

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

SAMLA BORGES CANILHA

SANGUE E SOMBRAS: A MEMÓRIA FAMILIAR EM VERMELHO, DE MAFALDA IVO CRUZ

Porto Alegre
2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

SAMLA BORGES CANILHA

SANGUE E SOMBRAS:

A MEMÓRIA FAMILIAR EM *VERMELHO*, DE MAFALDA IVO CRUZ

Porto Alegre
2018

SAMLA BORGES CANILHA

SANGUE E SOMBRAS:

A MEMÓRIA FAMILIAR EM *VERMELHO*, DE MAFALDA IVO CRUZ

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Porto Alegre
2018

Ficha Catalográfica

C223s Canilha, Samla Borges

Sangue e sombras : a memória familiar em Vermelho, de Mafalda Ivo Cruz / Samla Borges Canilha . – 2018.

89 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini.

1. Teoria da Literatura. 2. Literatura portuguesa contemporânea. 3. Mafalda Ivo Cruz. 4. Memória familiar. I. Angelini, Paulo Ricardo Kralik. II. Título.

SAMLA BORGES CANILHA

SANGUE E SOMBRAS:

A MEMÓRIA FAMILIAR EM *VERMELHO*, DE MAFALDA IVO CRUZ

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 18 de janeiro de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini (Orientador) – PUCRS

Prof. Dra. Raquel Trentin Olveira – UFSM

Prof. Dra. Maria Eunice Moreira – PUCRS

Porto Alegre
2018

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Paulo Ricardo Kralik Angelini, pela dedicação, pelo apoio e pela companhia. Às professoras Raquel Trentin e Maria Eunice Moreira, pelas leituras atentas. Aos três, em conjunto, pelos ensinamentos constantes e pela exigência sem abrir mão do afeto.

Aos meus pais e ao meu irmão, por me ensinarem o que é família.

Aos colegas e amigos Bruno, Margarete, Luara e Fábio, pela convivência e as conversas, os cafés e as eventuais trocas e instruções que dela fizeram parte. Aos colegas do *Cartografias narrativas*, pela alegria das discussões de final de tarde.

Às amigas Larissa e Mariana, pela companhia incansável.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro.

A todos aqueles que, de alguma forma, tornaram essa dissertação possível.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o aproveitamento da memória, especialmente da memória familiar, no romance *Vermelho* (2003), da escritora portuguesa Mafalda Ivo Cruz. Nele, o protagonista narrador, Tito, procura recuperar a genealogia de sua família, do que resulta uma narrativa marcada por uma forma que reflete, em grande parte, o discurso da memória, tema caro à obra da autora. Sendo assim, o referencial teórico utilizado consiste, principalmente, em teóricos que tratam da memória, tais como Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, Aleida Assmann e Jöel Candau. Além disso, recorreremos a textos da narratologia para embasar a leitura do romance, principalmente no que tange à construção do narrador. Da análise realizada, pode-se perceber que, ao contrário do que se espera de uma narrativa de memória, isto é, uma organização do passado em um todo coerente e temporalmente linear, Tito transmite o passado da família em uma construção que reflete sua mente perturbada. A caoticidade é também reflexo do fato de a história familiar em jogo ser repleta de lacunas e de silêncios que são preenchidos não raro ficcionalmente pelos seus membros, destacando-se a manipulação elaborada por Mário, o padrasto, principal responsável pela transmissão oral dos eventos a Tito. Por fim, os objetos do arquivo familiar, além de serem suspeitos de falsidade, podem ter sido selecionados arbitrariamente para servir aos fins do protagonista. Assim, o narrador acaba por, mais que reconstituir, fundar uma memória da família, mas o resultado é problemático, uma vez que Tito não se mostra um narrador confiável.

Palavras-chave: Mafalda Ivo Cruz. *Vermelho*. Memória familiar.

ABSTRACT

The present study aims to analyse the use of memory, especially of family memory, in the novel *Vermelho* (2003), from the portuguese writer Mafalda Ivo Cruz. In it, the narrator protagonist, Tito, seeks to recover the genealogy of his family, resulting in a narrative marked by a form that largely reflects the discourse of memory, a theme dear to the author's work. Thus, the theoretical reference used here mainly consists of memory theorists such as Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, Aleida Assmann and Jöel Candau. Besides that, we resorted to texts from narratology to support the reading of the novel, especially in what concerns the construction of the narrator. From the analysis performed, one can see that, contrary to what is expected of a memory narrative, that is, an organization of the past in a coherent and temporally linear whole, Tito transmits the family's past into a construction that reflects his disturbed mind. The chaos is also a reflection of the fact that the family history in evidence is full of gaps and silences that are often fictionally filled by its members, especially the manipulation elaborated by Mário, the stepfather, the main responsible for the oral transmission of events to Tito. Ultimately, the objects of the family archive, in addition to being suspected of falsehood, may have been selected arbitrarily to serve the protagonist's purposes. Therefore, the narrator ends by, rather than reconstituting, founding a memory of the family, but the result is problematic, once Tito is not a reliable narrator.

Keywords: Mafalda Ivo Cruz. *Vermelho*. Family memory.

“Falar de livro é ler o mundo como se fosse a continuação de um interminável texto”

O mal de Montano, Enrique Vila-Matas

Só te conheço de retrato,
não te conheço de verdade,
mas teu sangue bole em meu sangue
e sem saber te vivo em mim
[...]

Acabei descobrindo tudo
que teus papéis não confessaram
nem a memória de família
transmitiu como fato histórico,
e agora te conheço mais
do que a mim próprio me conheço
pois sou teu vaso e transcendência,
teu duende mal encarnado.

“Antepassado”, Carlos Drummond de Andrade

SUMÁRIO

1 “PORQUE FOI ASSIM QUE COMEÇOU”	7
2 “COMO SE FOSSE POSSÍVEL DECOMPOR EM PALAVRAS AS SOMBRAS”: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A MEMÓRIA.....	17
3 “GENEALOGIA DE UM PESADELO”	49
4 "OUVES-ME? OUVÉ": ENCAMINHAMENTOS FINAIS	83
REFERÊNCIAS.....	87

1 “PORQUE FOI ASSIM QUE COMEÇOU”

As mudanças sócio-político-culturais ocorridas nas últimas décadas, em Portugal, com o fim da ditadura salazarista, marcado pela Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, provocou – como geralmente ocorre com o fim de governos ditatoriais – diversos impactos no cenário artístico local.¹ A abertura política permitiu aos escritores portugueses romper o silêncio provocado pela censura e abordar questões que, até então, era ameaçadoras ao regime em voga. Poder falar sobre determinados assuntos, porém, não era suficiente, pois, considerando-se a proximidade temporal com os fatos, era preciso encontrar uma nova maneira de abordá-los. Disso, surgiu uma literatura que se caracteriza por, ao menos, duas tendências que se apresentam, não raro, associadas: uma de preocupação histórico-temática, vinculada à recuperação crítica da história portuguesa, e outra de preocupação estética, relativa à inovação formal de diversos textos, o que faz com que tal produção seja bastante plural (REIS, 2004).

Cristina Robalo Cordeiro, em um mesmo sentido, no artigo “Os limites do romanesco”, aponta que a produção portuguesa do período (a década de 1970) é marcada pelas mudanças sociopolíticas que se davam, associando-se mudanças estéticas a um posicionamento crítico quanto ao contexto coletivo:

Os novos *procedimentos da escrita*, na sua aparente frieza, estão pois investidos de uma carga semântico-ideológica que os impede de se esvaziarem em mero formalismo cerebral. A eles cabem, em grande parte, a função de dar voz a uma outra ordem moral e axiológica e a de materializar uma postura metafísica que viabiliza a metamorfose do sentimento do sujeito quanto à sua própria existência e aos seus actos, quer na dimensão psicológica, decorrente da exploração da memória e o regresso a si próprio, numa suspensão da acção e da vertigem do fazer, quer na vertente moral, articulada com as noções de dever e de liberdade, numa perspectiva de vivência colectiva e partilhada (CORDEIRO, 1997, p. 119).

Essa preocupação com a situação coletiva, porém, não se dá a partir de um engajamento sócio-político ideológico específico, como havia ocorrido em outros períodos (no neorrealismo imediatamente anterior, por exemplo), defende Álvaro Cardoso Gomes (1993); no âmbito estético, também não se nota uma vinculação a

¹ Esse impacto, é importante salientar, não se deu imediatamente. Carlos Reis (2004) defende, inclusive, que, no campo literário, foi necessário o que chamou de “tempo de aprendizagem” para que as produções refletissem a liberdade de escrita e de publicação favorecida pela Revolução de Abril.

uma proposta coletiva, a uma escola literária. Apesar da distância de décadas entre as produções, Fernando Pinto do Amaral (2004) defende que essa postura desvinculada se mantém na atualidade – ou, ao menos, até o final do século XX:

um dos aspectos mais importantes das transformações sofridas pela literatura portuguesa nos últimos 25 anos consiste na relativa perda de importância da ideia de vanguarda e no progressivo desgaste ou desaparecimento dos grupos e movimentos literários que marcaram o Século XX até os anos 60/70 (modernismo, neo-realismo, surrealismo, experimentalismo, etc.). De facto, cada escritor apresenta-se hoje não como o porta-voz de uma mensagem coletiva, mas simplesmente como o detentor de um olhar pessoal, que exprime e dá forma a um universo singular (AMARAL, 2004, p. 80).

A variedade, segundo o autor, reflete um maior cosmopolitismo e uma menor prisão às questões ideológicas ou aos grandes temas em torno da identidade nacional. Os autores da atualidade estão, a seu ver, situados

numa perspectiva histórica segundo a qual as mudanças políticas de 1974 foram já absorvidas e integradas no quotidiano de um país democrático europeu, como é Portugal nos nossos dias, escrevendo, por assim dizer, já descomplexados e por isso em pé de igualdade com os seus congéneres de outros países democráticos (AMARAL, 2004, p. 89).

É baseado nesse cosmopolitismo que Ana Paula Arnaut, em *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, procura pensar a produção romanesca recente em Portugal vinculando-a ao movimento pós-modernista do contexto norte-americano. Sua perspectiva baseia-se na ideia de continuidade entre a produção dos anos próximos à Revolução e a que é realizada atualmente.

A autora destaca o ano de 1968 como importante para a virada radical que inaugura o novo período (o contemporâneo), uma vez que nele ocorreu – tratando-se do contexto português –, além do estabelecimento de Marcelo Caetano como presidente (o último do Estado Novo), a publicação do romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Sobre este, a autora afirma que ele marcou uma série de mudanças que influenciou os períodos posteriores – e que são ainda percebidas na produção mais recente:

uma multimoda re-invenção de tradições estéticas, desse modo permitindo, indubitavelmente, a abertura da cena literária a uma nova produção romanesca cujas características se equacionam numa linha de continuidade não só dos delírios conceptuais e formais do Modernismo, vanguardas evidentemente incluídas, mas também das coordenadas ideológicas do

movimento neo-realista, nomeadamente no que concerne à crítica social e aos temas adjacentes (ARNAUT, 2002, p. 79).

É importante, portanto, destacar como a passagem para um novo período não implica uma ruptura completa com paradigmas anteriores: as marcas inovadoras do pós-modernismo não são *inéditas*, mas sim traduções e versões modalizadas de elementos utilizados de formas diferentes nos períodos anteriores. Além disso, segundo Arnaut, alguns códigos que haviam sido pouco utilizados passam a ter uma recorrência maior, integrando um novo sócio-código.

Essa ideia é defendida também por Cordeiro (1997), que afirma que a literatura portuguesa pós-Revolução dos Cravos deve às inovações do *nouveau roman* francês. A produção literária apresenta-se, assim, como um processo de transformações tal que, na perspectiva da autora, já em *Húmus*, de Raul Brandão, publicado em 1917, percebem-se alguns traços explorados na contemporaneidade. Além disso, a autora defende a década de 1960 como marcante, pois, a partir dela, nota-se um romance que é

uma espécie de *experiência de limites* que passa forçosamente pela contestação e desmoronamento da prática romanesca tradicional que reflectia a estabilidade de um mundo de equilíbrio inabalável, e pela recusa da imposição de leis rígidas e de significações preconcebidas (CORDEIRO, 1997, p. 111).

Esses aspetos lembram os traços que marcam a produção pós-modernista (ARNAUT, 2002), dentre os quais estão a polifonia, a metaficção, o recurso de um narrador que se exhibe e se assume como sujeito que controla a narrativa, a auto-reflexividade, a reelaboração da História e a modelização paródica – estes três últimos são traços apontados por Linda Hutcheon ao tratar da pós-modernidade no contexto norte-americano, a cuja perspectiva recorre Arnaut. Com isso, a leitura exige também uma nova atitude, torna-se um novo processo:

o leitor não mais pode assumir esse papel de receptor passivo do discurso. Sendo constantemente chamado à atenção para a descontinuidade do enunciado, também ele tem que colaborar, juntar as peças do *puzzle* que lhe vão sendo facultadas sobre o crime da casa da lagoa. Tem, em última instância, que descortinar o modo como o narrador se dispõe a narrar a história, tacitamente aceitando um contrato de leitura bem diferente desse que permitia uma linear e pacífica aceitação da verdade ficcional (ARNAUT, 2002, p. 359).

Cordeiro (1997, p. 120) defende que, na produção contemporânea, há a negação da representação do real por excelência: “o romance já não reproduz o mundo, *cria* o seu próprio mundo”. Nesse mundo, as regras não necessariamente correspondem às da representação tradicional:

A *acção*, captando ora a duração e textura de experiências individuais ora a dinâmica de uma vivência colectiva, apresenta-se nestes textos difusa e caótica, estendida por múltiplos vectores, composta pela justaposição de instantes e de parcelas fragmentadas da existência, sempre aberta à multiplicidade complexa das vozes e dos olhares (CORDEIRO, 1997, p. 120).

Apesar de estar tratando de uma produção ainda do final de século XX, vale destacar como a autora dá importância às novas disposições tipográficas, marcando como característica da produção que aborda a

utilização de novas disposições e marcas (tipo)gráficas, que assumem a escrita como construção também visual: maiusculização, minúsculização e desenho manuscrito de palavras, ensaios de tipo caligramático de diversificadas e bizarras geometrias, espaçamentos excêntricos e aproveitamento da mancha branca, uso habitual de hífen, de parênteses, jogos de ordenação da página, desigualmente composta por texto de margem desalinhada, inscrito obliquamente, entrecortado, abruptamente interrompido ou ocupando apenas uma parte reduzida da folha onde é projectado para um canto ou concentrado no meio (CORDEIRO, 1997, p. 126).

Essa observação serve muito bem à produção hipercontemporânea², em que diversos autores exploram recursos gráficos. Exemplo disso é o uso exclusivo de minúsculas na tetralogia das minúsculas de Valter Hugo Mãe³ e o abuso gráfico em *Para cima e não para norte* (2012), de Patrícia Portela, para ficarmos em apenas dois casos.

² Essa denominação serve a certa produção literária a partir dos anos 2000. Os textos que nela se enquadram se caracterizam por refletir nossa contemporaneidade e suas mudanças em diversas facetas, como a globalização e as novas tecnologias, e os impactos disso no sujeito. Isso se dá tanto nos temas quanto na forma dos textos, que costumam apresentar personagens colocadas em contextos politizados e tensos, de forma a talvez questionar o papel da literatura na vida social e política das sociedades. Em síntese, o autor hipercontemporâneo, segundo Binet e Angelini (2016, p. 447), "reflete as características da sociedade que é a nossa, e à qual a sua escrita se adapta. A sua criação é um testemunho de uma evolução, tecnológica, econômica, social, que o obriga a encontrar novas formas de dizer o indizível, de ordenar o caos, de adivinhar o homem do futuro que ele é já". O retrato desse tempo acaba sendo, assim, repleto de rupturas com o tradicional.

³ Integram tal tetralogia os quatro primeiros romances do autor: *o nosso reino* (2004), *o remorso de baltazar serapião* (2006), *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) e *a máquina de fazer espanhóis* (2010).

Carlos Reis (2004, p. 21) destaca que a preocupação com a construção do texto, na literatura portuguesa contemporânea, é “resultado da intensa subjetivização de um narrador (ou de várias vozes narrativas) estilhaçado e centrado num puro trabalho de escrita que parece ser o prolongamento natural do mundo e não a sua representação mimética”. Assim como outros teóricos, ele destaca como caso exemplar disso a obra de Maria Gabriela Llansol.

Outro aspecto a ser destacado, entre os romances contemporâneos, é o tratamento dado ao tempo. Real (2001) defende que muitos dos textos produzidos a partir da década de 1950 não tratam mais de um espaço contínuo e lógico, que forme unidade com o tempo cronológico. Essa ideia pode ser complementada com a seguinte afirmação de Cordeiro (1997, p. 129): “O parâmetro *tempo* vê-se também aqui forçosamente transmutado pela emergência de uma temporalidade que privilegia critérios psicológicos de ponderação do instante e da duração em detrimento do encadeamento cronológico linear”. O tratamento do tempo está, portanto, geralmente, vinculado à psicologia do narrador. Assim, é natural o desprendimento do tempo físico e a desobediência à lógica da realidade, pois os acontecimentos são narrados a partir da vivência subjetiva das personagens, fazendo com que critérios psicológicos se sobreponham ao encadeamento cronológico linear.

Apesar de todos os traços mencionados nos serem importantes (pois utilizados pela autora a que nos dedicamos), é essencial destacarmos que nos interessa uma produção ainda mais recente. Falar dela é complicado, pois, como bem colocou Amaral (2004, p. 89) – mesmo que já mais de uma década distante de nós –, “estamos perante obras ainda em formação, constituídas por livros cuja recepção, apesar de ter já permitido em certos casos um amplo reconhecimento público, irá definir-se melhor ao longo das próximas décadas – as primeiras do século XXI”. Essa ideia é reforçada por Reis (2004, p. 28), que afirma que vivemos um “tempo literário em aberto”.

Apesar disso, há quem procure pensar essa produção quase concomitantemente a sua atividade. Exemplo disso é Miguel Real, que, em *Geração de 90: romance e sociedade no Portugal contemporâneo*, procura discutir a produção do grupo de escritores que tiveram suas publicações lançadas a partir da última década do século passado – muitos deles publicando até a atualidade. O corpus escolhido pelo autor destaca-se por os escritores que o integram vincularem-

se apenas temporalmente, pois, em geral, são de diferentes faixas etárias e, conseqüentemente, com influências que provocam uma grande diversidade “de registos de escrita, de conteúdo e dimensão ética das histórias narradas, de estilos estéticos e, mesmo, [de] um referente único que sintetiz[e] o sentido geral do húmus cultural donde emergem os diversos romances e os diversos autores” (REAL, 2001, p. 97).

Tem-se, assim, diversas tendências de escrita: realista, desconstrutivista, subjetivista, histórica, perspectivista, memorialística, regional. Todas elas, entretanto, aproximam-se, segundo Real, por três características: a ideia de que os textos constituem uma realidade própria, não transcendente a si; a libertação das convenções normativas da língua; e a ausência de compromisso com a História. Em seus termos, pode-se sintetizar que

a Geração de 90 escreve por (causa/motivo) nada e para (objectivo) nada, isto é, nenhum objectivo, intenção, horizonte, limite, doutrina, teoria de âmbito social ou colectivo a leva a escrever, nenhuma ideia exterior ao texto a leva a escrever, nenhuma mensagem transcendente ao texto a leva a escrever. Escrever romance parece ser para ela o mesmo que escrever poesia era para a geração de ‘Oprheu’: o acto puro de criação de uma realidade que se auto-sustenta esteticamente (REAL, 2001, p. 102).

Apesar dessas características comuns, o autor aponta a existência de quatro vertentes nessas publicações: o *realismo urbano total*, cujo tema principal é cidade e o cosmopolitismo desta; o *memorialismo*, que trata do mundo rural; o *novo romance histórico*, constituído por romances de carácter histórico; e as *mito-narrativas refundadoras da língua e da história*, que são “romances fundados em narrativas refundadoras da nossa língua ou dos valores marcantes da nossa civilização” (REAL, 2001, p. 113).

Interessa-nos principalmente a última delas, pois é nela que o autor coloca a produção de Mafalda Ivo Cruz, nosso objeto de estudo neste trabalho. A perspectiva pela qual o autor lê a obra da escritora é a da “reinvenção da língua portuguesa através da subversão e reinvenção da História através da criação de uma outra História” e do “trabalho narrativo sobre as imagens culturais e não sobre a realidade social imediata” (REAL, 2001, p. 114), provavelmente pelo fato de que, à época, a produção de Cruz era ainda escassa. Destacamos que, em nossa proposta, não é com o olhar histórico que percebemos sua obra, mas a pensamos a partir de um trabalho estético/formal, mais que de crítica sócio-histórico-cultural.

O que devemos reconhecer, neste ponto, é que a obra de Cruz é exemplar da variedade geracional e de tendências: apesar de estar incluída no grupo que começa a publicar apenas na última década do século XX, ela deve talvez mais à geração imediatamente pós 25 de Abril, afinal, seu contexto de formação intelectual é aquele dos últimos anos de ditadura e da abertura política. Podemos apontar, nesse sentido, inclusive, como as características que Arnaut aponta sobre o Delfim repetem-se na obra da escritora:⁴

A técnica interseccionista parece estender-se, outrossim, à instância temporal, já que, para além de chegarem de “sítios incríveis”, as vozes trazem consigo, também, ecos de tempos não menos incríveis, mais ou menos longínquos, mas que, nem por isso, deixam de interpor-se ao presente da narrativa. Esses tempos cruzam[-se] de diferentes modos [n]o tempo da memória do narrador-caçador que, no quarto da pensão, tenta recompor as peças do *puzzle* narrativo. Por vezes, o passado, próximo de horas ou remoto de séculos, ensombra o presente por pura associação de ideias, algo ou alguém que da janela se observa despoleta recordações de situações vividas, ouvidas ou lidas (ARNAUT, 2002, p. 116).

Semelhantemente, sobre os textos de Cruz, Amaral (2004, p. 91) afirma:

em Mafalda Ivo Cruz é o movimento da escrita a desencadear todo um lastro de memórias quase inconfessáveis, cujo caleidoscópio interior se adensa e concentra em certos momentos-chave de narrativas que fogem a um encadeamento linear e vivem dessas remniscências.

Nascida no final da década de 1950, em Lisboa, Cruz, além de escritora, atuou como crítica literária, tendo contribuído no jornal *Público* (para o qual escreveu entre os anos de 1999 e 2005) e nos periódicos *Expresso*, *Rodapé*, *Colóquio/Letras*, *Linos* e *O escritor*. Sua formação, porém, é em música – a autora é pianista pelo Conservatório de Lisboa, o que fez com que residisse, por alguns anos, em Paris, onde se dedicou a dar aulas. Sua obra literária já foi reconhecida com o prêmio PEN Club de Ficção 2002 por *O rapaz de Botticelli* e com o Grande Prêmio de Romance e Novela 2003 da Associação Portuguesa de Escritores (APE) por *Vermelho*. Além desses dois títulos, sua obra é composta pelos romances *Um requiem português* (1995), *A casa do diabo* (2000), *Oz* (2006), *O cozinheiro alemão* (2008) e *Pequena Europa* (2016). A autora também publicou o livro *Emma* (2004) em

⁴ Essa aproximação se fará mais clara no decorrer do trabalho, especialmente na análise do romance.

conjunto com a ilustradora Joana Villaverde e integra a coletânea *Contos policiais* (2008).

Sinteticamente, seus romances podem ser apresentados da seguinte forma: em *Um requiem português*, temos uma narrativa cuja ação central é a fuga da prisão e o esconderijo por um grupo de revolucionários no Portugal salazarista. Ela parte, principalmente, de um deles, Jorge, que serve de ponto de contato entre o contexto de reclusão em que se encontra com os companheiros e a história da mãe, Louise; em *A casa do diabo*, narra-se a história de Nancy a partir da perspectiva de um narrador detetive que a investiga e a quem se liga através do ex-marido. A investigação acaba por desencadear, naquele que narra, a investigação também do próprio passado; *O rapaz de Botticelli* centra-se, a partir do trabalho de uma jornalista, na figura do bailarino Efron Cage, famoso nos anos 1970, em Portugal, que sofreu um processo de decadência que o levou a trabalhar como coveiro em um cemitério; *Vermelho*, nosso objeto de análise, trata-se da reconstituição da história da família pelo protagonista-narrador como forma, também, de autoidentificação; em *Oz*, o estupro de uma mulher, supostamente cometido pela personagem que dá título ao livro, desencadeia uma narrativa criada sobre a incerteza de culpa ou inocência da personagem; *O cozinheiro alemão* (2008) é um romance feito das relações ambíguas entre uma mulher do meio rural (a esposa de um proprietário de terras) e as personagens que a rodeiam, como o marido, o filho, a sogra, o amante e os empregados – entre elas, está o refugiado de guerra Kopf, o cozinheiro alemão do título; por fim, *Pequena Europa* é um romance que discute a arte na Europa e sua ligação com a política. O contexto é um manicômio dirigido por um padre, do qual o protagonista é paciente. A partir deste, são conhecidas as outras personagens ligadas ao local, cujas histórias desencadeiam reflexões e citações do pensamento ocidental, de tal forma que a narrativa se aproxima bastante, em alguns momentos, da prosa ensaística.

