

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

BRUNO BRIZOTTO

EXPERIÊNCIAS MEMORIAIS NA FICÇÃO DE ERICO VERISSIMO

Porto Alegre
2019

BRUNO BRIZOTTO

EXPERIÊNCIAS MEMORIAIS NA FICÇÃO DE ERICO VERISSIMO

Tese de Doutorado em Estudos da Literatura apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Maria da Glória Bordini

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Brizotto, Bruno
Experiências memoriais na ficção de Erico Verissimo
/ Bruno Brizotto. -- 2019.
205 f.
Orientador: Maria da Glória Bordini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Erico Verissimo. 2. Memória. 3. Identidade. 4.
Literatura. 5. História. I. Bordini, Maria da Glória,
orient. II. Título.

Bruno Brizotto

EXPERIÊNCIAS MEMORIAIS NA FICÇÃO DE ERICO VERISSIMO

Tese de Doutorado em Estudos da Literatura apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 13 de setembro de 2019.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani
Centro de Ciências Humanas
Universidade de Caxias do Sul (UCS)

Prof. Dr. Orlando Fonseca
Centro de Artes e Letras
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Prof. Dra. Rejane Pivetta de Oliveira
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Ao José Carlos e à Beatriz, pais, pessoas muito importantes que sempre me incentivaram na incessante busca pelo conhecimento e na concretização de meus objetivos.

À professora e orientadora Maria da Glória, por todas as contribuições intelectuais que tanto agregaram ao meu crescimento acadêmico, e pelo apoio incomensurável.

À Vicentina, avó, exemplo de mulher que, em diversas situações, sempre me encorajou a perseguir novas leituras e descobrir novos horizontes.

Aos meus amigos, pelo incentivo constante.

Estou convencido de que o inconsciente representa um papel muito importante – mais do que o escritor geralmente quer admitir – no ato da criação literária. Costumo comparar nosso inconsciente com um prodigioso computador cuja “memória” durante os anos de nossa vida (e desconfio que os primeiros dezoito são os mais importantes) vai sendo alimentada, programada com imagens, conhecimentos, vozes, ideias, melodias, impressões de leitura, etc.... O “computador” – à revelia de nossa consciência – começa a “sortir” todos esses dados, escondendo tão bem alguns deles, que passamos anos e anos sem que tenhamos sequer conhecimento de sua existência. Quando, por exemplo, nos preparamos para escrever um romance e começamos a pensar nas personagens, o “computador”, sensível sempre às nossas necessidades, rompe a mandar-nos “mensagens”, algumas boas – “pedaços” físicos ou psicológicos de pessoas que conhecemos –, outras traiçoeiras – recordações de livros lidos e “esquecidos” que nos podem levar ao plágio. Cabe ao consciente fazer a seleção, repelir ou aceitar as mensagens do “computador”. Nada do que nos vem à mente é gratuito. Não é possível nem creio que seja aconselhável tentar criar do nada, esquecer as nossas vivências, obliterar a memória.

Erico Verissimo

Jamais escrevi sobre as coisas tal como elas aconteceram. Todas as minhas obras são de fato capítulos das minhas vivências mais pessoais, mas mesmo assim não são “a história da minha vida”. As coisas que aconteceram comigo na minha vida já aconteceram, já estão formadas, e o tempo as moldou e lhes deu forma. Escrever as coisas tal como aconteceram é tornar-se escravo de sua própria memória, que é apenas um elemento menor do processo criativo. A meu ver, criar significa ordenar, classificar e escolher as palavras e o ritmo que servem à obra. Os materiais são de fato extraídos da vida do autor, mas em última análise a criação é uma criatura independente.

Aharon Appelfeld

The thought of the novelist lies not in the remarks of his characters or even in their introspection but in the plight he has invented for his characters, in the juxtaposition of those characters and in the lifelike ramifications of the ensemble they make – their density, their substantiality, their lived existence actualized in all its nuanced particulars, is in fact his thought metabolized.

Philip Roth

RESUMO

Esta tese examina o papel desempenhado pela memória na ficção do escritor brasileiro Erico Verissimo (1905-1975). Para tanto, selecionamos como textos literários de estudo quatro contos – “As mãos de meu filho” (1942), “Sonata” (1958), “Os devaneios do general” (1942) e “A ponte” (1958)”, uma novela – *Noite* (1954), e um romance – *O prisioneiro* (1967). Tomadas em conjunto, tais narrativas caracterizam-se como “ficções de memória” (NEUMANN, 2008), uma vez que possibilitam investigar a recordação de episódios pretéritos por meio da análise da forma como os protagonistas realizam a imersão em relação aos seus próprios passados, em seus diferentes contextos, por meio de experiências que transformaram suas vidas, tanto no plano pessoal quanto no coletivo, e como, no processo, (re)constroem suas identidades. O apoio teórico necessário para que possamos atingir tal objetivo procede de autores que examinam a questão da memória a partir de diferentes pontos de vista: Henri Bergson (1999, 2006), Maurice Halbwachs (1990), Michael Pollak (1989, 1992), David Lowenthal (1998), Joël Candau (2013, 2014) e Paul Ricoeur (2007). Ao final, temos um considerável mosaico de experiências memoriais, as quais auxiliam em uma maior compreensão do fenômeno mnemônico tendo como alvo a ficção de Erico Verissimo.

Palavras-chave: Erico Verissimo. Memória. Identidade. Esquecimento. História. Literatura.

ABSTRACT

This thesis examines the role played by memory in the fiction of Brazilian writer Erico Verissimo (1905-1975). In order to do so, we have selected four short stories – “The hands of my son” (1942), “Sonata” (1958), “The daydreams of the general” (1942) and “The bridge” (1958), a novella – *Night* (1954), and a novel – *The prisoner* (1967). Taken together, such narratives are characterized as “fictions of memory” (Neumann, 2008), since they make it possible to investigate the recollection of past episodes by analyzing how the protagonists perform the immersion in relation to their own past, in their different contexts, through experiences that have transformed their lives, both personally and collectively, and how, in the process, they (re)construct their identities. The theoretical support necessary to reach such objective comes from authors who examine the question of memory from different points of view: Henri Bergson (1999, 2006), Maurice Halbwachs (1990), Michael Pollak (1989, 1992), David Lowenthal (1998), Joël Candau (2013, 2014) and Paul Ricoeur (2007). In the end, we have a considerable mosaic of memory experiences, which aid in a greater understanding of the mnemonic phenomenon, targeting the fiction of Erico Verissimo.

Keywords: Erico Verissimo. Memory. Identity. Forgetting. History. Literature.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS / 10

1 Discutindo os conceitos de memória, identidade e história / 22

2 A música como condutora de recordações em “As mãos de meu filho” e “Sonata” / 46

3 Devaneio e memória em “Os devaneios do general” / 85

4 Viagem ao passado em “A ponte” / 104

5 A jornada de um desmemoriado noite adentro: memória e identidade em *Noite* / 135

6 Memória, identidade e preconceito racial em *O prisioneiro* / 159

CONSIDERAÇÕES FINAIS / 188

REFERÊNCIAS / 193

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em tempos de discursos que apontam para incertezas, esvaziamentos, crises, mortes, enfim, uma gama de indefinições que colocam em xeque nossas mais sólidas verdades, os estudos sobre memória apresentam-se como indispensáveis. Eles constituem recursos teórico-críticos altamente profícuos, na medida em que a memória “é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...]” (NORA, 1993, p. 9). Caracterizando-se como afetiva e mágica, ela “não se acomoda a detalhes que a confrontam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções”, argumenta Nora (1993, p. 9). Além disso, o paradoxo que traduz a sociedade contemporânea – sociedade arrancada de sua memória pela amplitude de suas mudanças, mas ainda obcecada por se compreender historicamente – permite ao pesquisador assumir, cada vez mais, um papel central, porque nele se opera aquilo de que a sociedade aspira se desfazer, mas a que não pode renunciar, conforme a lição de Nora (1993, p. 21): “o historiador [pesquisador] é aquele que impede a história de ser somente história.”

Transpondo esse cenário para o campo dos estudos literários, especificamente para a ficção de Erico Verissimo¹, surge a seguinte indagação: como está representada a memória na obra do autor sulino? A fim de responder a essa questão, realizamos um exame da fortuna crítica do romancista de Cruz Alta, conforme registro por ordem alfabética empreendido por Flávio Loureiro Chaves (2001) em *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*². Aqui, o leitor toma conhecimento de distintos estudos, como os realizados por Maria da Glória Bordini

¹ Escritor nascido em Cruz Alta, estado do Rio Grande do Sul, Brasil, em 17 de dezembro de 1905. Estabeleceu-se, na década de 1930, em Porto Alegre, cidade na qual construiu uma bem-sucedida carreira de tradutor, editor e ficcionista. Na capital gaúcha, tornou-se, em 1932, diretor da *Revista do Globo* e trabalhou ao lado de Henrique Bertaso na Editora Globo. Estreou na literatura com um volume de contos intitulado *Fantoches*, em 1932. Romances como *Clarissa* (1933), *Caminhos cruzados* (1935), *Olhai os lírios do campo* (1938), *O resto é silêncio* (1943), *O tempo e o vento* (1949-1962), *O senhor embaixador* (1965) e *Incidente em Antares* (1971), assim como narrativas de viagens, de memórias e de outros gêneros consolidaram Erico Verissimo como um dos mais importantes narradores brasileiros do século XX. Entre as diversas premiações recebidas, está o Prêmio Machado de Assis, em 1954, concedido pela Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra. Faleceu em Porto Alegre, em 28 de novembro de 1975, vítima de um infarto. Para maiores informações sobre a biografia e a carreira de Erico Verissimo, sugerimos, além dos dois volumes de suas memórias, *Solo de clarineta* (VERISSIMO, 2005b, 2005c), o *Catálogo Memorial Erico Verissimo*, organizado por Rilho, Silva e Ungaretti (2014); a coleção de ensaios breves organizada por Bordini (1990); a edição dos *Cadernos do Instituto Moreira Salles* lançada em 2003 em homenagem ao autor gaúcho; e o trigésimo oitavo número do periódico *Ciências & Letras*, que, em 2005, dedicou um dossiê à vida e à obra de Erico. Sobre a inserção de Verissimo na historiografia literária brasileira, cf. entre outros, Bosi (2004), Cesar (1964), Lins (1963), Martins (1977), Moisés (2009) e Zilberman (1992).

² Anteriormente à sistematização de Chaves (2001), importa registrar as catalogações de Clemente (1985) e Silva (1985).

(1990, 1995a, 1995b), Regina Zilberman (1972), Antonio Candido (1972), Guilhermino Cesar (1972, 1983), Moysés Vellinho (1956, 1972), bem como pelo próprio Flávio L. Chaves (1972, 1999). São textos críticos considerados clássicos no que tange à fortuna crítica de Erico Verissimo³, aos quais se somam tantos outros, conforme comprova a catalogação de Chaves (2001). Recentemente, outros trabalhos igualmente relevantes têm auxiliado na consolidação de uma crítica voltada para a obra de Erico, dos quais podemos citar: a publicação de uma coletânea de ensaios críticos organizada por Bordini (2005), assim como um estudo pioneiro sobre a poética da cidade no romance do autor gaúcho (BORDINI, 2012); a organização de uma série de textos críticos sobre a ficção de Erico por Alves (2006); a construção de um perfil intelectual e literário de Verissimo por Zilberman (2010); a publicação, por parte do Instituto Moreira Salles, em 2003, de um significativo material sobre a vida e obra de Erico: os *Cadernos de Literatura Brasileira – Erico Verissimo*; a coleção de ensaios produzidos por Bordini e Zilberman (2004) sobre a trilogia *O tempo e o vento*; e a dissertação de Marcon (2015) que busca responder, mediante a perspectiva de Erico Verissimo, à questão “o que significa ser um gaúcho?”, inserindo-se assim na seara dos estudos sobre a identidade sul-riograndense.

