lado positivo da vida -. Ela não segue para o Hospital, e sim para o quarto, onde encontra a filha. O sol agora mostra-se causticante e o jardim multicolorido.

Juntando os fatos, ela estaria antes observando a janela de casa em um sonho, e quando levantou-se viu o mesmo cenário com atmosfera extremamente distinta. E se Tercila estava no quarto de casa, há de se supor que, no mundo que costumamos chamar de real, a mãe nunca a havia abandonado no Hospital, ou se havia, existia um intervalo, entre o abandono e o sonho, que não fora relatado no texto, no qual a protagonista resgatara a filha. Essa visão onírica nos faz lembrar o que foi visto em “Os Gatos”, com a possibilidade de haver um encurtamento da passagem de tempo na maneira de narrar.

Porém, o que mais chama a atenção em “Dívidas de Amor” é a virada emocional do sentimento negativo para o positivo. Faz-se importante retomar a observação do jardim, não mais para analisar a realidade da história, mas para verificar a relação com o estado emocional da personagem. No início do texto, este cenário é caracterizado de maneira pessimista com a imagem das formigas devorando a barata; depois, como numa de virada da carta, mas com foco no entremeio desse processo, mostra-se um aspecto mediano, apático, onde o sol está

morno e as flores com o aspecto de sempre; ao final, porém, o astro do dia está intenso e os vegetais vivazes.

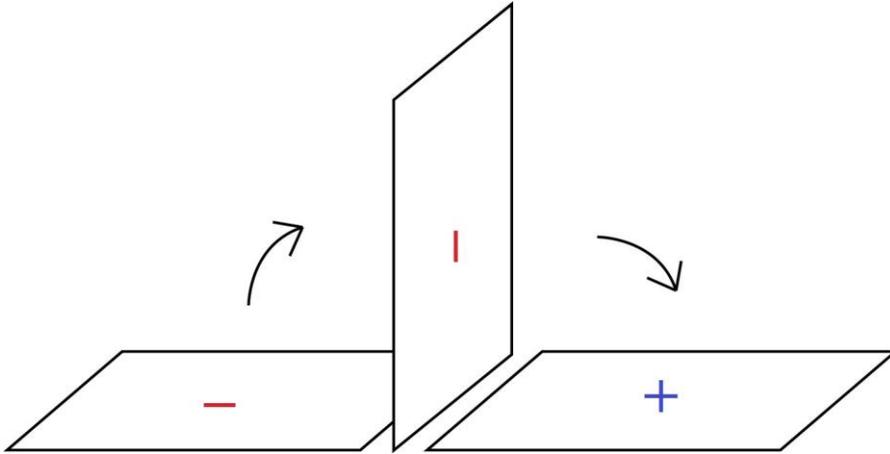
Todo este andamento na observação do jardim tem a ver com a evolução da relação da mãe com a imagem da filha, que no começo estava inserida numa sobreposição com as outras duas imagens, deprimentes, da rejeição do marido e da indiferença dos filhos para com Tercila. Quando a superfície imagética da memória era negativa, a protagonista, involuntariamente, *recortava* o aspecto degradante do jardim, observando a luta entre os insetos.

Depois de haver se livrado das imagens não mais merecedoras de atenção – a do marido e a dos filhos – e de ter perdido Tercila, a personagem passa a sentir solidão, o que constitui uma fase na qual a casa se livrara da negatividade, porém fora acometida pela friquidez, pela insensibilidade, pela incompletude emocional, pela falta de algo que trouxesse vida ao local, verificada pelo fato de a personagem sentir o sol apenas morno e as flores e as folhagens sem tanta graça, pois estas são caracterizadas pela palavra “costumeiras”.

Ao final, a personagem-mãe emana apenas sentimentos positivos à filha, com carinho lhe dando água e arrumando os cabelos. Como ela passa a ver o jardim com bons olhos, no sol causticante e nas multicores das flores, pode-se entender que há uma troca de sentimentos positivos entre mãe e filha, já que a filha está então trazendo felicidade para mãe, o que é metaforizado pelas folhagens que a olham com uma cumplicidade que compreende.

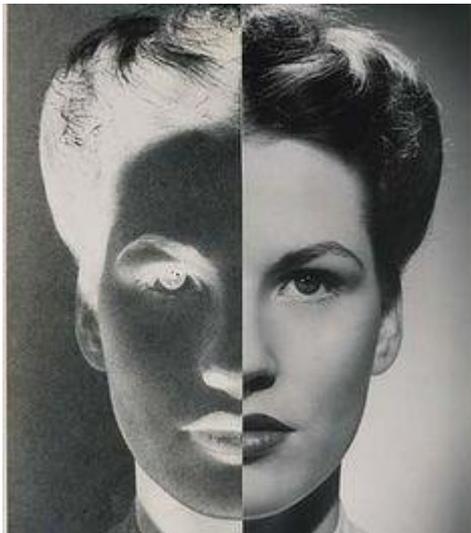
Dessa maneira, a principal relação das imagens em “Dívidas de Amor”, no qual o foco é Tercila, acontece por *inversão*, como uma carta que se vira, *indo do negativo para o positivo*, levando-se em conta toda a carga emocional que cada lado representa. Quando a protagonista-mãe resolve lançar outros olhares sobre a filha, significa que ela queria ver o que havia do outro lado da imagem negativa. Com o movimento, ela descobriu o lado positivo, como ilustrado na Figura 4.

Fig. 4



A Figura 5, se formos levar em conta que ela mostra parte dos lados negativo e positivo de uma mesma imagem – e não o fato de retratar uma mulher adulta –, teremos uma metáfora sobre como a protagonista de “Dívidas de Amor” enxerga a filha no início e ao final do conto, associando o negativo e o positivo da fotografia aos sentimentos negativos e positivos, respectivamente.

Fig. 5



Há a possibilidade de que existiam sentimentos positivos captados – e, posteriormente, obscurecidos – em tempos anteriores, como por exemplo, ao nascer de Tercila. Há também a possibilidade de que ela tenha observado os aspectos positivos ao final do conto, cuja busca

tenha sido motivada por uma intuição materna. As duas hipóteses não são excludentes e podem coexistir.

De qualquer maneira, com memórias antigas e/ou com memórias recém-adquiridas, os lados negativo e positivo mostraram-se presentes na memória armazenadora, mas a ação de inverter, de *virada da imagem*, acontece na reminiscência.

CAPÍTULO 3

AMPLIAÇÃO, FALSA PROJEÇÃO E PERSONIFICAÇÃO

3.1 “Tempo Vazio” e as imagens ampliadas

É interessante observar como um título aparentemente comum diz muito sobre o que será lido a quem se dispor a esse prazer. “Tempo Vazio”, onde *Tempo* pode ser entendido como *continente*, já que o adjetivo que se segue, *Vazio*, se refere a um tipo de *conteúdo*, um conteúdo nulo, mas um conteúdo, assim como zero é um número.

O *Tempo* aqui diz muito sobre a perspectiva que vimos de Pouillon quando ele afirma que a fonte do tempo é o presente e que é a partir da noção de “agora” que traçamos uma cronologia e temos uma ideia do que é passado e do que é futuro.

O que acontece quando o momento presente, tão fundamental para a perspectiva do tempo como um todo, apresenta-se, de alguma maneira, ainda que sentimental, *Vazio*? É essa relação, de conteúdo e de continente, que o conto de Ceres trabalha com *Tempo* e *Vazio*.

Como mencionado, a noção de tempo parte do presente. No conto, o presente é vazio de acontecimentos físicos, à exceção de passeios pela residência quando a narradora Maria José “perdida assim na casa grande [...] entrava nos quartos [...]” (p.57) e via quadros e álbuns (registros da memória fora da mente), o que se supõe que todas essas ações estão ligadas ao esforço da reminiscência. Em consequência disso, temos como resultado uma tentativa de preencher o presente vazio com o passado, por meio da memória.

Diferencia-se do conto “Os Gatos”, por exemplo, pois lá tínhamos lembranças – e bem invasivas, ressalte-se – e aqui temos reminiscências, das quais o aspecto laborioso e intencional é perceptível no tecido-texto.

Tal característica de reminiscência é identificável principalmente quando Maria José nos conta sua relação com Marta. A narrativa curta de Heliônia Ceres não deixa evidente a nomenclatura formal da relação. É possível levantar algumas hipóteses: a de que Maria José seja irmã de Marta; que tenha outro grau de parentesco; que seja alguma agregada à residência de uma maneira que o sentimento de pertencimento à família seja grande. No entanto, há algo

plausível, que se encaixa em todas as hipóteses e que, aos poucos, a narração insinua: Maria José é cuidadora²² de Marta e a conhece desde sua infância.

Maria José se sente responsável pela personagem por ela cuidada (vamos adotar essa interpretação), acompanhando todos seus movimentos. No tempo que, numa leitura primária, parece ser o presente (da ficção), Marta não fala, não se expressa verbalmente, apenas faz o mesmo percurso todos os dias: “[...] passava do quarto para a cozinha e em breve voltará da cozinha para o quarto e logo mais voltará do quarto para a cozinha” (p.59).

Porém, numa análise crítica, percebemos que se trata de uma flutuação temporal, misturando a rotina de uma fase do passado, quando Marta fazia tais caminhos na casa, com o atual momento, quando “Seus olhos estão parados [...]” (p.59), o que caracteriza o presente com o fato de a personagem estar *morta* (e seu nome *Marta* tem uma sonoridade parônima, sugestão que reforça a averiguação de tal estado). Dessa forma, percebemos a mencionada flutuação temporal, alternância sem ordem entre diferentes fases do tempo no texto, por meio do monólogo interior, que, segundo Carlos Reis, “[...] encena uma narração executada sobre a irrupção espontânea de reflexões cujo teor desordenado e caótico é devido justamente ao imediatismo de tal narração” (REIS, 1995, p.368).

O imediatismo no caso de *Tempo Vazio* é a representação do ato da reminiscência de Maria José, que, naquele momento, vai percorrendo os lugares-acontecimentos da memória e trazendo à tona o que neles encontra, e assim Heliônia Ceres mostra-se astuta ao escolher escrever este conto como um monólogo interior da personagem, já que a técnica pretende, segundo Pouillon, “[...] constituir a expressão mais lucidamente adequada do evoluir do tempo” (POUILLON, 1974, p.132-133).

Reis também atenta, junto a Ana Cristina Lopes, para a subjetividade expressa pela técnica do monólogo interior, já que

[...] viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem.
 [...] Através do monólogo interior, abre-se a diegese à expressão do tempo vivencial das personagens, diferente do tempo cronológico. É fundamentalmente no romance psicológico moderno que se assiste a uma incursão nesse tempo subjetivo” (REIS; LOPES, 1998, p.238).

²² Nos dias atuais, usa-se essa palavra para designar pessoas profissionais que cuidam de pessoas doentes (geralmente idosas) ou com alguma deficiência física.

De qualquer maneira, tanto para o leitor desatento quanto para aquele que possui um olhar mais analítico, podemos notar que Marta está distante da protagonista durante o tempo presente, estando, em leitura primária, imersa em seu mundo interior, e, em leitura atenta, morta, deixando Maria José sozinha, sem ter com quem dialogar, e, assim, como a personagem cuidada, limitada a um ambiente – seja ao quarto e à cozinha dos caminhos diários e silenciosos, num entendimento superficial, seja ao caixão, numa leitura mais crítica –

Ceres consegue assim a proeza de trazer para leitores diferentes o mesmo sentimento de identificação entre as duas personagens pelo fato de as duas estarem em situações limitantes ou reclusas, porém cada personagem à sua maneira.

A narradora olha para o que lhe é exterior, fora da mente, mas sua visão só vai até as cercanias da casa, onde praticamente nada acontece. Limitado desse jeito, o olhar de Maria José alcança algum objeto imóvel da casa e volta para o seu interior, intencionalmente, como forma de preencher o vazio, fazendo com que a personagem traga à tona algum fato do passado relacionado ao objeto. Percebemos vários exemplos disso no tecido-texto e vamos citá-los durante a análise.

O *Vazio*, portanto, está relacionado à falta de acontecimentos significativos dentro da residência, pequenas cronologias do cotidiano que poderiam trazer a sensação de preenchimento para Maria José no momento em que ela narra o presente.

Sabe-se que o dia-a-dia do passado era diferente, com diálogos com Marta e presença de outras pessoas no ambiente. Assim, quando Maria José observa, no presente, uma das pinturas da casa, associa os olhos da pessoa retratada aos de Marta, também em tempo presente:

Das molduras pulavam as personagens e eram vivas, bonita esta, quem a pintou mesmo? Sim, aquele lá que pintava “mascherate” durante o Rococó italiano, e essa outra, que colorido, *há quantos anos eu as olho incansavelmente! Mas estes olhos parados lembram os de Marta* (p.57; grifo nosso).

É interessante observar que o ato de olhar para as molduras já é uma repetição que se soma a outras numerosas, de anos.

É curioso como uma imagem física, exterior à personagem, como um quadro, que é um elemento da casa, captada no momento atual, vai aumentando como se tivesse o objetivo de mostrar uma parte da história da residência. Primeiro, os olhos retratados na obra emoldurada

são relacionados a outro aspecto do momento presente, os olhos de Marta, ampliando a visão sobre a casa (considerando-se as personagens que ali vivem também como seus elementos).

A perspectiva aumentada, no entanto, ainda é restrita ao tempo presente, no qual há um sentimento predominante de que o ambiente é estático. No texto, esse aspecto de inércia do tempo é metaforizado tanto pela personagem da pintura, que sempre fora estática, quanto o estado presente dos olhos de Marta.

Depois, Maria José amplia mais a visão sobre a casa, ainda na relação com Marta, mas agora com as frases do passado. Os vários momentos de expressão das frases semelhantes são juntados de maneira a ampliar a imagem. Aqui temos uma possível junção de frases que foram buscadas na memória nos últimos anos, sentenças semelhantes proferidas por Marta e que aqui foram organizadas da reminiscência de Maria José, que traz, entre parênteses, suas impressões e dúvidas.