As histórias, de tramas variadas, assemelham-se formalmente por serem, em geral, fragmentárias, não lineares, compostas por múltiplas focalizações, além de conterem constantes interrupções, repetições e sobreposições de tempos e de vozes. Isso dá ao texto de Cruz uma poeticidade que faz com que ele seja, muitas vezes, considerado hermético – por isso, talvez, a autora não seja tão popular quanto outros colegas de geração, apesar do reconhecimento pela crítica. Essa

questão é explorada por Maria Luíza Ritzel Remédios, a qual comenta, sobre a obra da autora, que

No contexto da ficção portuguesa da atualidade, Mafalda Ivo Cruz tem-se destacado e suscitado uma atitude recepcional às vezes polêmica. Sem desenvolver uma escrita enigmática, ela recorre, em seus romances, à fragmentação, à contaminação discursiva (literatura/música/pensamento), à intensa prática reflexiva (interiorizada), ao apelo do transcendente (REMÉDIOS, 2011, p. 75).

Interessa-nos salientar o quanto o discurso, em seus romances, estrutura-se, muitas vezes, de forma semelhante a como se processam as lembranças, pois muitos elementos parecem estar dispostos de forma aleatória ao longo da narrativa; além disso, são constantes os saltos temporais e aparentemente desconexas diversas associações. Concordando com isso, a escritora Alexandra Lucas Coelho afirma que a história de *O Rapaz de Botticelli* é contada “Tal como as histórias existem na nossa cabeça. Circulando umas entre as outras, sobrepondo-se, ramificando-se, como veias, como nervos. E estancam. Vão a correr e travam. Depois precipitam-se. Deflagram (COELHO, 2002, p. 1), movimento comum aos outros romances da autora.

A memória serve não apenas como mote formal de sua obra, mas é também uma temática importante a grande parte dela, pois, nos romances, as personagens costumam empreender uma volta ao passado a fim de compreender o presente. No caso de *Vermelho*, narrativa a que nos dedicamos, a memória é questão central – em específico, a memória familiar, pois o narrador-protagonista procura, ao longo da narrativa, resgatar a própria genealogia. Assim, partindo dessa ideia, propomo-nos, neste trabalho, a reconstruir, também, tal história familiar, observando como os recursos da memória são aproveitados por Cruz para a construção formal do seu texto. Para tanto, realizaremos, em um primeiro momento, uma discussão teórica sobre a memória – apoiada em autores como, dentre outros, Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, Aleida Assmann, Jöel Candau e Birgit Neumann –, a que se segue a análise do romance em questão.

Por fim, cabe observar que, em uma rápida pesquisa pela fortuna crítica relativa à produção de Mafalda Ivo Cruz, percebe-se que ela é ainda escassa. No meio acadêmico, foram identificados dois trabalhos em que a obra de Cruz integra o corpus de análise junto com outros textos literários: a dissertação de mestrado *Sucessos na literatura: regras, receitas e surpresas na literatura portuguesa*

contemporânea, de Mónica Lisa M. de Moraes Guerra da Cunha, defendida na Universidade de Lisboa, e a tese *Capelas Imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do Século XXI*, de Paulo Ricardo Kralik Angelini, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em relação à publicação em periódicos, foram encontrados os artigos “A construção da personagem e o hibridismo narrativo: *O rapaz de Botticelli*, de Mafalda Ivo Cruz” e “Melodias de ‘Um requiem português’: tempo, devaneio e vastidão”, ambos de Luciana Éboli, respectivamente publicados nas revistas *Letras de Hoje* e *Letras* e o artigo “Como fosse um poema: algo sobre *A Casa Do Diabo*, de Mafalda Ivo Cruz”, de Luis Maffei, na revista *Itinerários*, além da resenha de *A casa do diabo*, de autoria de Cristina Robalo Ribeiro, publicada na revista *Colóquio/Letras*. A obra de Cruz também é assunto de dois capítulos de livro – ambos tratando do romance *Vermelho* –, um em *O Romance Português Pós-25 de Abril. O Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (2003-2014)*, organizado por Petar Petrov e outro em *Identities fraturadas: ensaios sobre literatura portuguesa*, organizado por Regina Zilberman, Maria Luiza Ritzel Remedios e Maria da Glória Bordini. Por fim, foram encontradas algumas resenhas críticas em blogs e sites de jornais, mas também em número reduzido.

Desse mapeamento, nota-se que abordar a obra de Mafalda Ivo Cruz é necessário, pois, apesar do reconhecimento crítico conferido pelos prêmios recebidos, os romances da autora ainda são pouco explorados no meio acadêmico. Procuramos, assim, através deste trabalho, difundir a produção de Cruz e incentivar a discussão de sua obra na academia brasileira, contribuindo para sua valorização. Além disso, julgamos que, ao tratar da literatura portuguesa contemporânea, colaboramos para a aproximação entre os contextos culturais brasileiro e lusitano.

Partindo, assim, da proposta de apresentar a obra de Cruz e tendo como base para a análise as transformações formais aqui apresentadas, que caracterizariam a produção atual dos escritores portugueses (ou, ao menos, de uma parcela deles), dedicamo-nos, nas páginas a seguir, a pensar como a memória ensombra não apenas a figura do narrador, mas estende-se a todo o conjunto da narrativa de *Vermelho*.

2 “COMO SE FOSSE POSSÍVEL DECOMPOR EM PALAVRAS AS SOMBRAS”: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A MEMÓRIA

Se há algo que nos caracteriza e que nos determina é a memória. Aquilo que recordamos, lembra-nos o que somos; aquilo que esquecemos (ou que tentamos, em vão, esquecer), diz sobre o que não queremos ser. Por isso, falar de memória é sempre falar de subjetividade, mesmo quando tratamos de grupos – afinal, cada coletividade tem também uma história que a determina –, e pensar a relação entre indivíduo e grupo é tentar recuperar uma memória que os envolve. Considerando isso, neste capítulo, propomo-nos a discutir textos relevantes sobre a temática, de forma a compreender a memória não só no âmbito individual, mas também qual é seu papel social e o quanto ela implica na identificação dos sujeitos. Além disso, procuramos discutir a narrativa de memória e, por fim, enfatizar a abordagem da memória familiar, a qual nos interessa especificamente.

Aleida Assmann (2006), no artigo *Memory, individual and collective*, elenca possíveis motivos para o *boom* do interesse no estudo da memória e do passado, ocorrido no final dos anos 1980 e início da década de 1990 – quando da famosa afirmação de Pierre Nora (1993, p. 7) de que “Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais”. A autora aponta, dentre tais motivos, o fim das chamadas “grandes narrativas”, no final da Guerra Fria, que foi acompanhado do ressurgimento – possível pelas mudanças de estrutura política – de memórias de forte viés ideológico antes silenciadas (como as de países comunistas), as situações pós-colonial e pós-traumática ocasionada pelo holocausto e pelas duas guerras mundiais – e, junto delas, o fim de uma geração de suas testemunhas, cujas memórias estão agora sendo externalizadas e mediadas –, além da revolução digital da tecnologia da informação, responsável pela criação de formas mais eficientes de difusão de informação sem que se assegure sua longa durabilidade e permanência.

Ainda antes de tal *boom*, porém, a memória já era motivo de debates. Nos movimentos de afirmação das identidades nacionais, por exemplo, desencadeados principalmente ao longo do século XIX, a memória era uma questão central, pois “A definição nacional do presente chamava imperiosamente sua justificativa pela iluminação do passado” (NORA, 1993, p. 11). A preocupação, entretanto, não foi só no âmbito coletivo, do que é prova a obra do filósofo francês Henri Bergson, cujas

reflexões, publicadas na transição do século XIX para o XX, são ainda hoje fundamentais, a ponto de serem geralmente retomadas por diversos autores. Bergson, no livro *Matéria e memória*, publicado em 1896, preocupa-se principalmente com esta no plano *individual*, pois atenta para a relação entre o corpo (a matéria) e o espírito (a memória).⁵ O ponto de intersecção entre os dois elementos seria representado pela lembrança, conceituada como “a representação de um objeto ausente” (BERGSON, 1990, p. 193) – e se tratamos de ausências, é coerente que a memória seja tomada como a “sobrevivência das imagens passadas” (BERGSON, 1990, p. 49), logo, com o que foi e não é mais.

O filósofo toma o corpo como um centro de ação, situação privilegiada devido a sua capacidade de exercer uma ação real e nova sobre o que o cerca. Como, em geral, as imagens influenciam umas às outras, “os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles” (BERGSON, 1990, p. 12). É a partir do corpo, portanto, que as imagens da memória são reguladas. Assim, a matéria pode ser pensada como “o conjunto das imagens”, de forma que a percepção dela está atrelada à relação entre tais imagens e à ação possível de uma imagem determinada, o corpo. Mais simplificada, essa concepção de matéria concorda com a ideia comum de que um objeto existe por ele mesmo e a partir da nossa percepção sobre ele; a imagem, portanto, estaria entre esses dois pontos, ou seja, entre a coisa em si e sua representação, e a memória, ao trabalhar com ela, abrigaria esse elemento que não possui fidelidade completa à coisa em si, mas também não é totalmente fiel à impressão primeira que tivemos dela, pois sofre a ação da passagem do tempo.

Para Bergson, nosso corpo, no sentido material, é um instrumento de ação e somente de ação, ligando-se, assim, aos movimentos e não ao armazenamento de lembranças ou imagens, as quais estariam, em contrapartida, relacionadas ao plano da mente. Em sua perspectiva, o corpo seria um mero condutor, no sentido de recolher os movimentos do exterior e transmiti-los a mecanismos motores, de forma a gerar uma ação reflexa ou voluntária. Ele armazena ações do passado, de forma que dispositivos motores do corpo possam ser capazes de repeti-las em um

⁵ Para Nora (1993, p. 17), essa abordagem só foi possível porque “O fim da história-memória multiplicou as memórias particulares que reclamam sua própria história”. A memória, no contexto em questão, é vivida menos coletivamente e mais particularmente, de forma que os homens veem-se como homens-memória. A crise da memória histórica faria, assim, com que o homem se questionasse, particularmente, em relação a quem é.

momento posterior; sua memória seria, então, “orgânica”, pois relacionada ao funcionamento mecânico do corpo, com a movimentação física, e não com a retomada consciente de acontecimentos do passado e com sua representação – apesar de isso também se dar a partir de conexões cerebrais orgânicas. Sendo assim, não é o corpo o responsável pela ressignificação do passado, mas apenas por seu armazenamento. Segundo o autor,

Com relação às representações, [nosso corpo] é um instrumento de seleção, e de seleção apenas. Não poderia nem engendrar nem ocasionar um estado intelectual. No que diz respeito à percepção, nosso corpo, pelo lugar que ocupa a todo instante no universo, marca as partes e os aspectos da matéria sobre os quais teríamos ação: a percepção, que mede justamente nossa ação virtual sobre as coisas, limita-se assim aos objetos que influenciam atualmente nossos órgãos e preparam nossos movimentos. No que diz respeito à memória, o papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final (BERGSON, 1990, p. 147).

A percepção, mencionada no trecho citado, é outro conceito caro à teoria bergsoniana. Esta é, a seu ver, sempre impregnada por lembranças, afinal, a qualquer experiência imediata misturam-se experiências passadas, que são retomadas pelo corpo ou pela mente.

Devemos considerar, portanto, para entender a proposta de Bergson, a diferença entre o estado psicológico/mental e o cerebral, isto é, como a percepção se dá no âmbito do espírito, das ideias, e como ela é processada no sentido físico, material, orgânico. A relação entre os dois estados não é constante nem simples, uma vez que o cerebral contém o mental, “conforme tendemos a exteriorizar nossa vida psicológica em ação ou a interiorizá-la em conhecimento puro” (BERGSON, 1990, p. 5). É do plano psicológico/mental que as representações – conceituadas como a “totalidade das imagens percebidas” (BERGSON, 1990, p. 45) – fazem parte, em contrapartida ao papel do corpo, que, como já mencionamos, teria apenas a função orgânica de condução.

O cérebro, nesse contexto, está relacionado a um tipo de memória específica, a de movimentos, pois é o encarregado por fazer com que repitamos ações passadas sem que, para tanto, tenhamos que buscar, em nossas lembranças, como isso é realizado; logo, ele está relacionado a uma memória muito mais instantânea, automática e intuitiva. Em síntese, está relacionado à *memória-hábito*. Essa

memória, de acordo com Bergson, é adquirida pela repetição, pelo esforço, o que faz com que ela seja uma memória aprendida. As lembranças relacionadas a ela são mais “vivas”, mais “agidas”, assentando-se no presente e considerando apenas o futuro, sem que se realize, portanto, uma representação do passado, mas apenas a repetição de um esforço anteriormente realizado. Essa memória é assim denominada exclusivamente pelo fato de se prolongar em efeito útil até o presente, ou seja, por haver, de certa forma, a manutenção de uma representação.

A essa memória opõe-se a *memória-lembrança*, a qual, segundo Bergson (1990, p. 62) “não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural”. Através dessa memória, que está atrelada à imaginação, seria possível o reconhecimento inteligente, isto é, a apreensão intelectual de uma percepção já experimentada, o que faz com que ela, não raro, substitua ou dê a ilusão de consistir em uma memória-hábito.⁶ É essa forma de armazenamento das lembranças que, em geral, tomamos como memória, pois o que se adquire voluntariamente por repetição, na perspectiva do autor, é mais raro e excepcional que os acontecimentos e detalhes de nossa vida que não se repetem. Porém, como a memória das lembranças aprendidas é mais útil, costuma-se reparar mais nelas.

Essa divisão da memória foi retomada, ao longo dos anos, por diversos teóricos do assunto. Dentre eles, citamos Aleida Assmann (2006), que propõe, no artigo referido, três sistemas de memória: memória processual, que está relacionada às habilidades e movimentos do corpo que tenham se tornado habituais; memória semântica, que está relacionada ao conhecimento adquirido através de aprendizagem consciente; e a memória episódica, que processa as experiências autobiográficas.⁷ As duas primeiras seriam uma espécie de desmembramento da memória-hábito bergsoniana, e a terceira assemelha-se à memória-lembrança.⁸ Além dela, Ecléa Bosi, no livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1994, p. 68), retomando William Stern, afirma que “A memória poderá ser conservação ou

⁶ Essa ilusão é coerente, pois, em alguns casos, as memórias-lembranças tornam-se, com o passar do tempo, devido a sua repetição contínua, uma memória-hábito. Por isso, tende-se a pensar a memória-lembrança como a memória-hábito em estado nascente.

⁷ As memórias semântica e episódica estão ligadas, respectivamente, às memórias como *ars* e como *vis*, distinção abordada em *Espaços da recordação* e sobre a qual trataremos adiante.

⁸ Julgamos que a nomenclatura proposta pela autora contribui para esclarecer no que consistem as memórias admitidas por Bergson.

elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar”.

A proposta do francês foi retomada também pelo antropólogo Joël Candau (2016), para quem haveria uma memória de baixo nível ou protomemória, na qual se enquadram, no nível individual, “os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade” (CANDAU, 2016, p. 22). Em oposição a ela, há uma memória propriamente dita ou de alto nível, relacionada à recordação ou ao reconhecimento, ou seja, à “evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos, etc.)” (CANDAU, 2016, p. 23). Tais classificações se relacionam, respectivamente, à memória-hábito (uma vez que a protomemória está vinculada a um processo inconsciente) e à memória-lembrança, e estão ambas relacionadas às faculdades da memória. O autor, entretanto, vai além e admite ainda uma metamemória, que consiste na representação realizada por um indivíduo de sua própria memória – processo não abordado pelas teorias de Bergson e Assmann – e que é, portanto, uma representação relativa à faculdade em que consistem as outras.⁹

Pode-se afirmar que todas as mencionadas formas de memória se dão a partir do reconhecimento, isto é, do “ato concreto pelo qual reavemos o passado no presente” (BERGSON, 1990, p. 70). Esse processo ocorre porque a percepção presente, a partir de um gatilho – pois, como ressalta Assmann (2011), a memória *sempre* exige um gatilho –, busca, no fundo da memória, a lembrança da percepção anterior a que se assemelha. A autora inclusive defende que, para ser recordada, é necessário que a lembrança “desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências” (ASSMANN, 2011, p. 166). Esse aspecto é um dos pontos abordados na obra *A memória, a história, o esquecimento* (2007), de Paul Ricoeur, para quem o reconhecimento constitui o ato mnemônico por excelência. Segundo o autor, esse processo pode se apoiar em diversos e distintos suportes, pois a representação de

⁹ Destacamos que, para a realização da análise proposta neste trabalho, não nos interessará a memória relativa ao funcionamento do corpo ou à memorização de informações e à aprendizagem, mas apenas aquela vinculada a acontecimentos únicos no passado de um sujeito.

algo – mesmo que este esteja ausente – induz à sua identificação. Nesse processo, porém, apesar de se invocar imagens antigas, nem sempre essa invocação implica as percepções contidas nela; ou seja, a percepção presente não necessariamente desencadeia a mesma percepção do passado – até mesmo porque o tempo terá agido sobre o sujeito. A nitidez dessas lembranças será distinta de acordo com o quanto elas nos marcaram e o quanto foram retomadas; assim, aquilo que é muito presente acaba sendo retomado de forma mais clara que aquilo a que raramente nos voltamos. Bergson (1990) também salienta que, em geral, exercemos nosso reconhecimento antes de pensá-lo (basta considerarmos as tendências motoras, quando agimos “por impulso”, assimilando seus motivos apenas depois). Essa ideia implica que o reconhecimento também pode ser pensado a partir de um binarismo que se relaciona às duas formas da memória propostas pelo francês: tem-se, por um lado, o reconhecimento por distração ou reconhecimento automático, que se realiza sobretudo por movimentos, constituindo-se como um prolongamento da percepção para se obter efeitos úteis, afastando-nos do objeto que o despertou – ligado à memória-hábito –, e, por outro lado, um reconhecimento atento, que consiste na intervenção regular das lembranças-imagens, reconduzindo-nos ao objeto para sublinhar seus contornos.

O sociólogo Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (publicação de 1968),¹⁰ ultrapassa o âmbito individual da memória ao considerar o meio social fundamental para que ocorra o processo de reconhecimento, servindo, muitas vezes, de gatilho para a lembrança, no indivíduo, já que de tal meio originam diversas memórias. Sua defesa é que, para que muitas lembranças sejam retomadas, devemos esperar por certas circunstâncias que as despertem e as representem para nós; quando isso ocorre, quando essa lembrança surge, ela nem sempre é consequência de um conjunto de reflexões, mas pode resultar da ordem de apresentação de determinados objetos sensíveis, ordem que depende da posição do sujeito no espaço, ou seja, do trânsito do indivíduo pelo meio social.

Se o reconhecimento que dá origem à memória está atrelado ao passado, então esta está diretamente relacionada ao tempo. Bergson defende que a memória é a síntese do passado e do presente com vistas ao futuro, por isso, “a distinção do corpo e do espírito não deve ser estabelecida em função do espaço, mas do tempo”

¹⁰ Abordaremos sua proposta teórica posteriormente.

(BERGSON, 1990, p. 181), uma vez que todo acontecimento gravado na memória ocupou certo tempo. Sobre esse aspecto, Halbwachs (2003) segue uma linha semelhante à de Bergson, pois afirma que o tempo serve como elemento de delimitação do quanto é retido ou lembrado, o que justifica o fato de que nossas lembranças estão sempre ligadas a marcas temporais de contexto, como “antes de...”, “depois de...”, “quando eu...”, “na época em que...”, etc.¹¹ Dessa forma, o tempo da lembrança, na perspectiva do sociólogo, aproxima-se mais da ideia de “tempo vivido” (o tempo sentido, não marcado) que de “tempo matemático ou geométrico”, abstrato, que homogeneiza artificialmente o tempo das consciências individuais, concordando com a afirmação bergsoniana de que a duração de nossa consciência não corresponde necessariamente ao tempo marcado pelos relógios, pois, em geral, nossa memória opera uma contração temporal. Diz Bergson:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela (BERGSON, 1990, p. 54-55).

Seguindo essa lógica, o tempo homogêneo seria uma pretensão, sendo possível apenas pela construção e, em muitos aspectos, pela ficção.¹² Assim, a representação que de fato se tem apresenta durações desiguais, contrariando nosso impulso habitual de homogeneização do tempo e do espaço – o que, segundo Bergson, consiste em um esforço, de nossa parte, de ação sobre a matéria. A partir dessa atuação é que tentamos dar sentido às nossas experiências – ideia corroborada por Halbwachs, que menciona o fato de que nosso processo de rememoração se dá, geralmente, de forma a se colocar sob o mesmo conjunto, sob um mesmo tempo, diversos acontecimentos:

sem nos lembrarmos de um dia, podemos recordar de um período; não é exato que a lembrança do período seja simplesmente a soma das lembranças de alguns dias. À medida que se distanciam os acontecimentos, temos o hábito de recordá-los sob a forma de conjuntos, sobre os quais às vezes se destacam alguns dentre eles, que abrangem muitos outros elementos – sem que possamos distinguir um do outro nem jamais enumerá-los por completo (HALBWACHS, 2003, p. 92).

¹¹ Sobre esse aspecto, o autor observa ainda que, em alguns contextos, como no familiar, em geral, a localização temporal chega a ser, inclusive, mais importante que a localização espacial da lembrança.

¹² Aspectos que desenvolveremos posteriormente neste capítulo.

Esse intuito de homogeneização provavelmente se dá porque, como salienta Bergson, “o que chamo ‘meu presente’ estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro” (BERGSON, 1990, p. 113); sobre o passado, porque, no momento em que se dá, o acontecimento já está distante de nós, e sobre o futuro, porque é para ele que tendemos, sobre ele que nos inclinamos. Assim, parece-nos que os acontecimentos conservados na memória, por relacionarem-se e estenderem-se uns sobre os outros, integram um único conjunto. Ainda corroborando essa ideia, Bergson afirma que a ligação “espiritual” de nossa memória com o passado fica evidente na noção incontestável de que “toda ideia emergente no espírito tem uma relação de semelhança ou de contiguidade com o estado mental anterior” (BERGSON, 1990, p. 134). Por isso, cabe tratar tanto da memória-hábito, relacionada a movimento anteriores do corpo, quanto da imagem-lembrança, que procuramos justamente em nossas experiências passadas; em ambos os casos, a percepção já consistiria na memória, pois aciona lembranças.

A relação da memória com o tempo é um dos aspectos de diferenciação entre a memória como *ars* e a memória como *vis*, das quais trata Assmann no livro *Espaços da recordação* (2011). Segundo a autora, a primeira consiste na ideia de memória como arte – vocábulo que deve ser entendido aqui como sinônimo de técnica – e está relacionada ao armazenamento de informações e à sua recuperação idêntica – portanto, a um procedimento mecânico que é o de decorar. Ou seja: a informação que é assimilada é posteriormente retomada da mesma forma como foi adquirida. Importa salientar que esse é um processo que não considera a dimensão temporal, o que faz com que, em sua realização, se exima o nexo entre recordação e identidade, consequência do fato de que as lembranças não estão expostas às mudanças. Ela, assim, assemelha-se à *memória-hábito* bergsoniana.

A memória como *vis*, por outro lado, assemelha-se à *memória-lembrança*, pois, ao se considerar a memória como potência, toma-se o tempo como uma dimensão crítica, relacionando-se, portanto à formação da identidade. Dito de outra forma, essa memória está relacionada àqueles acontecimentos de ocorrência única no tempo e que exigem do sujeito um processo de *recordação*, e não de *recuperação* tal qual na memória como arte. Nessa forma de memória, a diferença entre o que é armazenado e o que é dele retomado é mais importante que a reprodução fiel; é a análise dessa diferença que faz com que caracterizemos um

sujeito, por isso a relação dela com a identidade. Esse é o tipo de memória característico do discurso psicológico.

Uma boa maneira de esclarecer definitivamente a diferença entre as duas formas de memória é retomar a metáfora que Assmann utiliza, ao associá-las à *pen* (pena) e ao *pencil* (pincel).¹³ A pena é o instrumento de escrita, portanto, de fixação de uma informação, enquanto o pincel está relacionado não à documentação, mas à ambientação. Da mesma forma, a memória como *ars* dedica-se ao registro, enquanto a memória como *vis* preocupa-se mais com a elaboração do material presente na memória.