Pela análise empreendida dessa fortuna crítica, chegamos a uma conclusão preocupante: existe uma significativa ausência de trabalhos relativos à presença da memória nas narrativas ficcionais do autor de *O tempo e o vento*⁴. Diante de tal problema, procuraremos contribuir para o preenchimento dessa lacuna, direcionando nossa atenção para um recorte da ficção de Erico que leve em conta a representação do discurso memorial: um conjunto de contos – “As mãos de meu filho”, “Os devaneios do general”, “Sonata” e “A ponte” (VERISSIMO, 2007b), uma novela – *Noite* (VERISSIMO, 2009), e um romance – *O prisioneiro* (VERISSIMO, 2008). São narrativas que atestam um profundo interesse de seu

³ Em entrevista recente, Chaves (2015, p. 153) endossa essa afirmação, lembrando que “a leitura crítica do Erico começa em 1972.” Em suas palavras: “Em 1972, o Erico comemorou 40 anos de literatura. Naquele momento, eu organizei um livro, propus para a editora do Erico comemorar os quarenta anos de literatura com um livro que se chamava *O contador de histórias: 40 anos de literatura de Erico Verissimo*. O que aconteceu, até para surpresa minha [...], foi o seguinte: naquele momento, por um convite meu, que era organizador e até não conhecia muitos dos convidados, compareceram: Alceu Amoroso Lima, Jorge Amado, Otto Maria Carpeaux, Lygia Fagundes Telles, Fábio Lucas, Antonio Candido, Jean Roche, Guilhermino Cesar... [...] E nesse livro é que se deu pela primeira vez a avaliação crítica da obra do Erico. Em 1972, a sua obra já estava completa: *O tempo e o vento* já tinha sido concluído havia dez anos, *Incidente em Antares* já tinha sido publicado. [...] E eu até digo que pretendia fazer uma homenagem ao Erico, quando propus esse livro à editora. E sem saber aonde isso ia dar, sem que a minha intenção fosse essa, terminei fazendo um resgate crítico do Erico, porque todos esses grandes nomes colocaram o Erico no pico da cordilheira” (CHAVES, 2015, p. 153-154).

⁴ Cabe uma ressalva aqui: estamos nos referindo ao conteúdo estritamente ficcional da obra de Erico, fato que justifica a não inserção de fortuna crítica sobre os dois volumes memorialísticos de *Solo de clarineta* (VERISSIMO, 2005b, 2005c). A simples menção a textos críticos atinentes a essa modalidade de gênero textual serviria apenas para demonstrar o interesse da crítica pelo gênero memórias, e não à presença do discurso memorial na produção ficcional do autor de *Gato preto em campo de neve*.

autor pela problemática da identidade e, por conseguinte, da memória. Nesse sentido, Chaves (2001, p. 137) afirma com propriedade:

Mantenha-se presente, aliás, um [...] dado que confirma a intensidade da preocupação de Erico Verissimo com este problema da crise da identidade das personagens neste período [anos 1950]. Em 1958 – antes da conclusão de *O tempo e o vento*, portanto – publicou ele um pequeno volume, intitulado *O ataque*, no qual se reúnem um texto ainda inédito de *O arquipélago*, uma novela – *A ponte*, e dois contos – *Sonata*, *Esquilos de outono*. Estes três últimos textos tratam de situações nas quais as personagens ou perdem o domínio sobre a personalidade ou mergulham num processo de auto-reconhecimento buscando descobrir-se a si mesmas por trás da máscara social da cidadania construída e representada.

Percebe-se que, dos textos por nós selecionados, a ênfase do crítico gaúcho recai sobretudo em “Sonata” e “A ponte”; entretanto, sustentamos que as demais narrativas podem ser enquadradas nessa grade de leitura, na medida em que também tematizam questões associadas ao espectro da identidade e de seu consequente processo de crise, assim como manifestam uma estreita ligação com a atividade memorial. Logo, podemos dizer que a presente tese visa elucidar três momentos da criação literária de Erico Verissimo: as décadas de 1940, 1950 e 1960, tendo em vista que “As mãos de meu filho” e “Os devaneios do general” datam de 1942; *Noite* é publicado em 1954, e “Sonata” e “A ponte” em 1958; e, por fim, *O prisioneiro*, é editado em 1967. Tal conjunto de narrativas permite discutir as representações dos episódios do passado ali rememorados, a fim de “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”⁵ (ASSMANN, 2006, p. 222).

No que diz respeito à contística, importa enfatizar que é por meio da narrativa breve que o autor inicia sua carreira literária, com a publicação, em 1929, na *Revista do Globo*, dos contos “Ladrão de gado” e “A tragédia de um homem gordo”. Tais textos são editados por iniciativa de Manoelito de Ornellas, que os havia enviado ao editor da citada revista. No ano seguinte, por insistência do amigo e jornalista Prado Júnior, o periódico *Cruz Alta em Revista* publica “Chico: um conto de Natal”. Nesse mesmo ano, o autor de *Caminhos cruzados* remete a Souza Júnior, diretor do suplemento literário do *Correio do Povo*, o conto “A lâmpada mágica”⁶. Ainda que tal narrativa tenha sido divulgada em um veículo de comunicação

⁵ “compreender melhor os mecanismos e as estratégias do modo como as memórias são formadas pelos indivíduos e grupos sob circunstâncias específicas, e como elas são transmitidas e transformadas em processos de reconstruções contínuas.” As traduções de citações em línguas estrangeiras são de inteira responsabilidade do autor desta tese.

⁶ A propósito desse momento inicial de sua carreira, Erico constata que “escrevia e publicava esparsamente desde 1929. Por quê? Necessitaria de escrever um ensaio enorme para responder a esse por quê. Talvez possa

expressivo, Brum (2009) lembra que só em 1930, “ao entrar em contato com [Mansueto] Bernardi quando vai trabalhar como secretário da Revista do Globo”, que a carreira de Erico “adquire o profissionalismo requerido para a função de escritor na sociedade moderna” (BRUM, 2009, p. 342). Nos anos 1930-1931, Verissimo segue escrevendo para jornais, destacando-se o *Diário de Notícias* e o já mencionado *Correio do Povo*⁷.

Em 1932, Erico publica seu primeiro livro, intitulado *Fantoches*, uma coletânea de quinze histórias, na qual “há um grupo de textos dramáticos e outro de textos narrativos, em que está representado um mundo irreal e fantasioso, aproximando-se, em muitos casos, dos chamados contos infantis de Perrault, Dickens e Irmãos Grimm” (BITTENCOURT, 2005, p. 50-51). Aguiar (2007b, p. 324), por sua vez, constata:

São textos em que às vezes o lugar-comum supre a falta de prospecção na linguagem, mas que já apontam para o exímio dialogista em que Erico se transformaria nos romances posteriores. Esses contos de *Fantoches* são o retrato vivo de uma época em que o Brasil despertava para a modernidade. E a modernidade, diz Erico – e daí sua paixão primeira (de adolescente literário) pela forma dramática –, é dialógica, ou não é modernidade.

Pelo fato de não conter ainda os traços do estilo que o consagrou décadas depois, a obra não despertou, ao longo do tempo, estudos mais sistemáticos, prevalecendo abordagens de cunho panorâmico, como é o caso de Bittencourt (2005) e, poderíamos acrescentar, os trabalhos de Meyer (2005) e Ornellas (2005), publicados originalmente em 1932 e 1939, respectivamente. Os anos de 1942 e 1958 também apresentam o lançamento de coletâneas de contos, com *As mãos de meu filho* e *O ataque*, respectivamente. E, em 1972, com o intuito de comemorar os 40 anos de vida literária do autor, foi relançado o livro de estreia *Fantoches*, agora “totalmente anotado com observações de próprio punho e com desenhos e caricaturas típicas de seu processo de composição” (BITTENCOURT, 2005, p. 50). Ao lado dos textos originais de 1932, encontram-se outros seis contos publicados ao longo de sua vida literária: “As mãos de meu filho”, “O navio das sombras”, “Os devaneios do general”, “Esquilos de outono”, “Sonata” e “A ponte” (VERISSIMO, 2007b). Entretanto, a diferença entre as duas seções da obra é, nas palavras de Moacyr Scliar (2007), “impressionante” (SCLIAR, 2007, p. XIII). E continua o autor de *Max e os felinos*: “O que temos aqui [na segunda parte] é o

dizer, numa resposta incompleta, que me sentia inclinado à literatura – desejo de comunicar-me com os meus semelhantes e comigo mesmo; ânsia de sair do anonimato, da mediocridade duma vida de cidade pequena; necessidade de emular os escritores famosos que eu lia, pois sempre gostei muito de ler. E é natural que, aos dezoito ou vinte anos, todo o homem tenha o desejo de ver seu nome ligado a algum empreendimento, a algum feito. No meu caso esse desejo era o de ver o meu nome na capa de um livro” (*apud* SCLIAR, 2007, p. XI-XII).

⁷ Para maiores informações sobre as origens da carreira literária de Erico, cf. o primeiro volume de suas memórias (VERISSIMO, 2005b).

escritor em sua maturidade, chegando ao apogeu de seu poder narrativo” (SCLIAR, 2007, p. XIII). Nessas narrativas breves, “Erico Verissimo teve a oportunidade de ‘praticar’ exercícios literários, lançando temas e motivos desenvolvidos mais tarde em seus romances, o que comprova a importância de sua consciência profissional na formação de seu perfil e de seu estilo”, sintetiza Aguiar (2007a, p. 327).

Desde o lançamento dessa nova edição, alguns trabalhos críticos, como artigos e ensaios acadêmicos, buscaram compreender, à luz de diferentes amparos teóricos, a narrativa breve de Verissimo. O já referido artigo de Bittencourt (2005) apresenta uma leitura panorâmica de alguns dos contos da seção “Fantoches”, informando o leitor sobre a trama das narrativas, bem como discorrendo sobre os comentários que o próprio autor adicionou à versão de 1972. Hirata (1998) examina a crise do gauchismo em “Os devaneios do general”. Martinez e Kloster (1999) dedicam-se a elucidar a construção do efeito final no conto “As mãos de meu filho”. Nessa mesma linha de análise, tendo como *corpus* “Sonata”, encontra-se o ensaio de Moraes (1999). Silva (1997), por sua vez, discute os conceitos de vida e morte nas narrativas breves de Erico. Em outro estudo, analisa temas como arte e alienação na contística do autor de Cruz Alta (SILVA, 1999). Um terceiro trabalho expõe “como a forma composicional da narrativa de efeito final organiza a arquitetura dos “outros contos” de Erico Verissimo” (SILVA, 2000, p. 75). Finalmente, o autor realiza uma leitura comparativa dos contos “O modelo de anjo”, de Raul Pompéia e “Esquilos de outono”, de Erico Verissimo, examinando o modo como o final epifânico dessas narrativas sustenta a permanência de uma arquitetura romântica (SILVA, 2012). Recentemente, com base nas teorizações acerca das narrativas de cunho fantástico, Marcon e Arendt (2014) empreendem uma análise do conto “Sonata”, procurando enquadrá-lo nessa modalidade de ficção.

Narração da jornada noturna de um indivíduo desmemoriado por uma cidade inominada, a novela *Noite* constitui, nas palavras do próprio Erico, “a ovelha negra” (VERISSIMO, 2005b, p. 281) de sua produção literária, pelo fato de seu lançamento, em 1954, ter interrompido a publicação da trilogia *O tempo e o vento*, que já contava com a excelente recepção da primeira parte, *O continente* (1949). Desde o seu aparecimento na cena literária brasileira, *Noite* apresenta-se como uma obra pouco lida pelo público em geral, ganhando atenção no circuito universitário e especializado, como demonstra a catalogação empreendida por Chaves (2001). Digno de nota, nesse sentido, é o fato de essa novela ter recebido notável crédito no exterior. Segundo Verissimo (2005b, p. 281), “*Noite* foi traduzida nos Estados Unidos, na Inglaterra, na França, na Noruega, na Alemanha e na Argentina.” Em Nova York, ainda segundo o autor, “a National Broadcasting Co. [...] reduziu a novela a um

teleplay que, a despeito do excelente elenco – Jason Robards Jr., E. G. Marshall e Franchot Tone –, foi um desastre” (VERISSIMO, 2005b, p. 281).