“Olhe, vou dormir! qualquer novidade já sabe...” (que ameaça contidas nestas palavras) “Olhe, vou para meu quarto. Qualquer novidade, já sabe! (que pretende dizer realmente?) “Você já sabe, qualquer novidade!...” E eu que absolutamente não sabia. (p.57)

O que foi analisado sobre os olhos de Marta até aqui tem como base o que Maria José diz a seguir no texto, sobre o aspecto atual (morta) da personagem de quem cuidara, que se mescla, na visão com flutuações temporais da personagem cuidadora, ao da pessoa retratada no quadro: “Seus olhos estão parados, tão parados que mais das vezes me assusto quando os vejo voltados fixamente para mim, [...]” (p.59).

Outro objeto da casa, além do quadro, que faz Maria José rememorar o tempo passado, é um cavalinho marrom de brinquedo que ela havia dado de presente a uma menina que viveu por certo tempo naquela casa. A identidade da criança não é claramente revelada pela narradora-personagem (Maria José), mas o texto traz uma abertura que permite a interpretação de que a menina seja Marta:

Muitas vezes sozinha na casa grande, eu sentava no quarto azul, só para ouvir os risos da menina e novamente fazer-lhe as tranças, arrumar-lhe os laços, lembra do dia que comprei o cavalinho marrom? Galante, tão felpudo, ele traz ainda a cauda surrupiada do banho que levou, tu puseste detergente na água corrente e arrancaste que pedaços de pêlos, ah, deixa-me acariciar o que ficou. (p.58)

Aqui temos uma referência a uma menina que teve sua infância na residência e não está mais lá: um sentimento de vazio (o que se assemelha à saudade que os moradores de “Os Gatos” sentem por Julinho). O que é descrito como presente é estático (“a cauda surrupiada”), mas fruto de um acontecimento (“banho que levou”) da época em que a casa era movimentada.

Tem-se a imagem do cavalinho: presente e externa à personagem. A partir daí e por meio da reminiscência, Maria José vai ampliando a imagem, quando relaciona a *imagem estática sem acontecimento* aos lugares-acontecimentos da memória, como é o caso do banho. E a personagem vai se dedicando ao labor da reminiscência, quando percebemos que um lugar-acontecimento da memória chama outro lugar-acontecimento da memória, de maneira a ampliar²³ a imagem do passado.

Depois que Maria José traz para si a imagem do banho que a menina havia dado no cavalinho marrom, ela alcança dois detalhes que formam a sequência do banho: a do lugar-acontecimento da inserção de detergente na água corrente e a do lugar-acontecimento no qual a menina arranca pedaços de pelos. Dessa maneira, a imagem do banho se amplia.

Com este exemplo entendido, se formos reler a cena do banho, veremos que todo o tecido-texto é o trabalho que Maria José faz numa reminiscência da imagem do quarto azul. Os lugares-acontecimentos vão chamando outros, às vezes se bifurcando, mas sempre ampliando a imagem.

O que era apenas um quarto azul se expande com a risada da menina (primeiro lugar-acontecimento), personagem-elemento do quarto azul que empurra o olhar de Maria José para o segundo e o terceiro lugar-acontecimento no cômodo: o trançar dos cabelos e a arrumação dos laços. Depois, então, vemos a relação da menina com o cavalinho.

É interessante observar o quanto a imagem do quarto azul vai se ampliando na reminiscência de Maria José, que está lá no tempo presente, mas neste momento nada acontece a não ser sua dedicação em buscar fatos ocorridos naquele espaço físico, porém em outro tempo, pois o *tempo* atual está *vazio*.

Todavia, por mais que se expanda, a imagem do passado parece ser insuficiente para preencher de maneira satisfatória o continente sentimental ocupado pelo vazio do período

²³ Quando, aqui na análise de “Tempo Vazio”, usamos o termo *ampliação* ou o verbo *ampliar*, estamos nos referindo à ampliação do perímetro da imagem enxergada.

atual (a fase na qual é narrada a história), já que Maria José parte para uma ação física e presente, ainda que pautada ou inspirada pelo passado, assim como também permitida por ele, quando ela pede para acariciar os pelos que permaneceram até o presente.

Tal movimento da personagem veio logo após trabalhos da reminiscência que trouxeram à tona acontecimentos antigos que envolvem o cavalinho, e, por isso, podemos dizer que a referida ação tem o passado como sua mola-mestra.

O acariciar também foi autorizado pelo passado, pois os acontecimentos deterioraram o objeto, mas não por completo, e algo ficou, permitindo, no presente, o toque físico no objeto antigo e ligado às memórias (igualmente antigas) de Maria José. Dessa maneira, viver o presente termina sendo não apenas resgatar as imagens internas da memória, mas “reviver” o passado por meio de ações físicas.

É importante perceber uma relação de troca entre o passado e o presente, indo além do que Pouillon diz. Se o passado tem sua fonte no presente, neste conto acontece também o inverso: o presente tem sua fonte no passado, como o movimento com as mãos que Maria José fez no cavalinho.

Esse câmbio entre passado e presente acaba por ser um ciclo constante para a personagem naquela casa vazia de acontecimentos. Podemos identificar um vestígio disso logo no começo, [como já observamos] a repetição do olhar para as molduras.

Dessa maneira, o presente cria o passado, e o passado volta para dominar o presente, transformando-o em uma versão do passado, pois o presente, no caso do conto, é preenchido por reminiscências do passado e ações inspiradas no passado.

Como Pouillon afirma que a ideia de futuro também é criada pelo presente, e o presente na narrativa analisada é uma versão do passado, podemos concordar que não só o presente é preenchido por reminiscências do passado e ações inspiradas no passado, já que o futuro também assim se configura, como mostra este trecho da narração, nas últimas linhas do conto:

Bem, até que poderei rever os nossos álbuns de família, novamente envernizá-los, [...] e reverei também todos os aniversários dos parentes (desde que as crianças nasceram), colocarei datas nas fotos que ainda não as tiverem, isso é indispensável, indispensável, haja vista que os da ordenação de Tio Padre, muitos deles ficaram até hoje sem qualquer data e sem qualquer referência (p.60).

Maria José, no trecho citado acima, está planejando o que irá fazer: ter contato com o passado por meio de fotos e a ação de organizá-las. Ela estará preservando o passado ao livrá-lo das ações do tempo com o verniz, porque é o passado que preenche sua vida não apenas hoje, como também amanhã.

Essa imagem de um futuro breve, com ela envernizando os álbuns de família, já chama a imagem de um futuro posterior. Esta fase, que vem em sequência ao mencionado futuro breve, será o momento no qual, podemos supor, ela novamente estará entrando em contato com o registro do passado ao utilizar o álbum.

A não-preservação do álbum traria uma certa dificuldade de contato com o passado, já que seria um objeto a menos na casa, e, na questão da memória, o álbum pode até ser considerado mais importante do que as pinturas ou o cavalinho, por exemplo, pois são vários os momentos flagrados pela câmera e ali aglomerados.

Se o passado tornar-se mais fugidio a Maria José, ainda que pela não-preservação de apenas um objeto, mais vazio ela irá sentir, já que, sem o passado, nada acontece na casa, pois é ele quem inspira suas ações e ela é a única que faz algum movimento na residência. Assim, sua vida se configura quase que integralmente como uma dedicação à preservação do passado, para que as fotos e os álbuns sobrevivam às ações do tempo.

Além da preservação, temos também como atividade a recriação do passado. A personagem também buscará, por meio da reminiscência, saber as datas das fotos (não importa se somente por meio da memória interior ou por anotações em outros documentos, pois os dois casos configurariam reminiscência, já que é um trabalho intencional que cria uma imagem do passado) e por meio de ação física anotar os períodos em cada uma das fotografias.

Se tirarmos como exemplo o que aconteceu com as pinturas, podemos dizer que as fotografias são imagens físicas que compactam um momento do passado e, quando Maria José entra em contato com elas, torna esse momento rarefeito, pois a imagem mental daquele momento vai se expandindo quando a reminiscência da personagem traz mais detalhes. A anotação das datas seria uma ação inspirada por essa expansão.

Toda essa inspiração do passado resulta numa vontade de Maria José ir recriando o período em que a casa era movimentada, tecendo um panorama e inserindo elementos antes esquecidos. Em cada lugar-acontecimento da memória, novos detalhes vão (re)surgindo e portanto cada imagem vai se ampliando.

Se formos observar a questão do nítido ou *esfumado* levantada por Bosi,²⁴ da qual tratamos no primeiro capítulo²⁴, observaremos que o que predomina em “Tempo Vazio”, em relação às memórias do passado, é o nítido do geral ou principal de cada acontecimento, e o esfumado serviria como bordas para a imagem, cobrindo pormenores que foram abandonados nos lugares-acontecimentos quando a personagem, a partir desses lugares-acontecimentos, dedicou-se a projetar a imagem para si, trazê-la à tona para sua visão.

Por meio das atividades laboriosas e mentais da reminiscência, Maria José vai desembaçando essas bordas ao redescobrir os detalhes de cada acontecimento, ficando assim a imagem cada vez maior, já que o esfumado que circunda a imagem vai sendo eliminado e os detalhes da imagem que estavam ao redor do principal vão se tornando cada vez mais nítidos.

A “limpeza” do embaçado para deixá-lo nítido consiste numa revisita aos lugares-acontecimentos da memória para resgatar os detalhes de cada fato que foram esquecidos na projeção anterior da imagem. Com essa projeção mais recente, Maria José consegue deixar esses detalhes perceptíveis para sua visualização.

Vimos isso no caso da imagem do banho (acontecimento geral / visão principal sobre a imagem), que na sequência teve uma ampliação, caracterizada pelo (re)surgimento dos detalhes, como a inserção do detergente e o arrancar dos pelos do cavalinho.

Vamos ilustrar o que acabamos de dizer. Na Figura 6 (editada), percebemos um equivalente ao que acontece quando Maria José só enxerga a parte principal de um acontecimento, e os pormenores ao redor estão encobertos pelo esfumado. A imagem nítida é o que está dentro da moldura vermelha: a árvore, que ilustra o que acontece quando, por exemplo, Maria José, no conto, enxerga a imagem do banho sem os detalhes.

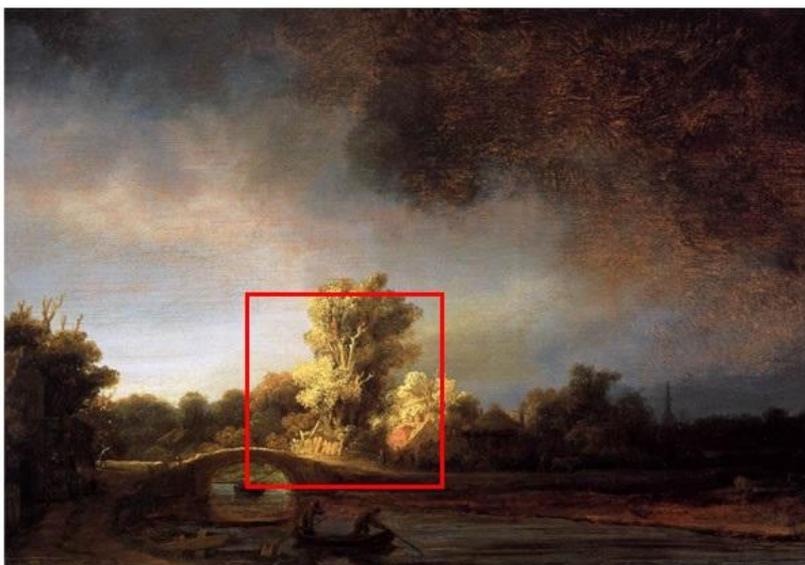
²⁴ Ver item 1.1.

Fig. 6



Na Figura 7, temos, além da árvore, uma grande paisagem que está em seu redor. A aparição da paisagem entre a Figura 6 e a Figura 7 é equivalente ao momento quando Maria José, por exemplo, passa a perceber, na imagem mental, a inserção do detergente e o arrancar dos pelos do cavalinho. Por isso, a imagem, *ao expandir sua nitidez*, também se amplia. É importante lembrar que o que estamos chamando de “ampliação da imagem” é em referência à imagem da memória, e, aqui, quando se complementa, também se aumenta a imagem (enxergada).

Fig. 7



Podemos dizer, portanto, que em cada imagem da memória, Maria José se esforça para ir “limpando” as bordas, e isso é metaforizado no conto de Heliônia Ceres por meio da ação

física de envernizar o álbum e livrá-lo de insetos. A personagem planeja “[...] retirar-lhes as traças inimigas ou mesmo aranhas boêmias que não têm onde morar [...]” (p.60).

As primeiras são classificadas como “inimigas” e pode-se interpretar que são chamadas assim porque são como o esfumado das imagens mentais que dificultam a preservação da memória, pois podem destruir o álbum físico. Aqui, as traças representariam o passar do tempo e o desgaste da memória por si só, se não houver esforço da reminiscência.

Já as aranhas “boêmias”, que mudam sempre de lugar, não têm local fixo e são, portanto, instáveis, trazem a atmosfera de um determinado estilo de vida (aspectos comportamentais específicos), caracterizado pela ausência de preocupação com o ontem ou o amanhã, importando somente o hoje. Esse vestígio no tecido-texto permite que o leitor as entenda como a representação da factualidade dos acontecimentos recentes fora da casa, que poderiam atrapalhar o reconstruir e o reviver o passado. Por isso, Maria José, presa que ficou ao passado, ignora tais acontecimentos.

Com a dedicação da personagem à tal “limpeza”, o conto expressa, assim, um cuidado de Maria José tanto para com as imagens interiores, mentais, quanto para com as imagens físicas do álbum, com o objetivo de que elas durem cada vez mais, permanecendo não só no presente, mas também atravessando as próximas ações do tempo para que elas tenham sua presença garantida até o futuro.