Ainda em relação ao tempo, Assmann defende que as lembranças que “estão ligadas a narrativas e são muitas vezes repetidas são melhor preservadas, mas mesmo elas estão limitadas no tempo: elas são desfeitas com a morte da pessoa que as possuiu e as habitou” (ASSMANN, 2006, p. 213, tradução nossa).¹⁴ Elas dependem, portanto, basicamente, do sujeito que as guarda, cabendo a este a responsabilidade por sua transmissão. Essa ideia pode ser refutada, em parte, pois é possível que outros contem nossa história – e isso é, de certa forma, o que ocorre quando se conta a história de nossa família (a questão que nos interessa, afinal) –, apesar de ser necessário reconhecermos que essa narrativa do outro carrega valores e percepções distintas das nossas. O problema aqui seria, por conseguinte, pensar até que ponto essa transmissão por terceiros, ao longo do tempo, modifica o conteúdo do acontecimento lembrado, pois cada um que relembra o acontecimento carrega uma perspectiva distinta.

Pode-se notar que a autora atenta para uma questão muito importante em relação à memória e que é central na obra *Memória e identidade*, de Joël Candau: a identidade. A partir da citação de Assmann, podemos pensar que a memória depende de um sujeito por apresentar uma perspectiva específica e pessoal, carregando, portanto, a identidade do sujeito a quem ela pertence. O autor, nessa mesma linha, atrela a memória à identidade a ponto de afirmar que a perda da memória acarreta a perda da identidade. Em sua concepção, sem memória, o sujeito vive somente o presente, pois a lembrança do passado é condição necessária para o conhecimento de si. Sua tese central é que “Não há busca identitária sem memória

¹³ Mantivemos a tradução realizada por Paulo Soethe à edição utilizada.

¹⁴ No original: “are tied into narratives and are often rehearsed are best preserved, but even they are limited in time: they are dissolved with the death of the person who owned and inhabited them”.

e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente” (CANDAU, 2016, p. 19). Apesar de relacioná-las, Candau distingue-as: a memória consiste em uma faculdade que nos daria a ilusão de que acontecimentos passados podem reviver graças à lembrança, enquanto a identidade é uma construção que se dá a partir da ação da memória. Esse movimento de retomada realizado pela memória faz com que o homem suporte sua duração, uma vez que se voltar para sua imagem passada o ajuda a encarar o presente. A memória, assim, modela-nos e é por nós modelada – como já apontara Bergson (1990) –, nisso consistindo a dialética entre ambas, pois memória e identidade conjugam-se e apoiam-se mutuamente, de forma que a primeira fortalece a segunda, individual ou coletivamente.

A memória é compreendida pelo autor como um movimento contínuo no tempo, mas não em um sentido só. Segundo o antropólogo, a recordação, ação do presente, acontece de forma que o passado é retomado carregando também seu futuro (afinal, conhecemos o desenvolvimento do ocorrido). Por isso, a formação e expressão de si exige o trabalho com três direções de memória, que estão diretamente ligadas à passagem do tempo: a memória do passado, a memória da ação (relativa a um quadro sempre presente) e a memória de espera (relativa aos projetos e resoluções em direção ao futuro). A construção de nossa identidade dá-se na conjugação dessas memórias, pois é concebida no decorrer do tempo, sendo a memória justa, a seu ver, aquela em que há equilíbrio entre essas três direções, uma vez que é através desse movimento que o indivíduo se relaciona com o mundo, de forma a compreendê-lo, estruturá-lo e colocá-lo em ordem (no tempo e no espaço), dando-lhe sentido. Nesse processo, porém, devem-se considerar a complementação ou alteração que sofre o passado – tal qual o embelezamento de lembranças desagradáveis, como Candau bem exemplifica –, modificando-o, noção que está contida também na metáfora do pedaço de cera proposta por Platão e retomada por Paul Ricoeur (2007). Ela consiste na ideia de que, semelhantemente ao que ocorre quando pressionamos algo contra um pedaço de cera, o que fica marcado é o que recordamos, durando o tempo durante o qual sua imagem está ali; o que é apagado, nós esquecemos. Essa é uma metáfora, portanto, que conjuga memória, esquecimento e invenção, pois está associada à problemática do apagamento dos rastros (cara ao filósofo francês) e do ajustamento da imagem

presente à impressão da memória, ou seja, à complementação ou alteração das lembranças.

Ricoeur pensa a memória em sua relação com o tempo e com a identidade por uma perspectiva bastante semelhante a Candau. Em *A memória, a história, o esquecimento*, o francês propõe uma fenomenologia da memória que concorda com a preocupação de sua obra, em geral, isto é, a identidade narrativa. Em sua perspectiva, o tempo torna-se humano quando articulado de maneira narrativa, o que implica uma reconstrução; assim, se a memória é concebida como a articulação entre tais elementos (o tempo e a narrativa), e dela deriva a identidade do sujeito, estamos tratando de *construções*. Em relação à reconstrução da memória, esta se dá, em grande parte, pela tentativa de recuperação de acontecimentos que pertencem ao campo do esquecimento; ela seria, por conseguinte, ao menos em uma primeira instância, uma espécie de luta contra o esquecimento, que é visto como dano, fraqueza ou lacuna, prejudicando a confiabilidade da memória. Este, porém, é, na perspectiva do filósofo, irremediável e inerente ao processo de recordação:

Sobre o pressuposto retrospectivo, construo um raciocínio: foi preciso que algo permanecesse da primeira impressão para que dela me lembre agora. Se uma lembrança volta, é porque eu a perdi; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera (RICOEUR, 2007, p. 438).

Pode-se pensar também, seguindo a linha de Assmann, que o esquecimento é elemento essencial à memória, pois esta é definida não só pelo que é criado, mas também pelo que é esquecido, excluído ou rejeitado, processo que implica uma (re)formulação da identidade. Candau corrobora isso ao afirmar que o esquecimento permite ao sujeito assegurar a comunicação consigo mesmo, pois gera “uma triagem sempre sutil entre as lembranças aceitáveis e aquelas que, a seus próprios olhos, tornam o passado psicologicamente, e por vezes fisicamente, insuportável” (CANDAU, 2016, p. 72). Essa condição, porém, nem sempre é vantajosa, pois, mesmo que necessária, ele implica uma inevitável perda identitária (já que lembrar é identificar-se).

É importante destacar que o embate contra o esquecimento, na teoria ricoeuriana, está relacionada à *recordação* e não à lembrança, pois, para o autor, há diferença entre os atos de lembrar e de recordar: “a simples lembrança sobrevém à

maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa” (RICOUER, 2007, p. 37). Essa distinção está relacionada também à passagem do tempo: enquanto a lembrança produz-se “naturalmente” após transcorrer um determinado tempo, a recordação percorre ativamente esse tempo passado, de forma a reconstruí-lo conscientemente, não apenas percebendo-o. A lembrança está, portanto, ligada à evocação, que é um fenômeno não consciente, ligado à afecção, enquanto a recordação consiste na busca, que é um processo consciente – o que se relaciona à proposta do autor de distinção entre rememoração e memorização, a primeira consistindo na ação consciente de retorno e a segunda, no processo involuntário de aprendizagem, marcada pela espontaneidade. Essas diferenciações remetem, no fundo, à *memória-hábito* e à *memória-lembrança* de Bergson (1990) e assemelham-se fortemente às memórias como *ars* e como *vis* consideradas por Assmann (2011).

Outra problemática importante à memória é a influência da sociedade sobre esta, tema tratado por Candau (2016). Sobre esse aspecto, julgamos importante evidenciar que, no campo em que se insere o autor, o da antropologia da memória e da identidade, “mais importante que memória enquanto uma faculdade humana é analisar as formas como a mesma se manifesta (variável de acordo com os indivíduos, grupos, sociedades)” (CANDAU, 2016, p. 21). Por isso, a proposta do livro do antropólogo é analisar como se passa das formas individuais de memória e de identidade para as coletivas. Na perspectiva do autor, a memória coletiva é uma representação ligada à metamemória, pois consiste na produção de um determinado grupo a respeito de uma memória supostamente comum. Assim, a identidade de um grupo não deve ser pensada unicamente no âmbito de algo socialmente incorporado, principalmente se considerarmos as teses que sustentam que as identidades são produzidas e se modificam a partir de relações e interações socioambientais (situações, contextos, circunstâncias), que também estão em constante mutação.

Essa questão da memória coletiva pode ser revista já na teoria de Bergson, mas em uma abordagem que concorda com a sua preocupação central, que é a memória no âmbito do indivíduo e sua relação com o passado. Assim, o autor considera que, mesmo ao se pensar em um passado/uma memória coletiva, ainda se trata de individualidades, pois a percepção difere de sujeito a sujeito:

Nossa experiência passada é uma experiência individual e não mais comum, porque temos sempre muitas lembranças diferentes capazes de se ajustarem igualmente a uma mesma situação atual, e também porque a natureza não pode ter aqui, como no caso da percepção, uma regra inflexível para delimitar nossas representações (BERGSON, 1990, p. 147).

É na refutação dessa ideia que consiste a teoria do sociólogo Maurice Halbwachs (2003), aluno de Bergson. Por esse ângulo, o pupilo ultrapassa o mestre ao estender as ideias deste a um contexto mais amplo, considerando a existência de dois tipos de memória: uma memória interior ou interna, pessoal ou autobiográfica e uma memória exterior, social ou histórica. Em sua perspectiva, a primeira recebe ajuda da segunda (bem mais extensa que a primeira), uma vez que nossa história pessoal está inserida na história em geral. Outro fator que as diferencia é que a segunda apresenta-nos o passado de forma resumida e esquemática, enquanto a primeira apresenta-se como um panorama mais contínuo e denso. O indivíduo, a seu ver, participaria de ambas, pois ambas apoiam-se mutuamente, sem deixarem de existir individualmente:

se a memória individual, para confirmar algumas de suas lembranças, para torná-las mais exatas, e até mesmo para preencher algumas de suas lacunas, pode se apoiar na memória coletiva, nela se deslocar e se confundir com ela em alguns momentos, nem por isso deixará de seguir seu próprio caminho, e toda essa contribuição de fora é assimilada e progressivamente incorporada à sua substância. Por outro lado, a memória coletiva contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas – evolui segundo suas leis e, se às vezes determinadas lembranças individuais também a invadem, estas mudam de aparência a partir do momento em que são substituídas em um conjunto que não é mais uma consciência pessoal (HALBWACHS, 2003, p. 71-72).

A coexistência dessas duas memórias se dá porque, apesar de insistirmos constantemente em afirmar nossa individualidade, carregamos sempre algo dos outros. Nossas lembranças são, portanto, sempre reconstruídas a partir não só do que lembramos, mas também do que os outros, pertencentes ao mesmo grupo em que tal fato aconteceu, lembram. Esse processo de complementação a partir da perspectiva do outro pode implicar falsas memórias ou a invenção de memórias, pois, no afã de reconstruir um acontecimento uno a partir de diferentes perspectivas, aspectos são apagados e brechas são preenchidas de modo a formar um todo aparentemente coeso. Assim, a narrativa que se realiza nem sempre é completamente fiel – como não o é qualquer narrativa de memória, pois, como observa Bosi (1994), o passado é, na maioria das vezes, elaborado pelo sujeito.

Seguindo essa perspectiva, Halbwachs (2003) defende que as imagens que subsistem em nosso pensamento não estão totalmente prontas, pois elas são, de certa forma, potenciais que se desenvolvem a partir de indicações presentes na sociedade, de forma que a reconstrução do passado ocorra em um processo contínuo de incompletude e indistinção, do que resulta a ilusão de que nossa memória é resultante apenas da nossa perspectiva sobre os fatos. Assim, a memória está necessariamente limitada não somente no tempo e no espaço, mas também pelas características do grupo a que se relaciona.

Em síntese, pode-se afirmar que a tese do autor é de que a consciência individual é o ponto de encontro de tempo coletivos. Nessa mesma linha, está o conceito de “memória social” proposto por Assmann (2006), que, retomando o sociólogo, julga que o indivíduo isolado não conseguiria estabelecer uma memória. Seguindo essa ideia, a autora afirma que “nós podemos dizer que nossas memórias pessoais são geradas em meio à proximidade social, à interação regular, a formas de vida comuns e a experiências compartilhadas” (ASSMANN, 2016, p. 213, tradução nossa).¹⁵ Assim, semelhantemente às propostas de Halbwachs e de Candau, a memória individual e a coletiva estão em constante interação – Assmann destaca, porém, que se deve atentar para o uso da expressão “memória coletiva”, pois ela é

muito vaga e confunde distinções importantes. A maior e mais abrangente memória da qual os indivíduos são parte inclui a família, a vizinhança, a geração, a sociedade, o estado e a cultura em que vivemos. Essas diferentes dimensões da memória, divergentes em seu âmbito e alcance, sobrepõem e intersectam-se no indivíduo que incorpora essas memórias de várias maneiras. Os humanos adquirem essas memórias não só via experiência vivida, mas também interagindo, comunicando, aprendendo, identificando e apropriando-se. Frequentemente, não é fácil determinar onde um tipo de memória termina e outra começa (ASSMANN, 2006, p. 211, tradução nossa).¹⁶

¹⁵ No original: “we may say that our personal memories are generated in a milieu of social proximity, regular interaction, common forms of life, and shared experiences”.

¹⁶ No original: “too vague and conflates important distinctions. The larger and more encompassing memory of which individuals are part of include the family, the neighborhood, the generation, the society, the state, and the culture we live in. These different dimensions of memory, differing in scope and range, overlap and intersect within the individual who incorporates those memories in various ways. Humans acquire these memories not only via lived experience, but also via interacting, communicating, learning, identifying, and appropriating. It is often not easy to determine where one type of memory ends and another begins”.

Essa ideia assemelha-se à proposta central de Ecléa Bosi (1994) no já referido livro, fruto de pesquisa realizada pela autora, que consistiu na entrevista com pessoas com idade superior a 70 anos e cujo espaço social dominante, durante a vida, tenha sido a cidade de São Paulo. A partir dessas entrevistas, a autora concluiu que a memória pessoal de um sujeito é também uma memória social, familiar e grupal, pois precisamos constantemente do outro para corroborar nossas lembranças ou para, inclusive, constituir nossa memória, uma vez que muito do que incorporamos ao nosso conjunto de lembranças são acontecimentos que nos foram relatados por outros – algumas lembranças da família que relatamos como nossas, por exemplo, são anteriores ao nosso nascimento, mas nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos ao nosso cabedal. Com o tempo, essas experiências que nos foram transmitidas acabam inspirando ideias e lembranças que se tornam nossas, apesar de terem sido formuladas por outros. Isso, em muitos casos, ocorre a tal ponto que, se alguém apontar de onde elas surgiram, ficaríamos surpresos. Esse é um processo, observa Bosi, que não se dá conscientemente, e cuja origem é difícil de rastrear, uma vez que uma lembrança ou ideia pode resultar da convergência de diversas correntes do pensamento coletivo.

A proposta teórica da autora aproxima-se da de Halbwachs (2003) também no aspecto relativo a como precisamos da presença do outro para reativar a memória do grupo em comum. A marca que essas memórias em comum imprimirão nos sujeitos que integram determinado grupo, porém, dependem do tempo de convivência; assim, alguém que apenas “passa” por um grupo (como o exemplo dado por Bosi de um professor em relação a uma turma) não guardará tantas lembranças como aqueles que pertencem a tal grupo por um longo tempo (como os alunos que integram a turma e que convivem por diversos anos). Além disso, Bosi destaca que algumas lembranças, apesar de atreladas a um contexto coletivo, podem imprimir-se em nossa subjetividade de forma mais individual, sendo percebidas independentemente do grupo em que o acontecimento se deu, pois “Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum” (BOSI, 1994, p. 411).

Ainda no tocante ao posicionamento de Assmann em relação à expressão “memória coletiva”, destacamos como este coloca em cheque a expressão utilizada por Halbwachs e que é o centro de sua obra. A noção de coletividade, para o

sociólogo, porém, é tão importante que interfere na distinção por ele proposta entre os movimentos da mente e que lembram, em parte, a distinção de memória-hábito e imagem-lembrança de Bergson: haveria uma reação espontânea, ligada ao corpo, e uma “artificial”, no sentido de que é buscada – critério utilizado também por Ricoeur (2007) para discernir os atos de lembrar e recordar. Porém, Halbwachs não se limita a pensar isso no âmbito exclusivamente do indivíduo, pois defende que a busca por uma lembrança, em seu caráter artificial de construção, relaciona-se mais diretamente à memória social/coletiva:

é preciso distinguir as correntes do pensamento propriamente dito ou da memória: a primeira está estreitamente ligada ao nosso corpo, não nos faz sair de nós – mas não abre nenhuma perspectiva sobre o passado, as segundas têm sua origem e a maior parte do seu curso no pensamento dos grupos diversos aos quais nos ligamos (HALBWACHS, 2003, p. 155).

O autor defende, portanto, que a memória é um exercício social, constituindo-se apenas no momento em que nos tornamos um ser social, afinal, nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais originam-se em meios e circunstâncias sociais definidas. Do seu ponto de vista, as imagens e os pensamentos que fazem parte da nossa consciência individual resultam dos ambientes pelos quais transitamos; desse trajeto – porque realizado em ordem distinta de acordo com cada indivíduo – resulta a história pessoal de cada um. Nesse sentido, a representação daquilo que evocamos no âmbito da memória individual é uma forma de conscientização da representação coletiva referente à memória da mesma coisa. Apesar de atribuímos ideias e reflexões a nós, como se de nós originassem, elas, em realidade, são inspiradas pelo nosso grupo de convívio/contato. Como em nós as diversas vozes se reúnem, tornando-se uníssonas, não somos mais capazes de rastrear sua origem; com isso, tomamos como ponto de origem nossa própria consciência. Essa fusão origina uma memória particular, mas que, em realidade, é apenas um ponto de vista em relação à memória coletiva.

Candau (2016), ao pensar a memória coletiva, em específico, e sua relação com a identidade dos sujeitos que a integram, distingue uma memória forte de uma fraca. A forte, porque coerente e compacta, impõe-se à maioria dos membros de um grupo; quando é própria de um grupo extenso, ela se torna “uma memória organizadora no sentido de que é uma dimensão importante da estruturação de um grupo e, por exemplo, da representação que ele vai ter de sua própria identidade”

(CANDAU, 2016, p. 44). A memória fraca, em contrapartida, não tem contornos definidos e é, em geral, diretamente compartilhada por um grupo cuja identidade coletiva é intangível; devido à sua falta de unidade, de força, ela pode servir como um elemento de desestruturação do grupo. Por isso, o autor defende que uma comunidade com um conhecimento recíproco forte e denso tem uma tendência maior a ter uma memória coletiva, uma memória organizadora forte.

Em relação ao plano individual, um conceito importante proposto por Halbwachs é o de intuição sensível, que consiste na consciência puramente individual, distinta das percepções, em que entram alguns elementos do pensamento social. Essa intuição é a base de qualquer lembrança, em cuja evocação se reconhece “as forças que a fazem reaparecer e com as quais sempre mantivemos contato” (HALBWACHS, 2003, p. 59). Logo, como a intuição sensível é constantemente recriada, ela está sempre no presente. A memória individual, porém, nunca está completamente isolada e fechada, pois, para evocar o próprio passado, o sujeito precisa recorrer às lembranças dos outros, transportando-se, assim, a pontos de referência externos a si, determinados pela sociedade. Assmann (2006), no mesmo sentido, defende que a memória individual é composta por episódios – motivo pelo qual é passageira, cambiante e volátil – o que lhe confere um caráter fragmentário. Sua aparente coesão se dá porque ela está conectada a uma ampla rede de memórias que pertencem a outrem.

A autora ressalta, entretanto, que não há como afirmar definitivamente o que é uma memória experimental e que nos foi contado por outros ou incorporado em nossa memória, por essa razão, o projeto interdisciplinar que envolve o estudo da memória deve ter como objetivo

entender melhor os mecanismos e as estratégias das maneiras como as memórias são formados pelos indivíduos e pelos grupos sob determinadas circunstâncias, e como elas são transmitidas e transformadas em processos de contínua reconstrução (ASSMANN, 2006, p. 222, tradução nossa).¹⁷

Essa proposta concorda com a defesa de Candau (2016) de que a evocação das memórias implica a comunicação com o outro, processo no qual a lembrança individual se submete a transformações e reformulações. Os quadros sociais, em

¹⁷ No original: “to understand better the mechanisms and strategies of the way memories are formed by individuals and groups under specific circumstances, and how they are transmitted and transformed in processes of continuous reconstruction”.

sua perspectiva, facilitam a memorização e a evocação (ou o esquecimento), pois permitem que possamos apoiar-nos nas memórias de outrem.

Assmann, na linha de Halbwachs, também afirma que, ao falar de memória, devemos lembrar que o indivíduo não vive isoladamente, mas está cercado de “primeiras pessoas”; sua individualidade, portanto, está sempre em contato com outras, de forma que as memórias pessoais estão sempre em contato. Esse contato constante gera diversas memórias coletivas, distintas umas das outras; por isso, deve-se recusar a ideia de uma memória coletiva exclusiva, mas considerar a existência de múltiplas memórias coletivas. Porém, como observa Candau (2016, p. 35), “Mesmo que as lembranças se nutram da mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano faz com que eles não sigam necessariamente o mesmo caminho”.

Nossas memórias de infância são, em grande parte, a prova de que nossa memória pessoal é, muitas vezes, construída a partir da conjugação das memórias dos outros. Isso porque, não raro, muitas das nossas histórias de infância nos foram narradas por familiares, de forma que nós não temos necessariamente a lembrança dos acontecimentos, mas a lembrança de narrativas sobre eles. Dessa maneira, na memória familiar, a forma de transmissão das lembranças que se referem a seus membros é muito importante.

Segundo Bosi (1994), as lembranças do grupo doméstico constituem, ao mesmo tempo, uma memória una e diferenciada, pois “Os vínculos podem persistir mesmo quando se desagregou o núcleo onde sua história teve origem. Esse enraizamento num solo comum transcende o sentimento individual” (BOSI, 1994, p. 423). Assim, ela existe em um plano coletivo, aquele a que pertencem os acontecimentos e impressões que são comuns a todos, e em um plano individual, que consiste nas impressões subjetivas que temos em relação ao conjunto de lembranças em comum.

A autora destaca como há, no meio familiar, algumas lembranças (como a atuação de um parente em específico) que servem de base para a construção de uma espécie de “identidade” grupal. Por isso, elas são constantemente repetidas, tornando-se simbólicas e servindo para transmitir a moral do grupo e inspirar os mais novos. A partir de tais acontecimentos marcantes, é possível que se reconstitua todo um período, pois ele serve, muitas vezes, de ponto a partir do qual se localiza temporalmente acontecimentos outros.

Apesar da constante narração repetida de eventos ligados à família, a memória desse grupo, transmitida ao longo de anos (ou até de gerações), como qualquer outra, acaba sendo modificada. Não podemos, aliás, afirmar, em relação a qualquer narrativa de memória, que as histórias sejam transmitidas com total fidelidade aos acontecimentos, pois, como bem aponta Candau, o distanciamento em relação ao passado permite que ocorra a mistura entre história e ficção, entre verdade factual e verdade estética. Em suas palavras,

De fato, o ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, como supunha Maget, mas o que fica do vivido. O narrador parece colocar em ordem e tornar coerente os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento mesma da narrativa: restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações, ‘sublimações’, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, ‘vida sonhada’, ancoragens, interpretações e reinterpretaciones constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa (CANDAU, 2016, p. 71).

Na perspectiva do antropólogo, a memória, em sua relação com o passado, é sempre conflitiva, compondo-se de “adesões e rejeições, consentimentos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra ou, dito mais simplesmente, de lembranças e esquecimentos” (CANDAU, 2016, p. 72-73), formando um todo homogêneo que satisfaz a necessidade de coerência, permanência e unidade inerente a todos os indivíduos.¹⁸ Assim, a narrativa que se constrói envolve a identidade do sujeito, no sentido de que tem como objetivo principal impedir o nosso inevitável declínio, o apagamento de nossa imagem na memória dos outros. Essa imagem, ressaltamos, é sempre construída a partir do que somos no momento de sua evocação, e a narrativa relativa a ela constrói-se temporalmente sempre – como se espera – a partir de si, de acontecimentos que lhe tocam, tanto os mais significativos, como nascimentos, doenças, mortes e casamentos, quanto aquelas mais banais, como longas viagens, mudanças de endereço e acontecimentos na vida profissional.