Destaca-se na fortuna crítica dessa obra, um conjunto de palestras realizadas entre 6 e 9 de dezembro de 1994, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, por ocasião dos 40 anos de publicação da referida narrativa. Os trabalhos foram reunidos para, no ano seguinte, integrarem o quarto número dos “Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS”, sob organização de Maria da Glória Bordini. O trabalho de Barbosa (1995), por exemplo, corrobora a recepção desfavorável ocorrida no Brasil e atesta a surpreendente acolhida nos Estados Unidos. Importantes também são os ensaios dos demais estudiosos: Zilberman (1995) constrói um roteiro de leitura de base estrutural; Moreira (1995) situa a obra em relação à história crítica da prosa de ficção do autor; Busnello (1995) dá atenção aos aspectos psicanalíticos presentes em *Noite*; Ginzburg (1995) e Bordini (1995b) examinam o texto sob um ponto de vista sociológico; Remédios (1995) e Cruz (1995) efetuam estudos comparativos entre a novela de Verissimo em questão com obras de outros escritores do período, a saber, Reynaldo Moura e Dyonélio Machado, respectivamente. Destacam-se, ainda, duas dissertações de mestrado. A primeira delas, ao considerar o conflito existente entre indivíduo e sociedade dentro do panorama literário do século XX, relaciona a novela de Verissimo com as correntes filosóficas da época, explorando as possibilidades da filosofia como elemento de interpretação do texto literário (BOEIRA, 2006). Importa destacar que a autora examina algumas questões associadas à memória e à identidade do protagonista, notadamente sob perspectiva de Maurice Merleau-Ponty, Ivan Izquierdo e Henri Bergson. A segunda dissertação elege como material de análise as diversas personagens que povoam o universo de *Noite*, percorrendo sobre a operacionalidade delas para a dinâmica da narrativa (JOSENDE, 2011).

Publicado em 1967, o romance *O prisioneiro*, juntamente com *O senhor embaixador* (1965) e *Incidente em Antares* (1971), constitui a chamada “fase política ou social” de Erico Verissimo. São narrativas que colocam em primeiro plano as agruras pelas quais passaram diferentes regiões do mundo durante os anos 1960 e 1970, no auge da Guerra Fria. A ação de *O prisioneiro* situa-se geograficamente no Sudeste Asiático, narrando a intervenção dos Estados Unidos nessa parte do globo. O país no qual os acontecimentos se desenrolam nunca é citado, mas tudo indica que a nação em questão é o Vietnã. Trata-se de “uma espécie de parábola moderna sobre vários aspectos da estupidez humana, como, por exemplo, a guerra e o racismo, bem como um comentário à margem das muitas prisões do homem como peça da Engrenagem” (VERISSIMO, 2008, p. 9).

Desde sua publicação, *O prisioneiro* recebeu a devida atenção por parte da crítica, como evidencia a relação estabelecida por Chaves (2001). Nos últimos anos, diversos trabalhos buscaram refletir sobre essa obra de Verissimo, dos quais podemos destacar os seguintes: Rosenfield (2013) analisa o romance dentro da perspectiva dos estudos sobre direito e literatura, objetivando incitar um debate sobre direitos humanos na atualidade; Assis (2011), por sua vez, articula literatura e ciência política, examinando o texto de Erico e suas relações com *A guerra em debate*, de Michael Walzer, e *Al-Qaeda e o significado de ser moderno*, de John Gray; Ferreira (2012), partindo de uma base teórica bakhtiniana, não se limita apenas à narrativa de 1967, levando em conta também *Incidente em Antares*, obras que servem para expor o seu propósito de analisar a temática da presença da morte em tais textos; Minchillo (2013) centra sua atenção em três romances do autor de Cruz Alta – *Saga*, *O senhor embaixador* e *O prisioneiro* –, procurando discutir “as transformações que o cosmopolitismo e o humanismo de Erico Verissimo sofreram ao longo de três décadas de intensa atividade artística e intelectual”⁸ (MINCHILLO, 2013, p. 8); Cabral e Costa (2014) realizam um estudo comparado entre *O prisioneiro* e *O estrangeiro*, observando possíveis semelhanças e divergências entre as narrativas mencionadas; e, ainda nessa seara comparada, efetuamos uma leitura entre a narrativa de Erico em questão e *O americano tranquilo* (1955), de Graham Greene, buscando refletir criticamente sobre a política externa norte-americana representada em tais obras (BRIZOTTO, 2019).

De acordo com Chaves (2015), o autor de *Israel em Abril* é um escritor que continua a despertar a atenção de tantos estudiosos porque “ele consegue [...] assegurar [o] trânsito da literatura local para o universal, e da crônica para o mito. Então, esse nível de universalidade assegura que sempre surjam novos leitores. O que é a grande literatura? É aquela lida sob novas perspectivas, em diferentes momentos históricos” (CHAVES, 2015, p. 153). Assegurando a aproximação de novos leitores e intérpretes, que lerão em distintas épocas o mesmo texto, mas sob diferentes prismas, a ficção de Verissimo garantirá sua perenidade ao longo da tradição literária ocidental, defende o crítico gaúcho.

Pela revisão da fortuna crítica realizada, reafirma-se a constatação de que foram produzidos trabalhos pertinentes, os quais auxiliam a desvendar os caminhos da poética de Erico Verissimo. Entretanto, fica evidente que o foco não está na representação da memória⁹, situação que nos permite apresentar uma contribuição tanto para o alargamento dos estudos sobre memória quanto para a ampliação da crítica do autor de *Clarissa*. Em relação a esse

⁸ Dois anos depois, o autor publicou sua tese no formato de livro. A propósito, cf. Minchillo (2015).

⁹ Exceção é a dissertação de Boeira (2006), conforme explicitado anteriormente.

último aspecto, Chaves (2015) e Bordini (2014) são unânimes em afirmar que ainda existe espaço para novas leituras voltadas para a obra de Verissimo. Para o autor de *Ponta de estoque*, isso é possível porque “os estudos sobre o Erico, na sua maioria, ainda insistem no lugar-comum: ‘o grande escritor épico’, ‘o grande observador da imagem do gaúcho’, ‘o grande criador de vultos femininos’, etc. Isso é o que dizem desde 1940” (CHAVES, 2015, p. 154). Bordini (2014b), por sua vez, sublinha o surgimento de “uma nova geração de mestres e doutores com dissertações e teses de peso sobre sua produção literária [de Erico], tanto aqui quanto no exterior” (BORDINI, 2014b, p. 20). Ao lado do Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV), que tem incentivado “a consulta a fontes, em geral, inéditas e sugerindo caminhos para a renovação das leituras de Erico [...] há, entretanto, muito a explorar sobre a obra de Erico [...]” (BORDINI, 2014b, p. 20). Após sofrer por longos anos certo ostracismo entre alguns críticos, boa parte deles proveniente do setor universitário, que viam a produção do ficcionista sul-rio-grandense como superficial e alienada, percebe-se uma redução nas atitudes preconceituosas, circunstância que tem possibilitado o surgimento de “trabalhos orientados pelas correntes críticas mais atuais, revelando valores antes despercebidos em sua ficção”, arremeta Bordini (2014b, p. 20).

Objetivamos, assim, investigar a temática da recordação de experiências de outrora nas narrativas acima citadas de Verissimo por meio da análise da forma como os protagonistas realizam a imersão em relação aos seus próprios passados, em seus diferentes contextos, ao valerem-se de episódios que transformaram suas vidas, tanto no plano pessoal quanto no coletivo, e como assim (re)constróem suas identidades. Os objetivos específicos que auxiliam no desenvolvimento deste trabalho e que dão suporte ao objetivo geral são os seguintes: (a) verificar quais conceitos provenientes dos estudos sobre memória são capazes de estabelecer um possível diálogo com as narrativas de Erico Verissimo selecionadas; (b) demonstrar que a memória, tanto em sua dimensão individual quanto coletiva, auxilia na (re)definição da identidade dos protagonistas dos textos escolhidos; (c) examinar a articulação dos conceitos memória, identidade e história; (d) evidenciar a forma como as lembranças dos protagonistas são apreendidas e como elas modificam a percepção do presente via a imersão no passado; (e) apontar as relações entre a memória dos personagens de Verissimo e a história nacional e internacional que a contextualiza. No que diz respeito às hipóteses de investigação, consideramos como fundamentais as seguintes: (a) as teorias da memória elegidas constituem ferramentas analíticas condizentes com as lembranças do passado rememoradas pelos protagonistas das narrativas de Erico Verissimo selecionadas; (b) as

recordações das personagens permitem que elas revisem as suas identidades; e (c) as memórias narradas contribuem para a compreensão do contexto histórico a que se referem.

O apoio teórico necessário para que possamos atingir tal objetivo procede de autores que examinam a questão da memória a partir de diferentes pontos de vista. Elegemos como textos-base os trabalhos de Henri Bergson (1999, 2006), Maurice Halbwachs (1990), Michael Pollak (1989, 1992), David Lowenthal (1998), Joël Candau (2013, 2014) e Paul Ricoeur (2007)¹⁰. São teorizações que possibilitam um proveitoso diálogo com as obras de Verissimo em questão, conforme buscaremos demonstrar no percurso desta investigação. Além disso, no momento em que considerarmos as relações que os textos elegidos estabelecem com os tópicos teóricos selecionados, poderemos examinar, de acordo com a trama de cada um, a forma como a subjetividade e a identidade (WOODWARD, 2000) de cada protagonista são construídas.

Pelo fato de a memória constituir uma forma de acesso ao passado, ela é vital para a constituição da história de uma nação, por exemplo. Nesse sentido, ao considerarmos as recordações que os protagonistas dos textos ficcionais de Erico Verissimo selecionados têm em relação ao passado, estaremos levando em conta também um espaço de ação maior, a memória coletiva, o que sugere a relevância desse trabalho nos âmbitos social, político e cultural. Buscamos, assim, com essa investigação, contribuir para o alargamento dos estudos sobre literatura e memória em voga no Brasil e em outros países (BRISOLARA, 2012; TAMM, 2013).

Adotamos, no que tange à metodologia de base para esta tese, um viés hermenêutico, conforme desenvolvido pelo filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002), no primeiro volume de sua *magnum opus*, intitulada *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* (GADAMER, 2008). De acordo com o hermeneuta alemão, “compreender e interpretar textos não é um expediente reservado apenas à ciência, mas pertence claramente ao todo da experiência do homem no mundo” (GADAMER, 2008, p. 29). Nesse sentido, no momento em que realizarmos a análise das narrativas de Erico Verissimo selecionadas estaremos efetuando uma experiência, na medida em que nosso horizonte de expectativas (JAUSS, 1994) funcionará como um sistema de referências construído em função do que esperamos frente ao texto literário em questão. Logo, a compreensão pode ser entendida como uma experiência, tendo em vista que “compreender uma obra é experienciá-la” (PALMER, 2006, p. 233).

¹⁰ Juntamente aos textos teóricos de base, levamos em conta trabalhos de comentadores e intérpretes dos estudos sobre memória.

Ao considerarmos o intérprete como um ser histórico, inserido em uma tradição (GADAMER, 2008, p. 368-378) e na história, devemos levar em conta os preconceitos que ele possui em relação ao objeto de análise que tem diante de si. Na acepção gadameriana, o conceito de preconceito não carrega o matiz negativo que a época da *Aufklärung* (Esclarecimento, Iluminismo) imprimiu a ele¹¹. Segundo Gadamer (2008, p. 360), “em si mesmo, ‘preconceito’ (*Vorurteil*) quer dizer um juízo (*Urteil*) que se forma antes do exame definitivo de todos os momentos determinantes segundo a coisa em questão.” Quando legítimo, um preconceito torna-se válido; quando ilegítimo, caracteriza-se como não válido, o que acarreta o seu descarte. Importa salientar que o preconceito é do âmbito de cada indivíduo, mas que o conceito, que será depois formado, constrói-se na esfera do social, visto que o mundo que conhecemos se dá na linguagem. Os preconceitos apresentam-se, assim, como condição fundamental para a compreensão que o indivíduo objetiva ter de determinado texto literário, por exemplo. Somado a isso, está o fato de “os preconceitos de um indivíduo, muito mais do que seus juízos, [constituírem] a realidade histórica de seu ser” (GADAMER, 2008, p. 368).

Já que estamos refletindo sobre a compreensão de uma obra como uma experiência, devemos aceitar o princípio de que “toda experiência pressupõe a estrutura da pergunta” (GADAMER, 2008, p. 473). Ainda de acordo com o hermeneuta alemão, “a forma lógica da pergunta e a negatividade que lhe é inerente encontram sua consumação numa negatividade radical: no saber que não sabe” (GADAMER, 2008, p. 473). Nesse sentido, o horizonte do intérprete precisa estar aberto¹², para que possa estabelecer uma relação de diálogo com o horizonte do objeto a ser estudado, nesse caso, o texto. O estudioso necessita também estar consciente de que não sabe tudo, de que precisa buscar as respostas na interação com o texto. Portanto, “o conhecimento de que algo é assim, e não como acreditávamos inicialmente, pressupõe evidentemente a passagem pela pergunta para saber se a coisa é assim ou assado” (GADAMER, 2008, p. 473). Essencial também é o sentido que a pergunta carrega em si:

Sentido quer dizer, todavia, sentido de orientação. O sentido da pergunta é pois a única direção que a resposta pode adotar se quiser ter sentido e ser pertinente. Com a pergunta, o interrogado é colocado sob uma determinada perspectiva. O surgir de

¹¹ Para maiores informações, sugerimos a leitura da seção “O descrédito sofrido pelo preconceito através da *Aufklärung*”, presente em Gadamer (2008, p. 361-368).