O labor da reminiscência faz também com que Maria José se apegue cada vez mais à casa, e isso pode ser entendido quando ela levanta a ideia de que as aranhas procuram o álbum porque não têm onde morar. Aqui, a ideia de memória e residência se mistura, já que o álbum, que representa a memória, poderia servir de abrigo para esses aracnídeos.

Então, pode-se dizer que ela vê nas memórias um lar, mas um lar sentimental. A falta de acontecimentos na casa não fornece tal emoção, e, no entanto, a estrutura física da residência e seus objetos antigos servem para que Maria José dê início ao seu trabalho de reconstruir o passado mentalmente e fisicamente, por meio da organização dos álbuns. Além de reconstruir a cronologia do passado, ela tenta de alguma maneira reviver aquele tempo, como na cena do carinho que ela faz na cauda do cavalinho.

Percebemos, portanto, que a *relação entre as imagens da memória* em “Tempo Vazio” acontece por *ampliação*, pois a protagonista foca em algum objeto, que traz para ela uma imagem do passado, e, depois, por meio da reminiscência, ela vai enxergando fatos relacionados, de maneira a *ampliar* a imagem.

3.2 Futuros projetados: “Novos Dias de Sempre”

Diferente de outros contos já estudados nesta dissertação, como “Dívidas de Amor” e “Tempo Vazio”, que possuem protagonismo feminino (como também “Rosália das Visões”, que será abordado no próximo item), percebemos que “Novos Dias de Sempre” se concentra em uma personagem masculina, Semeão, Guarda de Segurança Pública.

O conto passa-se em uma noite em que o protagonista, insone, reflete sobre o que fazer ou deveria ter feito. A lembrança irá conferir um ritmo frenético à narrativa, visível desde o primeiro parágrafo de abertura:

Quem sabe o que se passaria naquela cabeça? A confusão, a angústia, o medo o perseguiram como sombras que se agigantam e se enroscam na lembrança, persistentes. Semeão era um homem tímido. Acabara de sonhar com coisas informes que o devoravam. Horror, sentira o desespero de se esconder e logo em seguida ser descoberto pelas coisas que o procuravam. Felizmente era um sonho, mas que sonho, estava molhado de suor. Não gostava de sonhar. Nos sonhos anteriores acabava sempre matando, ou sendo morto Orlando, seu Chefe, que morava na vizinhança. *E não era só isso. Eram também assaltos à mão armada, ameaças veladas, como a de hoje.* (p.71; grifo nosso).

O texto é marcado sempre por imagens que Semeão guarda das tensões vividas no decorrer do dia, a saber, “assaltos à mão armada, ameaças veladas”, entre outras, conforme veremos. Essas imagens levam-no a refletir sobre o que fez, o que não fez, o que deveria ter sido feito, e qual atitude deveria ter tomado no momento seguinte. Semeão relata o que realmente aconteceu ou o que poderia ter acontecido no momento posterior ao fato ocorrido.

Pelo fato de o conto ser marcado por esses três aspectos e para facilitar a análise, vamos distribuí-lo da seguinte maneira:

A *imagem do passado* será chamada de IP. Trata-se daquele fato ocorrido que se transforma em pensamento intrusivo e põe Semeão numa inquietude tal que o impele a tomar, mentalmente, decisões sobre o que fazer naquele momento da noite ou decisões para o dia seguinte. No caso de atitudes já tomadas, a inquietude o conduz a pensar se aquela determinada ação foi a melhor a ser realizada.

Essas decisões, que são as ações desejadas, projetadas durante as horas de insônia, serão chamadas de *futuros projetados* (FP), seja o futuro que ainda está por vir, seja o futuro do pretérito (quando Semeão imagina qual atitude deveria ter tomado). Esses FP surgem em

momentos impróprios para decisões, visto que, vivamente perturbado pela insônia, o protagonista não está em condições de refletir ponderadamente. Há, portanto, uma perda na capacidade de raciocínio, uma perda da razão.

Já outros determinados futuros receberão uma sigla distinta da que foi mencionada. Ela será FA, ou *futuro acontecido*. A sigla será usada para fazer referência a dois tipos de futuro que efetivamente acontecem na ficção: um, que se apresenta durante o tempo cronológico do conto, no qual tal futuro e o acontecimento que o antecede aparecem como fatos em sequência no texto no momento da narração; o outro é aquele futuro que Semeão traz à tona quando o narrador trabalha o tempo de maneira psicológica (um fato que é sequência de outro – e, por isso, também estamos chamando de *futuro acontecido* –, porém resgatado pelo protagonista durante as reflexões da noite) e que acontece antes do momento da narração.

Veremos que esses três elementos são marcas recorrentes na tempestade de pensamentos que perturbam Semeão durante a insônia: *imagens do passado* (IP), *futuros projetados* (FP) e *futuros acontecidos* (FA) movem-se em turbulência, aparecendo em diversas ordens no texto. O próprio título da narrativa, “Novos Dias de Sempre”, já insinua fazer uma referência à recorrência das noites de insônia e das imaginações sobre o que Semeão quer para o dia seguinte ou gostaria de ter acontecido no dia anterior e, portanto, seriam “novos”, com novas atitudes de sua parte, mas, paradoxalmente, são dias “de sempre” porque o comum é acontecer aquilo que ele não gostaria (pelo menos nos momentos de reflexão no leito). Assim, o título nos remete às turbulências entre IP, FP e FA, uma vez que encena uma contradição envolvendo o significante “dias”. Apesar do adjetivo “novos” supor mudança (uma mudança esperada com base nas atitudes que Semeão pensa em tomar), esses “dias” são, também, “de sempre” (as atitudes que Semeão planeja, em seus momentos de insônia, não serão realizadas). Desse modo, nada mudará.

Nesse sentido, vale a pena lembrar o que nos diz Umberto Eco, a propósito da relevância dos títulos e obras literárias:

A ideia de *O nome da rosa* veio-me quase por acaso e agradou-me porque a rosa é uma figura simbólica, tão densa de significados que quase não tem mais nenhum: rosa mística, e rosa ela viveu o que vivem as rosas, a guerra das duas rosas, uma rosa é uma rosa, os rosa-cruzes, grato pelas magníficas rosas, rosa fresca cheia de odor. Isso acabaria despistando o leitor, que não poderia simplesmente escolher uma interpretação; e ainda que tivesse percebido as possíveis leituras nominalistas do verso final, já teria chegado

justamente ao final, após ter feito as mais variadas escolhas. Um título deve confundir as ideias, nunca discipliná-las. (ECO, 1985, p.9)

Voltando ao nosso texto, temos, como exemplo inicial, o momento em que o protagonista rememora assaltos e pensa em tomar a atitude de conferir se a porta do quarto está fechada. Sua perturbação leva-o a pensar que estaria a mercê de bandidos, *como aqueles que, de fato, tivera de enfrentar, durante o exercício da profissão no último período diurno (IP)*.

Mas agora [Semeão] começou a tremer. Não, não era de medo. De frio, sim. Começara a chover lá fora e nem se apercebera. Era de frio, sim. *Precisava verificar se deixara aberta a porta do quarto, com tantos assaltantes, querendo penetrar nas casas, a fome beirando a vida. Quem sabe? Talvez eu estivesse preocupado com a porta aberta e passei a sonhar. Que horas são? Tanto faz ser duas ou três horas, no meio da noite, que diferença faz? Que horas serão? Olhou com infinita precaução o disco luminoso de relógio de pulso, duas e quinze. Ainda? (p.72; grifo nosso).*

Se, na abertura do conto, o protagonista relembra a imagem dos assaltos à mão armada, ocorridos na rua, temos uma IP. Agora, Semeão já imagina uma atitude a ser tomada (a de verificar se a porta do quarto estava fechada), configurando um FP. No entanto, após o trecho acima citado, desiste de conferir a segurança da residência: “Não quero saber se a porta está fechada ou está aberta” (p.72).

Os conflitos entre verificar e não verificar reaparecem (como na citação a seguir), mas até o fim do conto ele não confere nenhuma das portas da casa, e, assim, podemos deduzir que a não-verificação constitui o FA: “Vou levantar, não aguento mais, vou ver se deixei mesmo alguma porta aberta, é melhor do que estar aqui, nesse frio, nessa escuridão. Margarida dormindo. Mas Semeão não arredou pé da cama” (p.74).

Nas citações analisadas, observamos que os elementos temporais para os quais estamos chamando mais a atenção se apresentam na seguinte ordem: *IP*, *FP* e *FA*. Desse modo, percebemos que a imagem do assalto registrado durante o dia em sua memória é a IP, a qual serviu de base para que a imaginação do protagonista projetasse um falso futuro. Sabemos que é falso porque nenhum assaltante invade a casa durante aquela noite, como também porque a decisão de se levantar para fechar a porta do quarto, caso se deparasse com ela aberta durante a verificação, é abolida.

Heliônia Ceres, por meio da técnica do monólogo interior, faz com o que a personagem se deixe levar numa viagem mental ao passado registrado na memória, passando adiante por uma ideia de futuro a ser concretizado pelo próprio Semeão (a verificação da porta do quarto) e, depois, a mudança de ideia acerca desse futuro, e esta última ideia é a que foi posta em prática, que configura a permanência ao lado da esposa Margarida e é, portanto, o FA.

Durante todo o momento analisado, percebemos, que tanto a IP quanto o FP só se realizam no presente da narração, no presente narrado, que é justamente o período em que o protagonista está na cama, o que nos faz lembrar a crença de Jean Pouillon (1974), destacada nos capítulos anteriores, ou seja, a de que *o passado e o futuro têm como fonte o presente*.

Assim, o presente é a base para que a narração flua espontaneamente durante o monólogo interior, técnica mais uma vez utilizada por Ceres. A técnica é assim explicitada por Othon Garcia:

[O] narrador [...] apresenta as reações íntimas de determinada personagem como se as surpreendesse *in natura*, como se elas brotassem diretamente da consciência, livres e espontâneas. O autor ‘larga’ a personagem, deixa-a entregue a si mesma, às suas divagações, em monólogo com seus botões, esquecida da presença do leitor ou ouvinte (GARCIA, 2002, p.139)

No caso do trecho que analisado até aqui, o presente da rememoração é a base para que a narração flua freneticamente. Durante sua noite insone, Semeão divaga e suas divagações brotam do presente e rumam para o passado, que serve de base para uma ideação sobre o futuro, que, por sua vez, vem a ser abandonada e substituída por outra. O tecido-texto, portanto, revela ao leitor as reações íntimas da personagem.

Numa cena a seguir, ainda na cama, Semeão tem seus conflitos internos caracterizados por uma ordem diferente da primeira cena analisada, no que diz respeito aos elementos das imagens da memória, que aqui aparecem na sequência FP, FA, IP. É o momento em que pensa em acordar Margarida, sua esposa, como um refúgio contra os pensamentos intrusivos:

Acho que tenho de verificar isso [se a porta do quarto está fechada], é minha obrigação, sou pago para essas coisas, não, não, se me levantar despertarei Margarida. [...] Basta um acordado nessa insipidez cretina, sozinho, no canto da cama. *Bem que eu poderia acordá-la, acariciá-la, quem sabe?* Mas nem pensar, nem pensar, acalma-te Semeão! (p.73; grifo nosso).

A frase grifada caracteriza o futuro hipotético que Semeão se sente tentado a colocar em prática. O protagonista, desta vez, partiu do *presente* direto ao FP, sem passar por alguma imagem do passado que o impelisse ao FP. É verdade que ele estava envolto em vários pensamentos, tanto referentes ao passado quanto ao futuro. Mas a ideia de acordar Margarida não foi pautada por nenhuma dessas imagens (do passado), e sim pelo fato *presente* de se sentir perturbado por elas (no momento da narração), e supõe-se que o mesmo aconteceria se tais pensamentos fossem substituídos por quaisquer outros que o perturbassem.

Em outras palavras, a imagem do futuro hipotético foi projetada diretamente da imagem do presente, dessa vez como uma possível solução (namorar a esposa) originada de um problema (pensamentos invasivos do qual ele queria se livrar). De qualquer modo, o pensamento de Pouillon continua a fazer sentido aqui, já que a ideia de futuro partiu, mais uma vez, da fonte chamada *presente*.

No entanto, logo na frase a seguir, Semeão, falando consigo mesmo em terceira pessoa, desiste daquele futuro idealizado: “Mas nem pensar, nem pensar, acalma-te Semeão!” (p.73). Como esta é a decisão que se segue, a de não acordar Margarida, podemos considerar que tal frase exprime o FA.

Porém, observamos também que, para infortúnio do protagonista, e se formos interpretar sem considerar a frase anterior para percebemos a polivalência que as expressões podem ter num texto literário, os trechos “nem pensar” e “acalma-te” em sua fala terminam por vir a ser uma ironia para sua condição, já que o ritmo frenético de pensamentos continua e ele não alcança a calma desejada. Semeão consegue, no máximo, permanecer no leito sem acordar a mulher.

Desta vez, a IP não aparece em primeiro lugar, mas, sim, por último, quando o protagonista novamente fala consigo mesmo em terceira pessoa para achar na memória o alerta proferido pela mulher amada: “Lembra que quando ela foi deitar, horas atrás, foi logo te avisando ‘Estou cansada, estou tão cansada’” (p.73).

A turbulência de pensamentos continua a atrapalhar a noite de Semeão. Assim que ele se livra de pensar em acordar a esposa, uma nova tríade, com os elementos que estamos observando, aparece para atormentá-lo, agora ordenados em IP, FA e FP, sequência que não se iguala a nenhuma das duas estudadas até aqui (*IP, FP, FA* e *FP, FA, IP*).

Essa desordenação temporal, sem dúvida, representa o estado mental de Semeão, de modo que a narração salta, abruptamente, de um reflexão para outra: “Mas o trancão que

aquele motorista me deu hoje, que trancão!” (p.73). Aqui, Semeão rememora mais um momento estressante ocorrido no período diurno que antecede a noite de insônia, fazendo insurgir, na mente dele, uma intrusiva IP, que é seguida por um futuro do pretérito (momento posterior ao “trancão”) que aconteceu efetivamente no tempo cronológico da narrativa, pois Semeão e seu automóvel saíram ilesos da ameaça, quando ele diz no FA :“por um triz não me arrebentei contra a casa da viúva Martim, logo quem, (...)”(p.73).