Jerome Bruner (1991), sobre esse aspecto, afirma, em “The narrative construction of reality”, que organizamos nossa experiência e nossa memória

¹⁸ Segundo o autor, “é de fato o discurso metamemorial que veicula a ilusão de uma afirmação identitária fundada sobre a permanência e o compartilhamento, e é a permanência e o compartilhamento desse discurso que conferem certo conteúdo à afirmação identitária” (CANDAU, 2016, p. 200).

principalmente de forma narrativa, de forma a termos um resultado não necessariamente verdadeiro ou falso, mas verossímil. Ricoeur (2006), no artigo “La vida: um relato em busca de narrador”, também trata da organização narrativa da memória. Nele, o filósofo defende que a construção da trama (conceito que recupera de Aristóteles) pode ser entendida como uma síntese de elementos heterogêneos, de forma a transformar acontecimentos diversos em uma única história. Esta é sempre mais simples que uma mera enumeração, porque *organiza os acontecimentos em um todo interligado*. A trama é, assim, uma totalidade que podemos denominar concordante e discordante, pois une em concordância elementos que são discordantes, gerando tensão. Nos termos do autor, nesse processo se

organiza e une componentes tão heterogêneos como as circunstâncias encontradas e não desejadas, os agentes das ações e os que a sofreram passivamente, os encontros casuais ou desejados, as interações que situam os atores em relações que vão do conflito à colaboração, os meios mais ou menos ajustados aos fins e, finalmente, os resultados não desejados (RICOEUR, 2006, p 11).¹⁹

É, afinal, esse o movimento de nossa memória: associamos em uma narrativa pretensamente coesa elementos diversos, que, em muitos casos, são discordantes entre si. Isso se dá no mesmo sentido da ressalva que o filósofo francês faz da capacidade pré-narrativa do que chamamos uma vida. Em sua perspectiva, a ação está sempre mediatizada simbolicamente; assim, as ações que constituem a vida, além de exigir familiaridade com a rede simbólica que as constituem, prolongam-se até o reconhecimento na ação das estruturas temporais que evocam a narração. Não é por acaso que falamos dos fatos acontecidos conosco. Assim, através da ficção, o sujeito acaba no *conhecimento de si*:

Se é certo que a ficção só se completa na vida, só se compreende através das histórias que contamos sobre ela, podemos dizer que uma vida examinada, no sentido da palavra que tomamos emprestada, a princípio, de Sócrates, é uma vida *narrada* (RICOEUR, 2006, p. 20).²⁰

¹⁹ No original: “organiza y une componentes tan heterogéneos como las circunstancias encontradas y no queridas, los agentes de las acciones y los que las sufren pasivamente, los encuentros casuales o deseados, las interacciones que sitúan a los actores en relaciones que van del conflicto a la colaboración, los medios más o menos ajustados a los fines, finalmente, los resultados no queridos”.

²⁰ No original: “Si es cierto que la ficción sólo se completa en la vida sólo se comprende a través de las historias que contamos sobre ella, entonces, podemos decir que una vida examinada, en el sentido de la palabra que tomamos emprestada al principio a Sócrates, es una vida *narrada*”.

Essa vida narrada é aquela em que as estruturas fundamentais de um relato podem ser identificadas e, sobretudo, na qual o jogo entre concordância e discordância está presente. É justamente a luta entre concordância e discordância que constitui o relato. Nós, portanto, somos narradores da nossa própria história, somos as *vozes narrativas* dela, mesmo quando não somos dela atores. É através dessas variações imaginativas sobre nosso próprio ego, defende Ricoeur, que tentamos alcançar uma compreensão narrativa de nós mesmos.

Assmann (2011) corrobora essa ideia ao defender que o significado não está na percepção e na recordação em si mesmas, mas em sua reconstituição – ou seja, em sua organização em um todo coerente. É só a partir dessa organização que poderemos reavaliar as lembranças e delas obter um sentido que será incorporado à nossa identidade. Em linha semelhante, Pierre Bourdieu (2006, p. 184) defende, em “A ilusão biográfica”, que

o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário.

Essa ideia concorda com o senso comum que descreve a vida como um caminho a ser percorrido, ou seja, como um trajeto que deve necessariamente ter um início, um meio e um fim. Portanto, nessa construção, é fundamental a atuação do tempo, tanto como elemento transformador das lembranças como elemento organizador da narrativa que se pretende realizar. Nora (1993), por exemplo, considera-o ao pensar a diferença entre memória e história, a qual julgamos semelhante à existente entre memória e sua transformação em narrativa (o autor, inclusive, aproxima as formas histórica e literária como legitimadoras da memória) – afinal, historicizar a memória é narrativizá-la.

A recuperação de acontecimentos passados, como apontamos anteriormente, não depende exclusivamente do processo de rememoração realizado internamente pelo sujeito, mas também “de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através dela” (NORA, 1993, p. 14). Ou seja: para trazer a memória ao “mundo real”, tirá-la do plano abstrato das lembranças, é preciso que ela se apoie em algo. No caso da história, que interessa Nora, isso se dá a partir dos

arquivos; no caso da memória familiar, que nos interessa, do testemunho dos parentes, de fotos e de objetos (os quais formam, afinal, uma espécie de arquivo familiar).

A narrativa que se forma é, portanto, em geral, a tentativa de conjugação de diversos acontecimentos que se apresentam à mente de forma fragmentária e a partir de diversas fontes. Nesse sentido, assim como Bergson (1990) defende que o reconhecimento por imagens é ligar a imagem de um objeto a outras que, com ela, formam outra, maior, reencontrando as ligações entre elas; já Halbwachs (2003, p. 56) defende que para lembrarmos de algo, “é preciso aproximar, reunir, fundir umas com as outras as inúmeras lembranças parciais, incompletas e esquemáticas que guardamos”. Assim, um acontecimento, ao ser retomado por pessoas diferentes, vai configurar-se distintamente, pois elas irão associar elementos diferentes, a partir da experiência de cada um. Cada narrativa da memória, assim, vai corresponder à subjetividade que a permeia, concordando com o fato de que cada um de nós tem uma história.

Nesse processo de conjugação de diferentes fragmentos que compõem a memória individual, como Assmann (2006) já havia salientado, devemos considerar que tais fragmentos, ao serem recuperados, já estão alterados pela ação do tempo e pela contaminação por narrativas, testemunhos e confidências dos outros. É, portanto, quase impossível distinguir entre as lembranças que são “fielmente” recuperadas e aquelas em que a imaginação interferiu, como bem aponta Halbwachs (2003). No mesmo sentido, Bourdieu (2006, p. 189, grifo do autor) afirma que o objeto do discurso da memória, isto é, “a apresentação *pública* e, logo, a oficialização de uma representação *privada* de sua própria vida, pública ou privada, implica um aumento de coações e de censuras específicas”.

Já colocamos a imaginação como um traço caracterizador da memória, afinal, dificilmente nos lembramos de algo com completa fidelidade. E, se as lembranças sofrem um processo de organização, como já salientamos, parece-nos que essa questão se torna ainda mais evidente, pois, para a composição de uma memória, somos obrigados a preencher as lacunas com episódios até certo ponto manipulados para tornar nossa narrativa de si uma construção coesa e coerente. Birgit Neumann (2016, p. 273), em “A representação literária da memória”, corrobora essa ideia ao afirmar que “Qualquer narrativa autobiográfica está destinada a ser ficionalizada através de processos de selecção, apropriação e avaliação,

acentuando, dessa forma, que recordar significa primeiramente as construções de criação de identidade de um ‘passado utilizável’”.

Além dos elementos que nós mesmos criamos para dar sentido a essas narrativas, devemos considerar que uma lembrança pode ser contaminada por elementos externos que associamos à nossa história e tomamos como acontecimento referente a nós:

quantas lembranças que acreditamos ter conservado fielmente e cuja identidade não nos parece duvidosa, são também forjadas quase inteiramente sobre falsos reconhecimentos, conforme relatos e testemunhos cuja origem esquecemos! Sozinho, um contexto vazio não pode criar uma lembrança exata e pitoresca. No entanto, aqui o contexto está cheio de reflexões pessoais, lembranças familiares, e a lembrança é uma imagem introduzida em outras imagens, uma imagem genérica transportada ao passado (HALBWACHS, 2003, p. 93).

Isso corrobora o fato já mencionado de que muitas de nossas lembranças, principalmente as da infância, provêm de fotografias, de objetos relacionados a tal grupo e, em grande parte, da narrativa de outrem. E, se o outro precisa também transformar suas lembranças em narrativa, temos uma ficcionalização em série. Assim, nesse processo, a memória acaba naturalmente deformando-se cada vez mais, tomando novos matizes.

Considerando esse processo todo de narrativização e a consequente ficcionalização da memória, parece-nos quase natural (e totalmente legítimo) que a literatura torne-se um meio de sua representação. Ansgar Nünning (2016), inclusive, no ensaio “A ‘verdade da memória’ e o ‘frágil poder da memória’: a literatura como meio de explorar ficções e enquadramentos da memória”, defende que “a literatura fornece um meio privilegiado para explorar as ficções, os enquadramentos e limites da memória e que o conhecimento estético da literatura nos pode ajudar a entender os processos complexos envolvidos na recordação e esquecimento” (NÜNNING, 2016, p. 220). Neumann (2016, p. 276) complementa essa ideia ao afirmar que, mais do que nos ajudar a entender o funcionamento da memória, a literatura nos proporciona modelos de organização: “quando interpretamos a nossa própria experiência, apoiamo-nos constantemente, e muitas vezes de forma inconsciente, em modelos narrativos preexistentes, fornecidos pela literatura”.

Nünning propõe que há três tipos de verdade produzidos pelos atos de recordação: verdade histórica, verdade narrativa e verdade da memória. Delas,

interessa-nos especialmente a última, pois, como bem destaca o autor ao retomar Rushdie (1982, p. 211 apud NÜNNING, p. 219):

a memória tem a sua singularidade própria. Selecciona, elimina, alerta, exagera, minimiza, glorifica e também calunia; mas acaba por criar a sua própria realidade, a sua versão dos acontecimentos, heterogénea, mas geralmente coerente, e não há ser humano saudável que confie mais na versão de outros do que na sua própria.

Essa afirmação coincide com a de Assmann (2011, p. 172) de que “A memória é o armazenador de onde a recordação se serve, seleciona, atualiza”. Nessa perspectiva, pode-se pensar o cérebro como um palimpsesto, em que as lembranças vão sobrepondo-se e dando lugar umas às outras.

De acordo com Nünning, gêneros literários como o romance e a autobiografia podem paradigmaticamente mostrar o complexo funcionamento da memória ao explorar a relação entre recordar e esquecer. Em sua perspectiva, ao retratar esses atos (tanto no âmbito individual como no coletivo), “as obras literárias conseguem revelar os problemas de toda a noção mimética e ingênua da ‘memória como unidade de armazenamento’” (NÜNNING, 2016, p. 220). Por isso, ele recupera o conceito de *ficções da memória* proposto por Paul John Eakin, que as entende como uma “(re)construção imaginária que resulta de um jogo sutil entre passado e presente, assim como entre memória e esquecimento” (NÜNNING, 2016, p. 223), isto é, como uma construção, concordando com a noção de que a nossa ideia de uma identidade contínua é uma ficção – talvez a primeira ficção de toda auto-narração.

Os paradigmas de tais conceitos podem ser pensados a partir de biografias, romances históricos, autobiografias e romances. Estes dois últimos, a seu ver, caracterizam-se não só por apresentar a relação entre memória, narração e identidade, mas também uma autorreflexão sobre os problemas e as limitações da memória. Nos casos em que essa reflexão é matéria dos textos, podemos afirmar que temos o que Neumann (2016, p. 272) considera “ficções de meta-memória”, as quais “combinam memórias pessoalmente engajadas com perspectivas criticamente reflexivas sobre o modo de funcionamento da memória, tornando, desta forma, a questão de como nós recordamos o conteúdo central da rememoração”.

Os gêneros não só desempenham papel na recepção da literatura, mas também constituem um elemento de construção e de interpretação de nossas

experiências de vida. Ou seja: dependemos de determinadas convenções de gênero para processar nossas próprias experiências – a narrativa, principalmente, como já afirmamos. Isso se dá, principalmente, porque é-nos necessário realizar um trabalho de seleção e de organização entre tudo o que vivenciamos: “de cada vez que os indivíduos atingem o limite da memória, tendem – consciente ou inconscientemente – a compensar fazendo uso de esquemas convencionalizados e de padrões narrativos e de gênero estabelecidos” (NÜNNING, 2016, p. 239).

Do mesmo modo, e reafirmando o que Ricoeur já havia proposto no artigo mencionado anteriormente, Erll e Nünning (2016, p. 254), em “Conceitos e métodos para o estudo da literatura e/enquanto memória cultural”, afirmam que “Através das formas narrativas e dos padrões de gênero, as experiências anteriormente pré-narradas e informes são simbolizadas, organizadas e interpretadas e, deste modo, tornam-se memoráveis”.

Tal como a memória, a literatura, não podendo preservar o passado, parece reconstruir ativamente versões do passado e do seu sentido. Partindo dessa perspectiva, Nünning aponta quatro conceitos de memória explorados nos estudos literários: 1) a ideia de memória *da* literatura; 2) gêneros da memória; 3) a memória *na* literatura ou a mimese da memória; e 4) a literatura como instrumento da memória coletiva. Deles, interessa-nos exclusivamente, neste trabalho, o terceiro deles; por esse motivo, desconsideraremos os outros.²¹ Sobre o aspecto que nos interessa, o autor afirma que ele gira em torno de representações literárias da memória individual e cultural, do modo como os textos literários representam atos e processos como recordar e esquecer. Dentro deste, está o conceito de “mimese da memória”, que o autor define como “técnicas narrativas que se usam para representar ou encenar a memória, a recordação e o esquecimento na literatura” (NÜNNING, p. 227).

Narratologia e memória, portanto, podem estar associadas: “As abordagens narratológicas chamam a atenção para as características estético-formais da literatura, trazendo, deste modo, à luz de possibilidades ficcionais atinentes à criação do mundo ou da memória” (NEUMANN, 2016, p. 268). O pressuposto é, novamente, que os trabalhos de ficção dispõem de técnicas específicas,

²¹ Os demais aspectos relacionam-se principalmente à relação entre literatura, memória e memória cultural, isto é, a como a literatura possui uma memória que é própria (relacionada à sua historiografia) e como ela atua como agente na configuração de uma memória cultural.

genuinamente literárias, para examinar a ligação entre memória e identidade. O autor ainda complementa a ideia afirmando que

a nível textual, os romances criam novos modelos de memória. Eles configuram representações da memória, porque seleccionam e editam elementos de um determinado discurso cultural: combinam o real e o imaginário, o recordado e esquecido e, por meio de mecanismos narrativos, exploram de forma imaginativa os modos de funcionamento da memória, oferecendo assim novas perspectivas sobre o passado (NEUMANN, 2016, p. 269).

Entre as características dessas narrativas de memória, o autor aponta algumas técnicas estéticas, dentre as quais estão um narrador ou personagem reminescente que olha para o próprio passado procurando dar-lhe significado a partir de uma perspectiva presente – há, portanto, um movimento de retrospectão ou analepse – e um tempo em co-presença, isto é, “os níveis multi-temporais do passado e do presente misturam-se de maneiras diversas e complexas” (NEUMANN, 2016, p. 270). Tais narrativas, em geral, apresentam uma tensão entre o eu que experiencia ou é recordado e o eu que narra ou recorda, o que acaba por implicar também uma tensão temporal. Neumann propõe, assim, duas formas de localização da tensão entre o eu narrado e o que narra: em um extremo, o contexto presente é raramente materializado, e o intervalo temporal entre ambos é marcado pelo uso de verbos no passado; em outro extremo, o contexto de narração e a motivação do ato presente são altamente relevantes.

Em síntese, pode-se afirmar que as formas literárias que permitem a encenação e o reflexo da criação de memória são a estrutura temporal, a mediação narrativa e a estrutura de perspectiva (NEUMANN, 2016). Além disso, o espaço serve como manifestação simbólica de memórias individuais ou coletivas, mediando o passado – dessa forma, a desordem espacial sugere a dificuldade de acesso ao passado. Esses recursos, como será demonstrado posteriormente, na análise de *Vermelho* (2003), são amplamente explorados por Mafalda Ivo Cruz ao construir uma narrativa que reflete a lógica memorialística.

Em relação ao tempo nas narrativas de memória na contemporaneidade, Neumann (2016, p. 270-271) afirma:

As analepses são tipicamente ordenadas de forma cronológica [...] Porém, sobretudo em ficções da memória contemporânea, esta ordem cronológica dissolve-se em detrimento da experiência subjetiva do tempo. Em tais

casos, a rígida sequência dos acontecimentos é prejudicada pela oscilação constante entre diferentes níveis temporais. Os desvios na ordem sequencial (anacronias) são, com frequência, semantizados, porque ilustram o funcionamento casual da memória, contribuindo assim, de forma substancial, para sublinhar a própria qualidade mnemônica das narrativas.

Bourdieu (2006), sobre tal mudança na configuração das narrativas, afirma que isso é consequência do questionamento da vida como uma existência dotada de sentido. Isso acabaria, em sua perspectiva, inspirando o abandono de uma estrutura linear em romances (como em *O som e a fúria*, de William Faulkner). Afinal, se a vida real é descontínua, o romance, ao representá-la, deveria necessariamente sê-lo também. A descontinuidade é também característica da colagem, vista por Assmann (2011) como um contramodelo à narração. Em seus termos, ela é

um princípio de ordenação espacial que conduz/coage coisas heterogêneas a inesperadas vizinhanças. A colagem como método não tem apenas algo de acidental, mas também algo de verdadeiro, ou de um impacto de violência gera o que se fixa em um determinado conjunto de metáforas da fala: ela 'quebra' a espinha dorsal da narrativa, a sequência temporal-cronológica, ela 'rompe' nexos entre acontecimentos e distribui fragmentos de arranjos livres. A colagem não é apenas uma forma de perda da ordenação, mas também uma forma de abalo da ordem (ASSMANN, 2011, p. 306).

A tentativa de organização das memórias, enfim, concorda com a afirmação de Neumann de que o eu retrospectivo tem como maior desafio reconciliar o sentido do passado à situação presente, de tal forma que “a narração retrospectiva corresponde ao processo de construção de uma identidade diacrônica e narrativa com base nas memórias episódicas, isto é, autobiográficas, de um indivíduo” (NEUMANN, 2016, p. 217). Essa construção diacrônica de um todo fragmentário, em que dialogam eus de tempos distintos, resulta em uma unidade que é relativa, pois determinada pela capacidade do sujeito de ajustar as memórias às necessidades atuais. Se ele não é capaz de fazê-lo, tem-se então uma identidade que é instável e, em alguns aspectos, passível de ser posta em causa.

O que tal autor defende, enfim, é basicamente que, em toda sequência autobiográfica (narrativas ou outras práticas, como diários, trocas epistolares, arquivos pessoais), a recordação serve à justificação de um destino pessoal. Sobre isso, Candau (2016, p. 74) afirma que

dotar de coerência sua trajetória de vida satisfaz uma preocupação que podemos qualificar como estética: permite ao narrador transformar a seus próprios olhos a narrativa de si próprio em uma 'bela história', quer dizer, uma vida rica, completa, rica em experiências de toda natureza. Nesse sentido, todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade.

O antropólogo afirma ainda que, apesar da diversidade de pontos de partida, na narrativa da memória, "As datas são estabelecidas, na maior parte do tempo, em relação a uma cronologia familiar" (CANDAU, 2016, p. 92).

É, portanto, a partir do meio familiar e, principalmente, a partir do nosso lugar nesse meio, que procuramos constantemente contar nossa história, apesar do esforço em contá-la a partir de uma perspectiva que é nossa. Para tanto, é necessário, muitas vezes, transformá-la, o que implica invenções constantes. Quanto a essas invenções, Bergson (1990) já defendia que, como o processo de percepção se dá muito rapidamente, ela não raro desperta antigas imagens que são, em realidade, ilusões de toda espécie; por isso, uma margem das lembranças está sempre no âmbito da fantasia e da imaginação. Halbwachs, em perspectiva semelhante, defende que a lembrança é uma reconstrução do passado – para a qual "é preciso aproximar, reunir, fundir umas com as outras as inúmeras lembranças parciais, incompletas e esquemáticas que guardamos" (HALBWACHS, 2003, p. 56) – que depende de outras reconstruções anteriores (afinal, o meio social está constantemente modificando a memória coletiva, o que interfere diretamente na memória individual). Esse processo se dá "desde a infância, no contato com os adultos, [por meio dos quais] adquirimos muitos meios de encontrar e reconhecer muitas lembranças que, sem isso, teríamos esquecido rapidamente, em sua totalidade ou parte" (HALBWACHS, 2003, p. 91). Candau (2016), ao tratar da manipulação e da distorção da memória, defende que esse processo, não raro, informa mais sobre uma sociedade ou indivíduo que uma memória totalmente fiel, pois é partir da análise da deformação aplicada ao acontecimento memorizado que se define a identidade presente. Entretanto, no contexto atual, em que um indivíduo pertence a diversos meios, que deformam as lembranças à sua maneira, a fragmentação da memória se torna uma consequência inevitável. Em cada um desses meios, pode-se pensar que haja uma tentativa de homogeneização da memória e, assim, de fixação de uma memória imutável, a qual se dá a partir de uma figura autorizada, que admite uma posição de liderança, responsável pela eficácia

da transmissão dessa memória organizada e, por consequência, da visão de mundo do grupo que encabeça. Segundo Candau (2016, p. 124-125),

Na medida em que estes serão reconhecidos pelos 'receptores' como os depositários da 'verdadeira' e legítima memória, a transmissão social assegurará a reprodução de memórias fortes. Ao contrário, quando os guardiões e os lugares de memórias tornam-se muito numerosos, quando as mensagens transmitidas são inúmeras, o que é transmitido torna-se vago, indefinido, pouco estruturante, e os 'receptores' possuem uma margem de manobra muito maior que lhes irá permitir lembrar ou esquecer à sua maneira.

Em razão disso, no caso das famílias, as narrativas contadas pelos mais velhos possuem uma autoridade singular. O papel destes, destaca Bosi (1994), é muito importante, pois são responsáveis pela retomada de histórias e tradições passadas; no contexto familiar, os velhos têm o poder de “tornar presentes na família os que se ausentaram, pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar”, servindo, portanto, como mediadores entre aquilo ou aqueles que não existem mais e aqueles que estão aqui e que permanecerão depois deles. Myriam Moraes Lins de Barros (1989), no artigo “Memória e família”, destaca que os mediadores têm a função de manutenção de identidade de um grupo, de forma a ligar diferentes gerações a partir da transmissão de sua história; assim, o “guardião da memória familiar” (BARROS, 1989, p. 34) é figura fundamental para se entender o passado de uma família. A importância do grupo familiar, na perspectiva da autora, deve-se ao fato de a família ser, ao mesmo tempo, objeto de recordação dos indivíduos e espaço em que tais recordações podem ser avivadas.

A reconstrução do passado dessa coletividade mais íntima não deixa de relacionar-se ao meio social mais amplo em que se insere o indivíduo. Podemos afirmar, assim, partindo-se da seguinte afirmação de Halbwachs (2003), que a memória familiar serve, em muitos casos, como a porta de entrada para o pensamento coletivo, pois,

Depois que ultrapassa a etapa da vida puramente sensitiva, a partir do momento em que se interessa pelo significado das imagens e dos quadros que vê, pode-se dizer que a criança pensa em comum com as outras pessoas, e que seu pensamento se divide entre o fluxo das impressões inteiramente pessoais e as diversas correntes do pensamento coletivo (HALBWACHS, 2003, p. 81).

O autor complementa essa ideia ao defender que é a partir dos meios sociais que a criança entra em contato com o passado, e que é nesse passado vivido, mais que naquele aprendido, que ela apoiará a memória que desenvolverá ao longo da vida. Não é a família o meio social predominante de uma criança? Logo, não é a partir do passado desta que suas memórias – e sua identidade – serão definidas?

Candau (2016) defende que é a relação do indivíduo com a memória familiar, mais que com as outras, que espelha sua identidade, pois nela o contato entre memória e identidade pode ser mais facilmente notado. Retomando Halbwachs (2003), ele afirma que o conjunto de lembranças compartilhadas entre membros de uma mesma família participam da identidade particular desta. Mesmo que haja uma tentativa de fixação pelos objetos, a genealogia está sempre em jogo constante entre uma genealogia naturalizada (relacionada a questões naturais) e a genealogia simbolizada (constituída a partir de um relato fundador e, portanto, até certo ponto, artificial).

A manutenção dessa memória da família é, em último grau, uma tentativa de proteger da ação do tempo (ou seja, do esquecimento) a memória individual e de seus antepassados, como já apontara Barros (1989, p. 36) ao defender que “cada descendente [é] o alvo e ao mesmo tempo o veículo de preservação dos valores familiares”. Por isso, a reapropriação do passado familiar “é sempre específica e o sentido que ela confere aos acontecimentos familiares memorizados é irredutivelmente singular, idiossincrático” (CANDAU, 2016, p. 141), permitindo ao indivíduo narrar sua própria história, em confronto com a de outros membros da família.