¹² Sobre a abertura, Gadamer (2008, p. 471-472) assevera que “na relação inter-humana o que importa é experimentar o tu realmente como um tu, isto é, não passar ao largo de suas pretensões e permitir que ele nos diga algo. [...] Mas, por fim, esta abertura não se dá só para aquele a quem permitimos que nos fale. Ao contrário, aquele que em geral permite que se lhe diga algo está aberto de maneira fundamental. Sem essa abertura mútua, tampouco pode existir verdadeiro vínculo humano. [...] A abertura para o outro implica, pois, o reconhecimento de que devo estar disposto a deixar valer em mim algo contra mim, ainda que não haja nenhum outro que o faça valer contra mim.”

uma pergunta rompe de certo modo o ser do interrogado. Nesse sentido, o *logos* que desenvolve esse ser assim aberto já é sempre resposta, e só tem significado no sentido da pergunta. (GADAMER, 2008, p. 473)

Se assim pensarmos, veremos que o diálogo entre intérprete e texto possui, necessariamente, a estrutura da pergunta e da resposta. Além da abertura, a colocação de uma pergunta pressupõe delimitação. Implica, de acordo com o filósofo alemão, “uma fixação expressa dos pressupostos vigentes, a partir dos quais se mostra o que está em questão, aquilo que permanece em aberto” (GADAMER, 2008, p. 475).

Cabe enfatizar, juntamente com Gadamer (2008, p. 385), que “*a compreensão deve ser pensada menos como uma ação da subjetividade e mais como um retroceder que penetra num acontecimento da tradição, onde se intermedeiam constantemente passado e presente.*” Assim, ao valermo-nos de uma abordagem hermenêutica, estamos acreditando que ela pode ser “vista como um ser no mundo, [...] a forma mais primordial de entendimento”, onde “nós não somos sujeitos ávidos por objetos, mas sim seres ‘hermenêuticos’ dentro da tradição” (LAWN, 2011, p. 63).

Para que os objetivos propostos alcancem sua efetivação e para que as hipóteses possam ser postas à prova, realizamos os seguintes procedimentos: (a) leitura dos contos “As mãos de meu filho”, “Os devaneios do general”, “Sonata” e “A ponte”, bem como da novela *Noite* e do romance *O prisioneiro*, analisando suas relações com as abordagens teóricas selecionadas; (b) constituição de instrumental analítico a partir das teorias sobre memória, identidade e história; (c) interpretação das narrativas selecionadas à luz do instrumental teórico construído.

Estruturalmente, a presente tese encontra-se dividida em seis capítulos. No primeiro, apresentamos o referencial teórico, de caráter interdisciplinar, organizado a partir da interdependência da tríade conceitual memória, identidade e história. No segundo, efetuamos a primeira parte da análise, a qual se encontra alicerçada na recordação do passado mediante o recurso à música. O terceiro capítulo aborda um tema caro à literatura sul-rio-grandense: a figura do gaúcho, notadamente seu aspecto guerreiro e heróico já em vias de extinção, que é visualizada pelos devaneios de imagens de outrora de um certo general. O quarto, por sua vez, nos leva a uma verdadeira viagem pelos meandros do passado de um indivíduo assolado por uma enfermidade presente, a qual o impulsiona a empreender uma revisão autocrítica de sua vida. No quinto, acompanhamos a jornada de um desmemoriado noite adentro, conforme o protagonista vai tentando compreender quem é em meio a uma metrópole tentacular e despersonalizada. E o sexto e derradeiro capítulo nos conduz para as recordações de um

tenente negro que se encontra envolvido num dos maiores conflitos do século XX, a Segunda Guerra da Indochina, também conhecida no Ocidente como Guerra do Vietnã (1955-1975).

Ao final, temos um considerável mosaico de experiências memoriais, as quais auxiliam em uma maior compreensão do fenômeno mnemônico tendo como alvo a ficção de Erico Verissimo. Seguem-se as “Considerações Finais”, que arrematam as questões discutidas ao longo do presente trabalho, bem como vinculam a análise empreendida de diferentes narrativas literárias a um âmbito maior, a memória cultural (ASSMANN, 2006, 2011; ASSMANN, 2008).

1 DISCUTINDO OS CONCEITOS DE MEMÓRIA, IDENTIDADE E HISTÓRIA

Desde o final da década de 1980, a discussão em torno do conceito de memória vem ganhando importante espaço na agenda teórica dos Estudos Culturais, como atesta, a título de exemplo, a publicação, em 2008, do conjunto de ensaios sobre o tema, intitulado *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, sob a responsabilidade dos pesquisadores alemães Astrid Erll e Ansgar Nünning. Caracterizando-se como uma área de investigação interdisciplinar, esse ramo das humanidades constitui terreno fértil para a pesquisa em memória, dado o próprio caráter multidisciplinar que define a perquirição memorialística. Ao englobar estudos nos níveis neuronal, médico, psicológico, literário, cultural, social e político, o campo em questão apresenta como temáticas centrais o exame das diversas formas pelas quais vivemos por meio de nossas recordações, de como somos assombrados por elas e de como usamos e abusamos delas. Uma nova onda de narrativas memoriais, de testemunhos, de filmes sobre temas históricos, de visitas mais frequentes a museus e a monumentos, por exemplo, traduzem as crescentes preocupações com o passado testemunhadas na contemporaneidade.

No horizonte de tais questões, a pesquisadora alemã Aleida Assmann (2006) identifica cinco possíveis causas para esse novo e intenso interesse pela memória e o passado. Em primeiro lugar, menciona o colapso das chamadas “grandes narrativas” (LYOTARD, 2011) ao final da Guerra Fria, as quais haviam fornecido estruturas para a interpretação do passado e orientação para o futuro e, juntamente a isso, o ressurgimento de memórias reprimidas que haviam sido contidas por formações ideológicas dominantes, situação característica dos antigos países comunistas do Leste Europeu, por exemplo. Em segundo, coloca a situação pós-colonial (BHABHA, 1998; SAID, 2007), na qual os indivíduos que foram privados de sua história autóctone e cultural estão tentando recuperar suas próprias narrativas e memórias, com vistas a um processo de (re)construção de suas identidades. Em terceiro, arrola episódios como a situação traumática pós-Holocausto, as duas guerras mundiais, a violência, a crueldade e a culpa acumuladas, que estão emergindo apenas gradualmente e, de modo tardio, após um período de paralisia psíquica e de silêncio. Em quarto lugar, está o declínio de uma geração de testemunhas de traumas, cuja memória experiencial vem sendo substituída pela sua tradução em formas exteriorizadas e mediadas. E, finalmente, aparece a nova revolução digital em tecnologia da comunicação, que altera o status da informação através da criação de formas mais eficientes de armazenamento e circulação, sem, no entanto, assegurar a sua durabilidade a longo prazo.

O historiador francês Pierre Nora (2002) também elenca uma série de razões para essa crescente euforia por temáticas associadas à memória e à recuperação do passado na sociedade contemporânea, das quais podemos destacar as seguintes: críticas às versões oficiais do discurso histórico; recuperação de áreas da história anteriormente negligenciadas; exigências por indícios de um passado outrora reprimido; dedicação cada vez maior à pesquisa genealógica; profusão de diversas formas de eventos comemorativos e inauguração de museus; sensibilidade renovada para a consulta a arquivos previamente selados; e, por fim, um gradativo apego relacionado ao que nos países de língua inglesa se chama “patrimônio” (*heritage*) e, no caso da França, “*patrimoine*”. No âmbito de sua exposição, Nora (2002, p. 1) faz questão de enfatizar que tais fatores estão intrinsecamente associados, constituindo uma espécie de “gigantesca onda de preocupações memoriais”, a qual ganhou força em nível mundial, com destaque para países do Leste Europeu, da América Latina, do continente africano, em especial a África do Sul, e da Europa Ocidental, notadamente a França.

Dois fenômenos históricos auxiliam a compreensão dessa atualização do passado assistida na era pós-moderna¹³: o primeiro, de ordem temporal, é geralmente referido como a “aceleração da história”, conforme sistematizado primeiramente por Daniel Halévy, em 1948, no seu *Essai sur l'accélération de l'histoire*, essencialmente significando que o traço permanente do mundo contemporâneo não é mais a continuidade ou a permanência, mas o sentimento de mudança (NORA, 2002, p. 4-6); o segundo, por sua vez, de natureza social, pode ser chamado, por analogia à “aceleração”, de “democratização” da história, traduzindo-se pela emergência de memórias pessoais ou coletivas anteriormente reprimidas pelos discursos oficiais, em que os povos buscam reabilitar seu passado como parte de um processo de reafirmação de suas identidades (NORA, 2002, p. 5-6). Tal “democratização” da história está nitidamente associada à referida situação pós-colonial que caracteriza distintas nações africanas, asiáticas e latino-americanas, assim como também abarca países outrora governados por regimes totalitários, como é o caso do Brasil e da Nigéria, por exemplo. Finalmente, Nora (2002) lembra que o aumento do interesse pela memória deve igualmente levar em conta a compreensão que temos acerca do conceito de identidade, dado que ambos os termos necessitam ser entendidos em uma contínua dialética, na qual a memória auxilia a (re)construção da identidade e esta contribui para o processo de selecionar e ordenar os episódios a serem rememorados. Em síntese, por maior que ele seja, “*o presente culto da*

¹³ Seguimos a perspectiva de Featherstone (1995) sobre a interpretação de uma cultura pós-moderna.

*memória*¹⁴ não é mais do que a expressão hipertrofiada do interesse que nós, Homo Sapiens, sempre tivemos por esta faculdade” (CANDAU, 2013, p. 9).

De forma sumária, podemos dizer que a memória abarca um conjunto diverso de capacidades cognitivas pelas quais preservamos informações e reconstruímos experiências passadas, geralmente para propósitos presentes (LE GOFF, 2003). E o fato de a capacidade humana de evocar episódios longos, mas específicos, de sua vida ser, concomitantemente, familiar e intrigante, constitui aspecto fundamental para a formação das identidades pessoais e coletivas. A memória institui, assim, uma fonte de conhecimento. Recordamos eventos que não estão acontecendo agora; logo, a rememoração difere da percepção. Lembramos de ocorrências efetivamente passadas; por conseguinte, a memória distingue-se da imaginação pura. No entanto, na prática, interações próximas entre lembrar, perceber e imaginar manifestam-se com frequência. Além disso, enquanto algumas memórias são moldadas pela linguagem, outras o são por imagens. Grande parte de nossa vida moral e social depende, portanto, das formas peculiares pelas quais estamos incorporados no tempo (MISZTAL, 2003). Desse modo, o caráter multifacetado do fenômeno memorial pode ser, em linhas gerais, atestado pela constatação de que nossas memórias podem não ser confiáveis, mas, ao mesmo tempo, são absolutamente essenciais para interagirmos com os demais seres humanos e com o mundo que nos cerca. Já afirmava, na esteira dessa questão, Ricoeur (2007, p. 40): “Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar.”

Uma classificação bastante útil para se pensar a organização da memória é a divisão entre memória procedural e declarativa. De acordo com Roediger III, Marsh e Lee (2002, p. 30), “procedural or nondeclarative knowledge often cannot be verbalized; in fact, people may not even be aware that learning has occurred. Their behavior is characterized by ‘knowing how’ to do something rather than ‘knowing that’ they know it.”¹⁵ Em outras palavras, a memória procedural é uma espécie de memória subconsciente que é usada ao caminhar, dirigir, esquiar, assim como se refere a quaisquer modalidades de tarefas mecânicas. Uma vez que essa habilidade é aprendida, lembrar de como fazê-lo geralmente não requer nenhum pensamento consciente, apenas a reprodução mecânica dos movimentos necessários.