Ele não colidiu contra a residência da viúva, mas o fluxo do monólogo interior o conduz a imaginar quais atitudes ele haveria a necessidade de tomar caso não tivesse escapado da batida, o que configura o FP: “Teria de levantar a casa da mulher e sei lá o que Margarida iria pensar” (p.73).

É interessante observar que nenhuma das cenas estudadas até o momento traz alguma sequência repetida dos elementos que estamos considerando:

- A primeira, sobre assaltantes: 1º) IP 2º) FP 3º) FA.
- A segunda, sobre acordar ou não a esposa: 1º) FP 2º) FA 3º) IP.
- E a terceira, sobre o “trancão” dado por um motorista: 1º) IP 2º) FA 3º) FP

Essas três cenas já comprovam o que foi dito no início do subcapítulo: a turbulência das posições desses elementos, que se movem entre si, trocando de lugar.

Além disso, podemos considerar essa movimentação turbulenta como uma representação estrutural do tecido-texto sobre o tumulto dos pensamentos intrusivos dos quais Semeão é uma vítima noturna e insone.

A recorrência dos elementos, porém de maneira inquieta, também é mais um vestígio da riqueza das relações entre as imagens da memória nos contos de Heliônia Ceres.

Abordaremos agora uma cena com significado diferente daquelas até agora estudadas, embora apresente uma sequência temporal já mencionada (igual à primeira analisada): 1º) IP 2º) FP 3º) FA. Porém, é esta cena que finaliza o conto e sintetiza todo o clima da narrativa, além de ser interessante para o que elucidaremos adiante.

Primeiro, a IP aparece como uma junção de elementos que vinham acontecendo nos últimos dias (ou quem sabe meses ou até anos) com as dúvidas, as incertezas e os ressentimentos que assaltam Semeão por ele ter escolhido seguir a carreira de guarda municipal: “Sempre que acordava no meio da noite pensava em tudo que o aborrecia e, nessas

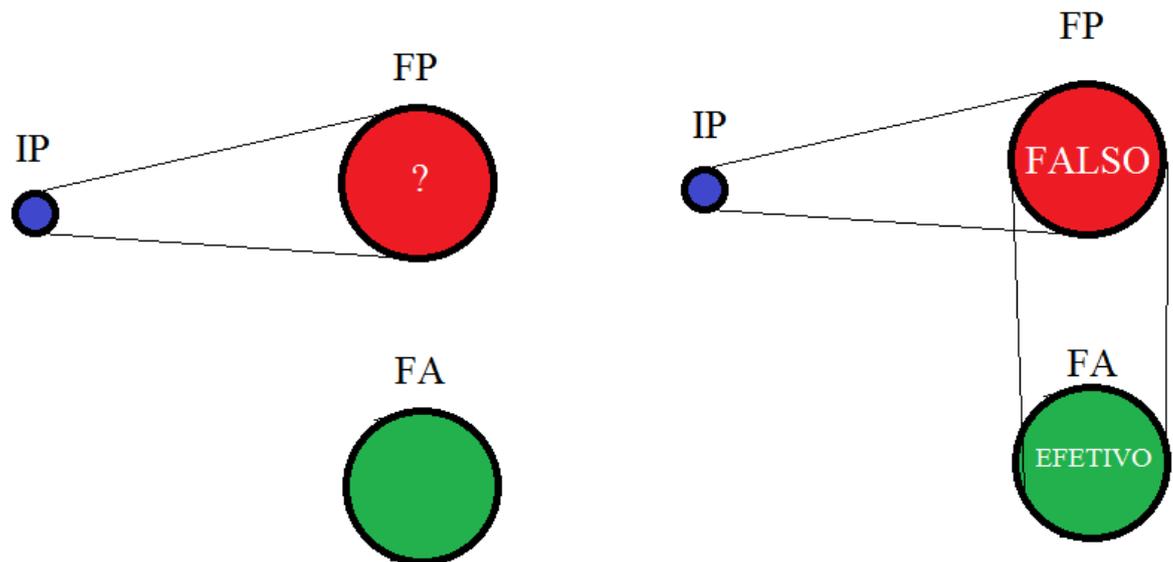
horas, sabia que sua vida era um amontoado de coisas que não fazia, que errara de profissão, porque sentia um enorme medo de ladrão e assaltantes.” (p.74).

Logo em seguida, a voz narrativa de “Novos Dias de Sempre” mostra para o leitor, num FP, o que Semeão imagina fazer no que diz respeito à sua ocupação: “Tomava então a resolução de tudo mudar no dia seguinte, jogar a demissão na cara de Orlando [seu chefe]” (p.74). O FA que vem na sequência é o parágrafo que encerra o conto, já no período matutino, “dia claro”, e entra em forte contradição com o que, durante a noite insone, Semeão havia planejado fazer:

Mais calado que sempre dirigiu-se para o banheiro, passo a passo, vestiu as calças, apanhou o revólver quase com violência, enfiou na cartucheira, em seguida vestiu a túnica, por fim colocou o boné da Guarda de segurança Pública e ganhou a rua para cuidar do povo. (p.75).

De uma maneira geral, podemos ilustrar as relações entre IP, FP, e FA na Figura 8:

Fig. 8

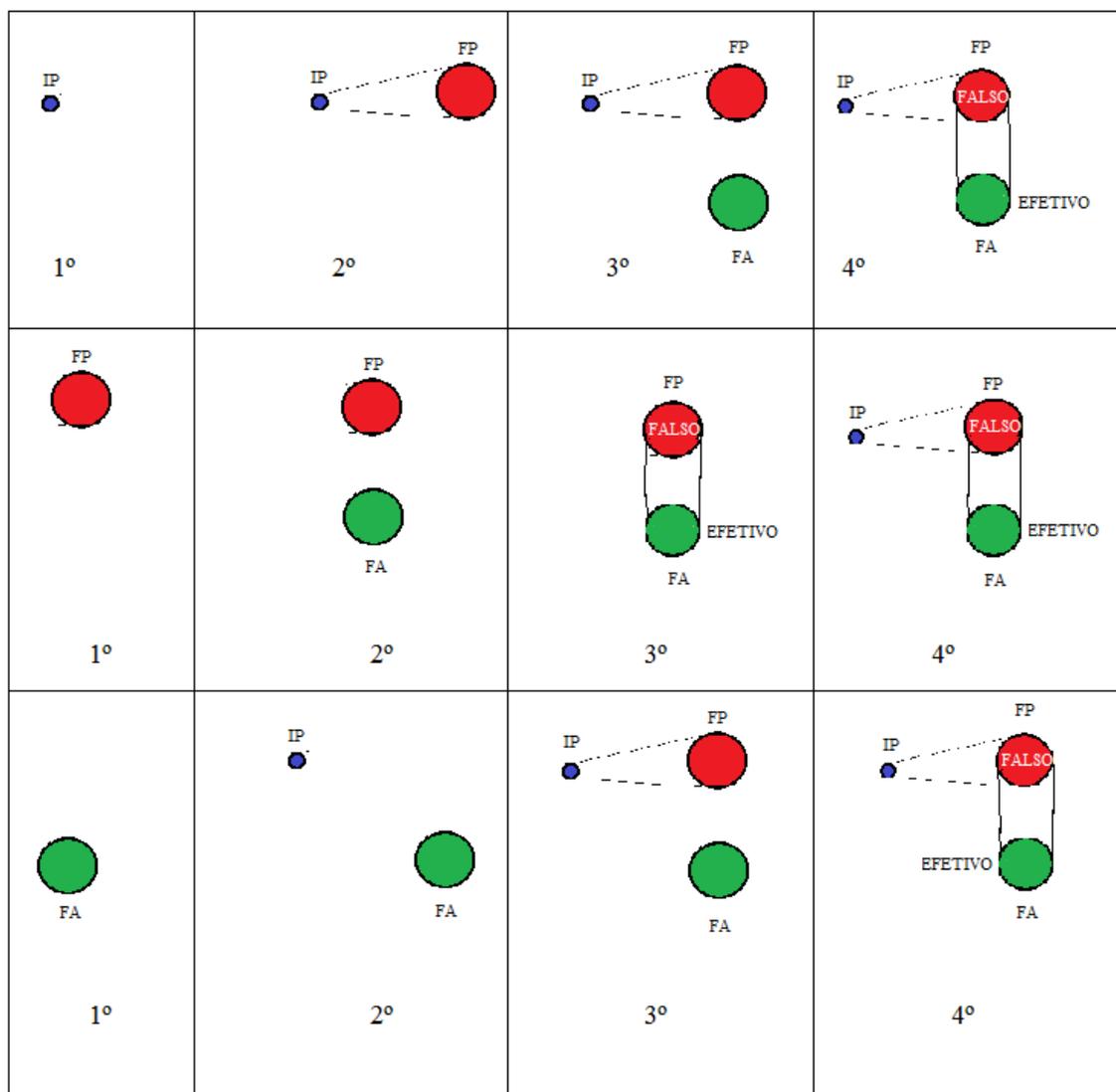


Nesse exemplo, percebemos graficamente que a fonte da FP é o IP: o FP é uma projeção do IP. No entanto, só sabemos que o FP é um falso futuro por conta da presença do FA (é o FA quem elucida, quem revela a falsidade do FP).

Já analisamos esses elementos em sequências diferentes e podemos dizer que eles podem aparecer em qualquer sequência. Dessa maneira, vamos ilustrar algumas das

possibilidades de seqüências na Figura 9. Uma sugestão ao observarmos a ilustração é imaginar essas esferas se movendo em ritmo frenético, já que a ideia é ilustrar o sentimento de Semeão:

Fig.9



Além dos elementos já analisados, a narrativa “Novos Dias de Sempre” traz mais aspectos de monólogo interior que devemos aqui considerar. Boa parte da introdução do conto vem na terceira pessoa e a narrativa é iniciada pela frase: “Quem sabe o que se passaria naquela cabeça?”(p.71).

Creemos que já foi possível perceber pelas inúmeras citações, que a narrativa de Heliônia Ceres joga com dois focos narrativos: o de primeira pessoa (trazido, principalmente, pela

técnica do monólogo interior) e o de terceira pessoa (voz do narrador). Essa passagem, faz-se mister observar, acontece no primeiro parágrafo, já mencionado, a partir da frase inicial, que exprime uma visão de fora, como se o leitor estivesse vendo Semeão pelo lado exterior e, aos poucos, com o passar das linhas, o leitor vai adentrando o interior do protagonista, até o ápice quando o texto passa da terceira para a primeira pessoa (é como se o conto, ainda que começando por fora do protagonista, já começasse num ritmo acelerado, visando alcançar a visão interna da personagem masculina o quanto antes, por meio do turbilhão de pensamentos). No último parágrafo, acima citado, o texto apresenta-se novamente na terceira pessoa. Dessa maneira, observamos, em síntese, que a introdução e o final de “Novos Dias de Sempre” são escritos em terceira pessoa (a voz do narrador), mas o desenvolvimento da trama, em que há uma ausência de qualquer referência ao narrador, o foco narrativo é de primeira pessoa.

A aparente incoerência, na verdade, pode ser interpretada como duas rupturas marcantes no conto, como se o interior do texto fosse também o interior de Semeão, no qual seus pensamentos intrusivos fluem de maneira frenética e mais introspectivamente do que nas extremidades (introdução e final).

Isso nos remete ao pensamento de Othon Garcia, quando especula sobre as aparências provocadas pelo monólogo interior, que, segundo ele, caracteriza-se por uma “[...] incoerência que pode refletir-se tanto numa ruptura dos enlaces sintáticos tradicionais quanto numa associação livre de ideias aparentemente desconexas (GARCIA, 2002, p.139).

Outro aspecto interessante de ser observado é o fato de que, na edição em análise do conto de Heliônia Ceres, entre a segunda metade da página 72 e a primeira metade da página 73 há a repetição da hora: duas e quinze. Nessa parte textual, já há muitos pensamentos, imagens do passado e suposições sobre o presente e reflexões sobre o que se deve fazer naquele momento. Isso exemplifica o ritmo frenético dos pensamentos. Semeão consegue cochilar ao clarear o dia, mas esse excesso de pensamento em um minuto já ilustra para o leitor o ritmo dos pensamentos e por conseguinte, imagens, que deve ter tomado todo o tempo em que Semeão esteve acordado antes do cochilo ao clarear do dia.

Tal cochilo é interrompido bruscamente por uma personagem que, como vimos, faz questão de alertar a Semeão, antes de se deitar, de que está muito cansada, e repete com bastante ênfase.

Percebemos também durante leitura da narrativa curta de Heliônia Ceres a mesma personagem nas palavras do narrador: “[ela diz] que para ela a noite acaba no momento em que desperta, vê lá que mau humor se se desperta às duas e quinze da manhã!” (p.73).

Dessa maneira, ela configura-se como uma personagem que está determinada a passar a noite inteira dormindo. Além disso, é ela quem acorda o protagonista Semeão durante o período da manhã, e todos esses aspectos e ações possuem uma extrema ligação com seu nome, Margarida.

A personalidade da esposa de Semeão, portanto, encontra suas raízes enlaçadas ao significado de seu nome de flor, mas principalmente em sua tradução para a língua anglo-saxã: “[...] em inglês, esta flor tem o nome de ‘*Daisy*’, uma aparente alteração da expressão ‘*day's eye*’ que significa “olho do dia”, o que parece ser uma alusão ao fato desta flor se fechar durante a noite e abrir outra vez quando o sol nasce” (<significados.com.br>).

Temos, portanto, para Semeão, uma companhia com nome de flor, e, pode-se dizer, “flor do dia”, o que nos lembra delicadeza e amor, sentimentos que o protagonista pensou em ter acesso durante o horário errado (noite).