A autora, ao tratar dos elementos que carregam a memória familiar, observa que não só os retratos que relembram a história familiar, mas também móveis e objetos, os quais “não são apenas partes de um passado, mas símbolos da família, dos lados de descendência, que podem ser transcritos como bens que contêm uma história” (BARROS, 1989, p. 35). Esses elementos funcionam como uma forma de *reminding* – conceito que Ricoeur (2007) retoma de Edward Casey –, ou seja, como indicadores que ativam as lembranças e, assim, protegem contra o esquecimento. No mesmo sentido, Candau (2016), ao tratar do contexto familiar, valoriza não só as histórias, mas tudo o que as envolve, como objetos e locais que as marcam, como mostra o trecho abaixo:

[A] vontade de adesão a um sistema que garanta a perpetuação de uma linhagem se alimenta de uma memória doméstica de longa duração que se utiliza de vários e diferentes suportes: os documentos de família, os lugares e paisagens que envolvem a propriedade, mas também os múltiplos suportes de lembranças íntimas, objetos tidos como antigos, árvores plantadas por ocasião do nascimento de tal ou tal ancestral, mantas do século passado cuidadosamente dispostas nos armários, filmes e fotografias de família, sepulturas, itinerários etc. Todos esses signos memoriais servem menos a veicular informações ou ativar a lembrança sobre acontecimentos que para afirmar o caráter durável do laço familiar (CANDAUI, 2016, p. 117).

Em relação aos locais, destaca-se o papel da casa na memória familiar. Segundo Barros (1989, p. 40), ela é a “representação mais contundente do espaço familiar”. A relevância de um espaço físico ao processo de rememoração remete ao conceito de “lugares de memória” de Nora e ao *reminding* de Casey, pois servem como elemento de representação do passado, surgindo a partir da ideia de que não há memória espontânea, mas que devem existir recursos que a desencadeiem. Entre os lugares admitidos pelo autor, estão museus, arquivos, festas, monumentos, santuários, entre outros;²² eles, no entanto, não têm necessariamente referentes na realidade, podendo ser puramente simbólicos. A casa, em nossa concepção, concorda com essa ideia, pois ela é o lugar que abriga as memórias da família, e estar nela ou relembra-la desencadeia o processo de rememoração dos acontecimentos ali dados.

A partir do debate realizado neste capítulo, pode-se afirmar que, apesar de haver farta bibliografia sobre a memória, a maioria dos textos convergem para pontos em comum, como pensar a diferença entre a memória que serve ao arquivamento de informações e aquela relacionada aos acontecimentos, os quais são sempre retomados de formas distintas. Essa ideia está presente na obra de Bergson, mas é retomada por todos os autores aqui citados, cada um aproveitando-a na forma que melhor lhe convém. Outro ponto importante a se ressaltar é como a coletividade interfere constantemente na memória individual, uma vez que somos seres sociais e sofremos, a todo momento, interferência do mundo exterior. Os autores que pensam mais especificamente sobre essa questão afirmam que muitas das nossas memórias podem ser originárias, justamente, desse exterior e serem assimiladas por nós como nossas. Essa relação entre grupo e indivíduo realiza-se

²² Cabe salientar que a preocupação de Nora (1993) está mais relacionada à problemática da memória histórica, enquanto, nesta dissertação, preocupamo-nos com uma memória mais íntima, no sentido de não abarcar uma coletividade tão extensa.

de forma exemplar no contexto familiar, pois, nele, associam-se a memória pessoal do sujeito, mais íntima e individual, e a memória familiar, no sentido de que esta serve ao processo de identificação do sujeito, pois diversas lembranças que o constituem se deram no âmbito da família. A transmissão dessa memória coletiva – como a da memória em geral –, porém, não se dá de forma sempre clara, devido à diversidade de perspectivas que a formam e às transformações que ela sofre devido à passagem do tempo.

Interessa-nos ressaltar, também, como tanto a memória individual como a coletiva são, em geral, transmitidas narrativamente. Isso implica uma organização das lembranças que acaba por apagar determinados acontecimentos e, principalmente, ficcionalizar episódios a fim de se ter um todo coeso. Na construção dessa narrativa – legitimamente representada pela literatura – coexistem, portanto, não só a perspectiva do sujeito que a produz, mas, devido à constante contaminação por elementos externos, a de outros. É pensando nessa relação e no quanto isto interfere na identidade do sujeito (afinal, baseada na narrativa de memória que ele constrói para si) que analisaremos o romance *Vermelho*.

3 “GENEALOGIA DE UM PESADELO”

A memória é, talvez, o grande tema da obra romanesca de Mafalda Ivo Cruz. Em todas as suas narrativas longas, temos personagens que se voltam para o passado – e, em geral, esse movimento está associado a uma narrativa que reflete formalmente os movimentos da mente em tal processo. É o caso de *Vermelho*, ao qual nos dedicaremos neste capítulo, um dos mais exemplares nesse sentido. Nele, tem-se um narrador-protagonista, Tito, que, ao longo das páginas, procura reconstituir sua genealogia em uma narrativa, em muitos momentos, incerta, incompleta e um tanto confusa. Além disso, os acontecimentos que a compõem são apresentados e lidos a partir de uma perspectiva particular, a sua, mas que sofre, como demonstraremos, a influência de perspectivas outras.

Como discutido no capítulo anterior, a memória depende sempre do sujeito a quem pertence, que a processa; no contexto narrativo, a situação é a mesma: estamos sempre dependendo da voz que nos conta. Por isso, é importante pensar nas consequências desse narrador em primeira pessoa que procura dar conta de uma história coletiva.²³

Segundo Gérard Genette (1979), principal teórico da narratologia clássica, o narrador pertence ao campo do modo narrativo, categoria relacionada ao quanto de informação é fornecida pela narrativa. A ela está também atrelada, portanto, a questão da *perspectiva* – se há ou não um ponto de vista restritivo – e o da *distância*, a qual serve à regulação da informação narrativa. As perguntas que norteiam o pensar essa categoria são: quantos pormenores são fornecidos? A que distância está o narrador dos acontecimentos? Maria Lucia Dal Farra (1978, p. 24) refere-se a essa questão sob o termo “ótica”, isto é, o “lugar de origem da emissão geradora do universo romanesco”. Assim como Genette, a autora defende que a escolha da pessoa narrativa está relacionada à *restrição* que será dada à narrativa.

Dentre os autores mencionados na discussão teórica apresentada no capítulo anterior, Birgit Neumann é quem mais aproxima a teoria da memória com a

²³ Destacamos que uma breve discussão sobre o narrador é necessária, mas este não é o foco da investigação aqui pretendida. Essa opção se dá principalmente pelo fato de que as categorias da teoria da narrativa, em geral, não servem completamente à narrativa em questão, que segue a lógica de fragmentação e de caoticidade da memória. Por isso, centramos a análise principalmente referente a esta, trazendo conceitos da narratologia quando se faz necessário ou conveniente.

narratologia. A autora, como vimos, defende que as ficções literárias determinam modelos que influenciam as memórias individuais e que, além disso, as abordagens metodológicas estético-formais da literatura trazem à luz possibilidades ficcionais que servem à criação da memória. Essa ideia corrobora e desenvolve a afirmação de Ricoeur (2006) de que se a vida só se entende a partir das histórias que contamos sobre ela, então uma vida examinada é uma vida *narrada*. É a forma narrativa, portanto, que dá ao sujeito uma identidade.

No que tange à figura do narrador, Neumann afirma que, nas narrativas de memória, este é remanescente, de forma que o relato funciona sempre em retrospecto ou analepses. Além disso, percebe-se uma tensão entre o Eu que é recordado/que experienciou os acontecimentos e aquele que narra/os recorda. De fato, em *Vermelho*, temos uma narração ulterior (GENETTE, 1979) – isto é, a posição clássica do narrador que olha para o passado –, mas ela é formalmente não tradicional, pois se apresenta em uma construção caótica, alinear. O romance concorda, portanto, com uma observação de Neumann (2016, p. 271) relativa à narrativa memorialística contemporânea:

sobretudo em ficções da memória contemporâneas, esta ordem cronológica dissolve-se em detrimento da experiência subjectiva do tempo. Em tais casos, a rígida sequência dos acontecimentos é prejudicada pela oscilação constante entre diferentes níveis temporais. Os desvios na ordem sequencial (anacronias) são, com frequência, semantizados, porque ilustram o funcionamento casual da memória, contribuindo, assim, de forma substancial, para sublinhar a própria qualidade mnemónica das narrativas.

Cabe colocar aqui, porém, a observação de Ricoeur de que, mesmo que um texto literário rompa com a narrativa clássica, devemos sempre ter como parâmetro a tradição. Tendo isso em mente, nossa análise parte sempre do contraste da narrativa de Cruz com o modelo realista de representação:

Cada obra é uma produção original, um novo existente no reino do discurso. Mas a afirmação inversa não é menos verdadeira: a inovação segue sendo uma conduta controlada por regras: a obra da imaginação não surge do nada. Está conectada de uma maneira ou de outra aos modelos recebidos pela tradição. Mas essa obra pode entrar em uma relação variável com esses modelos. A gama de soluções desdobra-se em toda a sua amplitude entre os dois polos: o da repetição serial e o de deformação regulada [...] A novela contemporânea, por exemplo, pode se definir em grande parte como uma antinovela, na medida em que são as próprias regras que são objeto de uma nova experimentação (RICOEUR, 2006, p. 14).

A construção formal de *Vermelho*, que exploraremos ao longo deste capítulo, remete, em diversos aspectos, à teoria das *unnatural narratives* apresentada por Jan Aber, Stefan Ivensen, Henrik Nielsen e Brian Richardson no artigo “Unnatural narratives, unnatural narratology: beyond mimetic models”. Em relação às ideias dos autores, o romance concorda com a proposta das *unnatural minds* que caracterizariam tal tipo de narrativa, as quais se apresentam de uma forma que obstrui o caminho, geralmente guiado, que é dado ao leitor; ou seja: ao invés de apenas seguir as instruções dadas pelo narrador (geralmente muito claras, encadeando uma narrativa linear e lógica), ele encontra diversos percalços que não são resolvidos. Com isso, o leitor é forçado a (re)construir consciências que desafiam a estrutura de consciência contínua.

Os autores colocam ainda que a narração psicológica – em que, afinal, consiste *Vermelho* – é uma forma de *unnatural narrative* já convencionalizada (assim como o narrador onisciente, o discurso indireto livre, entre outras). Julgamos que o romance que analisamos, porém, destaca-se por levar tal tipo de representação a extremos – como esperamos que a discussão aqui proposta demonstre.

Antes de apresentarmos sua análise, porém, é importante realizar a tentativa de colocar em ordem (crono)lógica os acontecimentos que marcam a história de Tito e de sua família.²⁴ A genealogia que permeia a narrativa começa com o tataravô do narrador, Afonso de Amadeus, colono português em Cabo Verde, casado quatro vezes com quatro diferentes irmãs de uma mesma família, as Rosas, tendo com cada uma delas uma filha. Extraconjugalmente, Afonso mantinha um relacionamento com Isaura de Jesus Maria, uma negra com quem teve quatro filhos, António, Gustavo, Leonardo e Sebastião. A amante, a cada casamento do colono, fugia de suas terras e voltava grávida de outro homem. Todos os filhos fruto de tais fugas – além de um outro, gerado em momento que não coincide com os casamentos – nasceram e foram criados no território de Afonso, mas com oito ou nove anos foram enforcados no pátio da casa deste em presença da mãe; são eles: Josias, Josué, José, Ismael e Saúl. Isaura não reagia ao assassinato dos filhos no momento de sua realização, mas, quando o velho Afonso morreu, ela enfim vingava-se casando seus quatro filhos com as quatro filhas que o amante teve com as esposas. De um desses

²⁴ Salientamos que esta apresentação, muito breve, serve apenas para contextualizar o leitor em relação aos acontecimentos que abordaremos no decorrer do capítulo, de forma que não cabem, ainda, reflexões críticas sobre eles.

casais, o que inclui Sebastião, nasceu Leonor, a avó de Tito. Esta, para sair de África, casou-se com um militar que a levou para a metrópole portuguesa, onde mantiveram um casamento infeliz, o qual atingiu seu fim simbólico (mas não legal) no momento em que ela, após ter duas filhas, deu à luz um menino albino e que apresentava diversos traços físicos dos negros. Tendo o marido negligenciado a criança por sua fisionomia, que evidenciava uma origem que lhe era vergonhosa, Leonor, também envergonhada pelo mesmo motivo, trancou o menino em um quarto, onde este passou a viver, afastado do mundo. O único contato que a criança tinha era com as empregadas que lhe levavam comida, dentre as quais está Dária, que, aproximando-se a cada dia mais do menino, acaba engravidando dele. Dessa relação nasceu Tito, narrador protagonista do romance. Ele não conheceu o pai, pois este, pouco tempo após o casamento forçado com Dária, acabou morrendo – e o motivo dessa morte é uma das questões que preocupam Tito. Anos depois, Dária se casou com Mário, homem responsável por contar ao narrador diversas histórias sobre a família e nele suscitar a desconfiança em relação a diversos acontecimentos.

Além dessa genealogia, cabe também explicar o contexto do presente diegético da narrativa: Tito vive com a companheira Nina em uma situação social decadente. Em determinado dia, ela é demitida de seu emprego em um canil, acusada de ter envenenado os cães, o que, na mente caótica do protagonista, serve de justificativa para a possibilidade de a mulher envenená-lo também. Próximo a esse episódio, bate à porta da casa dos dois uma mulher, Lena, que acaba vivendo com eles por certo tempo e cuja presença desencadeia em Tito diversas lembranças.

A retomada de tal genealogia, porém, não se dá de forma tão simples quanto a apresentamos, mas a partir de aspectos formais específicos. A primeira observação a ser feita é que a narrativa é construída a partir da interlocução constante de Tito majoritariamente com a figura materna, como demonstra a seguinte passagem: “Mãe, fica aqui. Ouves? Consegues ouvir-me?” (CRUZ, 2003, p. 61). Maria Luíza Ritzel Remédios destaca esse aspecto – aliado a outros – como inovador, pois

O narrador ao situar o tempo, inverno nevoento, em que se passa a história e ao dirigir-se a um tu, abertura dêitica do tu indicativo do Outro, estabelece o pacto narrativo, afastando-se do tradicional romance do século XIX

(realista?) e, portanto, afastando-se da mimese, construindo as personagens como seres da linguagem, vale dizer, elas são identidades produzidas em cada voz. O efeito de voz é que leva à homogeneização de cada personagem e leva, também, o leitor a encontrar um mundo coerente, à medida que desvenda o jogo elíptico estabelecido pela narrativa (REMÉDIOS, 2011, p. 79-80).

A interpelação constante pela atenção da mãe, Dária, é um recurso importante, uma vez que o diálogo com o outro serve para dar sentido ao que é dito, seguindo a lógica de que, ao tornar narrativa o que nos aflige, espera-se que o conteúdo narrado se torne mais coerente e compreensível. Ao recontar a própria história, o sujeito submete-a à ação de a organizar nas três direções que Candau (2016) considera ao pensar a memória – o passado, o presente e o futuro –, de forma a lhe dar sentido. Para o antropólogo, o compartilhamento desse discurso metamemorial confere conteúdo à afirmação identitária. Nesse processo, porém, é comum a manipulação do passado, pois a narrativa produzida serve ao momento presente do sujeito, respondendo a inquietações atuais e não mais às que existiam anteriormente; assim, o significado está não no que é recordado, mas sim na sua reconstituição (ASSMANN, 2011). Como já observamos, a análise dessa manipulação pode informar mais sobre a identidade presente que a recuperação fiel dos acontecimentos; no caso de Tito, é importante que o que se realiza, de fato, ao longo do romance, é uma *tentativa* de organização (evidente principalmente pela fragmentação, pela não linearidade da narrativa e pelas incertezas ou lacunas na sua reconstituição), e não sua realização, o que revela uma identidade em crise e uma psicologia claramente perturbada, como bem aponta Miguel Real (2017, p.10): “À imagem [de Tito] quebrada e fragmentada no espelho, desprovida de unidade de continuidade, corresponde à representação geral do texto”.

É em uma das interlocuções diretas com a genitora que o narrador expressa o desejo de compreendê-la, o qual atravessa a narrativa: “Ainda consegues ouvir-me? Não, não sei quem és. Ou não quero saber? Sei. Mas e então? Pode reconstituir-se a vida?” (CRUZ, 2003, p. 20). Essa hesitação reflete o desejo de identificar quem foi Dária, mas, ao mesmo tempo, o receio de fazê-lo – afinal, isso pode revelar algo sobre ela e sobre si mesmo que não lhe agrada, uma vez que a presença da mãe (seja ela como for) é sempre uma lembrança de quem ele é. Esse sentimento está expresso na seguinte passagem, quando Tito a observa à beira da morte:

Um vórtice temível de sombras. Era o que tu me trazias, ali, imóvel, no quarto do lado. Era tudo o que me trarias a partir daí, ouves? E acusei-te, como se tivesses culpa. Ouve, ouve, é tudo insuportável. Quando olhava para ti via os meus terrores, e nunca mais me poderias proteger deles. Pelo contrário. Já só tinhas o poder de acrescentá-los.

Via misteriosos seres enlutados que carregavam candeias, velhas de luto que corriam e gritavam e urravam ao longo do paredão da praia em Fevereiro, era o vórtice das sombras. Era o inferno. Era o que tu me impunhas (CRUZ, 2003, p. 107-108).

É interessante destacar também como Dária, em alguns momentos, responde ao filho – “Estás aí? Estou. Estou. Não tenhas medo” (CRUZ, 2003, p. 25) – o que pode ser pensado como projeção do narrador protagonista, pois este reconhece estar falando sozinho – “Não, não estás aqui, não mintas, já não está aqui ninguém” (CRUZ, 2003, p. 65) – ou como intromissão de outra voz narrativa (traço frequente na obra de Cruz), pois, no desenvolver do texto, essa voz materna assume a narração de um capítulo inteiro (o capítulo XII).²⁵ Porém, mesmo que haja, eventualmente, “respostas”, o narrador reconhece sua solidão, e, mesmo que ninguém o ouça, não deixa de manter seu propósito. Afinal, esse processo de retomada da história da família permite, em sua perspectiva, que se dê voz a muitos outros, pois Tito julga que somente através dele os antepassados silenciados poderão ser “escutados” e, por conseguinte, lembrados, inclusive (e principalmente) os filhos de Isaura mortos por Afonso: “Tantos gritam através de mim e morreram calados e já ninguém se lembra deles” (CRUZ, 2003, p. 9). O narrador protagonista desempenha, assim, papel de “guardião da memória familiar”, que Barros (1989) defende ser fundamental para se entender o passado de tal grupo, mediando sua identidade.

Tito, porém, não é um narrador completamente confiável, pois reconhece que definição não é um de seus pontos fortes: “apesar de um grande sofrimento que *não sabia, como nunca sei, definir bem*” (CRUZ, 2003, p. 9, grifo nosso). Com isso, fica claro que tudo o que diz é, até certo ponto, impreciso. Além disso, a narrativa apresenta diversas marcas de incerteza com expressões como “calculo que sim, não sei” (CRUZ, 2003, p. 11) e “*Deve haver registros*” (CRUZ, 2003, p. 11, grifo nosso). A presença dessas marcas remete-nos à observação de Neumann (2016) de que algumas narrativas de memória apresentam uma narração duvidosa (isto é, quando

²⁵ A interferência da voz da mãe reforça a ideia de alguns aspectos do romance servirem à caracterização de uma *unnatural narrative*, afinal, essa resposta da interlocutora não poderia ser aceita se seguirmos os paradigmas de uma narrativa realista tradicional, pois consiste em uma enunciação impossível.

o leitor reconhece as inconsistências textuais ou normativas), efeito que está ligado aos processos de seleção, apropriação e avaliação naturais da memória e que são transpostos para as narrativas que a representam. A ideia central é que, nelas, a relação entre os atos de recordação e de construção são evidenciados.

Essa proposta de Neumann remete ainda ao conceito de narrador pouco digno de confiança²⁶ apresentado por Wayne Booth (1980). Esse tipo de narrador – que pode ou não contar com a corroboração ou a correção por outras vozes narrativas – transforma o pacto da obra; isto é, ele age como se estivesse em consonância com as normas implícitas dela, mas não está. Nesse caso, espera-se que Tito narre verdades sobre a família, fazendo um registro minimamente confiável, mas ele realiza quase que o oposto.

A confusão resultante, segundo Booth, é deliberada pelo narrador. O efeito disso depende “se o leitor é obrigado a sentir, desde o princípio, que vê a verdade em direção à qual o personagem vacila ou é, pelo contrário, obrigado ele próprio a içar âncora e viajar em mares desconhecidos em direção a um porto desconhecido” (BOOTH, 1980, p. 301). Ricoeur (2010), ao tratar da proposta de Booth, defende que o narrador *não digno de confiança* é interessante por apelar à liberdade e à responsabilidade do leitor. A literatura que mais explora esse tipo de narrador, a moderna, exigiria dele, assim, uma resposta. O francês valoriza a utilização desse recurso, pois afirma que:

Talvez seja função da literatura mais corrosiva contribuir para fazer aparecer um leitor de um novo tipo, um leitor ele mesmo *desconfiado*, porque a leitura deixa de ser uma viagem tranquila feita em companhia de um narrador digno de confiança, e se torna um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo (RICOEUR, 2010, p. 279).

Essa é a reação que se espera de *Vermelho*, em que o leitor é obrigado a sentir a vacilação do narrador, concordando com a afirmação de que a narração pouco digna de confiança serve à confusão no leitor – ou, nos termos de Ricoeur (2010), à bagunça de suas expectativas. Além disso, o romance explora a afirmação de que quanto maior o mergulho em visões interiores, menor o grau de confiança – afinal, é apenas por adentrarmos o mais íntimo de Tito (sua consciência) que a narrativa é construída da forma que é (em muitos aspectos, *desconfiável*).

²⁶ Importante ressaltar que a confiabilidade ou ambiguidade do narrador, aqui, é um recurso exclusivamente retórico/estético.

Além das marcas de incerteza, o narrador realiza questionamentos sobre as informações que são transmitidas: “Depois chegou, instalou-se e mudou de nome. *Ou será* que nem mudou, nem sequer?” (CRUZ, 2003, p. 12, grifo nosso). Por isso, sua abordagem acaba sendo, muitas vezes, movida pela intuição, uma vez que os registros, como demonstraremos, são praticamente inexistentes e as memórias, transmitidas por outros; a verdade, portanto, não é totalmente alcançável: “Não sabia. Nunca virei a saber. Nunca virei a saber nada, coisa nenhuma e no entanto – sinto, às vezes sinto” (CRUZ, 2003, p. 19). Precisão, de qualquer forma, não é algo que lhe inquieta:

Sim, posso confundir tudo. Os lugares como o tempo. A culpa e a culpa herdada, num sentimento de náusea que é a mesma, de extensão extensiva a mim como a ti, eu Tito. Eu nego-me, ouves? Eu nego-me terminantemente, eu nego-me – a aceitar – eu nego-me a tudo. Tudo.

Mas confundo.

Posso confundir o anjo e a rapariga de Vilna. Sim, pode bem ser que me engane. Já aconteceu tantas vezes e *pouco me importa. Quero lá saber* (CRUZ, 2003, p. 66, grifo nosso).

Consciente dessa sua incapacidade em precisar os acontecimentos, o narrador admite, em alguns momentos, que conta algo que não se poderia saber, reconhecendo, assim, que muito do que narra está no campo da ficção: “E a Dária avançava sem barulho e sentava-se na cama ao lado dele. E ele. Esboçava um sorriso. O meu pai. Oh, não posso dizer o que não sei. Ninguém sabe” (CRUZ, 2003, p. 165). A ficcionalização da memória é, dessa fora, um aspecto caro ao romance, a ponto de Real (2017, p. 7) afirmar que a fidelidade, nele, é “não à realidade, mas às impressões egocêntricas da consciência de Tito” – e, como diversos teóricos da memória apontam, a consciência está, não raro, ligada à imaginação. Bergson (1990), por exemplo, defende que esta é uma característica da memória-lembrança, com o que concorda Bosi (1994), para quem a memória pode conservar ou *elaborar* o passado, estando atrelada à inteligência e, conseqüentemente, à capacidade imaginativa. Assmann (2006) leva essa ideia adiante ao afirmar que a memória como *vis* está relacionada ao processo de elaboração, acrescentando que é a diferença entre o que é armazenado e o que é retomado o mais importante, e não a representação fiel – ideia defendida também por Candau (2016). O processo de transformação que, nesse caso, opera-se, implicando invenções constantes, é, a nosso ver, o realizado habitualmente ao se tratar da memória familiar, refletindo, em

realidade, uma intenção que opera primordialmente no âmbito individual, pois, como já ressaltamos, a narrativa de memória apresenta sempre a pretensão de homogeneidade.