¹⁴ Ao lado de Assmann (2006), Nora (2002) e Candau (2013), diversos estudiosos das mais diferentes áreas têm se dedicado à interpretação dessa compulsão memorial contemporânea, dentre os quais citamos: Berliner (2005), Blight (2009), Brisolara (2012), Todorov (2000), Winter (2006), além do mais recente trabalho de Candau (2014) publicado no Brasil.

¹⁵ “o conhecimento procedural ou não-declarativo não pode com frequência ser verbalizado; na verdade, as pessoas nem sequer estão conscientes de que a aprendizagem ocorreu. Seu comportamento é caracterizado por ‘saber como’ fazer algo ao invés de ‘saber que’ eles sabem disso.”

Muito mais importante aqui é a memória declarativa, ou explícita, o tipo mais frequentemente evocado pela palavra “memória”. Enquanto a memória procedural diz respeito ao “saber como”, a segunda variedade de acesso ao passado define-se em relação a “saber isto”. No interior da memória declarativa, existem duas grandes divisões: memória semântica e episódica (LOWENTHAL, 1998). A primeira se refere ao aprendizado semântico memorizado, como, por exemplo, a tabuada, as capitais dos países, o repertório acumulado de palavras, fatos e significados. Até as informações pessoais e a história podem ser armazenadas dessa maneira, como alguém pode lembrar que nasceu em Londres ou que seus olhos são castanhos, sem necessariamente recordar de qualquer evento ou episódio específico. Dito de outra forma, a memória semântica é o ato de rememorar enquanto informação bruta que pode ser lembrada. A memória episódica, por sua vez, como o próprio nome sugere, diz respeito a episódios específicos de nossa vida. Nessa linha de reflexão, Tulving (1983, p. v) a define como “concerned with unique, concrete, personal experiences dated in the rememberer’s past.”¹⁶ Se rememorar uma palavra do vocabulário constitui o trabalho da memória semântica, logo é possível a um indivíduo ter uma memória episódica acerca do aprendizado dessa mesma palavra, tal como recordar o momento no qual um professor ilustrou o significado do vocábulo. Lembrar-se de algo no sentido episódico é revivê-lo, ver os eventos se desenrolarem de novo, muitas vezes com as emoções que o acompanham. Nesse sentido, é a construção de uma narrativa pessoal que torna o passado presente.

Ao lado da memória declarativa e da operacionalidade de sua subdivisão, convém adicionar uma importante modalidade de memória, o devaneio. De acordo com Lowenthal¹⁷ (1998, p. 91), os devaneios “revelam imagens explícitas, mas evidentemente incompletas do passado, aspectos específicos de cenas passadas que nos tornam conscientes de que *poderia* haver mais para recordar.” E acrescenta o autor: “Para recuperar uma impressão perdida, para ver e sentir novamente o que experimentamos antes, nos é exigido com frequência um esforço deliberado no início, após o qual estados de devaneio se autoengendram” (LOWENTHAL, 1998, p. 91). Aspecto fundamental dos tipos de memória aqui considerados é o fato de a memória justapor essas modalidades de recordação, “continuamente enfatizando ora um ora outro. Todo o *continuum* desde a lembrança funcional passando pelo devaneio até a imersão virtual em um tempo passado molda conjuntamente nossa percepção do passado relembrado” (LOWENTHAL, 1998, p. 94).

¹⁶ “relacionada com experiências únicas, concretas, pessoais datadas no passado do recordador.”

¹⁷ O autor elenca sete tipos de memória: memória semântica, memória sensorial-motora, memória episódica, memória instrumental cotidiana, memória instrumental, devaneio e memória afetiva. Para maiores informações, cf. Lowenthal (1998, p. 89-94).

Ao passo que o esquecimento¹⁸ de informações semânticas pode ser frustrante, a perda de memórias episódicas é muitas vezes considerada verdadeiramente trágica, pois o ato de lembrar o passado é fundamental para a identidade pessoal e o bem-estar mental dos indivíduos e das sociedades. Por esta razão, a memória episódica é muitas vezes chamada de memória pessoal/individual pelos filósofos, entre eles Henri Bergson e Paul Ricoeur. Enquanto uma parte de informação semântica, como a data da morte de um pai, pode ser compartilhada entre pessoas, duas crianças terão suas próprias memórias episódicas do evento. Também é importante notar que qualquer lembrança de eventos episódicos pode recorrer a dados semânticos, como informações de idiomas, especialmente se ela é recontada ou compartilhada, e que a fronteira entre memória episódica e semântica é muitas vezes objeto de disputas (TULVING, 1983).

Característica igualmente importante relativa à memória episódica é o fato de ela ser autoconsciente, o que a torna exclusiva aos seres humanos, conforme observa Tulving (2005, p. 4): “Only human beings possess ‘autonoetic’ episodic memory and the ability to mentally travel into the past and into the future.”¹⁹ Essa capacidade inerente à espécie humana traduz-se no conceito de “metamemória” proposto por Candau (2013, 2014). Consoante o autor, a metamemória “é por um lado a representação que cada indivíduo cria da sua própria memória, o conhecimento que ele tem dela e, por outro lado, o que ele diz dela. Ela é uma memória reivindicada, ostensiva” (CANDAU, 2013, p. 99). Por conseguinte, nossa memória é pautada pela nossa metamemória. Nesse sentido, Lowenthal (1998) credita especial relevância para esse sentimento de consciência do passado no presente. De acordo com o autor, toda a nossa compreensão atual está fundamentada em percepções e atitudes de outrora. Logo, as especificidades do passado, que persistem em gestos e palavras assim como em regras e artefatos, passam a existir para nós enquanto passado apenas no momento em que as reconhecemos como tais.

Além disso, o geógrafo americano refere-se ao fato de passado e presente, apesar de estarem localizados em âmbitos temporais distintos, coexistirem temporalmente no tempo atual, e que o ser humano tem consciência de tal fenômeno. Desse modo, a memória ganha forma para apresentar-se como “autonoética”, e o cérebro pode determinar quando está lembrando e quando está experimentando. E assim como a literatura possui a capacidade de representar a si mesma (WAUGH, 1984), alguém pode se lembrar de ter uma recordação, ou

¹⁸ Desenvolveremos a potencialidade teórico-crítica desse conceito posteriormente.

¹⁹ “Somente os seres humanos possuem memória episódica ‘autonoética’ e a habilidade de mentalmente viajar no passado e no futuro.” Para maiores informações sobre a especificidade da memória humana, cf. Candau (2013, p. 25-38).

lembrar-se de um momento específico do passado, criando níveis similares de representação dentro da própria representação. Essa habilidade de recriar eventos pretéritos de forma episódica também é a base da capacidade de se projetar no futuro, imaginando possíveis resultados ou criando situações puramente fantásticas.

Vista dessa forma, é fácil compreender as principais conexões que a memória episódica compartilha com a literatura. Ambas são estruturadas na forma narrativa e trazem determinado evento, seja ele histórico, pessoal, ou ficcional, para o primeiro plano da consciência, permitindo que ela o recorde quantas vezes for necessário. Assim como o discurso memorial, o fato literário é uma modalidade de preservar informação para uso futuro, ainda que nenhum deles possa ser definido simplesmente como conhecimento armazenado. Se a literatura pode ser entendida como representação²⁰ de fatos reais ou imaginários (CANDIDO 2011; ISER, 2013), então podemos conceber a memória “as a *representation of past experiences that persists over time*”²¹ (SCHACTER, 2007, p. 25). De fato, as memórias pessoais mais intensas ainda são representações de uma experiência passada, e de modo algum recriam fisicamente as circunstâncias de um episódio, apenas seus efeitos na consciência. Corroborando tal asserção, Candau (2014, p. 9) entende o processo memorial como “uma reconstrução continuamente atualizada do passado [...]”. Seguindo essa linha de raciocínio, Miranda (2009, p. 120) compreende a atividade memorial como “operadora da diferença”, o que significa dizer que o ato de rememorar constitui-se como descoberta, desconstrução e até mesmo desterritorialização, culminando em uma empreitada produtiva que liga as imagens do presente à experiência do passado. Trata-se de uma repetição em demanda da diferença, na qual lembranças de outrora são trazidas ao presente não como realmente aconteceram, mas filtradas pela lente seletiva e fragmentada da memória, a qual se subordina aos objetivos atuais dos indivíduos e das sociedades. Ao discorrer precisamente sobre esse caráter seletivo da memória, Pollak (1989) chama essa seletividade de “enquadramento”. Entende que o sujeito realiza um trabalho de enquadramento em relação ao todo de imagens memoriais, isto é, seleciona ou enquadra algumas imagens em sua “visão”, focalizando umas e ignorando outras, ou evidenciando certos significados e encobrendo outros tantos que poderiam surgir a partir da mesma imagem. Nesse sentido,

²⁰ Seguimos a perspectiva do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (2005) no que se refere à compreensão desse conceito. Representar é “estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro. [...] Quando se deseja distinguir entre aquilo que representa e o ato ou relação de representação, pode-se denominar o primeiro de ‘representâmen’ e o último de ‘representação’” (PEIRCE, 2005, p. 61).

²¹ “como representação de experiências passadas que persistem ao longo do tempo.”

conforme as circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças, a ênfase é dada a um ou outro aspecto. Sobretudo a lembrança de guerras e de grandes convulsões internas remete sempre ao presente, deformando e reinterpretando o passado. Assim também, há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos. O problema que se coloca a longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do “não-dito” à contestação e à reivindicação. (POLLAK, 1989, p. 8-9)

A seletividade da memória permite, portanto, que o sujeito separe o conhecido do desconhecido, o relevante do irrelevante. Tal ação realiza-se através de um “horizonte” de memória, conforme expressão proposta pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (2003). O propósito é selecionar algum tipo de informação e transformá-lo em uma representação recuperável e possuidora de sentido. Em seu ensaio “The literary representation of memory”, Neumann (2008) sintetiza o modo como a literatura tende a explorar as complexidades do ato memorial. Segundo a estudiosa alemã,

numerous texts portray how individuals and groups remember their past and how they construct identities on the basis of the recollected memories. They are concerned with the mnemonic presence of the past in the present, they re-examine the relationship between the past and the present, and they illuminate the manifold functions that memories fulfill for the constitution of identity. Such texts highlight that our memories are highly selective, and that the rendering of memories potentially tells us more about the rememberer’s present, his or her desire and denial, than about the actual past events.²² (NEUMANN, 2008, p. 333)

Ao revisitar um tempo que já ocorreu, o indivíduo narra a si mesmo, objetivando construir sua identidade, a fim de se constituir como sujeito diante do outro e almejar uma posição dentro de seu respectivo grupo social. Candau (2014, p. 18) sintetiza tal processo dialético entre memória e identidade no momento em que assevera ser a memória “a identidade em ação.” Se o conceito de memória é entendido como uma faculdade humana, a identidade pode ser compreendida como um estado construído socialmente, em uma constante relação dialógica com o outro. Desse modo, podemos falar em identidades, tendo em vista que os seres humanos, dependendo do campo social em que estiverem inseridos, possuirão não uma, mas distintas identidades. Segundo Bourdieu (1989, p. 179), “o campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos

²² “numerosos textos retratam como indivíduos e grupos lembram seu passado e como constroem identidades com base em memórias recordadas. Eles estão preocupados com a presença mnemônica do passado no presente, reexaminam a relação entre o passado e o presente, e iluminam as múltiplas funções que as memórias realizam para a constituição da identidade. Tais textos ressaltam que nossas memórias são altamente seletivas, e que a renderização de memórias potencialmente nos diz mais sobre o presente do lembrador, o desejo e a negação dele ou dela, do que sobre os eventos passados reais.”

agentes, nem nos actos ou nos discursos que eles produzem, tem sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções.” Exemplos de campos sociais incluiriam diferentes organizações, tais como famílias, grupos de colegas, instituições educacionais, grupos de trabalho, partidos políticos. Isso é altamente compreensível, na medida em que existe, na vida moderna, “uma diversidade de posições que nos estão disponíveis – posições que podemos ocupar ou não. Parece difícil separar algumas dessas identidades e estabelecer fronteiras entre elas” (WOODWARD, 2000, p. 31). Na verdade, de acordo com a estudiosa, “algumas dessas identidades podem [...] ter mudado ao longo do tempo” (WOODWARD, 2000, p. 31), circunstância que atestaria, na medida do possível, um proveitoso diálogo entre os conceitos de memória, identidade e campo social. Já afirmava Hall (2000, p. 108) que “as identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação.” E, no âmbito dessa reflexão, Woodward (2000, p. 30) afirma que

em todas essas situações, podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos. Em um certo sentido, somos posicionados – e também posicionamos a nós mesmos – de acordo com os “campos sociais” nos quais estamos atuando.²³

Assim como a memória, as identidades se inscrevem na ordem do discurso, da linguagem e, por isso, precisamos compreendê-las “como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2000, p. 109). Caracterizando-se enquanto posições que os sujeitos são impelidos a assumir, as identidades traduzem-se como representações que os indivíduos constroem para si mesmos. Logo, toda representação convoca algo para ocupar o lugar de uma ausência, para preencher uma falta, um vazio deixado por outra coisa. E, além disso, as identidades são sempre construídas “ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro” e por isso não podem “ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nela investidos” (HALL, 2000, p. 112).