Por conta de sua insônia noturna, a personagem masculina da narrativa de Heliônia Ceres, no entanto, em vez de sentir a afabilidade da esposa, paradoxalmente é hostilizado por ter seu cochilo matutino interrompido pela voz de Margarida em tom agressivo:

Acordou dia claro com os gritos de Margarida:
 - Acorda Semeão, a noite não deu para matar teu sono?
 Semeão acordou rançoso, devagar.
 - São oito horas, acho que perdeste a hora. (p.75)

A “flor do dia”, em vez de ser o refúgio dos problemas de Semeão, termina sendo uma mola propulsora que empurra a personagem para aquilo de que almejava fugir durante a noite toda: seu serviço como guarda municipal.

O “olho do dia” vem para lembrar que o período diurno é momento para estar de olhos abertos, em alerta, em guarda, estar atento para o objetivo de *vigiar* (no caso de Semeão, *vigiar* para defender a população). Isso acontece, ironicamente, depois de uma noite em *vigília*, insone, na qual percebemos *falsas projeções de imagens do futuro*. Como vimos, essas projeções têm como base alguma imagem do passado. Em relação à falsidade desses futuros projetados, a descobrimos pois o texto nos revela os futuros acontecidos correspondentes.

3.3 Personificações imagéticas da nulidade e da existência em “Rosália das Visões”

“Rosália das Visões” é o primeiro conto do livro homônimo, mas deixamos por último para análise por conta de sua complexidade no que tange à *relação entre as imagens da memória*. Antes de abordarmos essa questão, porém, é importante observarmos a dimensão do conto como um todo, trazer um olhar de certa forma à distância, que consiga ver o início e o final ao mesmo tempo.

Antes ainda, para apresentar a camada mais superficial do conto, é interessante dizer que, numa leitura primária, pode-se entender que a história, objeto da narração, consiste numa conversa entre a narradora e outro ser feminino, num banco de uma igreja, durante o velório de Rosália. Mas, muitas vezes, não conseguimos distinguir facilmente a quem o pronome “ela” se refere, ou seja, se “ela” é a pessoa (Rosália) a quem a personagem-narradora se dirige, ou se “ela” é, ao mesmo tempo, outra personagem do conto. Veremos isso mais adiante.

Dada a complexidade da narrativa, e para desconstruir essa leitura primária de maneira mais objetiva, faz-se já necessária aqui a citação do final do texto, pois ele é fundamental para que o leitor repense o conto como um todo, e assim será indicada a leitura escolhida: “Os olhos tonaram-se mais claros, os ouvidos mais nítidos e de sua mente escapavam, uma por uma, todas as sombras da igreja, até mesmo se apagava a sombra de Rosália” (p.18).

Da multiplicidade que essa forma de narrar pode gerar, a interpretação que elegemos para ser trabalhada, sob o viés da *relação entre as imagens da memória*, é a de que o conto enreda um *sonho*. Ele será encerrado – interpretando o trecho citado – com o despertar da personagem pela luz, a qual deixa os olhos dela mais claros, porque estão, agora, abertos – “Os olhos tonaram-se mais claros” –; com a audição que passa a acontecer na vigília – “os ouvidos mais nítidos” –; e com o abandono ou apagamento do que se via durante o repouso – “e de sua mente escapavam, uma por uma, todas as sombras da igreja, até mesmo se apagava a sombra de Rosália”.

Feita essa observação, estamos prontos para a análise, a começar com o nome da personagem-título: Rosália, cuja simbologia foi analisada por Nascimento, no que diz respeito à junção dos nomes Rosa e Lia. “O primeiro, de origem latina, é o nome de uma flor e de uma

cor; o segundo, de origem hebraica, significa cansada, exausta e de olhos tristes e cansados” (NASCIMENTO, 2011, p.63).

Nascimento completa, citando Nabi, ao observar que a junção de Rosa e Lia (Rosália), nos remete à “festa dos romanos na qual adornavam os túmulos com muitas rosas” (NABI apud NASCIMENTO, 2011, p.63). Se Rosa é uma flor que nos remete à cerimônia de *enterro*, a primeira parte do nome Rosália, isoladamente, por ser a flor – assim como também o nome completo, associado à celebração romana – casa facilmente com a primeira frase do conto: “*Novamente* a lembrança de Rosália na igreja, o *caixão* branco, vestida de santa.” (ibid., p.13; grifo nosso).

Como vimos, Lia pode significar, dentre outras coisas, “exausta”. Dessa forma, Lia, isoladamente, também pode ser associada à frase acima, mas não sem antes percebermos que a abrangência significativa de “exaustão” pode nos remeter a um corpo cuja vida se esgotara. Desse modo, teríamos presente, até aqui, a ideia de morte.

No entanto, o que parece uma obviedade de “morte”, na verdade, pode ser uma armadilha textual, uma ambiguidade de sentidos que já pode ser identificada ainda na primeira frase. Supõe-se que o corpo chega à exaustão – significado de “Lia” – por conta de seu uso, ou mesmo excesso de uso, mas percebemos que a personagem Rosália está em um “caixão branco, vestida de santa”, que nos leva a pensar em pureza, ausência de erros. Assim, podemos nos utilizar dessa ideia inicial e simplista de “castidade” e “falta de pecados” e ampliá-la para uma vida não vivida. Portanto, Rosália não chegara à morte por conta do uso do corpo, nem da alma (em vida). Rosália alcançara a morte, ao contrário, pelo não uso do corpo e da alma, e não por acaso o conto é marcado por palavras como “Vazio” (p.13) e “solidão” (p. 15) que nos remete à ideia de nulidade, uma vida nula, sem erros, mas também sem acertos. Também não é por acaso que a narrativa é marcada por uma forte presença de reflexão existencial, como no trecho em que se diz que “A existência não é qualquer coisa que se deixe conceber de longe: é preciso que seu sentido nos penetre [...]” (p.17).

Todo esse aspecto filosófico é tecido e exacerbado no conto por meio de conversas sobre pessoas que aparentam pertencer a uma mesma família. Esses diálogos acontecem entre a pessoa que narra a história e uma personagem caracterizada por ser “uma sombra” (p.14). Se somarmos essas duas personagens à Rosália, que está no caixão (mais especificamente, se as

somarmos ao corpo de Rosália), teremos o indicativo de três organismos em cena: a narradora, a sombra e o cadáver de Rosália.

Aqui na análise, já temos conhecimento do final do conto. Trata-se de um encerramento que, apesar de indicar uma revelação, não a exprime de maneira clara, objetiva. Por assim estar escrito, continua a ser misterioso, principalmente em leituras iniciais. O fechamento, dessa maneira, exige um certo esforço interpretativo. Para facilitar a compreensão, o leitor será tentado a reler o conto todo em busca de pistas para associar ao final, e, assim, interpretá-lo novamente. Como foi visto, consideramos que a cena que acontece na igreja (e ocupa todo o texto), é *um sonho*, e será encerrada por alguém que acorda, nas últimas linhas da narrativa. Dessa forma, podemos lançar uma perspectiva apreciadora cortaziana sobre “Rosália das Visões”, por este ser um texto *voltado para si mesmo e caracol da linguagem*: a narrativa não só permite como também nos induz para que do final voltemos ao início. Cortázar, na tentativa de construir uma “aproximação apreciadora” do conto, já que o considera como um gênero de “difícil definição”, assim escreve: “[O conto é] tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e *voltado para si mesmo, caracol da linguagem*, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 2006, p. 149; grifo nosso).

A palavra que abre a narrativa “Rosália das Visões”, como vimos na citação da primeira frase, é “novamente” (p.13), o que, juntamente aos outros conteúdos analisados, nos faz perceber que se trata da repetição de um mesmo sonho. No entanto, o número de repetições é indefinido pelo texto. Se o leitor, após ler o desfecho misterioso, decidir voltar ao começo do conto, ele poderá estar lendo uma continuidade da narrativa, acompanhando a personagem que sonha em conflitos existenciais, e, assim, podemos considerar que o número de repetições daquele sonho vai depender do número de leituras. O sonho, dessa maneira, se repete em sequência a cada nova leitura. Duas, três, quatro leituras... Sempre haverá a palavra “novamente” no início do texto para justificar que o leitor tenha uma percepção sequenciada entre as repetições dos sonhos.

A personagem, seguindo essa interpretação, só estará acordada no momento em que o leitor decidir parar de ler. Se, por exemplo, o leitor concluir uma última leitura, passando por aquele desfecho em que a personagem tem os olhos clareados pela luz do dia, como

interpretamos, haverá a chance de que ela se acorde completamente. O texto é aberto nesse sentido, e o leitor poderá imaginar o que acontece logo em seguida ao final.

Quem sabe, tal personagem estará se lançando ao mundo a fim de que o sentido da existência a penetre, depois de *exaustivas* reflexões por meio da repetição do sonho. O cansaço por conta dos conflitos existenciais ganha mais um reforço textual quando lembramos que esse sentimento é metaforizado pelo significado do nome Lia.

Ainda nessa linha interpretativa, o conto por si só poderá estar provocando o leitor, decidido a parar de ler e já cansado da repetição da mesma leitura reflexiva, para que ele também vá conceber a existência se lançando ao mundo.

Durante a leitura, porém, o leitor é conduzido àquela atmosfera onírica, enfatizada pelo monólogo interior. O conto oscila entre narração na primeira pessoa e na terceira pessoa, e há momentos em que não se sabe quem é o sujeito do enunciado, o sujeito que fala. Tal procedimento literário transmite ao leitor uma confusão de *visões* e de sentimentos que podem ser atribuídos a mais de uma personagem. Ou todas elas seriam a mesma?

Como vimos, a narrativa inicia com a repetição da lembrança de Rosália no caixão branco da igreja, morta, e a menção de que vivera sempre sozinha²⁵ – tudo narrado em terceira pessoa. O começo do segundo parágrafo é marcado pela incompletude de uma frase: “Não podia fugir àquelas lembranças” (p.13). Quem? Como a única personagem citada até então é Rosália, pensamos que dela se trate.

Mas logo aparece a primeira pessoa, em “Olho em redor” (p.13), o que mostra que há uma personagem narrando o acontecimento, pois a flexão “olho”, do verbo *olhar*, concorda com o sujeito oculto “eu”.

Retomemos a frase anterior e teremos uma dúvida: quem não consegue escapar às lembranças? Rosália ou a narradora? Quem é o sujeito oculto na frase em questão: “ela” ou “eu”?

²⁵ Além da palavra “solidão” já mencionada, o conto também diz que Rosália “[...] vivera sempre tão sozinha [...]” (p.13).

Esse emaranhado continua durante a narração que se sucede, variando em primeira e terceira pessoa, transmitindo assim o sentimento dúbio de que a narradora é por vezes observadora, por vezes personagem. O texto relata que há vários homens e mulheres sem rosto na igreja, e uma *sombra* chega e insinua que precisa de ajuda. A narradora então se presta a defendê-la de Irineu, ex-secretário de seu marido.

Por ali estão alguns homens e mulheres sem face. [...] Na grande nave vazia aproxima-se uma sombra. Parece de pedra.[...]
 - Sinto medo que por tudo isso Irineu me ponha no asilo. Ele já me pôs uma vez, para ficar com minhas terras, que horror!
 - Prometo que não o deixarei fazer.
 - Juras ???
 - Oh, juro!
 Mas como pude eu prometer semelhante coisa? Pobre amiga a quem engano. Por que os sentimentos interferiram e de repente resolvi prometer uma ilusão? (p.14)

Se tomarmos as frases que se seguem “Ela [a sombra] repetia que estava mais sozinha do que *eu* na casa fechada, com medo de Irineu” (p.14; grifo nosso) e “Entretanto, agora prometera ajudar a amiga e, de verdade, *se* interessava por ela” (p.15; grifo nosso), temos mais um exemplo da variação primeira/terceira pessoa, considerando, neste segundo enunciado, que a forma pronominal “*se*” se refira à narradora, em lugar de *me*.

Adiante, a personagem volta a referir a si mesma em primeira pessoa (ver o grifo):

Os outros rezavam indefinidamente. Eram sombras que se moviam sem direção. Decerto, como *eu*, não tiveram aventuras e agora não poderiam voltar atrás. Seriam velhos? Ou estariam simplesmente à espera da ideia que os libertasse? (ibid., p.16; grifo nosso).

Nessa citação, os homens e mulheres sem face reaparecem, como sombras que se mexiam sem direção e com um passado sem aventuras. Isso faz uma ligação com a ideia do corpo de Rosália, que analisamos no início do conto: a ideia de uma passagem nula pela vida. A narradora aqui se autorreferencia como se fosse uma pessoa igual a essas sombras, mas a imagem da adoção de animais de rua logo aparece para trazer um diferencial.

Sim, minha ideia começara quando adotei na rua cães feridos e gatos sem lar. Logo logo passei a ser suficiente, porque era responsável por eles. São como tochas dentro de minha casa e através deles posso ver que escapei dos ruídos. (loc. cit.)

Percebemos, logo, que a narradora vinha tendo um sentimento de vida nulo, como as sombras têm, até que se aventurou a adotar os animais. Com o ato, trouxe para si uma concepção de *existência*.

Nesse trecho também percebemos o recurso da iluminação como metáfora para a concepção da *existência*, a ideia de não-nulidade da vida, até então não mencionada, pois estava esquecida, ignorada na memória. As tochas, que são os cães e os gatos, tornam visível, para a narradora, a ideia da *existência* dela. Ao perceber o sentimento da própria *existência*, ela entende que está livre das amarguras de uma vida solitária. Os sons dos quais ela escapara eram “[...] os ruídos da solidão. Dos compartimentos vazios. Dos lugares desertos. Das palestras mortas. Dos pensamentos sem eco” (p.15). Antes, a narradora se identificava com as sombras que se moviam sem direção, além de demonstrar insegurança, como quando se pergunta o porquê de ter prometido ajuda à sombra. Agora, com a lembrança da adoção dos animais, apreende para si o sentimento de *existência* e transmite segurança para a sombra, que necessita de apoio, ao dizer-lhe que é preciso que o sentido da *existência* “[...] se detenha em cima de nós, ponha-nos um peso intenso no coração [...]” (p.17).