Nessa homogeneização, o tempo é um elemento importante para a organização dos fatos, mas também pode servir para o apagamento de algumas lembranças. Na narrativa de que tratamos, ele contribui para a incerteza das informações, como o próprio Tito ressalta: “Não, não é fácil saber o que ele sabia, até porque o que ele sabia, tinha uma dimensão que aquilo que eu sei dele perdeu. Já que o tempo destrói a aura dos acontecimentos, das gentes, das eras e resume tudo a «nasceu morreu». «Casou»” (CRUZ, 2003, p. 12).²⁷ Isso não lhe parece um problema, pois precisar temporalmente os acontecimentos não é uma das suas preocupações: “Hoje, ontem, tanto me faz. Tanto faz” (CRUZ, 2003, p. 10).

A imprecisão temporal assumida por Tito concorda com a afirmação de Halbwachs de que, nesse tipo de romance, o qual trata do destino de uma família ou de um indivíduo, “não importa lá muito saber a época em que se desenrolam os acontecimentos, que não perderiam nada de seu conteúdo psicológico se os transportássemos de um período para outro” (HALBWACHS p. 99), afinal, a vida interior se torna mais intensa quando isolada das circunstâncias exteriores – e, de fato, o processamento dos acontecimentos exteriores na vida interior de Tito é mais importante, no geral, do que os acontecimentos em si.

Apesar disso, cabe comentar que o romance apresenta, em sua estrutura, três tempos que se entrecruzam, segundo Real (2017): um tempo primordial ou mítico, referente ao contexto do tataravô, de Napoleão e da Bíblia; um tempo real, do presente diegético, na companhia de Nina; e o tempo da memória da infância, recuperado em sua relação (majoritariamente contrastante, segundo o autor) com o presente. No processo de recuperação deste passado, “as recordações cruzam-se com os desejos, os sonhos diurnos, num delírio que, por vezes, roça a loucura, porém sempre de fundo realista” (REAL, 2017, p. 8). Por isso, em nossa perspectiva, esse tempo da infância é o centro da narrativa – mesmo que, para entendê-lo, o

²⁷ Nas citações do romance apresentadas neste trabalho, optou-se por manter as aspas angulares utilizadas no texto original, ao invés de substituí-las pelas aspas curvas.

narrador precise, inevitavelmente, recuperar a história do avô e atentar para a repercussão dele no seu presente.²⁸

Ainda quanto ao aspecto temporal, podemos afirmar que a narração memorialística de Tito e seu lugar em relação às lembranças concorda com a afirmação de Neumann (2016) de que, em alguns casos extremos, o contexto de narração e a motivação do ato presente são altamente relevantes. Nesse sentido, o autor acrescenta:

Se [...] o Eu que recorda não é capaz de ajustar as suas memórias às suas necessidades actuais de modo a criar sentido, a estabilidade da sua identidade é então posta frequentemente em causa. A ligação em falta ao passado revela ambiguidades cognitivas e emocionais, pelo que tende a ser uma formação narrativa a apontar para uma quebra biográfica. A incapacidade de reunir dimensões temporalmente diferenciais faz-se acompanhar de uma dissolução em fragmentos de memória dispersos, que revelam a instabilidade do processo de criação de sentido (NEUMANN, 2016, p. 271).

O narrador protagonista de *Vermelho* é, justamente, um exemplo desse Eu que procura ajustar as memórias a seu contexto presente, mas sua psicologia caótica faz com que tal processo se complexifique, problematizando ainda mais a sua identidade. Incapaz de reunir diferentes dimensões temporais, como afirma Neumann, sua narrativa acaba sendo extremamente fragmentária, pois sua memória assim o é.

A forma como se dá a recuperação de um passado grupal que constitui o romance corresponde não só ao atordoamento característico do protagonista-narrador, mas também ao fato de a história de sua família ser repleta de silêncios e lacunas, para o que ele busca um sentido, muitas vezes, a partir de um preenchimento a seu modo, de acordo com seus interesses. Tal empreendimento serve não só à procura de Tito por autoidentificação, uma vez que muitos dos próprios traços ele vê como herança dos antepassados – cuja história, portanto, ele deve buscar para entender a si próprio –,²⁹ mas também para justificar sua desconfiança de que a companheira, Nina, pode matá-lo a qualquer momento e para poder, entendendo o contexto familiar de que deriva, resolver seus sentimentos em

²⁸ Reconhecemos que o aspecto temporal, neste romance, é um interessante ponto de análise, que poderia ser mais extensivamente debatido. Entretanto, como este não é o foco do trabalho proposto, restringimo-nos a essas poucas observações.

²⁹ Esse é um processo comum e importante para a construção da identidade individual, segundo Candau (2016, p. 15): “Pela retrospectiva, o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente”.

relação à mãe, já morta. Esse não é um movimento incomum, uma vez que, segundo Ecléa Bosi (1994), recuperar o passado para entender o presente é um aspecto norteador da idade adulta, pois o movimento de retorno relaciona-se, em geral, a preocupações presentes. Essa ideia é corroborada por Candau (2016), em cuja perspectiva a história de uma vida consiste em agregar momentos passados e significativos do ponto de vista da identidade de um sujeito. Portanto, tal retomada é sempre marcada pela subjetividade do sujeito que a realiza, pois, mesmo quando baseada em informações adquiridas de fontes supostamente confiáveis (elas também carregadas de subjetividade à sua maneira), ele vai recontar o passado a partir de uma perspectiva específica que é a sua.

O ponto de partida da história desta família é, como apontado, Afonso de Amadeus, o tataravô de Tito, descrito como um “grande proprietário de extensões de terra miseráveis na ilha de Cabo Verde. E proprietário de almas” (CRUZ, 2003, p. 12), caracterização que se dá não apenas por sua condição econômica de colonizador, mas também por suas atitudes opressoras e violentas. De seu passado, o narrador sabe apenas que desembarcou no território colonizado junto de um cadeirão que pertenceria a D. João VI – fato cuja veracidade nunca foi comprovada. A história que envolve o tataravô, aliás, parece a Tito repleta de falsos elementos; logo, o ponto de ancoragem da memória da família é, de certa forma, problemático:

Afonso de Amadeus.

O nome era familiar mas parecia falso como se fosse tudo falso. E no entanto passaram-se coisas, lá isso passaram. Sempre achei que esse velho tinha inventado o nome e morrido impune. Porque apesar de ter escrito e descrito todos os crimes que cometeu no tal Livro de Assentos tinha assinado com um nome falso.

E era por isso que não existia sequer casa para onde voltar. Porque nunca tinha existido, pelo menos numa realidade plena.

Não sei. Acho que nunca virei a saber distinguir entre o verdadeiro e o falso (CRUZ, 2003, p. 22).

Diretamente relacionada ao tataravô está a figura de Isaura de Jesus Maria, a amante negra, com quem ele manteve uma relação marcada pela paixão e pela agressão física e psicológica, provocada principalmente pelo assassinato, em sua presença, dos filhos que ela teve com outrem.³⁰ A execução e o registro dessas

³⁰ A questão do colonialismo, que poderia ser desenvolvida a partir da análise do relacionamento de Afonso e Isaura, é um debate teórico ao qual não vamos nos dedicar. Cabe observar, porém, como o poder e a opressão que o colono exerce sobre o corpo da amante é representativo do domínio que embasa a escravidão que, aliada ao domínio religioso, a um discurso de *missão civilizadora* e a um

mortes estão diretamente ligados aos dois objetos que marcam a personagem, isto é, ao cadeirão e ao Livro dos Assentos – possivelmente falso também, afinal, “aquela coisa horrível só podia ser uma invenção de alguém com devaneios maus” (CRUZ, 2003, p. 84) –, onde o colono registra as ordens dadas:

O grande cadeirão vindo da Europa forrado a damasco cor de mel tinha nódoas, manchas escuras. Era sangue.

Uma grande calma, uma grande limpidez no ar. Os homens saíam sem que o meu avô se tivesse dado ao trabalho de olhar para eles e no dia seguinte de manhã encontravam-se cadáveres.

Negros, criadas negras.

Eram enterrados sem que ninguém se atrevesse a dizer nada. Os homens voltavam a partir para as quintas. Ou para outras ilhas, para as roças do café. E numa dessas quintas do meu avô. Chegou a haver enforcados no jardim.

Disso fala o Livro dos Assentos.

O velho escrevia com minúcia, mas sem se alargar. Tinha sempre intuítos práticos. Ou então procurava um efeito qualquer na maneira monótona que tinha de anotar tudo. Tudo.

«28 de Julho de 1892. Escada pequena de dois degraus. Viriato. Mandar fazer.»

[...]

«Josias, oito anos. Caixão de um metro e meio. Viriato. Mandar fazer.» (CRUZ, 2003, p. 79).

O poder de tal antepassado causa tamanho deslumbramento em Tito que este chega a se projetar como ele. Essa projeção permite, em determinadas passagens, que o narrador supostamente assuma sua perspectiva, como quando se coloca como o tataravô doente – um momento muito anterior à própria existência, portanto. Ele assume, porém, novamente, a falsidade dos relatos desses pequenos fatos:

As criadas põem-me panos molhados nas feridas que de resto são superficiais. E tudo isto é falso.

Menos a morte (CRUZ, 2003, p. 144).

processo de *imperialização da nação* (JERÓNIMO, 2015), caracterizou a colonização portuguesa, tanto no contexto africano quanto no brasileiro. A ideia de supremacia racial, destaca Roberto Vecchi (2010, p. 159) é, neste caso, encoberta pela mitologia de uma “nação atlântica”, pela ideia de superioridade *cultural*, o que “compensa as lacunas duma identidade racial não homogênea que funciona como instrumento de fragmentação do campo político e de discriminação da nua vida”. Sobre a situação racial na família retratada em *Vermelho*, Real (2017, p. 11) acrescenta que ela é uma marca da genealogia – afinal, repete-se na reclusão a que o pai de Tito é submetida e em seu apagamento nominal, além de no tratamento da avó em relação ao narrador – a tal ponto que “a história da família narrada em *Vermelho* constitui uma alegoria à história de Cabo Verde”. A tragédia familiar, nesse caso, em sua perspectiva, é resultado da discriminação.

Na perspectiva do narrador, o papel fundador do tataravô – isto é, de iniciador da genealogia que resulta em si – assemelha-se ao divino de criação do mundo, relação que pode ser pensada também pelo fato de o colono ter Deus em seu nome (Ama+*Deus*). Por isso, o Livro de Assentos é constantemente associado à Gênese bíblica:³¹ “O mundo do Livro de Assentos. Era o mundo. O mundo criado por Afonso de Amadeus” (CRUZ, 2003, p. 14). O livro, assim, adquire o peso de um objeto sagrado e verdadeiro: “Nunca ninguém soube porquê, aos sete, aos oito, ou aos nove anos. Mas de cada vez foi assim porque é o que consta no Livro de Assentos. Este Livro de Assentos é o nosso Livro da Gênese. O nosso, da minha família” (CRUZ, 2003, p. 142). Portanto, ele trata duplamente de questões “de sangue”: nele se registra, de certa forma, a genealogia da família e, ao mesmo tempo, os crimes cometidos pelo tataravô.³² Essas mortes inventariadas opõem-se, assim, àquelas que constariam nos Livros de Assentos comuns (as naturais),³³ pois são provocadas por essa figura de poder assemelhável ao divino:

Embora a matéria e as circunstâncias – o sangue – não sejam fáceis de abarcar mentalmente, é verdade. Não são. Mas os Livros de Assentos tratavam disso, só disso, do «nasceu morreu ou casou».

Mesmo se com o meu avô era diferente. Porque era ele a decidir. Não tinha existido nenhum poder delegado. Nunca. O meu avô era o próprio poder. E o que ele escrevia era o Livro da Criação. Pode dizer-se que sim (CRUZ, 2003, p. 12).

Apesar da identificação de Tito, em alguns momentos, com a figura poderosa do tataravô, as imagens com as quais o narrador-protagonista mais se relaciona são com a do *petit tambour* e a do próprio pai, ambas indicativas de fragilidade e da inocência frente à morte.³⁴ O *petit tambour* refere-se à imagem do um menino que adormece na poltrona de Napoleão durante uma retirada do exército deste na Rússia. Segundo o narrador, a permissão para mantê-lo dormindo tem um significado muito próprio – “Há qualquer coisa de sentença de morte no acto de

³¹ Apesar da menção, não nos ateremos nesse aspecto, pois o foco do trabalho não é uma análise de intertextualidade.

³² Tem-se, portanto, uma combinação entre a genealogia naturalizada e a simbolizada, isto é, entre as questões naturais e aquelas constituídas por um relato fundador – que é sempre, até certo ponto, artificial, uma vez que se trata de uma construção, mesmo que relativa à veracidade (HALBWACHS, 2003).

³³ Os livros de assentos funcionavam como uma forma de registro, como são hoje os registros civis. Neles, constavam nascimentos, casamentos, óbitos e entre outras questões que coubessem.

³⁴ Apesar de ser um aspecto não muito abordado ao longo da narrativa, Tito identifica-se com os bisavôs mortos, a ponto de afirmar sentir-se pertencente a esse grupo, e não ao de sobreviventes. Essa aproximação pode ser pensada como mais uma afirmação de como o narrador sente-se vítima.

conceder mais uma noite” (CRUZ, 2003, p. 35) – uma vez que, no contexto em questão, a morte é iminente. Da mesma forma, Mário, o padraсто de Tito, ao contar-lhe essa história, defende que ela é também a história do narrador, associação que se torna significativa ao longo dos anos, pois este sente, de fato, como se adiasse a morte iminente pelas mãos de Nina. Tal imagem, porém, não se restringe a sua caracterização, estendendo-se, em alguns momentos, a outras personagens, referindo-se, em geral, a um estado de fragilidade, como na cena “A minha mulher com nove anos de idade sentou-se na cadeira do imperador e adormeceu. O bicórnio resvalou e rolou no soalho” (CRUZ, 2003, p. 38); nela, percebe-se também a confusão entre imagens (Nina, o pai e o *petit tambour*) – processo que abordaremos adiante –, recorrência na narrativa e que reflete a mente caótica do narrador.

Em contrapartida à figura do *petit tambour*, o romance apresenta o cadeirão do tataravô,³⁵ que, com suas manchas de sangue (sangue este que é literal e simbólico), representa a opressão e o poder que o caracterizam. Essa oposição está marcada pelo fato de as crianças mortas e o menino da historieta terem com o móvel uma relação completamente diferente: ao invés de ser um local de descanso, como o é para este, é sobre ele que os filhos de Isaura devem subir para serem enforcados. Não admira, portanto, que seja sentada no cadeirão do amante que ela determina o futuro da família, afinal, é sobre ele que vinga os filhos ali mortos e assume o poderoso papel de Afonso. Registrado seu plano de união entre os irmãos, sentindo-se vingada, ela pode, então, finalmente deixar de lado a simbologia macabra do cadeirão e assumir, também, a vulnerabilidade da criança adormecida: “A Isaura adormeceu na cadeira. Quando o corpo relaxou parecia um animal e ressonava de boca aberta” (CRUZ, 2003, p. 164).

A fragilidade da figura do *petit tambour* lembra muito a do pai. A reclusão deste é tão significativa que Dária se refere sempre ao marido como “ele”, forma que o narrador também assume, apesar de saber seu nome – José. Esse é um aspecto interessante, pois, como observa Bourdieu (2006, p. 187),

o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais,

³⁵ Tais elementos se relacionam também por o *petit tambour* adormecer, justamente, em um cadeirão.

a *constância nominal*, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda.

Essa ideia é reforçada por Candau (2016, p. 68), que defende que o dever de memória passa sempre, primeiramente, pela restituição dos nomes próprios, de forma que “Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar sua existência; reencontrar o nome de uma vítima é retirá-la do esquecimento, fazê-la renascer e reconhecê-la conferindo-lhe um rosto, uma identidade”. No caso do pai de Tito, parece-nos que ocorre algo distinto: apesar de geralmente não o nomear, o protagonista-narrador busca constantemente o inserir na memória da família, ao invés de apagá-lo, opondo-se à atitude geral da família.

O pai é figura determinante à narrativa empreendida também porque os acontecimentos que lhe envolvem corroboram a tese formulada por Tito de que um sangue violento corre em suas veias e nas de seus antepassados. É, além disso, desse pai que o narrador herda os traços físicos, os quais identificam a descendência negra de Isaura – o que faz ele também, em alguns momentos, ser desprezado pela avó, que lhe chama pejorativamente de “preto”:³⁶

Nos meus sonhos diurnos enquanto ando pela rua não é nele, no Sebastião, nem na minha avó, que penso. É no meu pai. No nó da descendência. No negro albino que veio a nascer de Leonor e que foi meu pai. Um pequeno negro albino, foi o último nó que o destino teceu como se fosse uma boa piada (CRUZ, 2003, p. 20).

O conhecimento de como se deu o falecimento paterno se dá a partir do que lhe conta o padrasto Mário:

o meu pai morreu lá a olhar para as cortinas fechadas da janela da varanda grande que havia daquele lado, no quarto sobre as traseiras. Tinha um brinquedo na mão quando morreu.

Sei porque me contaram. O Mário. Mas não só o Mário (CRUZ, 2003, p. 18).

Mário, porém, não é uma fonte confiável, uma vez que sua postura em relação a Dária e ao passado desta carrega uma forte inclinação à perversidade e à culpabilização da esposa. Por isso, as histórias que ele conta ao narrador são, muitas vezes, alteradas:

³⁶ “O preto. Era o nome pelo qual habitualmente me tratava a Leonor” (CRUZ, 2003, p. 70).

O Mário tinha a mania de me contar essas coisas. Talvez exagerasse, ou até chegasse a mentir para me perturbar. Ou então mais perversamente para me fazer sonhar. E nesse caso reconheço que a perversidade era tanto dele como minha.

Mas o Mário, esse homem lamentável que veio a casar com a minha mãe não mentia exactamente. Limitava-se a reduzir tudo à forma mais banal. E é essa forma, a mais grotesca, a mais grosseira, a mais repetida e repetitiva, a que cria o mal. Ou que o recria mas já outro, de uma essência diferente (CRUZ, 2003, p. 18).

O padrasto, assim como Tito, não vivenciou nada do que lhe transmite. Além disso, o próprio narrador afirma que ele é “um especialista em patranhas” (CRUZ, 2003, p. 17). Assim, a ficcionalização da memória transmitida é inevitável, e Mário, de fato, realiza-a, pois chega a dar diferentes versões de um mesmo fato (como a morte do pai do protagonista), intensificando sua não confiabilidade:

— Mataram-no.

[...]

— Mas como, porquê? – Tentava dominar o choro. Conseguia. Respondia como um adulto. Perguntava. — Porquê?

— Cansaram-no de morte.

[...]

Outras vezes falava de veneno.

— Era ela quem lhe trazia o jantar num tabuleiro – com um sorriso. (CRUZ, 2003, p. 171).

Sobre esse aspecto, Halbwachs afirma que a memória coletiva é sempre reconstituída a partir do que os outros membros do grupo recordam, o que pode implicar as falsas memórias. Mário, porém, não é, exactamente, membro do grupo familiar e, por isso, ficcionaliza as lembranças; Tito, ao recebê-las, também transforma a seu modo. Assim, pode-se afirmar que se opera uma ficcionalização em série determinante para o sentido dado à genealogia recuperada.

Cabe destacar, aqui, que a retomada do passado empreendida por Tito se dá apenas no plano discursivo, nunca no plano da ação. Sabemos disso, porque ele afirma ter o hábito de ir até o aeroporto observar aqueles que se dirigem para Cabo Verde. Ele projeta nesses passageiros um desejo que talvez seja seu, o de retornar à origem de seu mundo, ao local onde, em sua perspectiva, começa sua família, e, assim, talvez, obter respostas. Tal tarefa, porém, parece-lhe muito difícil: “Como partir, como partir? Como voltar à casa dos actos fundadores?” (CRUZ, 2003, p. 16). Não tendo coragem de voltar ao espaço de onde origina, ele apenas acata o que os outros lhe contam – e a partir disso constrói a sua versão, baseando-se no processo típico, no meio familiar, de corroboração das lembranças a partir do outro. Adotar

essa opção é uma decisão arriscada, pois, como destaca Ecléa Bosi (1994), quando o sujeito não vê, mas *ouve falar* de uma situação, o grau de desfiguração de seu conteúdo é maior, afinal, a narrativa do outro carrega sempre valores e percepções que diferem das nossas. Reconhecemos que uma memória individual completamente isolada do contexto exterior é uma utopia, pois concordamos com Halbwachs, Candau e Assmann, quando esses autores defendem que a nossa memória está em permanente contato com o meio social e, por isso, é por ele influenciada a todo momento, apesar de não ser possível identificar todas as contaminações provocadas por esse processo. Isso é tão natural que Bosi (1994, p. 435) afirma que “Muitas lembranças, que relatamos como nossas, mergulham num passado anterior a nosso nascimento e nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos ao nosso cabedal”.

Assim, as lacunas provocadas pelo esquecimento (mesmo em se tratando de uma memória coletiva, como a familiar) acabam sendo preenchidas pelas narrativas dos outros, o que implica ao conjunto da memória uma identidade diferente. No caso de *Vermelho*, o narrador assume a identidade que lhe dá Mário – e que é uma identidade duvidosa.

Apesar disso, é a partir das histórias que o padrasto lhe conta que Tito assimila como verdadeira a possibilidade de a mãe e a avó Leonor terem sido as responsáveis pela morte do pai, concordando com a afirmação de Halbwachs (2003) de que as imagens da memória são potenciais desenvolvidos a partir de indicações sociais presentes (nesse caso, Mário é o responsável por tais indicações, as quais, como poderá ser percebido a seguir, resultam no desenvolvimento talvez errôneo de um potencial ao associar as mulheres da família à violência).³⁷ A reclusão a que a avó o submete é, em si, uma prova disso; a mãe teria apenas se aliado a ela. De fato, apesar de as duas não matarem o pai com uma agressão física, elas se aliam em uma forma talvez mais perversa, que é a violência psicológica. A revelação do caráter desse “crime”, porém, só vem à memória de Tito quase ao final da narrativa, pois, antes disso, ele assume: “o mais estranho é que nunca cheguei a recordar com nitidez esse crime revelado” (CRUZ, 2003, p. 23). Comentários como esse, em que o narrador aponta as falhas de sua memória, em um discurso metamorial (CANDAU,

³⁷ Essa deformação do que é transmitido concorda com a ideia de Ricoeur (2006, p. 274) de que “a apropriação do passado é limitada por condições de disseminação medial”. Nesse caso, a mediação de Mário repercute no sentido que Tito dá aos acontecimentos.

2016), repetem-se ao longo do romance, problematizando o que se conta – e que permitem que a narrativa seja pensada como uma ficção de meta-memória (NEUMANN, 2016), isto é, que tem como ideia central representar *como* nós recordamos, processo explicitado em *Vermelho*.

A princípio, contaminado pela menção de Mário à utilização de veneno, Tito julga clara a lembrança que tem das mulheres da casa (a mãe, a avó e as tias)³⁸ conversando na sala, em uma determinada noite, quando as espiona:³⁹

Falavam de veneno, as mulheres. Falavam mansamente de veneno.

E uma criança, uma criança, o *petit tambour*? que me era anterior na linhagem estava ali como se dormisse no meio delas. Era o meu pai. Era dele que falavam. Então o que era? O que diziam?

As mulheres falavam baixo, mas apenas por causa da hora, porque de resto falavam num tom banal.

[...] e pareciam um grupo de comadres de olhos vivos, perigosíssimos. Ou pior, seres já intocáveis (CRUZ, 2003, p. 23-24).

É apenas depois de recuperar diversos fatos do passado que lhe vem à mente exatamente o que escuta a avó dizer:

A Dária foi o veneno que eu lhe dei porque depois soube tirar-lha.

Tinham sido estas as palavras. As palavras precisas.

Mas porque é que eu não me conseguia lembrar? Parece evidente, sim visto de agora parece evidente.

Nem o Mário com aquela insistência me tinha conseguido fazer recordar, não, foi preciso que passassem estes anos todos.

Foi preciso esperar uma vida. Foi preciso passar a ser eu o menino do coração morto, ou o imperador que teme ser envenenado (CRUZ, 2003, p. 210).

Curiosamente, é apenas próximo ao final da narrativa que se faz mais claro o episódio da conversa entre as mulheres. A passagem do tempo, nesse caso, então, torna a memória mais precisa, indo em direção oposta ao que se espera – isto é, a passagem do tempo deformar as lembranças. Essa afirmação baseia-se na afirmação de Bergson de que a imagem que se forma na memória é alterada pela passagem do tempo (que, em *Vermelho*, atua associado à contaminação por diferentes perspectivas). Ricoeur reforça essa ideia ao defender que a percepção do presente é sempre distinta da percepção do passado, e que a nitidez depende do

³⁸ É interessante apontar a relação entre o quebra-cabeça que Dária ajuda o pequeno albino a montar e a composição da família. Sua imagem consiste em um javali morto e cercado por três caçadores, os quais são observados por uma rapariga vestida de soldado; ele pode ser lido, então, como uma representação da avó e das tias, que matam o pai com seu confinamento, e da mãe, que as observa.