Assim como Candau (2014), Lowenthal (1998) também busca relacionar memória e identidade. Na perspectiva do historiador norte-americano, “relembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos” (LOWENTHAL,

²³ Além da teoria sociológica de Bourdieu (2003), está manifesta a influência da tese de Hall (2000) na base do argumento de Woodward (2000). Observe-se: “As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 2000, p. 112).

1998, p. 83). Somado a isso, pode-se afirmar que a continuidade do ser humano depende completamente da memória. A atividade de recordar experiências passadas liga os indivíduos aos seus *selves* anteriores, por mais diferentes que tenham se tornado. Já que os indivíduos sintetizam sua identidade ora por meio da evocação de uma sequência de reminiscências, ora através de “uma teia de retrospectão unificadora” (LOWENTHAL, 1998, p. 83-84), é inegável que os grupos também “mobilizam lembranças coletivas para sustentar identidades associativas duradouras, da mesma forma que os instrumentos legais conferem às companhias e às propriedades privadas imortalidade em potencial” (LOWENTHAL, 1998, p. 84).

O autor também esclarece que a percepção de que a memória forma a identidade é um fenômeno relativamente recente, datando do final do século XVIII, tendo a narração bíblica o papel de único texto precursor. Com essa mudança de cenário, “a identidade sancionada pela memória passou então a incorporar a mudança. [...] E a identidade durante toda a vida assegurou a realidade do passado: já que o *self* subsistiu apesar da mudança, o passado também deve ter sido real” (LOWENTHAL, 1998, p. 85). Nas palavras de Diderot (*apud* LOWENTHAL, 1998, p. 85): “Somos nós mesmos, sempre nós mesmos, e nem por um minuto os mesmos.” Isso se deve ao próprio ritmo e finalidade da mudança, os quais impedem uma perspectiva consistente de si mesmo fundamentada na memória. Contudo, são poucos os que têm condições de se dar conta dessa deficiência, já que é penosa a tarefa de admitir as divergências existentes entre as próprias visões do presente e do passado. Baseado no pensamento do historiador belga Jan Vansina (1929-2017), o geógrafo americano conclui que é parte central de toda personalidade esse duelo entre a continuidade e a descontinuidade das opiniões sobre si mesmo no passado. Cabe dizer, ainda, que, ao mesmo tempo em que nos forma, a memória é também por nós modelada. Isso “resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa”, sintetiza Candau (2014, p. 16).

Ao trabalhar na ordenação e na releitura de reminiscências do pretérito, a memória estrutura-se em uma construção narrativa do passado e, conseqüentemente, da identidade. Se esta surge da “narrativização do eu” (HALL, 2000, p. 109), podemos considerar, segundo a perspectiva de Sarlo (2007, p. 12), “‘as visões do passado’ (segundo a fórmula de [Émile] Benveniste) [como] construções.” Na sequência, a estudiosa argentina declara:

Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizada por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma

ideologia que evidencie um continuum significativo e interpretável do tempo. Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro. Lembra-se, narra-se ou se remete ao passado por um tipo de relato [...]. (SARLO, 2007, p. 12)

Em vista disso, a rememoração de episódios do passado operacionaliza-se através da narração, situação que garantiria a conexão entre tempo e narrativa (RICOEUR, 2010). E é nessa construção discursiva de eventos de outrora que os indivíduos atribuem sentido ao passado²⁴, preenchendo ocasionais imprecisões das imagens-lembranças²⁵. No entanto, o ato de narrar uma trajetória de vida ou parte dela, não constitui uma necessidade espontânea, sustenta Michael Pollak (1992). Para o autor, a origem de uma narração memorial é fruto de alguma tensão, oriunda de um momento de conflitos e de incertezas relacionados à identificação. Observe-se: “Uma pessoa a quem nunca ninguém perguntou quem ela é, de repente ser solicitada a relatar como foi a sua vida, tem muita dificuldade para entender esse súbito interesse” (POLLAK, 1992, p. 213). Em outras palavras, no momento em que a identidade do indivíduo estiver em crise ou for colocada em xeque, recorreremos à narrativa memorial a fim de construir ou (re)afirmar essa identidade. Não é gratuita a declaração de Kobena Mercer (1990) sobre essa questão. Veja-se: “[...] identity only becomes an issue when it is in crisis, when something assumed to be fixed, coherent and stable is displaced by the experience of doubt and uncertainty”²⁶ (MERCER, 1990, p. 43).

Assim considerado, o processo memorial promoveria uma verdadeira revisão autocrítica, que interferiria na forma como os sujeitos se percebem, como se mostram aos próximos e como se deixam conhecer. Desse modo, a memória influenciaria a forma de identificação dos indivíduos. Baseado em Lapierre (1989), Candau (2014) resume esse empreendimento que modifica vidas e relações entre diferentes pessoas e coletividades, asseverando que “a busca memorial é então considerada como uma resposta às identidades sofredoras e frágeis que permitiria ‘apoiar um futuro incerto em um passado reconhecível’” (CANDAU, 2014, p. 10).

Fundamental, nesse sentido, é o meio pelo qual nos recordamos de eventos pretéritos. Trata-se da lembrança – o objeto da memória, que se constitui, segundo Bergson (1999), como uma imagem do passado conservada pelo indivíduo. Desse modo, no processo de rememoração, o que é lembrado não é o acontecimento em si, o que realmente se passou, mas

²⁴ O historiador norte-americano Hayden White fala de “elaboração de enredo (*emplotment*)” acerca dessa atividade de atribuição de sentido a uma estrutura narrativa da memória. A propósito, cf. White (2006).

²⁵ Na sequência, elucidaremos esse conceito.

²⁶ “[A] identidade só se torna um problema quando está em crise, quando algo que se supõe fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.”

a impressão desse momento de outrora, ou seja, a sensação que esse passado causa no sujeito que o recorda. Logo, a lembrança não se caracteriza como uma imagem fiel, uma cópia pura e simples do passado de alguém. O fato de as lembranças reunirem-se, justaporem-se e, por vezes, recobrirem-se corrobora a afirmação de que o fenômeno mnemônico manifesta no presente algo muito diferente de sua experiência original. Por isso, falamos em reconstrução memorial e em seletividade da memória. Nas palavras de Lowenthal (1998, p. 100), “o passado recordado não é uma cadeia temporal consecutiva, mas um conjunto de momentos descontínuos içados da corrente do tempo.”

Em seu estudo, Bergson (1999, p 159) realça um importante traço da lembrança, asseverando que é “incontestável verdade de que a lembrança se transforma à medida que se atualiza.” Isso significa dizer que há diversas possibilidades de restaurar a mesma imagem-lembrança, podendo as imagens-lembranças assumirem sentidos diferentes a cada rememoração. Nessa linha de reflexão, Halbwachs (1990) também considera a lembrança como imagem, definindo-a como “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 1990, p. 71). Ainda de acordo com o sociólogo francês, não é somente o objeto lembrado que se transforma nesse processo recordativo, ocorrendo o mesmo com o próprio sujeito que lembra. Ou seja, a perspectiva do indivíduo se altera juntamente com as imagens-lembranças. Além do mais, se pretendemos veicular uma narrativa coerente, precisamos não apenas reorganizar nosso passado como ainda criar um novo. Portanto, a função fundamental da memória, à luz do fenômeno da lembrança, “não é preservar o passado, mas sim adaptá-lo a fim de enriquecer e manipular o presente” (LOWENTHAL, 1998, p. 103). A memória nos auxilia a compreender as experiências de outrora, longe de simplesmente contemplá-las e aceitá-las como tais. E as lembranças, em última instância, “não são reflexões prontas do passado, mas reconstruções ecléticas, seletivas, baseadas em ações e percepções posteriores e em códigos que são constantemente alterados, através dos quais delineamos, simbolizamos e classificamos o mundo à nossa volta”, conclui Lowenthal (1998, p. 103).

Ao propor uma espécie de separação entre memória e imaginação, Ricoeur (2007) atenta para o fato de que tal dissociação estaria fundamentada precisamente na concepção de que nos lembramos sob a forma de imagens, situação que, por seu turno, entrelaçaria as lembranças com o poder do imaginário. Buscando desfazer o problema, o autor sustenta que ambas apresentam duas intencionalidades distintas: enquanto a imaginação se volta para o fantástico, o irreal, a ficção, a memória diria respeito a uma realidade anteriormente vivida.

Recorre, assim, à filosofia socrática para formular uma tentativa de explicação, a qual, por sua vez, nos legou dois *topoi* rivais e complementares: um platônico e outro aristotélico. Por um lado, centrado no tema da *eikon* (imagem), Platão desenvolve, nomeadamente nos diálogos *Teeteto* e *O Sofista*, uma abordagem na qual a representação presente de uma coisa ausente é enfatizada, advogando de forma implícita a ligação da problemática da memória com a da imaginação (RICOEUR, 2007, p. 27-34). Aristóteles, por outro lado, focaliza no tratado *De memoria et reminiscencia* um processo de representação de uma coisa previamente percebida, adquirida ou aprendida, legitimando a inclusão da problemática da imagem na da lembrança (RICOEUR, 2007, p. 34-40).

A leitura do texto aristotélico é fundamental, pois já coloca de saída uma primeira referência à experiência da temporalidade própria ao ato memorial. Nesse aspecto, “os seres humanos partilham a simples memória com certos animais, mas nem todos dispõem da ‘sensação (percepção) (*aisthesis*) do tempo’ [...]. Essa sensação (percepção) consiste no fato de que a marca da anterioridade implica a distinção entre o antes e o depois” (RICOEUR, 2007, p. 35). Nesse ponto da discussão, o autor evidencia pelo menos um ponto de separação entre a polaridade memória-imaginação, na qual a primeira se diferenciaria da segunda justamente por essa sensação de tempo decorrido. Assim, é graças à distância temporal que o processo de recordação constitui-se enquanto tal. Nas palavras de Ricoeur (2007, p. 37):

o ato de se lembrar (*mnemoneuein*) produz-se quando transcorreu um tempo (*prin khronisthenai*) [...]. E é esse intervalo de tempo, entre a impressão original e seu retorno, que a recordação percorre. Nesse sentido, o tempo continua sendo a aposta comum à memória-paixão e à memória-recordação. A razão disso é que a ênfase recai doravante no “como?”, no método da recordação eficaz.