Assim, temos que a *sombra*, com quem a narradora conversa, traz consigo a *imagem* do *medo* da hostilidade de Irineu, o que remete também à evitação de se aventurar na vida e tentar resolver os problemas. A *imagem* é, sim, uma representação do passado acontecido em que a personagem se anula e se sente solitária. Um dos temores da *sombra*, como vimos, é o de que Irineu a ponha no asilo para ficar com suas terras. Ela é preenchida por essas lembranças de experiências ameaçadoras com o ex-secretário do seu marido.

Já a narradora, para ajudar a *sombra*, percebe que traz consigo a *imagem* da *coragem*, inspirada pela experiência que teve de “estar no mundo” e resgatar animais, tornando, assim, a vida não-nula. Com essa ideia, consegue forças para fornecer efetivamente a ajuda que prometera à *sombra*. Curiosamente, a própria narradora, antes, era *sombra*, assim como aquela com quem conversa e as pessoas que se movem sem direção. Mas, com a *coragem*, conseguiu o que lhe trouxe iluminação.

Pode-se entender que a narradora e a sombra (e, por conseguinte, o corpo de Rosália) são a mesma pessoa que sonha, principalmente quando a narradora se une à *sombra* por meio das mãos. “Levantou a cabeça com orgulho e segurou ainda mais forte aquela mão” (ibid., p.17). Assim, elas (ou ela, já que são a mesma pessoa) mostram-se motivadas a combater a exploração de Irineu: “Vamos resolver o caso de tuas terras, não temas nada” (p. 17).

Isso é dito logo antes da descrição do despertar da personagem (a única, aquela que engloba todas as personificações analisadas). Dessa maneira, fica evidente que o conto traz *personificações* das *imagens* do *medo* e da *coragem*, ou da *nulidade* e da *existência*, configuradas, respectivamente, na *sombra* e na narradora. Assim, as *imagens da memória* aparecem no texto como *personificações*, e a relação entre elas acontece dentro de um sonho, por meio do *diálogo*.

Se considerarmos que podemos ilustrar *memória* por meio de páginas de revistas ou cadernos, já que ali há *registros* de fatos acontecidos ou mesmo ideias, sentimentos ou qualquer outro elemento expresso por meio de textos, fotografias e desenhos, qualquer um dos seres na Figura 10 pode ilustrar tanto a narradora quanto a *sombra*, no momento em que dialogam e mostram quais *imagens da memória* estão representando por meio da personificação.

O que ilustra *personificação* é o recorte que dá a forma de *pessoa*. Já a característica imagética da *memória* pode ser ilustrada pelos *registros* presentes no papel (manuscritos, desenhos, digitações).

Fig.10



Com as *personificações* observadas, já podemos considerar que essas *imagens da memória*, personificadas, falantes, cada uma com ponto de vista próprio acerca do mundo externo (uma, preenchida pelo *medo*; e a outra, pela *coragem*), são fragmentos internos de uma mesma personagem: Rosália. Tudo isso tem forte relação com a partícula adnominal que caracteriza a protagonista no título do conto: “das Visões”.

Assim, notamos que o *título* já fornece ao leitor uma breve sugestão interpretativa, um vestígio de que Rosália é uma personagem que carrega dentro de si vários pontos de vista, sem, no entanto, entregar explicações fáceis ou reduzir a complexidade do conto. Percebemos esse aspecto pois o *título* não diz que essas perspectivas de Rosália aparecerão personificadas.

É interessante observar também a semelhança entre os efeitos de sentido em "Rosália das Visões" e em "Dívidas de Amor" no que se refere ao sentimento de *morte* e *ressurreição*. Na primeira, temos *personificações* das *imagens da memória*, e uma delas, a *sombra*, simboliza a ideia de nulidade e evitação ao mundo. Junta à *imagem* de Rosália no caixão, temos duas ideias de paralisação, estado mortis, corpo sem a alma (*anima*) que o movimenta. Já a narradora, que traz a ideia de *existência*, se une à sombra, trazendo-lhe *coragem*. Assim, a

pessoa que sonha com elas se acorda, e, portanto, seu corpo sai do estado da inércia do repouso. Dessa maneira, o texto sugere que a personagem que acordou passa a ter de volta forças, energia, enfim, *vida*, enfatizada pelas ideias de *coragem* e *existência*.

Em "Dívidas de Amor", percebemos esses sentimentos na metáfora da cruz, que nas culturas cristãs se refere a Jesus Cristo, não apenas à ideia de "fardo nas costas" durante a *via crucis* e à *morte* por meio da crucificação, mas também ao retorno à *vida* por meio da ressurreição²⁶. Como vimos, a protagonista-mãe diz que a filha é sua "cruz", e durante o conto a *imagem da memória* passa por uma *inversão* de sentimentos negativos para positivos. Antes, Tercila, a menina, é vista como a causa da desagregação familiar. Depois, a protagonista passa a sentir felicidade em estar com a filha. Isso casa intensamente com o seguinte entendimento sobre o símbolo da cruz: "[...] a Cruz é escandalosa, pois ela *inverte* os valores pré-estabelecidos, criando novos laços de relações fraternas, rompendo com uma estrutura injusta e opressora." (PEREIRA, 2002, p.73; grifo nosso).

A estrutura injusta e opressora, no caso de "Dívidas de Amor", está na família e é estabelecida pelo marido que culpa e impele impropérios à protagonista-mãe, antes de ela passar por uma *inversão* na maneira como enxerga a filha.

Porém, podemos perceber que em "Rosália das Visões" também há uma ideia, ainda que discreta e não determinante, da presença da cruz, se pensarmos que é comum a existência de cruces em igrejas, como a igreja do conto, ainda que ela se situe no espaço onírico. Relacionando "Rosália das Visões" à citação acima, percebemos que um novo vínculo foi estabelecido entre a narradora e a *sombra* para encarar a opressão de Irineu. Como interpretamos que a *sombra* e a narradora são fragmentos de uma mesma personagem, a nova fraternidade entre elas nos traz a ideia de paz interna para a personagem (a única, que engloba as outras). Aqui, "paz" não dever ser entendida como inércia, mas, ao contrário, como uma (re)união de pedaços de alguém que estava quebrado, para ganhar forças, reestruturar-se para mover-se, despertar novamente a *anima* no corpo.

²⁶ Pereira, para apresentar seu estudo, assim postula sobre a cruz: "A Cruz é um dos símbolos mais conhecidos da história da humanidade. O que poucos sabem é que este símbolo abriga uma das realidades mais contraditórias que se possa imaginar: a vida e a morte." (PEREIRA, 2002, contracapa). Ele esclarece, próximo ao final do livro, que seu estudo buscou, num contexto paradoxal, trazer uma releitura sobre o assunto: "A Cruz como caminho da ressurreição" (Ibid., p. 111).

Em meio às reflexões que fizemos sobre estado de inércia e de movimento, colocamos a paralisação do corpo de Rosália no caixão em contraste com a provável movimentação daquela que acorda ao final do conto. Agora, fica mais fácil entendermos o que pode representar aquele corpo imóvel: o estado de repouso daquela que, durante o conto, dorme e sonha com o espaço onírico da igreja e com as *personificações* das *imagens* da própria *memória*, os fragmentos internos de si mesma, como a *sombra* e a narradora. Essas, por sua vez, são *imagens* de experiências adquiridas em situações diferentes da vida da personagem: aquelas que a faziam ter medo de Irineu e aquelas que a faziam sentir a própria existência.

É oportuno refletir que a complexidade de “Rosália das Visões” se estende também a questões relativas à atmosfera da narrativa. Mais especificamente, o conto nos leva a indagar: “seria interessante classificá-lo como *fantástico*?”

Observemos que a narradora, por exemplo, *não hesita* sobre a natureza dos acontecimentos. Quando a sombra senta perto dela e inicia um diálogo, ela responde *sem hesitação*, continuando a conversa. O que há de conflito é mais em relação a decisões e promessas que a narradora faz à *sombra*, num conflito interno [neste caso, interno à narradora, e, assim, é mais interno do que todo o ambiente do conto, pois já sabemos que todos os elementos ali presentes (Rosália no caixão, as pessoas sem face, a *sombra* e a própria narradora) compõem um sonho, de uma só pessoa].

Temos, portanto, a *ausência de hesitação* quando a narradora escuta a *sombra* pronunciar a frase introdutória à conversa. Essa cena encontra uma sugestão explicativa após nossas análises, quando percebemos que as duas são seres da mesma categoria: *personificações das imagens da memória*.

Dessa forma, se não há a *hesitação* que Todorov (2004)²⁷ fala, ainda poderíamos chamar “Rosália das Visões” de *conto fantástico*? Se não há o *estranhamento* da narradora em relação aos acontecimentos na igreja, sem oposição entre real e irreal, deveríamos, então, classificá-lo como pertencente ao *realismo maravilhoso*, levando em conta as considerações de Chiampi (2008)²⁸? Temos um fortíssimo “porém”: o final que, ainda que de maneira

²⁷ Ver item 1.2.

²⁸ Ver item 1.2.

confusa, aberta, e não determinante, nos revela um sonho, o que mostra a existência de dois mundos distintos (o onírico e o “real”).

Assim, a narrativa “Rosália das Visões”, por sua difícil classificação nesse quesito, mostra-se *estranha* não apenas ao leitor comum, mas também a quem tentar classificá-la. Se não conseguimos dizer com ênfase que se trate de um conto *fantástico*, podemos, pelo menos, sugerir que “Rosália das Visões” traz uma *metáfora estrutural fantástica*, já que há uma *hesitação* por parte de quem se lança a ação de classificá-la.

Se as palavras de Todorov (2004) e Chiampi (2008) não nos dão tranquilidade na tarefa de enquadrar “Rosália das Visões” numa nomenclatura classificatória, podemos encontrar algum conforto, ainda que mínimo, em Cortázar (2006)²⁹, quando este diz que julgamos um conto como *fantástico* porque conhecemos, no máximo, apenas *parte* dele. Se conhecemos, no caso do conto em questão, o seu aspecto textual que traz o onírico e o “real” e sabemos que essa reflexão toda nos foi provocada pelo *estranhamento* em relação à atmosfera da narrativa, temos pelo menos *parte* para uma classificação. E se julgamos algum conto como *fantástico* por conhecer *parte* dele, por que não, ainda que tomando um fôlego grande, e com *medo, ansiedade e estranhamento*, proferir que “Rosália das Visões” se classifica como uma *narrativa fantástica*?

De qualquer modo, esse conto continuará aberto, pois, segundo Cortázar (2006)³⁰, não há *fantástico* fechado. Então, que venham outras *visões* para nos confundir.

Com “Rosália das Visões”, temos o último conto estudado. Dessa maneira, antes de partirmos para as considerações finais, nas quais retomaremos o que foi analisado sobre a *relação entre as imagens da memória*, é interessante observar algumas semelhanças e diferenças entre as narrativas em outros aspectos que também são de importância textual.

As narrativas curtas estudadas são predominantemente protagonizadas por personagens femininas, como a mãe na sua relação com a filha (“Dívidas de Amor”), a mulher que recorda

²⁹ Ver item 1.2.

³⁰ Ver item 1.2.

sua função de cuidadora (“Tempo Vazio”), e a sonhadora com personificações oníricas (“Rosália das Visões”). No entanto, percebemos que Heliônia Ceres, com sua sensibilidade e versatilidade, não esqueceu de trazer para a literatura os conflitos internos masculinos, mas num contexto relacionado à violência urbana e à função de policial (“Novos Dias de Sempre”).

Em todos os contos, há a questão da relação entre o protagonista e sua responsabilidade: a personagem materna e suas “Dívidas de Amor” para com a filha; a preservação das memórias da casa (como os álbuns) por parte daquela que cuidou da dona da residência no passado (“Tempo Vazio”); a fragilidade de quem quer manter o jovem da casa por perto e por isso recorda a doméstica que dominava a vida de todos no ambiente (“Os Gatos”); o policial que pensa em se demitir mas continua a exercer o cargo na segurança pública (“Novos Dias de Sempre”); e a “Rosália das Visões”, sonhadora que tem receio de enfrentar os desafios da vida (inclusive, o resgate de animais de rua é mostrado como solução para problemas de autoestima e a autoconfiança).

Outro aspecto interessante e recorrente está no que caracteriza o espaço do conto, que vem a ser a casa, moradia, lar, e sempre relacionado à família e aos sentimentos que envolvem este grupo. O espaço, portanto, se caracteriza como um ambiente familiar nas narrativas analisadas. Muitas vezes a casa se relaciona com fatos exteriores a ela, como quando o personagem, naquele ambiente, recorda o que aconteceu fora. Vemos isso, por exemplo, nos pensamentos invasivos noturnos sobre os assaltos que Semeão enfrentara durante o dia (“Novos Dias de Sempre”); quando a voz narrativa relata que Julinho viajara (“Os Gatos”); e as cenas de Tercila no hospital, na narração da mãe em casa (“Dívidas de Amor”). Percebemos também que “Tempo Vazio” é o que mais se concentra na residência, pois suas referências externas são mais breves, como o ato de comprar um cavalinho ou a ordenação de Tio Padre. Já “Rosália das Visões” é o conto que tende a ser uma exceção, porque o sonho narrado se passa numa igreja; é interessante observar que não sabemos onde a personagem se acorda, e, mesmo que seja em sua moradia, a igreja do sonho é o que vai continuar a caracterizar o espaço, por conta da predominância textual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou desenvolver, em cinco narrativas de Heliônia Ceres de Melo e Motta, um exame de como acontecem as *relações entre as imagens da memória* das personagens. Para nossas análises, utilizamos textos teóricos como os de Weinrich (2001), Gagnebin (2005), Cortázar (2006), Chiampi (2008), Nicolazzi (2008), Tedesco (2014), entre outros, como também os trabalhos de estudiosas da escritora alagoana, como Araújo (2007), Brandão (2009) e Nascimento (2011).