³⁹ Cabe colocar que essa lembrança é uma das poucas que o narrador traz sobre a própria infância.

quanto determinado acontecimento marcou um sujeito e o quanto foi retomado. Assim, aquilo que é mais presente – isto é, mais frequentemente recordado – é mais claro que aquilo a que raramente voltamos.

É a partir de tal episódio que Tito realiza um ajuste importante na própria memória, o qual serve à tentativa de justificar sua desconfiança de iminente assassinato. Apesar de descartar a hipótese de envenenamento do pai pela mãe, o narrador-protagonista continua a projetar a possibilidade de ser assassinado dessa forma, a qualquer momento, por Nina – principalmente depois do episódio do envenenamento dos cães –, consistindo nisso uma das suas obsessões mais fortes:⁴⁰

A Nina queria matar-me, dizia eu, pensava. Penso.
A Nina quer matar-me.
A Nina mata-me.
Matava-me.
Era verdade. Era a verdade dos meus sonhos mais agitados, mais gloriosos, e era a minha verdade (CRUZ, 2003, p. 30).

Essa ideia é reforçada por diversas semelhanças que o narrador percebe entre a companheira e a mãe. Por exemplo, tanto em relação à genitora como em relação a Nina, no momento em que conhece esta, por terem o mesmo corte de cabelo curto, o narrador diz parecerem-se com “o Maiakovski adolescente”; além disso, outra semelhança está na forma como ambas as mulheres têm o hábito de se apoiarem na janela e permanecerem observando o exterior. Assim, se as duas assemelham-se, e a mãe é, de certa forma, uma assassina, parece-lhe muito coerente que a esposa também o seja – principalmente depois do episódio do canil:

Claro que essa mania tinha, quer dizer, tem um passado, está por natureza ligada a outras coisas já que nada é por acaso.
Penso em ti, é claro (CRUZ, 2003, p. 21).

A associação das duas figuras provoca, em determinados momentos, inclusive, uma confusão quanto à interlocução. Dária é a grande correspondente de

⁴⁰ Ela é reforçada ainda pela possibilidade de todas as esposas de Afonso terem morrido por envenenamento – “Embora a razão das mortes sucessivas tenha permanecido sempre misteriosa falou-se em veneno. E que o velho as matou” (CRUZ, 2003, p. 59) –, o que marca mais uma recorrência na família, podendo repetir-se a qualquer momento. O fato de Nina não integrar diretamente a genealogia, não podendo, a princípio, ser a agente de tal acontecimento, será comentado posteriormente.

Tito, mas – como ocorre nesta passagem, quando conhece a companheira –, há eventuais direcionamentos a Nina – possivelmente por, tão semelhantes as duas, ele as confundir:

Acenava e balançava as pernas numa posição instável. Parecia agitada. Não, nunca a tinha visto, *nunca te tinha visto, não sabia que existias* e nunca tinha visto ninguém a balançar botas de soldado de uma janela de um quarto andar numa noite de lua cheia (CRUZ, 2003, p. 115, grifo nosso).

Outro aspecto que aproxima as duas mulheres é a omissão quando presenciavam uma cena de violência, independentemente da forma como seja realizada. Nina, por exemplo, não reage quando vê Lena lhe batendo:

E a Lena desatou a chorar e a bater-me.

A Nina ficou parada à porta do quarto, a olhar, não fez nem disse nada.

Como a minha mãe quando a minha avó me batia, e acho que é isso o amor, a coisa cansativa que se chama amor. Uma impossibilidade, uma inacção, um desgosto que vem de um desamparo maior (CRUZ, 2003, p. 127, grifo nosso).

A atitude repete a de Dária em relação a Leonor – que remete, ainda, à inação de Isaura no momento em que Afonso mata seus filhos:

[Leonor] começava a bater-me e eu crispava-me, não me mexia, esperava só que acabasse. Mãos curtas. Pombinhas malévolas a atirarem-se a um objecto de ódio sonhado.

E a minha mãe nunca disse nada, nunca interferiu. Tal como a Isaura viu enforcar os filhos, as «crias», e nunca interferiu. Porque há uma lei maior? (CRUZ, 2003, p. 147).

Logo, para o narrador, a aliança entre a mãe e a avó repete-se com Nina e Lena: “E depois, tu e a Lena, mais tarde, oh, tão mais tarde. Quiseram destruir-me, ou não é verdade? Como a minha avó Leonor e a Dária com o meu pai” (CRUZ, 2003, p. 198). Esse vínculo é algo que ele não consegue acessar, talvez por não ser capaz de entender a cumplicidade existente entre as mulheres, que, em sua imaginação, está, de forma geral, associada à violência.

Essa ideia decorre do momento, já mencionado, em que escuta a conversa das mulheres da casa. É também a partir dessa experiência que Tito funda sua imagem da morte, pois julga enxergar uma quinta mulher, “*uma mulher larga, de ancas largas*, com tal cara infantil mas *qualquer coisa de brutal no contorno da testa*.”

Os *olhos claros* metiam medo” (CRUZ, 2003, p. 24, grifo nosso), que, em outras ocorrências, surge sentada com as mãos em repouso no colo, com olhos dos quais “emanava uma luz branca” (CRUZ, 2003, p. 25). Essa representação remete às fotografias que se tem das esposas do tataravô nos respectivos casamentos, todas loiras e *de olhos claros*, que posam *sentadas com as mãos sobre o colo*. Uma descrição semelhante é realizada quando o narrador apresenta Lena:

Estava ali uma rapariga muito alta que parecia hesitar.

Corpulenta, loira, de um loiro eslavo, vestida com uma camisola verde de lã grossa e uns *jeans*. Tinha uma cara estranha. Poderia ser belíssima mas não era por causa da *linha da testa, baixa, curta e brutal*. E porque os *olhos de uma claridade radiosa* eram encovados, e pareciam brilhar de dentro de dois buracos por cima das maçãs do rosto, muito altas e rosadas (CRUZ, 2003, p. 51, grifo nosso).

Assim, se a história das irmãs tem como elemento central a morte e elas carregam, de certa forma, em sua fisionomia, esse elemento (tão brutalmente corriqueiro no contexto do tataravô), parece lógico ao narrador que Lena, de aparência semelhante, carrega-o também. Quanto às esposas de Afonso, elas *eram e sofriam* os efeitos da morte; no caso de Lena, porém, Tito julga-a apenas como a presença da morte, como um *indício*, sendo ele sua vítima.

Além de apresentar diversas semelhanças físicas com a imagem que o narrador tem da morte, Lena carrega outro elemento que remete ao passado da família: o pingente com uma borboleta de ouro que traz ao pescoço. Tal pingente é o mesmo da joia com que Afonso presenteou cada uma das suas quatro esposas (em contraste às opulentas joias que ganhava Isaura). Isso desestabiliza Tito, uma vez que os pingentes seriam, a princípio, únicos – o que se conta a ele é que o tataravô havia desenhado a borboleta e os encomendando de Portugal, onde era feitos. Independentemente de o serem ou não, para o narrador, tal borboleta carrega um significado bastante forte: “era um sinal de magia negra ou de morte, ou pior, de morte espiritual” (CRUZ, 2003, p. 138).

Sendo assim, a presença de Lena, associada à corrente com o pingente em questão, pode ser um indício ainda mais forte da presença da morte, fortalecendo a fixação⁴¹ de que Nina vai matá-lo, assim como pode ser a própria personificação da

⁴¹ É importante destacar que o narrador se refere como “neurose” e “obsessão” ao tratar dessa sua preocupação constante com a possibilidade de morte iminente. Optamos por evitar o uso do termo “neurose”, porém, uma vez que não pretendemos aprofundar no campo da psicologia. Trataremos, assim, sempre como uma obsessão ou fixação.

morte ou ainda o retorno, em uma espécie de presentificação, de antepassados que ocupam a memória, reflexo de seu esforço constante de trazer os mortos à tona. A primeira dessas leituras é ainda reforçada pelo fato de a chegada da mulher se dar logo após a notícia de a esposa ter provavelmente envenenado os cães é um curioso (e terrível) acaso:

foi depois dessa história [a do canil] que a tal estranha veio aqui dar. Mas foram eles, foram. Ou então não. Aqui, onde nós vivemos. Aqui, ao nosso mundo. Ousaram. Sim, ousaram. Ela –

E eu tive tanto medo, tanto medo. Todos os caminhos, compreendes? Fechados, e foi assim. Foi assim que voltou para mim aquela imagem do passado e eu.

Mas talvez seja só uma coincidência, provavelmente é (CRUZ, 2003, p. 47).

É, enfim, para justificar essa relação que Tito empreende a recuperação da genealogia a que se propõe, pois é da retomada da história do tataravô e da união da avó e da mãe em relação ao tratamento dado ao pai que o narrador conclui que deriva de uma linhagem de violência a que está subordinado. Esse movimento concorda com a proposta de Halbwachs (2003) de que a nossa história pessoal está inserida em uma coletiva, de forma que a identidade do sujeito é determinada também pela identidade do grupo. Ele seria, nesse contexto, o ponto para o qual confluiria todo o mal característico de seus antepassados, fato do qual se mostra consciente:

E que os braços de tal árvore genealógica da minha família se curvassem uns sobre os outros de maneira a formarem um todo aleijado. E então, eu seria o fruto de um universo de paixões único e inteiramente voltado para si próprio. Os crimes de várias gerações estariam e estavam certamente na minha gênese (CRUZ, 2003, p. 72).

Em sua opinião, a origem desse mal está no momento em que Isaura decide casar os quatro filhos bastardos que teve com Afonso com as quatro filhas deste com as esposas. O estabelecimento desse marco fundador concorda com a ideia de que todo começo de um ato de memória é uma seleção arbitrária (CANDAU, 2016):

entrou no gabinete do velho e sentou-se no cadeirão. Abriu o Livro de Assentos. Chamou o filho mais velho, já que era analfabeta, chamou pelo António e mandou-o escrever na página branca: 14 de Outubro de 1919 – Morreu Sua Senhoria D. Afonso. E depois: 15 de Outubro de 1919 – Casamento dos seus filhos, nascidos de Isaura de Jesus Maria, sua mulher perante Deus, sua única mulher, desde sempre e por toda a eternidade.

Com Alice, Leonor, Ana Luzia e Gervázia, suas irmãs de sangue, filhas de anteriores casamentos com as Rosas. Que isto se faça em memória de Josias, Josué, José, Ismael e Saúl de quem este Livro também conta. E que seja assim por só ter ficado sangue do mesmo sangue. E que as noivas tragam na cerimônia de casamento, uma borboleta de ouro pendurada de um fio ao peito.

E assinou ela com uma cruz (CRUZ, 2003, p. 163-164)

Essa atitude da amante, de violência simbólica – pois marca a fusão entre o tataravô e a amante a partir de um sentimento de vingança e de um ato de crueldade –, determina o destino dos descendentes e se perpetua, de outras maneiras, ao longo das gerações. Essa generalização a todo o contexto familiar a partir de um evento único concorda com a afirmação de Barros (1989, p. 39) de que “A distância temporal que nos separa das imagens guardadas de nossos antepassados as transforma em uma história comum a todos nós”. Além dela, já apontamos anteriormente que Candau também defende que é na relação entre o indivíduo e sua memória familiar que se espelha sua identidade. Por isso, empreender a própria genealogia implica necessariamente o processo operado por Tito de dar uma identidade à família (e a si).

Apesar da atitude cruel, Isaura adquire uma posição quase divina na casa em que cresceu Tito:

A Isaura montava a cavalo de noite, de chapéu largo, preto, havia tempestades, os relâmpagos iluminavam-na. E era sem nome, sem par, a nossa mãe, a nossa Ama.

A nossa Alma.

No enterro do meu avô Isaura apareceu com o grande chapéu rodeada pelos quatro filhos mulatos e todos lhe beijaram a mão por veneração e medo. E chamaram-lhe nossa Mãe, nossa Alma. Nossa Senhora (CRUZ, 2003, p. 151).

Essa perspectiva, porém, deve ser relevada, pois é, novamente, o padraсто quem a transmite a Tito baseado na presença de um retrato da negra no corredor da casa da infância do narrador. De fato, há tal presença, mas não há, no discurso das mulheres da família, a menção direta a Isaura – muito menos uma exaltação desta. O poder que emana da união delas talvez remeta a tal figura, mas isso não está explícito – e, por isso, como em relação a muitos aspectos da narração empreendida, é desconfiável. Segundo Mário, o retrato da amante seria importante para a família não só como uma lembrança constante da importância dela, mas

serviria também para que a grande Mãe cuidasse e compactuasse com tudo o que acontece na residência.

É por querer negar tal origem mórbida – e, com isso, quem sabe alterar o que julga ser seu destino – que Tito expressa, em diversas passagens, seu desejo de incendiar tudo o que remete ao passado da família, forma, a seu ver, mais permanente de se desvincular dele e, assim, livrar-se de todo o peso que, por sua causa, carrega. Esse incêndio, porém, não se realiza, apesar de ser projetado/sonhado:

Ninguém queimou nada. Mas eu sonhei com esse incêndio. E quis ficar só. E fiquei.

Depois fiz um leilão (CRUZ, 2003, p. 135);

E mandei queimar tudo, à morte da minha mãe queria ver aquela casa em escombros. Embora soubesse que não me obedeceriam e que haviam de rir de mim nas minhas costas. Mas sonhei com esse incêndio, vi-o sempre em sonhos com nitidez (CRUZ, 2003, p. 156).

Esse desejo de forçar o esquecimento concorda com a afirmação de Candau (2016) de que o apagamento de lembranças pode ser, em certos casos, condição para se seguir adiante, servindo como mecanismo de proteção. De fato, é com o intuito de se proteger que Tito quer destruir os itens da família, evitando a trajetória supostamente inevitável de sua vida. É como se, apagando os rastros, seu destino não pudesse se cumprir. Os itens materiais que servem à recuperação da história dessa família, porém, são poucos: o Livro de Assentos, algumas fotos, o retrato de Isaura e o pingente – então, que diferença faria, de fato, à memória de Tito sua extinção?

Em relação a esse arquivo familiar, destaca-se a importância que têm as fotos na narrativa a que se propõe Tito. Barros (1989) afirma que elas servem como meio para se relembrar a união familiar; o narrador protagonista, porém, baseia-se apenas em um conjunto específico, o das fotografias dos quatro casamentos de Afonso, que acabam servindo como “foto-emblema”, isto é, como imagens-modelo que possuem um poder sintético de tal ordem que ganham o status de emblema, e são por ele utilizadas, como demonstramos, para comprovar sua suspeita de aproximação da morte. Além disso, o álbum onde se encontram tais fotografias determina os limites da narrativa: ele começa nas irmãs (contexto de Afonso, portanto) e termina com as fotos de Tito criança (o limite final dessa família, como ele mesmo defende):

O álbum começava com esses sinistros casamentos. [...] No final era uma série interminável de crianças ao colo de amas.

E algures, quase no fim do álbum, lá estava eu, ao colo dela (CRUZ, 2003, p. 133).

Ainda sobre objetos que dão suporte à memória, Barros (1989), Ricoeur (2011) e Candau (2016), como já apontamos no capítulo anterior, observam que eles são elementos importantes para a reconstituição do passado, adquirindo um peso ainda mais importante no caso da memória familiar. Por isso, é interessante que a primeira menção à genealogia do narrador-protagonista esteja vinculada a um objeto, o Livro dos Assentos:

Penso na mão do velho, do meu avô, Afonso de Amadeus, a escrever num muito falado «Livro de Assentos» que mantinha e que chegou até mim, que sou o descendente mais impensável, mas que chegou e é uma coisa magnífica, magnífica! Tinha a mão firme, o velho Afonso (CRUZ, 2003, p. 11).

Ressalta-se ainda a observação de Bosi (1994) de que os objetos que servem de suporte à reconstituição da memória são selecionados pelo indivíduo a partir do que é, *para ele*, significativo dentro do tesouro comum. No caso de Tito, podemos pensar que os itens que ele destaca servem, cada uma à sua maneira, como corroboração de sua teoria obsessiva de violência.

À parte a existência desses objetos, a transmissão da memória familiar aqui em jogo se dá, principalmente, de forma oral – Tito assume que diversas informações apenas conhece “porque alguém me disse” (CRUZ, 2003, p. 19). Transmitir o passado dessa forma, porém – como já apontamos –, carrega sempre a subjetividade do sujeito que a realiza, implicando distorções. No romance que analisamos, essa problemática é ainda reforçada pela voz do protagonista, que, ao transmitir o ponto de vista dos outros, altera-os de acordo com a sua própria perspectiva. Ele realiza, assim, o processo mais comum à memória familiar, que é, a partir da narrativa dos outros, reconstruir a história dos que lhe antecederam, concordando, afinal, com o argumento de que o indivíduo está sempre envolvido em uma memória social ou coletiva (BOSI, 1993, HALBWACHS, 2003; ASSMANN, 2006; CANDAU, 2016): “Só fui juntando as peças, como num *puzzle*” (CRUZ, 2003, p. 23). A montagem desse quebra-cabeça, porém, é *sempre* parcial, suas peças

sendo modificadas para se encaixarem à maneira como o narrador da história deseja, a fim de provar seu ponto de vista.

Halbwachs (2003) defende que a memória individual é sempre complementada pela coletiva, o que implica lembranças falsas ou criadas. Tito tem consciência disso, pois assume a arbitrariedade como elemento necessário para formar um todo coeso: “Virava-se para mim com o peito largo de anjo onde tinha uma borboleta de outro pendurada num fio. Tinha? Provavelmente tinha mas isto já é a minha imaginação a tentar arrumar, classificar, quando é evidente que tudo escapa, é uma desordem” (CRUZ, 2003, p. 27). Ele assume que elabora, portanto, sua memória.

Essa elaboração, entretanto, é determinada e contaminada por diversos fatores, como o uso de drogas e o consumo de bebidas alcoólicas. Pode-se pensar, por exemplo, que o aparente caos que caracteriza a narrativa não resulta apenas do processo de rememoração empreendido pelo narrador, mas seja intensificado por sua embriaguez constante. Ele, inclusive, assume, em determinado momento, já quando Lena está abrigada em sua casa, esse estado (colocando-se em uma situação absolutamente degradante); sua justificativa é a de que apenas nesse estado ele seria capaz de ultrapassar o próprio tempo e compreender o passado:

E que eu bebo.
Em desafio às eras. Bebo em desafio às eras (CRUZ, 2003, p. 206).

Isso faz com que a narrativa, em diversos momentos, assuma tons oníricos (principalmente nas passagens em que ocorre a sobreposição de imagens), tornando-se ainda mais complexa. De fato, são diversas as referências à possibilidade de sonho por parte do narrador, que admite ter “sonhos diurnos” (CRUZ, 2003, p. 19). Essa característica o faz questionar o que sabe, pois afirma: “Acho que nunca virei a saber distinguir entre o verdadeiro e o falso. Ou a distinguir um sonho de outro sonho” (CRUZ, 2003, p. 22). O episódio da conversa entre as mulheres da família, inclusive, pode muito bem estar nesse campo, não tendo ocorrido de fato: “o que ele me disse uma vez num desses passeios, correspondia àquilo que eu julgava ter escutado e depois pensei sempre que tivesse sido um sonho ou um mal-entendido. Uma visão mórbida de criança solitária” (CRUZ, 2003, p. 22).

A relação entre drogas e sonho é talvez mais evidente no capítulo VIII, em que Tito projeta-se como um cachorro, apenas observando a interação entre Lena e Nina, completamente submisso aos cuidados delas. Em páginas anteriores, ele assume e narra o consumo de cápsulas brancas na companhia de Nina – logo, não estaria ele delirando ao se ver como um animal de estimação delas? E se sua relação com Nina é marcada pelo uso de entorpecentes, não seria o caso de se avaliar se os fatores que aproximam Lena da morte também não são um efeito deles associado à sua teoria de que a companheira irá envenená-lo?

Outro elemento que interfere na narrativa elaborada é a obsessão de Tito em relação à morte. Ela é notável não apenas na menção constante a seu possível assassinato, mas também, formalmente, na repetição exaustiva de diversas cenas e imagens, como a da morte do pai, pois a queda do brinquedo de suas mãos, que recorre constantemente à mente do narrador-protagonista, é uma imagem associada à morte de forma geral:

Talvez um dia destes [eu] seja atropelado com um brinquedo na mão e ninguém depois se consiga recordar do tempo que fazia, das horas que eram, essas coisas a que não se presta atenção.

O som da campainha quando a pastorinha rolou, caiu (CRUZ, 2003, p. 19-20).⁴²

Também relacionada à morte está a referência à passagem de cavalos no exterior. Podemos pensar que ela remete à figura de Isaura e à sua fuga das terras de Afonso após cada casamento deste; uma vez que ela é, junto dele, a figura que determina o pesadelo violento que atravessa a família, a menção aos cavalos é, assim, uma lembrança constante de seu destino. Isso é reforçado ainda por o som dos cavalos estar associado à história do *petit tambour* – também uma referência à morte: “Sabes a história do *petit tambour*? É quando passa um cavalo lá embaixo” (CRUZ, 2003, p. 141).⁴³

⁴² Esse trecho remete também a outra problemática do romance, a questão temporal. Nele, a prisão, o apego do narrador ao passado é evidente, pois a simples existência de um brinquedo em sua mão o faria permanecer em um tempo passado, o da infância – além deste, o da infância *do pai*. Ao longo de toda a narrativa, aliás, Tito parece sempre viver muito mais (n)o passado que (n)o presente.

⁴³ A fixação do narrador pelo assunto se expressa também pela menção constante à cor vermelha e ao sangue – vocábulo utilizado exaustivamente por ele. Esse aspecto exige um estudo de imaginário e de outros aspectos simbólicos que não cabe na leitura aqui pretendida, mas julgamos interessante mencionar tais recorrências, inclusive como estímulo para futuras reflexões.

Retomando a construção formal do romance, ressaltamos que ela corresponde, em muitos aspectos, à caoticidade da memória (que, como já apontamos, é não linear, lacunar e, muitas vezes, incerta), ao processo de assimilação do passado e às tentativas de formar uma narrativa coerente com o que é recordado. Dentre os movimentos da memória explorados no romance, está a alternância entre o recordar e o esquecer, afinal, as lembranças estão sempre, de certa forma, “esquecidas”, precisando que haja o reconhecimento para que venham à tona (BERGSON, 1990; RICOUER, 2011). No mesmo sentido, concordando com a ideia de que as lembranças permanecem sempre armazenadas, sempre “dormindo”, à espera de um gatilho que as desperte (ASSMANN, 2011), Tito assume que, muitas vezes, esquece algumas informações, mas elas acabam por retornar posteriormente – quando forem convenientes: “Umhas mãos pequenas e brancas passam por mim. Gordas e ardilosas pequenas pombas. São as mãos da minha avó paterna. Voltam a passar-me diante dos olhos mas esqueço logo. Esqueço tudo. Mas depois lembro-me outra vez” (CRUZ, 2003, p. 17).

Essa citação remete ainda a um aspecto importante, a presentificação do passado, comum em diversas narrativas de memória. Nesse processo, o narrador, imerso no passado, acaba por projetá-lo no seu presente, de forma que pode praticamente revivê-lo, pois o que a ele pertence acaba por se “concretizar” na realidade presente. Isso pode ser entrevisto na passagem a seguir, em que Tito escuta vozes que pertencem, em realidade, ao passado:

E então voltei-me. Em mim próprio com dor. E ouvi a voz que. Sempre, sempre. Como se viesse da noite clara da infância, e era assim, a voz. Era uma coisa assim, e eu punha-me à escuta e ouvi-a. Vinha da noite da infância, mas não dessa noite. Era da própria noite da infância que vinha e fazia lembrar barcos e oceanos (CRUZ, 2003, p. 34).

Outro traço frequente da rememoração e que está presente na composição do romance é a sobreposição, efeito que resulta, segundo Bergson (1990) da extensão que ocorre, uns sobre o outros, entre os tempos da memória. Assim, devido às semelhanças apontadas entre os diversos momentos e figuras do passado e do presente, é muito comum que, na memória de Tito, tais elementos se sobreponham. A suposta semelhança entre as diversas mulheres da família, por exemplo, faz com que, a partir da lembrança da uma delas, o narrador traga as

imagens das outras, como ocorre na seguinte passagem em relação à mãe, que desencadeia a imagem de Lena e de Isaura:

A fita de nastro a cair-me das mãos, a minha mãe de costas, a minha mãe a voltar-se.

Nada. Dorme.

Ali dentro daquele quarto está a Lena com a borboleta de ouro pendurada ao peito mas já tem o corpo em sangue. Porque vou sangrar-te, vou.

A negra Isaura de Jesus sentada no caldeirão, tão só, tão só. E a noite a agitar-se, andrajosa, voraz, em fúria, e eu vou sangrar-te, a questão do sangue, espera! Espera aí que já te fodo.