Consequentemente, a produção dos atos de recordação se efetiva no momento em que uma mudança (*kinesis*) sobrevém após outra. Desse modo, tal sucessão é orientada de acordo com a necessidade ou o hábito de quem lembra, preservando-se certa margem de variação. Ao insistirmos na escolha de um ponto de partida para o itinerário da rememoração, estamos sublinhando a iniciativa da busca em um “poder buscar” que é inteiramente nosso. Além disso, “durante o trajeto, diversos caminhos permanecem abertos a partir do mesmo ponto inicial. A metáfora da caminhada é então induzida pela da mudança” (RICOEUR, 2007, p. 37-38). Vital para esse processo são os lugares rememorados, as espacialidades vividas. Baseado no trabalho de Casey (1987), o autor francês declara:

O lugar [...] não é indiferente à coisa que o ocupa, ou melhor, que o preenche, da forma pela qual o lugar constitui, segundo Aristóteles, a forma escavada de um

volume determinado. São alguns desses lugares notáveis que chamamos de memoráveis. O ato de habitar [...] constitui, a esse respeito, a mais forte ligação humana entre a data e o lugar. Os lugares habitados são, por excelência, memoráveis. Por estar a lembrança tão ligada a eles, a memória declarativa se compraz em evocá-los e descrevê-los. Quanto a nossos deslocamentos, os lugares sucessivamente percorridos servem de *reminders* aos episódios que aí ocorreram. São eles que, *a posteriori*, nos parecem hospitaleiros ou não, numa palavra, habitáveis.²⁷ (RICOEUR, 2007, p. 59)

À vista disso, Ricoeur (2007) apresenta uma relevante distinção entre “evocação simples” (*mneme*) e “esforço de recordação” (*anamnesis*), na qual o primeiro termo remeteria à *mneme* de Aristóteles, ou seja, a evocação é compreendida como o aparecimento presente de uma lembrança; por seu turno, o segundo abrangeria a *anamnesis* aristotélica, tendo em vista que o ato de busca implica esforço de recordação²⁸ e luta contra o esquecimento. Além disso, o Estagirita caracterizava a *mneme* como *pathos*, como afecção²⁹: lembramos de alguma coisa em determinada ocasião; logo, temos uma lembrança. Nesse aspecto, pode-se dizer que a evocação simples apresenta-se como “neutra ou não marcada” (RICOEUR, 2007, p. 55), tendo em vista que a lembrança advém como presença do ausente. Além disso, no momento em que ocorrem casos de irrupção obsessiva, ela já “não é simplesmente sentida (*pathos*), mas sofrida” (RICOEUR, 2007, p. 55). No primeiro caso, erige-se uma dimensão cognitiva e, no segundo, uma orientação pragmática. Nesse sentido, “a lembrança, alternadamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica com uma pragmática. Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 24). Logo, no escopo do processo memorial, a *mneme* formularia a pergunta “o que?”, ao passo que a *anamnesis* questionaria o “como?”. Central para a análise a ser colocada em prática nos próximos capítulos é a ideia de uma pragmática da memória que implica o ato de lembrar como fazer alguma coisa.

De acordo com Ricoeur (2007, p. 45), “a evocação traz a carga do enigma que movimentou as investigações de Platão e Aristóteles, ou seja, a presença agora do ausente anteriormente percebido, experimentado, apreendido.” Entretanto, o filósofo francês alça ao primeiro plano, na esteira de Aristóteles, “a menção da anterioridade da ‘coisa’ lembrada em relação à sua evocação presente. Nessa menção consiste a dimensão cognitiva da memória,

²⁷ Complementarmente, Candau (2014, p. 98) assevera que “o ponto de origem não é o suficiente para que a memória possa organizar as representações identitárias. É preciso ainda um eixo temporal, uma trajetória marcada por essas referências, que são os acontecimentos.” Pollak (1992), por sua vez, afirma que nossa memória é constituída por três elementos: os acontecimentos, as pessoas ou personagens, e os lugares.

²⁸ Segundo Ricoeur (2007, p. 46), o autor da *Poética*, no tratado anteriormente citado, “naturalizou, de certo modo, a *anamnesis*, comparando-a àquilo que, na experiência cotidiana, chamamos de recordação. Junto com todos os socráticos, designo a recordação com o termo emblemático de busca (*zetesis*).”

²⁹ Uma interessante e relevante análise do fenômeno do *pathos* pode ser encontrada em Gadamer (2008).

seu caráter de saber” (RICOEUR, 2007, p. 45). E é devido a essa característica que podemos avaliar a condição de confiabilidade da memória. Em relação à busca e ao fato de ela exigir empenho por parte daquele que rememora, Ricoeur (2007) recorre às análises de Bergson (2006) para elucidar esse fenômeno. Seguindo seu tradicional método de divisão, o autor de *Matéria e memória* distingue “esforço de evocação” de “evocação instantânea”, podendo este ser entendido como o grau zero da busca, ao passo que aquele seria sua forma declarada³⁰. Tal distinção é, na realidade, parcela de uma investigação mais ampla, a qual poderia ser arrolada sob uma única questão: “*Qual é a característica intelectual do esforço intelectual?*” (BERGSON, 2006, p. 124). A resposta é que o esforço de evocação consiste na conversão de uma representação esquemática (esquema), cujos elementos se interpenetram, em uma representação imagética (imagem) cujas partes se justapõem³¹. Buscando ilustrar tal definição, o autor cita como exemplo o pensamento de uma longa viagem que realizou outrora. Veja-se:

Os incidentes dessa viagem retornam ao meu espírito em uma ordem qualquer, evocando mecanicamente uns aos outros. Mas se me esforço para rememorar tal ou qual período, vou do todo do período às partes que o compõem, o todo me aparecendo inicialmente como um esquema indiviso, com uma certa coloração afetiva. Frequentemente, aliás, as imagens, após terem simplesmente jogado entre si, solicitam que eu recorra ao esquema para completá-las. Mas é no trajeto do esquema à imagem que sinto o esforço. [...] Quanto mais essa aproximação exige idas e vindas, oscilações, lutas e negociações, mais se acentua o sentimento de esforço. (BERGSON, 2006, p. 132, 141)

É nesse sentido que o esforço de recordação caracteriza-se como um caso de esforço intelectual, tendo o próprio traço árduo da experiência mnemônica a sua marca temporal sentida afetivamente. Configura-se como afecção na busca, entrecruzando-se as dimensões intelectual e afetiva nesse ato de esforço de recordação, tal como ocorreria em qualquer outra modalidade de esforço intelectual. Na outra ponta desse processo estaria o esquecimento, “designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido como esforço de recordação. É

³⁰ Entenda-se por esses termos a tipologia associada ao fenômeno da “busca” conforme sistematizada por Ricoeur (2007), e não uma extensão do primeiro termo da polaridade, a chamada “evocação”. Juntamente com o hermeneuta francês, diremos que o “esforço de evocação” é a “recordação laboriosa”, ao passo que a “evocação instantânea” constitui a “recordação instantânea”. Além disso, cabe registrar que os atos de memória contêm igualmente uma parte de esforço e uma de automatismo, de evocação simples.

³¹ Em determinada altura do ensaio, Bergson (2006) elucida esse processo que se dá entre as imagens e o esquema. Observe-se: “É em função de imagens reais ou possíveis que se define o esquema mental [...]. Ele consiste em uma *espera* de imagens em uma atitude intelectual destinada, ora a preparar a chegada de uma certa imagem precisa, como no caso da memória, ora a organizar um jogo mais ou menos prolongado entre as imagens capazes de virem nele a se inserir, como no caso da imaginação criadora. Ele é, em estado aberto, o que a imagem é, em estado fechado. Ele apresenta em termos de *devoir*, dinamicamente, o que as imagens nos dão como *acabado*, em estado estático. Presente e agindo no trabalho de evocação das imagens, ele se apaga e desaparece por detrás das imagens evocadas, tendo realizado sua obra. A imagem com contornos determinados desenha o que foi” (BERGSON, 2006, p. 144-145).

a contracorrente do rio *Lēthē*³² que a anamnésia opera” (RICOEUR, 2007, p. 46). Levando isso em conta, é imperioso registrar que o esforço de recordação pode obter êxito ou fracassar, assim como uma rememoração bem-sucedida é um caso exemplar daquilo que Ricoeur (2007, p. 46) chama de “memória ‘feliz’”.

O caráter seletivo do processo memorial implica, desse modo, o estabelecimento de uma relação dialética entre memória e esquecimento, uma vez que os indivíduos e as sociedades necessitam tanto de uma *ars memoriae* quanto de uma *ars oblivionis*. A respeito disso, Candau (2013, p. 120) afirma que “toda recordação é avaliada em função do seu esquecimento possível e o trabalho da memória consiste precisamente em esquecer certos acontecimentos para privilegiar outros. Longe de ser antinômico da memória, o esquecimento é a sua própria essência e alguns momentos estão-lhe reservados.” Ele é, assim, o processo que permite aos seres humanos classificar e estabelecer ordem no caos. Não é somente desejável; é, acima de tudo, inevitável. Do apagamento de conteúdos armazenados, passando por problemas de acesso ou de disponibilidade, até a consideração de outros motivos como a amnésia causada por determinado acidente³³, o esquecimento origina-se das mais distintas formas. É, nesse sentido, vital para a memória, na medida em que “as cenas e acontecimentos mais vividamente lembrados são frequentemente aqueles que permaneceram esquecidos por algum tempo” (LOWENTHAL, 1998, p. 96). Caso pudéssemos lembrar-nos de tudo acerca do passado, levaríamos um tempo absurdamente enorme para colocarmos tudo em uma narrativa coerente. Por conseguinte, uma importante condição para o ato de lembrar é a capacidade que os indivíduos possuem de esquecer.

Juntamente com o autor de *A metáfora viva*, diremos que o esquecimento profundo³⁴ ora é entendido como prejudicial, ora como necessário. No primeiro caso, o passado, em sua dupla dimensão mnemônica e histórica, se perde devido ao esquecimento; ou a destruição de um arquivo ou de um museu, entendidos como testemunhos da história passada, corresponde a esquecimento. “Há esquecimento onde houve rastro”, sintetiza Ricoeur (2007, p. 300). Eis a primeira modalidade de esquecimento: por apagamento de rastros. Já, no segundo caso, o

³² Para os antigos gregos, Lete literalmente significava esquecimento. No âmbito da mitologia grega, é um dos rios pertencentes ao Hades, o deus do mundo inferior e dos mortos. Segundo o mito, os indivíduos que bebessessem ou, até mesmo, tocassem sua água experimentariam o completo esquecimento.

³³ É o caso, por exemplo, do Desconhecido e do Tenente, protagonistas de *Noite e O prisioneiro*, respectivamente, ambos acometidos pela amnésia. Posteriormente, nos capítulos 5 e 6, analisaremos a operacionalidade dessa forma de memória impedida e suas consequências para o horizonte memorial das personagens em questão.

³⁴ Ricoeur (2007) caracteriza o fenômeno do esquecimento de duas formas: de um lado, o esquecimento profundo, subdividido em esquecimento por apagamento dos rastros e esquecimento de reserva; de outro lado, o esquecimento manifesto, paralelo aos usos e abusos da memória, encontra-se seccionado em três partes: esquecimento e memória impedida, esquecimento e memória manipulada, e esquecimento comandado (anistia).

esquecimento apresenta-se como recurso para a memória e a história, compreendido como um “esquecimento de reserva”, um “impedimento provisório”, ele mesmo eventualmente recuperável. Estamos, assim, diante de duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento. Trata-se de uma incerteza que “dá à busca o seu colorido inquieto” (RICOEUR, 2007, p. 46).

O esquecimento de reserva constitui-se como mecanismo irreduzível e reversível a qualquer balanço de confiabilidade em relação ao passado, por meio da memória ou da história. Revela-se como uma existência inconsciente do recordar-se que pode reaparecer com a força da impressão original e que atesta a persistência do sujeito nas suas vivências. É o pressuposto da preservação da memória³⁵ que sustenta essa modalidade de esquecimento, mediante mecanismos de latência, colocando-se como a dimensão feliz do esquecimento proposta pelo hermeneuta francês. Saudamos, assim, “como uma pequena felicidade o retorno de um fragmento de passado arrancado, como se diz, ao esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 427). Somado a isso, a recordação é um fenômeno vital para o esquecimento de reserva, na medida em que ela é a prova de que tal forma de esquecimento não suprime os rastros, apenas os envia para as profundezas da memória. E, assim como ela, esse esquecimento aparente também se qualifica como um caminho a ser percorrido no processo de construção das identidades, conforme observa Candau (2013, p. 118): “O esquecimento é uma censura, mas ele pode ser também um trunfo permitindo à pessoa ou ao grupo construir ou restaurar uma imagem de si globalmente satisfatória.”

Ápice do percurso memorial, o reconhecimento evidencia-se como o “ato concreto pelo qual reavemos o passado no presente” (BERGSON, 1999, p. 99), manifestando-se, primeiramente, como um complemento fundamental da recordação para, depois, assumir o status de legitimador do fenômeno rememorativo ou, para utilizar a expressão de Ricoeur (2007, p. 437), “esse pequeno milagre da memória feliz.” Deixando-se pautar pela “*experiência viva*”, fala-se de uma “*persistência da impressão originária*” (RICOEUR, 2007, p. 426). Uma primeira modalidade de reconhecimento possui a capacidade de apresentar-se já no decorrer da percepção: algo esteve presente certa vez, ausentou-se, voltou. Institui-se uma tríade: aparecer, desaparecer, reaparecer. Aqui, o reconhecimento liga o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer, do esquecimento provisório. Exemplo disso pode ser encontrado na tragédia grega de Édipo³⁶, especificamente na peripécia do reconhecimento

³⁵ Alicerçado em Bergson (1999), Ricoeur (2007) caracteriza a “sobrevivência das imagens” como uma forma de esquecimento de reserva.