Observamos que em todas as narrativas estudadas há uma densidade psicológica. Este aspecto, porém, é trabalhado por Heliônia Ceres de uma maneira diversificada, seja por meio do fantástico (“Os Gatos”), vazio existencial presente (“Tempo Vazio”), pensamentos invasivos durante insônia (“Novos Dias de Sempre”), sentimento afetivo conflitivo (“Dívidas de Amor”) e representações de uma mesma pessoa que dialogam entre si num sonho (“Rosália das Visões”).

No que concerne à problemática da *relação entre as imagens da memória*, as análises dos cinco contos nos dão base para dizer que há uma riqueza literária sob esse aspecto nas narrativas curtas de Heliônia Ceres, por conta da diversidade de maneiras com que as imagens da memória das personagens se relacionam.

Em “Os Gatos”, notamos a *sobreposição* das imagens do passado nas imagens do presente. Em “Dívidas de Amor”, identificamos a *inversão* da imagem, que faz o movimento de virada da face negativa para a positiva, no que tange as memórias sentimentais da mãe de Tercila sobre a filha.

Em “Tempo Vazio”, há a *ampliação* de algumas imagens da memória, quando Maria José observa algum objeto da casa, como um quadro ou um cavalinho de brinquedo, para aumentar aquela imagem com fatos relacionados. Em “Novos Dias de Sempre”, verifica-se a *falsa projeção* de imagens, pois, a partir de imagens do passado, Semeão projeta falsas imagens do futuro.

Já no conto homônimo do livro, “Rosália das Visões”, há uma *personificação* das imagens da memória, na qual a sombra representa os fatos que conduzem ao sentimento de

nulidade ou medo de viver, e a narradora representa a coragem e a existência, e as duas – a sombra e a narradora – dialogam entre si.

Dessa maneira, fica comprovado o talento de Heliônia Ceres, que costuma trabalhar o viés psicológico das personagens de maneira densa em seus contos, mas em cada um de maneira diferente na questão da *relação entre as imagens da memória*, se formos tomar como base as narrativas estudadas. Em cinco textos curtos, verificamos que as imagens da memória se relacionam por *sobreposição, inversão, ampliação, falsa projeção e personificações que dialogam*, o que mostra a diversidade do que se pode extrair do tecido-texto da escritora alagoana.

Lançamos olhares, portanto, sobre a memória na literatura, sobretudo no gênero conto. Ao compararmos, por exemplo, as imagens mentais da memória de uma determinada personagem a imagens gravadas em papel (carta, fotografia etc.), contribuimos para um olhar interpretativo do que está descrito no texto. Se a escritora conseguiu, por um viés literário, e, ainda mais, dentro das nuances que caracterizam o gênero conto – como a brevidade –, representar as imagens da memória das personagens, buscamos dar continuidade à observação dessas imagens, mas sob o viés acadêmico, analítico.

Identificamos as imagens, buscamos nossas representações a partir das representações do conto, separamo-las analiticamente umas das outras para melhor visualizarmos e observamos como se relacionam entre si, e como a personagem a vê e/ou sente. Para facilitar esse processo, visualizamos as *relações entre as imagens da memória* também com o auxílio de ilustrações. Em suma: desmontamos o texto e fizemos o caminho de volta, reconstruindo-o, percurso no qual pudemos observar como funcionam as engrenagens dos cinco contos, sob a perspectiva da *relação entre as imagens da memória*.

O que foi visto durante toda a dissertação pode ser um vestígio de que há ainda um campo vasto e frutífero para análises acadêmicas no que diz respeito à literatura produzida em Alagoas – aqui, verificada em cinco contos da escritora Heliônia Ceres. Assim, buscamos contribuir para a fortuna crítica dos textos literários escritos em terras alagoanas, ao que, supomos, com base no que foi analisado, há muito ainda que merece ser descoberto por meio de estudos, pois se de cinco narrativas curtas já conseguimos produzir tantas reflexões

literárias, podemos imaginar que ainda há um longo caminho obscurecido, carente de luzes críticas, visibilidade.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Vera Lucia Romariz Correia. A estranha narrativa de Heliônia Ceres. In: **Só ou bem acompanhado?: reflexões sobre literatura e cultura**. Maceio: Edufal, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia** – São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BRANDÃO, Izabel. Os contos de Heliônia Ceres: Inquietações Ecológicas. In: **Terceira Margem**. Rio de Janeiro - Número 20: UFRJ, 2009.

CERES, Heliônia. **Rosália das Visões**. 2. ed. – Maceió: Canopus, 1994.

_____. Destino do escritor. In: **Revista da Academia Alagoana de Letras**. Vol. 15 – Maceió: 1989.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução de David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa – São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Do sentimento do fantástico. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução de David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa – São Paulo: Perspectiva, 2006.

ECO, Umberto. **Pós-Escrito a “O Nome da Rosa”**. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESTRELLA, Sérgio. **Criando o efeito de perda de foco com o filtro "Desfoque Gaussiano" no Photoshop**. Disponível em <<http://canaltech.com.br/tutorial/photoshop/criando-o-efeito-de-perda-de-foco-com-o-filtro-desfoque-gaussiano-no-photoshop/>>. Acesso em 14 de março de 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. 2. ed. – Rio de Janeiro: Imago: 2005.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 19. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GOTLIB, Nádya B. **Teoria do conto**. 6. ed. São Paulo: ÁTICA, 1991.

GUTIERREZ, Francesco. **Linguagem total** – uma pedagogia dos meios de comunicação. Tradução de Wladimir Soares. São Paulo: SUMMUS, 1978.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever?: Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: _____. **Ensaio sobre Literatura**. Tradução de Gush Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1965.

MEDEIROS, David França. Tão presentes quanto Anita. In: CAVALCANTI, Ildney; MATIAS, Marcus (Orgs). **Caderno de Literatura e Jornalismo** – Maceió: EDUFAL, 2011.

NASCIMENTO, Maria de Lourdes do. **Conto**: o ponto de encontro e do espanto na narrativa fantástica de Heliônia Ceres. – Maceió: EDUFAL, 2011.

NICOLAZZI, Fernando Felizardo. **Um estilo de história**: a viagem a memória, o ensaio, sobre Casa-grande & senzala e a representação do passado. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/13823>>. Acesso em 27 de junho de 2017.

PEREIRA, José Carlos. **O paradoxo da cruz**: o diabólico e o simbólico; um estudo da teologia da cruz – São Paulo: Arte & Ciência, 2002. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=BQS-rhVFp94C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em 27 de junho de 2017.

POE, Edgar Allan. O Gato Preto. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Apresentação, seleção e tradução de José Carlos Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, MCMLVIII. p. 63-72.

_____. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Trad. Charles Kiefer. In.: KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero – São Paulo: Leya, 2011. p. 333-347

POUILLON, Jean. A contingência. In: _____. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas – São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

QUEIROZ, Nouraide Fernandes Rocha de. **Imagens mí(s)ticas do gato**. 2009. 103 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16288>>. Acesso em 27 de junho de 2017.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Introdução aos estudos literários. Coimbra, Almedina, 1995.

_____.; LOPES, Cristina. **Dicionário de narratologia**. 6. ed. Coimbra: Almedina, 1998.

SANTOS, Fábio dos. **Heliônia Ceres e o despertar do conto alagoano**. Maceió: Edição do Autor, 2013. Disponível em <<https://www.portalescritores.com.br/livros/download/10>>. Acesso em 27 de junho de 2017.

SIGNIFICADO. **Significado de Flor Margarida**. Significados: descubra o que significa, conceitos e definições. Equipe: Dilva Guimarães e Paulo Cabral. Disponível em <significados.com.br/flor-margarida/>. Acesso em 27 de junho de 2017.

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e; BOMFIM, Edilma Acioli. **Dicionário Mulheres de Alagoas Ontem e Hoje**. – Maceió: UFAL, 2007. Páginas selecionadas disponíveis em: <http://books.google.com.br/books/about/Dicion%C3%A1rio_mulheres_de_Alagoas_ontem_e.html?hl=pt-BR&id=fnwF5urxEQC>. Acesso em 27 de junho de 2017.

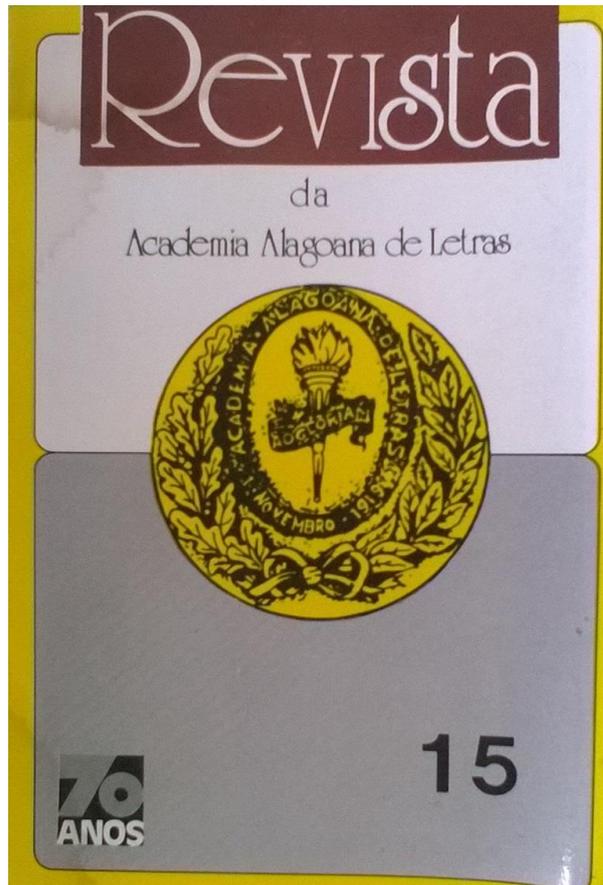
TEDESCO, João Carlos. **Nas cercanias da memória**: temporalidades, experiência e narração.- Passo Fundo: UPF Editora, 2014. Disponível em: <<http://editora.upf.br/index.php/e-books-free/110-nas-cercanias-da-memoria>>. Acesso em 27 de junho de 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WEINRICH, Harald. **Lete**: Arte e crítica do esquecimento. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ANEXO

Discurso de Heliônia Ceres para a Academia Alagoana de Letras, publicado em 1989.



DESTINO DO ESCRITOR

HELIÔNIA CERES

*Os românticos do século XIX
contando estórias de amor
abalaram as estruturas sociais
tanto quanto as histórias realistas
que vieram depois.*

Obedecendo às regras desta eleição que ainda me atordoia pela rapidez de que se revestiu e me trouxe à Academia Alagoana de Letras, tento assimilar em primeiro lugar a honra que me coube, querendo entender que o literato gira em torno às letras de forma compulsiva e eterna, numa obsessão que não morre e o obriga a permanecer aceso, ligado diante dos fatos e portanto permanentemente vivo.

Dai, quem sabe, a extraordinária promessa de imortalidade que esta Casa concede a seus escolhidos, essa espécie do ideal concretizado que o artista procura, um desafio sem dúvida, cujas raízes nos leva a pensar inclusive na grave resistência que levanta o Homem em relação a sua condição humana; na sua vocação para o Infinito, na secular inconformação frente à Morte!

Em segundo lugar, apesar de emocionada com esta premiação que nos impinge as glórias da imortalidade, posso vos garantir que não foi o excesso de inexperiente confiança ou a suposição de excepcionais méritos o que aqui me trouxeram.

Nestes últimos tempos tomei consciência, mais do que sempre, de que o escritor contemporâneo há de agremiar-se, reunir-se, sindicalizar-se, para falar mais alto, para questionar mais fundo, para fazer funcionar com grande coragem, esta corrente prodigiosa cujos elos o ligam a um passado de compromissos com aqueles outros escritores que no silêncio de seus "bureaux", lançaram mão da pena e, lá um dia, através do inesgotável fascínio pela arte literária, levantaram teses, revolucionaram o estabelecido, conduziram a paz ou a revoluções, enfim com "engenho e arte" posicionaram-se contra, a favor ou "pari-passu" com este universo, estes homens, estas idéias que nos rodeiam, enobrecem ou empobrecem...

Sim, compromisso igualmente com o futuro, porque sabemos que nosso depoimento significa nossa força de memória, o enfoque original e crítico de cada um, uma visão de vida para os outros que, lançada ao papel, faz a obra de arte saber mais do que pretendeu dizer o escritor. E não falo da obra literalmente engajada "Contos

e Romances nos abrem o caminho da experiência alheia e nos enriquece a nossa", diz Vargas Lhosa. Ele observa igualmente que a ficção "cria as mentiras que consolam nossos anseios e frustrações". E isso é prodigioso. A criatividade, a fantasia, a imaginação dão vida e alma às palavras e dessa felicidade criadora, não pode abrir mão o escritor. É espantoso observar como a simbiose escritor x leitor gera polêmica. Lembro que há algum tempo quiseram os Departamentos de Línguas Estrangeiras Modernas e o de Línguas Vernáculas da Universidade Federal de Alagoas me honrarem com uma semana de estudos sobre Contos-coletânea, num livro de minha autoria.

Presente aos debates senti-me espantada. Subitamente meus companheiros, críticos, mestres e doutores em Literatura e Teoria da Literatura, puseram-me diante dos olhos fatos que somente cria porque ouvia: o questionamento social implícito, aquele espírito crítico escondido nas entrelinhas; a reles trepadeira que me ocorrera falar no conto "Encontro com o Diabo", aquele rio fundo e escuro que fazia medo à mulher que procurava a prima no casarão vazio, estavam sendo estudados, vejam vocês, à luz da "Teoria dos Sonhos" de Sigmund Freud. Foi para mim uma estranha incursão na minha obra o que aqueles estudos me ofereceram. Depois, ainda sob o crivo dos estudos teóricos, aquelas estórias que segui escrevendo, ganharam nome: realismo fantástico. Era algo assim estarrecedor. Eu enveredara por um caminho chamado realismo fantástico e quando me perguntavam o que acha você? Que pretende você com isso? Eu me sentia e me sinto perdida para responder, pois na verdade eu apenas seguira contando, contando, e de súbito concluía que aquelas estórias sabiam mais do que eu.