A faca a cair-me das mãos, a minha mãe de costas.

A minha mãe a voltar-se. Nada. Dorme (CRUZ, 2003, p. 158).

A sobreposição de imagens, geralmente, acarreta uma sobreposição temporal, pois as lembranças são sempre de momentos distintos. Isso concorda também com o funcionamento da memória, pois sempre acabamos desencadeando, no processo rememorativo, em uma espécie de colagem (ASSMANN, 2011), associações que remetem a tempos distintos. Mesmo quando tratamos, em geral, do passado, como faz Tito, relacionamos diferentes momentos deste. Isso acontece na seguinte passagem, em que o presente diegético dá lugar bruscamente a um momento do contexto de Afonso, os cortejos fúnebres de suas quatro esposas:

A Nina preparava o chá.

Diante dos meus olhos passaram quatro cortejos fúnebres (CRUZ, 2003, p. 75).

O desencadeamento de uma lembrança do passado da família a partir de algo no presente, funcionado como um *reminding*, é uma constante no romance, como a casa de banho, na seguinte passagem, que faz Tito lembrar-se da mãe:

Tínhamos acabado por ir jantar numa cervejaria. As luzes cruas cansavam-me e fui por duas vezes à casa de banho ver o meu lábio inchado no espelho.

Recordei-me daquela altura em que a minha mãe estava a morrer e o Mário desaparecia dias seguidos.

Lembrei-me porque o quarto comunicava directamente com a casa de banho e eu deixava sempre a porta aberta para poder a ouvir (CRUZ, 2003, p. 107).

Semelhantemente, apontamos o exemplo de como uma menção de Lena aos cabo-verdianos do bairro automaticamente faz com que Tito lembre-se do tataravô,

no qual o meio social funciona como gatilho para uma lembrança individual, movimento previsto por Halbwachs (2003):

— Aqui viviam sobretudo cabo-verdianos, não é verdade? – perguntou a rapariga como se constatasse.

Não respondi. Continuámos assim.

Então, não sei porquê, lembrei-me do meu trisavô de Cabo Verde e das quatro irmãs com quem ele tinha casado (CRUZ, 203, p. 59).

A presença de Lena – isto é, um acontecimento presente –, como já observamos, é o principal motivador da recuperação da história familiar – logo, do passado –, pois é o elemento que serve a que Tito tenha certeza do fato de que Nina irá repetir a ação da avó e da mãe. Em sua lógica obsessiva, “a morte” (isto é, a figura que ele construiu da morte) aparecer-lhe à porta e abrigar-se em sua casa deve-se a apenas um motivo: assim como havia sido feito ao pai, motivado pelo sangue violento da família desde a união de Afonso com Isaura, as mulheres iriam se unir contra ele (o que é reforçado pela intensa aproximação entre Nina e Lena). Essa afirmação, aparentemente incoerente – pois as duas, afinal, não descendem da família de Tito – segue a lógica do argumento do narrador. Nesse caso, o que se repete não é a ação das mulheres, mas o lugar de vítima que, assim como o pai, o protagonista assume. Para justificar essa obsessão presente, as lembranças são, até certo ponto, alteradas, o que corresponde ao que afirma Candau (2016, p. 76), na seguinte passagem, sobre como uma intenção pode interferir no processo de rememoração:

Sabe-se que o estado emocional do narrador, as influências que sofre, pode ter um efeito sobre a natureza das lembranças evocadas sem que se possa realmente determinar se a qualificação feita do acontecimento, quando recordado, deva-se a elementos seus ou à projeção do seu humor no momento mesmo da reminiscência. Seja o que for, o sujeito que experimenta um sentimento interior de tristeza terá, talvez, a tendência a recordar experiências qualificadas como tristes, conferindo assim uma visão tendenciosa de sua própria vida. Essa dependência do contexto participa, portanto, da reconstrução das lembranças.

Paul Ricoeur (2007) já tratava dessa ideia ao afirmar que toda narrativa comporta, necessariamente, uma seleção e que, nessa seleção, ao se atentar a um aspecto, não raro se apagam os outros.

Cabe colocar que, apesar da afirmação de Candau de que o trabalho da memória autobiográfica (que, neste caso, está necessariamente atrelada à memória

familiar) objective construir um “um mundo relativamente estável, verossímil e previsível, no qual os desejos e projetos de vida adquiram sentido e a sucessão de episódios biográficos perde seu caráter aleatório e desordenado para se integrar em um *continuum* o mais lógico possível” (CANDAU, 2016, p. 73), exigindo funções psicológicas elevadas, julgamos que, no caso de *Vermelho*, essa construção não se realiza completamente. Afinal, Tito não apresenta de forma totalmente coesa o passado da família, deixando muitos acontecimentos sob dúvida, de maneira que, ao final da leitura do romance, não somos capazes de concordar ou discordar dele. Além disso, acompanhamos o desenvolvimento da construção de sua narrativa de memória ao longo das páginas, em que se expõe o processo de mimese da memória (NÜNNING, 2016).

A coesão é, portanto, uma ilusão. Apesar disso, o narrador empreende algumas tentativas de mostrar o domínio que tem do que faz, explicitando a ideia de que se trata de uma “ficção de meta-memória” (NEUMANN, 2016). Isso pode ser exemplificado pela seguinte passagem, em que Tito retoma conscientemente um ponto que interrompera:

Quando a minha avó Leonor entrava as pessoas calavam-se. Suponho que fosse por respeito. O respeito que inspira um mal tenaz. Uma boca magnífica, olhos verdes.

«Diz ao senhor José que tire o carro. Saio daqui a meia hora.»

Ali parada, no degrau da porta. E eu.

Mas era noutra coisa que falava, era da Nina, a Nina a correr as drogarias, e eu também, talvez um atrás do outro, talvez em sentidos inversos (CRUZ, 2003, p. 33, grifo nosso).

O momento em que Lena bate à porta é recriado mais de uma vez, como uma tentativa de controle dessa lembrança, em um reconhecimento atento (BERGSON, 1990), como se pode perceber pelo seguinte trecho:

— Boa tarde – disse a rapariga.

— Boa tarde.

— Venho de Vilna.

— Então sempre é verdade?

— Boa tarde.

— Procura alguém?

E ficámos ali, contra o céu do crepúsculo.

— Procura de alguém?

— História do canil?

— Não.

Uma pá. A terra úmida e espessa a cobrir os cães mortos, amontoados no fundo de uma vala.

— Sou assistente social (CRUZ, 2003, p. 55).

Essa recriação, porém, percebe-se, é também caótica, pois nela interfere outros momentos da memória de Tito, como a projeção do episódio do envenenamento dos cães.

Esse domínio, em algumas passagens, dá-se de forma um pouco frágil, como nesta passagem, em que o narrador projeta a perspectiva de Afonso, de forma que diferentes vozes se sobrepõem – a suposta voz do tataravô e a sua própria:

O meu corpo cheirava mal, abeirava-me dos setenta anos e sentia-me preso a ti e a um quotidiano de paixões que tentava destrinçar, como destrinçava a tua trança que era o meu mundo, a minha guerra, a minha luta. Eu sabia, e esse meu saber. Olha, não to posso explicar. Todas as explicações me estão vedadas.

Escrevo no Livro de Assentos desta casa e da minha vida: Ismael morreu.

Enredo-me em ti. Enredava-me no teu cabelo, mas na vida não, não me enredava. E é por isso que tenho a certeza quando te digo o que digo. E quando calo o resto, tudo o que não posso, porque não devo explicar-te e no entanto sei, podes acreditar que sei e não me engano. É assim: se morres, morres às tuas próprias mãos. Não te posso explicar mais.

E quem se importa que tu morras ou que eu morra, ou que devastação causámos, nós. Nós. Enredo-me no teu cabelo mas porque quero. Quero. Atinjo toda a extensão do teu sono.

Enredava-me como numa roseira e embalava-te. Eu e tu debaixo da calote celestial cor de safira e constelada de estrelas fixas tudo tão pequeno, canções que cantavam as megeras e eu pensava no teu coração e estávamos no oleado verde como numa espécie de trono. E só o desejo agia como um animal vivo, um animal novo, terno, ainda incapaz de ver, mas não vou suportar-te muito tempo. Sei que não. Porque não posso.

Bice.

A minha mãe virava-se e eu desfazia-lhe a trança enquanto ela costurava. (CRUZ, 2003, p. 144-145).

No decorrer desse trecho, a voz que narra dá diversos indícios de se tratar de Afonso (“O meu corpo cheirava mal, abeirava-me dos setenta anos”, “Escrevo no Livro de Assentos desta casa e da minha vida: Ismael morreu”), porém, ao dizer que “estávamos no oleado verde”, a voz refere-se ao presente de Tito com Nina. Além disso, o ato de trançar, realizado por Afonso nas linhas anteriores, pode ser questionado quando a voz do narrador-protagonista afirma: “A minha mãe virava-se e eu desfazia-lhe a trança enquanto ela costurava”. O trançar, dessa forma, é o elemento que aproxima os dois tempos e as duas personagens e que serve de “ponte” para que Tito volte a controlar a narrativa.

Podemos afirmar, por fim, que, obrigado a traçar a história de um grupo a partir de informações frágeis (talvez falsas) e de uma situação precária de imagens que comprovem o passado da família, Tito acaba por dar a opção de imagens narrativamente apresentadas. Ele “funda”, portanto, as imagens dessa memória familiar, dessa “genealogia de um pesadelo” (CRUZ, 2003, p. 152) – mas elas, por carregarem sua perspectiva, acabam sendo problemáticas, distorcidas.⁴⁴ Essa criação é contaminada, porque sua fixação na morte o deixa cego a outros elementos além da violência – é com muito esforço, por exemplo, que ele reconhece a pena que a mãe sentia da condição do pai. Ele acaba, assim, criando “uma espécie de avesso da saga: não a descrição dos momentos gloriosos da família Amadeus, mas da sua inexorável e progressiva decadência. Daí falarmos em lenta putrefação e abjecção do presente familiar, encarnado em [si]” (REAL, 2017, p. 10).

Além da obsessão, a solidão, o medo da morte e a violência que envolve o narrador acabam provocando uma fragmentação da identidade que contamina definitivamente sua narrativa de memória. Essas questões também fazem com que o romance se trate, acima de tudo, de uma representação da mente do protagonista, mais que da apresentação dos acontecimentos que marcam a história de sua família, por isso apresenta tantas marcas de sua construção: acompanhamos o desenvolver da memória de Tito, a construção de sua narrativa, ao invés de a recebermos pronta, organizada, como estamos habituados. Isso concorda com a afirmação de Dal Farra (1978) de que o romance de primeira pessoa é a alegoria mais perfeita do ato de criação e trabalho do autor implícito. De fato, o que se tem em *Vermelho* é um narrador que pretende construir algo, apesar de não controlar completamente essa construção. Além disso, nesse tipo de romance, segundo a autora, há a ascendência da “narração” sobre a “diegese” (o que acontece inversamente no romance de terceira pessoa). Em *Vermelho* não há uma ação, de fato, da qual o narrador participa – a “ação” do romance é o processo rememorativo. Por isso, talvez, seja tão complicado pensá-lo a partir de categorias tradicionais da teoria da narrativa.

⁴⁴ Salientamos que a memória coletiva é sempre uma construção metamorial, uma produção de um grupo sobre uma memória *supostamente* comum, quando, em realidade, pensar o passado coletivo se trata ainda de uma questão individual, pois a percepção da coletividade varia de sujeito a sujeito. O que defendemos é que, no caso deste romance, as distorções provocadas pela individualidade são mais evidentes e extremas do que se espera.

Assim, à parte um enredo interessante, *Vermelho* apresenta uma construção formal bastante peculiar. Concordando com a temática de recuperação do passado, a narrativa se dá, em muito aspectos, com as mesmas características que apresenta a lógica de funcionamento da memória. Ao retomar a história dos antepassados, a qual se baseia em poucos elementos que a comprovem, mas majoritariamente em transmissão oral, o narrador-protagonista Tito tenta responder a perguntas atuais. Nesse processo, considerando que a história da família está a se repetir em seu relacionamento com Nina, ele confunde tempos e imagens, sobrepondo sempre a memória familiar ao presente diegético, explicitando a ideia do cérebro como palimpsesto – isto é, com as lembranças sendo nele reinscritas – o que torna a narrativa ainda mais complexa.

4 "OUVES-ME? OUVE": ENCAMINHAMENTOS FINAIS

“[...] era o sangue, a razão do sangue, a cumplicidade da razão do sangue. É o que eu penso em todo o caso. Embora tudo isto permaneça atravessado por sombras tão antigas” (CRUZ, 2003, p. 146), afirma Tito, o narrador protagonista de *Vermelho*. O sangue, em seu duplo sentido – o da genealogia e o da violência – e as sombras – as lembranças do passado que estão sempre à nossa volta, sempre conosco, às vezes a atormentar – são, de fato, os pilares da recuperação da história familiar que a personagem realiza.

Procuramos, nas páginas antecedentes, mais do que reconstituir a violenta genealogia de Tito, esclarecendo suas possíveis relações com o presente do narrador e reorganizando, dentro do possível, uma narrativa intencionalmente caótica, pensar como Mafalda Ivo Cruz se apropriou textualmente de diversos problemas do processo memorialístico e dos elementos que constituem a memória familiar. Ao fim da análise, podemos afirmar que houve o aproveitamento formal dos processos da memória, mas que disso não resulta necessariamente uma história absolutamente crível. Pelo contrário.

Além de Halbwachs (2003), para quem a memória coletiva é um conceito central, tratamos de diversos outros teóricos que pensam a influência das lembranças de um grupo sobre aquelas que nós temos e que servem para compor a nossa memória individual. Todos eles concordam com a necessidade de um compartilhamento das histórias para que elas, conjugando-se, formem um todo pretensamente uno. Eles também não deixam de comentar a importância de outros elementos além dos relatos como suporte da memória. No caso do contexto familiar, são as narrativas de outros e os itens que servem ao registro ou à referência às lembranças do grupo os mecanismos de recuperação do passado grupal.

Realmente, na experiência comum, a memória familiar é recuperada a partir de objetos, fotos e relatos daqueles que nos são anteriores. Esses elementos, na maioria dos casos, envolvem lembranças verídicas. Podemos, assim, apoiarmo-nos neles sem problemas para reconstituir a história da nossa genealogia. Não é o que acontece, porém, com Tito, que acaba partindo sua narrativa de objetos talvez falsos – “Era tudo falso, arquifalso, quem é que podia adivinhar? Nenhum quadro assinado, nenhuma primeira edição, nenhum móvel que não fosse cópia, tudo, tudo falso”

(CRUZ, 2003, p. 67) –, de informações talvez forjadas e de relatos desconfiáveis. Mesmo o Livro dos Assentos, a grande Gênese familiar, é questionável.

Um passado com tal fragilidade faz com que o protagonista narrador acabe fundando um novo, absolutamente arbitrário. A falta de consistência do passado da família permite que a ficcionalização ocorra com ainda mais intensidade que o natural à memória, incentivando, de certa forma, tal arbitrariedade, uma vez que ele acaba por recriar à maneira que melhor convém ao seu presente. O ponto de fundação da genealogia, por exemplo, na relação entre Afonso de Amadeus e Isaura de Jesus Maria – mais especificamente, no casamento realizado entre as filhas legítimas e os filhos bastardos do tataravô – serve para provar a existência de uma origem à violência que Tito defende se alastrar ao longo das gerações até o atingir.

Os objetos que compõem o arquivo familiar também são marcas dessa arbitrariedade, afinal, os elementos representativos escolhidos pelo narrador servem à sua teoria. Assim, eles se tornam importantes para o sentido geral da narrativa, destacando-se um deles como determinante: as fotos – talvez os únicos itens que possam ser considerados verídicos –, as quais, mesmo se envoltas por histórias que não sejam genuínas, limitam o recorte temporal da história que é contada.

O narrador, além disso, não constrói uma narrativa clara. A partir da fragmentação, da não linearidade temporal e da confusão provocada pela sobreposição de imagens, ele acaba por perpetuar os silêncios e lacunas que compõem a memória que pretendia recuperar e esclarecer. A intenção de formar um todo coerente de sentido está manifesta pela interlocução constante com outrem – majoritariamente, a mãe -, mas, ao ajustar o que conta ao seu contexto presente, Tito acaba confundindo-se, perdendo-se também nas sombras desse passado remoto.

Assim, aquele que deveria atuar como o guardião da memória familiar (BARROS, 1989) acaba por complexificar ainda mais a transmissão. Afinal, Tito pode ser pensado como um narrador pouco digno de confiança (BOOTH, 1989). Essa classificação se dá por diversos traços, como as marcas de incerteza, o questionamento sobre as informações dadas, e o reconhecimento da imprecisão. Este, aliás, é um ponto importante de se salientar: Tito *reconhece sua arbitrariedade*. Em momento algum ele tenta explicitamente convencer o leitor de que conta a absoluta verdade – ele apenas vai apresentando as informações –, inclusive

assumindo tudo aquilo que poderia atrapalhar sua narração: o uso de drogas, o consumo de álcool e a obsessão pela ideia de morte iminente.

Os problemas de veracidade, assim, associados a uma mente claramente perturbada e a uma história de família repleta de lacunas e de silêncios faz com que nós, leitores, questionemos a todo momento: será verdade ou será delírio? O quanto posso acreditar no que esse homem me conta? Em verdade, tanto faz acreditar em tudo ou em nada, afinal, mais do que o que é contado, em *Vermelho*, importa mais *como* é contado. Por isso, os processos de construção de uma narrativa de memória são evidenciados, caracterizando uma “ficção de meta-memória” (NEUMANN, 2016). Com isso, ao final da narrativa, não há tanto o que se contar, nem uma informação a qual se possa afirmar definitivamente, pois, a nosso ver, a representação da memória, a explicitação de seus processos, é algo que supera a intenção de recuperação do passado.

A principal fonte de Tito também não é confiável. Mário, o padrasto, assim como ele, não viveu os acontecimentos que transmite. Por isso, acaba também os ficcionalizando, de forma que ocorre uma inevitável ficcionalização em série - afinal, o narrador também o faz. Esse é um fator essencial, pois o preenchimento de lacunas pela narrativa de outrem implica sempre uma identidade específica; no caso deste romance, a violência do relato de Mário apropriado pelo protagonista serve e fortalece aquilo que ele defende.

É, inclusive, para provar que tal traço caracteriza a linhagem de que provém que Tito empreende a recuperação em que consiste sua narrativa, justificando também como seu presente está determinado por ela. Afinal, é baseando-se nas atitudes passadas de outras mulheres da família que ele fortalece o julgamento de que Nina, a companheira, irá matá-lo envenenado a qualquer momento – mesmo que, no final das contas, não haja nenhum caso comprovado de uso de veneno nas mortes ocorridas na família. A construção desse argumento, porém, por motivos que já mencionamos, acaba não sendo um todo coerente.

Dessa sua obsessão decorre um efeito interessante: Tito confunde as mulheres da narrativa, sobrepondo suas imagens a partir de semelhanças e atitudes que remetam umas às outras. Dessas sobreposições, as mais fortes são a projeção da imagem da mãe sobre a de Nina e a da morte (a estranha mulher que ele cria em sua mente como sendo a imagem da morte) sobre a de Lena, as quais comprovariam como a morte lhe ronda – se Nina lembra a mãe, culpada (ou não)

pela morte do pai, e Lena presentifica a morte na casa em que ambos vivem juntos, e as duas tendo se aproximado talvez intimamente demais para sua tranquilidade, tem-se uma certeza: ele vai morrer a qualquer momento nas mãos da companheira.

Ambas, porém, não pertencem à genealogia de Tito. Ao invés de contradizer o (ou, ao menos, interferir no) que seria o objetivo principal da narrativa, recuperar a memória familiar, julgamos que esse fato reforça a ideia de que, em realidade, o narrador protagonista tem uma motivação egocêntrica. Queremos dizer com isso que seu desejo de dar voz aos antepassados mortos e esquecidos e ao tentar não apagar a imagem do pai como fizeram seus predecessores, aliado ao desejo de eliminar tudo que lembra a memória da família, em uma tentativa de desfazer o rastro de violência que levaria a si e, dessa forma, evitando a própria morte, tem um objetivo único: manter-se vivo e, assim, evitar o *próprio* esquecimento. Tito não quer, assim como ocorrera com os antepassados, ser apagado pelas mulheres dessa família, tornando-se, ele também, apenas mais um fantasma dessa história. O que o preocupa, afinal, é a própria permanência, não a permanência dos outros.

Por fim, desejamos que este trabalho, ao falar de um autor extremamente contemporâneo, cuja obra ainda está se constituindo, contribua para se pensar a produção literária portuguesa atual, que ainda carece de aporte crítico-teórico. Além disso, esperamos que a obra de Cruz possa ser conhecida e tenha a oportunidade de figurar nas aulas e debates do ambiente acadêmico. Julgamos que sua hermeticidade não é um problema, afinal, há diversos outros autores relativamente comuns nas classes de literatura portuguesa que são abordados sem questionamentos – António Lobo Antunes, por exemplo, contemporâneo já consagrado canonicamente. Discutir a obra de uma autora como Cruz é, assim, de certa forma, repensar os parâmetros que regem a noção de cânone.

Julgamos, afinal, que falar de uma autora geralmente deixada à margem é, assim como se realiza no processo de rememoração, impedir o apagamento, o esquecimento. É fazê-la presente, de alguma forma, também em nossa memória de leitor.

REFERÊNCIAS

- ALBER, Jan. et al. Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: beyond mimetic models. *Narrative*, n. 2, mai. 2010. Disponível em: <http://projects.au.dk/fileadmin/www.nordisk.au.dk/forskning/centre_grupper_og_projekter/narrative_research_lab/unnatural_narratology/Alber__Iversen__Nielsen__Richardson_2010.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2017.
- AMARAL, Fernando Pinto do. Narrativa. In: MARTINHO, Fernando J. B. (Coord.). *Literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Instituto Camões, 2004. (Coleção Cadernos Camões).
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Prometeu*. Coimbra: Almedina, 2002. p. 23-139; 355-364.
- ASSMANN, Aleida. Memory, individual and collective. In: GOODIN, Robert E.; TILLY, Charles. *The oxford handbook of contextual political analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- _____. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de Barros. Memória e família. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 29-42.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BINET Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447-449, out.-dez. 2016.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- BRUNER, Jerome. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 1, p. 1-21, 1991.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.
- CORDEIRO, Cristina Robalo. *Os limites do romanesco*. *Colóquio/Letras*, n. 143/144, jan. 1997, p. 111-133.

CRUZ, Mafalda Ivo. *Vermelho*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática: 1978. p. 11-53

ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. Conceitos e métodos para o estudo da literatura e/enquanto memória cultural. Tradução: Jeffrey Childs. In: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Org.). *Estudos de memória: teoria e análise cultural*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016. p. 245-266.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2003.

JERÓNIMO, Miguel Bandeira. Colonialismo moderno e missão civilizadora. In: ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida Calafate. *Patrimônios de influência portuguesa: modos de olhar*. Rio de Janeiro: Eduff – Editora da Universidade Federal Fluminense, 2015. p. 95-119.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseu à internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 7 -109

NEUMANN, Birgit. A representação literária da memória. Traução: Marta Pacheco Pinto. In: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Org.). *Estudos de memória: teoria e análise cultural*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016. p. 265-278.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khnoury. *Proj. História*, São Paulo, v. 10, 1993, p. 7-28.

NÜNNING, Ansgar. A “verdade da memória” e o “frágil poder da memória”: a literatura como meio de explorar ficções e enquadramentos da memória. Tradução: Cristiana Vasconcelos. In: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Org.). *Estudos de memória: teoria e análise cultural*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016. p. 219-244.

REAL, Miguel. Fragmentação e disseminação. In: PETROV, Petar. *O romance português pós-25 de Abril: o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (2003-2014)*. Lisboa: CLEPUL, 2017. p. 7-13. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/20170508-petar_petrov_o_romance_portugues_pos_25_de_abril.pdf. Acesso em: 30 mai. 2017

REAL, Miguel. *Geração de 90: romance e sociedade no Portugal contemporâneo*. Porto: Campo das letras, 2001.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2004.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *Vermelho*, de Mafalda Ivo Cruz, romance pós-moderno? In: _____; BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina (Org.). *Identidades fraturadas: ensaios sobre literatura portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p.75-82.

RICOEUR, Paul. La vida: um relato em busca de narrador. *Ágora: papeles de filosofia*, Santiago de Compostela, v. 25, n. 2, 2006, p. 9-22.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. Mundo do texto e mundo do leitor. In: _____. *Tempo e narrativa: o tempo narrado*. v. 3. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. v. 3. p. 267-309.

VECCHI, Roberto. Império português e biopoder: técnicas, tecnologias, dispositivos imunitários. In: _____. *Excepção atlântica: pensar a literatura da Gerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2010. p. 151-162.