Desse infinito de atribuições não pode prescindir o escritor. Já pensou se Machado ou Clarice ou Mestre Graça, Camilo, Herculano, Eça, Boccaccio, Molière ou Voltaire, Tirso de Molina ou Soror Mariana Alcoforado, para falar dos clássicos, impossível de a todos nomear, houvessem me submetido a pressões sociais ou domésticas, à tirania do dia-a-dia, ao prego do dinheiro e não houvessem escrito suas obras? O escritor na verdade não deve nem pode furta-se a seu destino de dizer, já que os dons lhe foram concedidos. Esses aí nos consolaram, nos ensinaram e enriqueceram o universo das nossas idéias, além do mais, aprimoraram a língua a que serviram numa harmonia imprescindível de concepção e estilo, de pureza lingüística tão estigmatizada nos nossos dias, pelo selo de um pretenso populismo inspirado no mercado de consumo, dentro do qual vale se gera dinheiro afastando o escritor de seus reais propósitos

de beleza e de qualidade literárias com que deve cercar sua arte. E essa responsabilidade é maior quando nos faz pensar no que Albert Camus escreveu com muita objetividade “o escritor deve falar por aqueles que não falam”.

Na verdade as vocações não são gratuitas, nem surgem atoa-mente. Não vos afirmarei que a vocação literária resulta de uma **centelha divina** ou de um **favorecimento milagroso**, mormente numa época em que os homens não creem, mas poderá ser que esta vocação resulte até de algo assim como um circuito cerebral a mais ou a menos, da ausência de colesterol, quem sabe? de potássio ou glicose seja onde for, uma espécie de carência ou suficiência que o induza a ouvir estrelas ou a lutar contra moinhos de vento; mas estou segura de que a vocação literária é algo feito e concedido igualmente a seus escolhidos, a um pequeno Homem incapaz até mesmo “de ensinar a saltar um gafanhoto ou dar força a um cavalo e o revestir de ondulantes crinas” conforme lê-se nos livros do Evangelho.

Hoje, ao penetrar no recinto desta Casa destinada a ocupar a Cadeira 12 até então pertencente ao escritor Raul Lima que aqui me precedeu de alguns anos, como me apercebo destas coisas!

Sem o conhecer, pois só nos avistamos uma só vez já nos limites de seus tempos, descobri, ao estudar-lhe a vida e conhecer-lhe a obra para cumprir o ritual desta Academia de torná-lo vivo nesta noite de festa, que a nos ligar estavam as letras, o amor ao livro, a arte literária, independente da mesma terra-mãe, da magia de nossas tradições culturais, dessa permanente brisa que vem dos mares da Pajuçara. Algo assim como foi dito nestes versos:

Veja você que pensa igual a mim
sem me conhecer

Veja você que sente como eu
e não me vê

Veja você, nós dois a caminhar
sobre estas trilhas
elo da mesma corrente
Sem saber,

Literatos e estudiosos deste País sabem que o escritor Raul Lima, nascido em Alagoas, mais precisamente nas terras de Passo de Camaragibe, participou de todo o movimento renovador da litera-

tura alagoana nos idos de 1932. E esta simples afirmativa significa falar de uma abertura intelectual de grande porte, uma vez que não foi sem relutância que a intelectualidade, mormente a do Nordeste, mais arraigada à tradição, mais distante de centros cosmopolitas, inteiramente identificada com o pensamento literário-científico europeu, pôde aderir ao movimento modernista de 1922 que explodira em São Paulo o qual punha abaixo toda uma proposta cultural existente no País, endossada através do tempo por personalidades do quilate de Rui Barbosa, de Machado de Assis ou José de Alencar; toda uma pléiade de mestres do soneto como Alberto de Oliveira, Bilac e Raimundo Correia, não apenas questionando a poesia e a literatura existentes, mas dando início a uma violenta reação contra tudo o que significasse a prosa de inspiração estrangeira, o verso de inspiração francesa, os indígenas de Alencar, de mãos delicadas e porte fidalgo, tão parecidos com os príncipes de Portugal. Nada devia continuar. Aqui em Alagoas aquele mesmo poeta do “verso amordaçado” que fazia sonetos da qualidade de “O Acendedor de Lampiões de Rua”:

“Lá vem o acendedor de lampiões da rua
este mesmo que vem, infatigavelmente,
parodiar o sol e associar-se à lua
quando a sombra das noite enegrece o poente”.

Sim, isso mesmo Jorge de Lima, liderando o movimento renovador em Alagoas, induziu a inteligência alagoana representada nas décadas de 20 a 30 por jovens escritores e jornalistas como Mário Marroquim, Valdemar Cavalcante, Aloísio Branco, Diégues Júnior, Carlos Paurílio, Jaime de Altavilla, Freitas Cavalcante, aqui presente, entre outros de igual valia, para atentar melhor na coisa nacional, no verde-amarelo, na mulata bonita, e a todos mostrar que a arte depende do sentir poético e não necessita de obedecer a regras pré-determinadas para ser. E é por isso que é eterna. Nas escolas literárias como nas tendências plásticas temos visto as gradações, os enfoques, o estilo que gera a beleza de um romance tradicional com começo, meio e fim ou um de vanguarda, com idéias lançadas ao léu, tais quais pedaços vivos de pensamento, sem uma linha formal, sem história, sem um personagem definido. E tal proposta será facilmente entendida se se compara também um retrato neo-clássico pintado no século XVIII-XIX, perfeito, tão perfeito que se diria vivo, os olhos brilhando, as veias saltando à pele, com os girassóis de Van Gogh, as telas de Picasso ou os cavalos

de Chalita. Em Maceió a jovem guarda da intelectualidade aderiu — como disse — à revolução literária e nos estudos relativos a esses movimentos acompanhamos Raul Lima aderir às músicas brasileiríssimas do compositor alagoano Heckel Tavares, ao real linguajar brasileiro, ao milho verde, como a comida de eleição e aos cantadores de viola. A inspiração nacional nas mãos de jovens escritores alagoanos que a partir de então e por razões diversas seguiram para o Rio de Janeiro e em breves tempos ganharam alturas e impuseram-se às letras como escritores de primeira linha dentro do panorama cultural do País.

Entre esses iniciadores que se mudaram para o Rio de Janeiro, logo mais em 1940, Raul Lima mudou-se também.

Como jornalista, professor de Ética Jornalística da Pontifícia Universidade Católica (do Rio de Janeiro) e muito mais tarde, como Diretor do Arquivo Nacional, fez-se representar em seminários, congressos ou conferências nas quatro partes do mundo. Definia-se sinteticamente como jornalista, no que acertava, se se compreende que o jornalismo é a essência da História, mas era um especialista em problemas educativos, documentais e arquivísticos; com uma privilegiada capacidade de escrever fez inúmeras pesquisas de ordem histórica e escreveu 3 livros sem nunca ter escrito um romance, o que fez a escritora Raquel de Queirós declarar em letras espirituosas:

“Para um romancista ele tem tudo. A língua clara, correta e elegante é da mesma raça literária de Graciliano a perguntar: será isso virtude especial de alguns filhos de Alagoas. Será tradição? Será da terra?”

Orgulhava-se particularmente de ser membro da Academia de História da América Latina e do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Quando ingressou nesta Academia de Letras, em 1975, substituiu o poeta Carlos Garrido, baiano aqui radicado, mas homem ligado às letras, membro igualmente do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas onde foi admitido em 1966.

É interessante ouvir de Raul Lima sua apresentação de escritor a quem substituiu. Ele nos contava como faço neste momento — “Vejo-me diante de farto material para uma biografia de meu antecessor e pois, diante da dificuldade de selecioná-lo, de mencionar somente pontos culminantes, títulos, fatos mais expressivos que são todos numerosos e honrosos”. Na “homagem estatutária” (palavras de Raul Lima a seu antecessor Carlos Garrido) ele, Raul Lima conta-nos que recolheu na Marinha “cópia de toda sua fé de ofício” copiou igualmente no Instituto Histórico e Geográfico

de onde era associado “todos os documentos” que o tornaram sócio efetivo em 1966 e nos contava que seu antecessor era excelente orador, se bem que um tanto gongórico e uma de suas características de narrador era reproduzir diálogos e descrever “com tal nitidez e riqueza de detalhes como se tivesse ocorrido na véspera e sob suas vistas”...

Em resumo o Almirante Carlos Miguez Garrido que aqui chegou aos 20 anos de idade, era professor da Escola de Aprendizes Marinheiros, onde fez carreira por decreto da época. Militou na Imprensa, ocupando-se, inicialmente, do Registro Social do Jornal de Alagoas para onde escrevia com o pseudônimo de Z, como era costume fazer nas décadas de 20 ou de 30.

Integrou-se à vida intelectual do Estado e ligou-se particularmente à cultura histórica, sobretudo no que se reportava a assuntos militares.

Na história da Cadeira 12 desta Academia resta-me falar sobre o Dr. José Antônio Duarte, — pai do atual acadêmico Historiador Dr. Abelardo Duarte, — homem público notável que aliou a ciência médica aos dotes de orador e fez dessa extraordinária conjunção uma síntese de inteligência e ação que, se de um lado fê-lo merecer em vida o cognome de **médico dos pobres** e de ser festejado e reconhecido nas ruas pelo povo, fê-lo obter, após sua morte, os méritos de Patrono da Cadeira 12 quando da fundação da Academia Alagoana de Letras, em 1919.

É oportuno lembrar que José Antônio Duarte era poeta da palavra. Como Raul Lima e Carlos Garrido fez um mundo especial que falou de beleza e de propostas que nos seduziram pela força que concederam à palavra, assim como as folhas da avengeira ou de uma palmeira espantam pela perfeição, tão diversas e opostas, tão belas, cada uma completa na sua competência de ser folha.

Assim também homem de letras. Aqueles que como eles posicionaram-se na verdade de suas experiências e falaram do que sabiam e do que criam.

Ilustrando o que digo, conto-vos a história de um pároco de aldeia, esclerosado e pobre de belas palavras, que fazia dormir as pessoas quando o escutavam. Um dia, chegou-lhe à Igreja o Chefe Político da região, para assistir-lhe a missa e fazê-lo batizar sua undécima filha bastarda, posto que era senhor da região e das mulheres de seus moradores, tudo muito hierárquico, tudo muito bem com Deus...

O pároco tentou falar sobre o desenvolvimento da região, sobre a magnanimidade do Patrão, ele que era a farmácia, o pão e o

emprego de todos. Falou ainda sobre alegria de recebê-lo na Igreja e calou.

Quando tornou a falar disse muito baixo, com medo do Coronel, que era um pecador inveterado: "Agora vou falar das coisas eternas, nas quais tenho fé e dou testemunho"...

O Coronel, lá em baixo, na nave da Igreja, estremeceu. Achar-se diante de um Homem que tinha fé e dava testemunho e isso fê-lo pensar. Nem chegou a ouvir o que o Pároco continuou a dizer de tão baixo que na missa falava. Mas ele estava perturbado, todos o julgavam emocionado com o batizado da filha.

Dias depois ele voltou à Igreja para comunicar ao Pároco que fora convertido a Deus através de seu sermão. Foi a vez de o Pároco estremeecer "logo eu, Senhor?" E qual foi o ponto do sermão que o converteu? Naquela parte em que o senhor falou "agora vou falar das coisas eternas nas quais tenho fé e dou testemunho".

Assim o escritor. Ele crê, e por isso luta, continua falando e dando testemunho, haja o que houver. Não importará o modismo ou tendências, mas sua verdade. Os românticos do século XIX contando estórias de amor abalaram as estruturas sociais tanto quanto as histórias realistas que vieram depois.

Meus senhores e senhoras, eu não teria escolhido como tema central deste discurso a missão de escritor, se não visse nisso a oportunidade de ser coerente com as razões maiores que me trouxeram a esta Casa e que são aquelas que falam da nossa função, do nosso exercício, da nossa necessidade que temos de questionar o que vemos neste fim de século. Não podemos esquecer que devemos falar também "por aqueles que não falam", e que nesse país é a grande maioria de analfabetos, de discriminados, de espoliados por um sistema político-social indeciso e falho que nos agride de todos os lados com engodos ou promessas festivas, cuja história vem se eternizando no tempo. Nos escritores não podemos calar, eis a tarefa.

Para terminar estas palavras que a vós tomei, peço-vos ainda um pequeno espaço para remeter recado a Dr. Mel. Procópio de Melo Júnior: **Pai, eu o sinto presente nesta festa. Você poderá estar dissimulado numa dessas lâmpadas que me iluminam ou escondido nessas flores que adornam este salão, mas sei que hoje Você não deixaria de vir até aqui; logo Você que sempre me estimulou a fazer discursos, a escrever estórias, versos e bilhetes, logo Você que sempre planejou todas essas coisas que ora me acontecem. Pai, sinto sua presença nesta**

noite e lhe asseguro que estou feliz por conta disso tanto quanto sei que Você também está.

Meus confrades e congreiras, meus convidados e amigos, companheiras e companheiros do "Grupo Literário Alagoano", da "Associação Alagoana Pró-Mulher", da "Universidade Federal de Alagoas", não poderia também deixar de dizer a esta Casa, no momento histórico em que, sob a batuta do Escritor Carlos Moliterno, completa 70 anos de idade, que me encanta estar aqui no vosso convívio, rendida à homenagem que me prestam através de vossas presenças, vossa anuência e de vossas palavras.

Sou profundamente grata a Ricardo Ramos que veio de São Paulo para dar-me as boas-vindas nesta Academia, a sua delicada sensibilidade e comovedora evocação de nossa meninice, prelúdio, sem dúvida nenhuma, desta maturidade intelectual que nos liga às letras e que no dizer de Machado de Assis é "a glória que fica, eleva, honra e consola"!

Muito obrigada.