³⁶ De autoria do dramaturgo grego Sófocles (497 ou 496 a.C. – 406 ou 405 a.C.), a tragédia de Édipo compreende a trilogia *Édipo rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*. Para maiores informações, cf., entre outros, Edmunds (2006).

(ARISTÓTELES, 2004): o herói reconhece a si mesmo como o perverso iniciador dos males da cidade. Portanto, conhecer é reconhecer. Uma segunda forma de reconhecimento pode apresentar-se através de suportes materiais, apresentações figuradas, fotos, retratos, objetos diversos, pois “a representação induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência [...]” (RICOEUR, 2007, p. 438). E, finalmente, existe o reconhecimento propriamente mnemônico, que não engloba as duas situações acima descritas. De acordo com o filósofo francês, “ele consiste na exata superposição da imagem presente à mente e do rastro psíquico, também chamado de imagem, deixado pela impressão primeira” (RICOEUR, 2007, p. 438). Propõe, ainda, a solução para o enigma original, a saber, a representação presente de uma coisa passada.

Com base na obra seminal de Bergson (1999), o autor de *Tempo e narrativa* elabora um importante raciocínio acerca da experiência do reconhecimento. Nesse sentido, é necessário que algo permaneça da primeira impressão para que o sujeito se lembre dela agora. Se uma lembrança retorna, isso se dá porque o indivíduo a esqueceu; mas se, apesar disso, a reencontramos e reconhecemos, pode-se dizer que sua imagem sobreviveu. Desse modo, graças ao reconhecimento, identificamos a lembrança como uma realidade existente em um momento passado, e que carrega dentro de si a marca da profundidade temporal em sua manifestação presente. E a lembrança pode ser compreendida como re-(a)presentação, no duplo sentido que o prefixo re- abarca: para trás e novamente. O passado reconhecido caracteriza-se, em última instância, como passado percebido. Por conseguinte, o reconhecimento é a “conclusão de uma busca feliz”, “é o ato mnemônico por excelência”, arremata Ricoeur (2007, p. 53, 438).

Ainda que se caracterizem como fragmentadas e seletivas, as memórias episódicas não existem em completo isolamento; ao contrário, encontram-se conectadas a uma rede muito mais ampla de outras memórias: as lembranças de outros indivíduos. Em tais circuitos de associação e comunicação, as recordações são continuamente readaptadas socialmente, sejam elas fundamentadas e corroboradas, ou desafiadas e corrigidas. Segundo Assmann (2006, p. 215), tanto a memória pessoal quanto a coletiva são “embodied; both formats are grounded in lived experience; they cling to and abide with human beings and their embodied interaction.”³⁷ Portanto, cria-se uma interação entre o pessoal e o social no plano da memória, haja vista que traços como seletividade, fragmentariedade e esquecimento manifestam-se igualmente nos níveis individual e coletivo.

³⁷ “[...] corporificadas; ambos os formatos estão baseados em experiência vivida; eles se apegam e permanecem com os seres humanos e sua interação corporificada.”

Na realidade, deve-se a Halbwachs (1990) a tese de que nunca nos lembramos sozinhos, de que “nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26). E continua o autor: “Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 1990, p. 26). Daí se implica o fato de cada memória individual caracterizar-se como um ponto de vista sobre a memória coletiva. Segundo essa lógica, um indivíduo recorda-se de episódios pretéritos, sejam eles individuais ou grupais, buscando auxílio, o qual pode variar segundo o contexto, nos “quadros sociais”³⁸ nos quais ele vive. Observe-se: “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio” (HALBWACHS, 1990, p. 54). Por isso, pode-se afirmar que tais quadros constituem condição *sine qua non* para a reconstrução de qualquer recordação individual. É necessário, nesse sentido, reconstruir as condições sociais e/ou objetivas de outrora, pelo menos parcialmente, a fim de que uma imagem passada se reestruture e alcance o estado de representação. Conceitualmente, os quadros sociais “são concebidos como sistemas que podem estar organizados por datas e calendários (relativo ao tempo social), por lugares (relativo ao espaço social) ou pela linguagem³⁹ (enquanto forma de enunciação)” (CORDEIRO, 2015, p. 77). Isso não acarretaria necessariamente o compartilhamento memorial, ainda que a memória individual seja socialmente orientada. Segundo Halbwachs (1990, p. 26), “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos.”⁴⁰

³⁸ O conceito de “quadros sociais da memória” foi desenvolvido por Halbwachs em *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925). De acordo com Candau (2013, p. 97), “a noção de ‘quadros sociais’ [...] ajuda-nos a compreender como as recordações individuais podem receber uma certa orientação própria de um grupo, e como essas orientações se podem tornar semelhantes ao ponto de produzir uma representação partilhada do passado que adquire então a sua própria dinâmica no que diz respeito às memórias individuais.”

³⁹ Ricoeur (2007) também enfatiza a importância da linguagem enquanto elemento constitutivo da relação memória individual/coletiva. Observemos um excerto: “Em sua fase declarativa, a memória entra na região da linguagem: a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo. Ora, o pronunciado desse discurso costuma ocorrer na língua comum, a língua materna, da qual é preciso dizer que é a língua dos outros” (RICOEUR, 2007, p. 138). Ao lado da posição do filósofo francês, encontra-se a perspectiva sociológica de Candau (2013). Para o estudioso, “a reconstrução de uma lembrança passa pela reconstrução das circunstâncias do acontecimento passado, portanto dos quadros sociais ou coletivos de que o mais constrangedor é certamente a linguagem: as convenções verbais, as simples palavras que nos são propostas pela sociedade têm um poder evocador e orientam esta evocação [...] como, aliás, toda a ideiação. Todas as sociedades, incluindo as mais simples, fabricam esses quadros sociais” (CANDAU, 2013, p. 93). Para um estudo detalhado sobre a relação homem/linguagem/mundo segundo uma perspectiva filosófica, cf. Gadamer (2002, 2008) e Heidegger (2003, 2009).

⁴⁰ Inversamente, “se há deformação dos *quadros sociais da memória*, de um período a outro, isto é, se eles mudaram de acordo com as mudanças das convenções sociais da sociedade [...] há uma reconstrução apenas parcial e desordenada das recordações – o que implica também em um esquecimento parcial dos eventos. Da mesma maneira, não haveria reconstrução e, portanto esquecimento, quando além da deformação dos *quadros*

Ao considerar o processo de construção da memória a partir da infância, o autor faz a seguinte observação: “Se não nos recordamos de nossa primeira infância, é, com efeito, porque nossas impressões não se podem relacionar com esteio nenhum, enquanto não somos ainda um ente social” (HALBWACHS, 1990, p. 38). Ainda que a criança venha a se recordar de determinado fato, é o quadro da família que será o responsável pela localização da imagem rememorada, tendo em vista que desde o início ela estava ali inserida e dela jamais deixou de fazer parte. Ou seja, fora do contexto familiar a memória da infância deixa de existir como tal. Além disso, a construção de imagens do passado só poderá se efetivar no momento em que o indivíduo constitui-se como um ser social, quando estiver integrado a um determinado grupo. Essa vinculação permanecerá por toda a sua vida no âmbito das mais distintas coletividades, de modo que as lembranças estarão relacionadas com elas. É recorrente na vida das pessoas o apoio de suas lembranças em relação a outros membros do grupo, uma vez que, para melhor recordar, o indivíduo se volta para os atores sociais, adotando momentaneamente seu ponto de vista, entrando em seu grupo, do qual continua a fazer parte, pois, além de sofrer o impulso de tal pertencimento, encontra nele muito das ideias e formas de pensar que jamais teria alcançado sozinho, e por meio das quais permanece em contato com seus pares.

A integração dos indivíduos às comunidades permite que Halbwachs (1990) estabeleça a distinção entre dois tipos de lembranças: o primeiro abarca as lembranças facilmente evocáveis, enquanto o segundo refere-se àquelas que não são invocáveis facilmente. As lembranças do primeiro tipo se caracterizam como tais pelo fato de apresentarem íntima relação com os grupos aos quais estão vinculados. Por esse ângulo,

elas estão sempre ao nosso alcance, porque se conservam em grupos nos quais somos livres para penetrar quando quisermos, nos pensamentos coletivos com que permanecemos sempre em relações estreitas; tanto que todos os seus elementos, todas as ligações entre esses elementos e as passagens mais diretas de uns aos outros nos são familiares. (HALBWACHS, 1990, p. 49)

As lembranças do segundo tipo, por seu turno, constituem-se pela dificuldade que se tem para evocá-las, devido ao fato de se ter pouca intimidade com os grupos às quais estão associadas. Segundo Halbwachs (1990), tais lembranças são menos e mais raramente acessíveis aos sujeitos em virtude de os grupos que as possam evocar estarem mais distantes; logo, o contato estabelecido entre eles é intermitente. Instaura-se, desse modo, uma condição de descontinuidade entre o indivíduo e suas lembranças no que tange às suas relações com a

sociais da memória, há a perda de contato com os outros que outrora nos rodeavam, isto é, a perda de contato com o *milieu social*” (CORDEIRO, 2015, p. 80).

coletividade, fazendo com que não se consiga rememorar tais lembranças nem apoiá-las em seus membros. Essas duas modalidades de lembranças não se caracterizam, segundo o sociólogo francês, como unicamente individuais. Isso se deve ao embasamento sociológico do autor, bem como pelo fato de as lembranças aqui expostas partirem dos grupos para que possamos evocá-las.

A lembrança passa a existir como decorrência de várias séries de pensamentos coletivos inextricáveis, e não é possível ao indivíduo atribuí-la exclusivamente a nenhuma dentre elas. Nesse processo, presume-se que a lembrança seja independente, situação em que é viável contrapor sua unidade a sua multiplicidade. Além disso,

a sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos, isto é, em definitivo, pelas transformações desses meios, cada um tomado à parte, e em seu conjunto. (HALBWACHS, 1990, p. 51)

A capacidade que as lembranças possuem de se renovarem e de se complementarem acarreta, eventualmente, a efetivação de tal possibilidade. Diante disso, Halbwachs (1990, p. 75) afirma ser necessário o cumprimento de duas condições: por um lado, as lembranças não devem ser completamente esclarecidas sob todos os seus aspectos e, por outro lado, as lembranças dos grupos devem estabelecer certa conformidade com as experiências de vida de seus membros. O cumprimento da primeira se faz pelo fato de as lembranças possuírem “zonas de obscuridade” (HALBWACHS, 1990, p. 75), ou seja, aspectos que não são inteiramente claros ou compreensíveis. Assim, o preenchimento dessa condição se concretiza em virtude de muitas lembranças procederem de períodos marcados pela falta de maturidade, de experiência ou de atenção, o que possibilita que o sentido de um fato, de um objeto ou de uma pessoa escape ao sujeito. Tendo em vista que as várias coletividades formam-se a partir de ideias, pensamentos, interesses e relações afetivas comuns, o autor apresenta, para dar conta desse processo, o conceito de “correntes de pensamento” (HALBWACHS, 1990, p. 46). Esses conjuntos de aspectos partilhados coletivamente auxiliam na realização da segunda condição, na medida em que produzem memórias conforme seus membros vivenciam as experiências cotidianas e se identificam nelas. Visto sob essa perspectiva, cada grupo social se constitui como uma “corrente de pensamento” que busca preservar sua memória.

A memória coletiva, entendida como uma “corrente de pensamento”, apresenta duas características fundamentais. A primeira refere-se ao fato de ela ser constituída a partir das experiências vivenciadas pelos seus membros, ou seja, através da história vivida, que é lembrada e preservada durante todo o tempo de existência dos grupos. Desse modo, se a força

e a duração da memória coletiva têm como base um conjunto de homens, é lógico concluir que tais indivíduos se lembram de algo enquanto membros de um grupo. O caráter de continuidade é o segundo traço da memória coletiva a ser incorporado aqui. Ao preservarem lembranças vivas, as memórias coletivas produzem em seus membros um sentimento de continuidade. A partir do momento em que este sentimento se desfaz, há uma diferenciação e o surgimento de novos grupos, ou seja, a memória coletiva “é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 1990, p. 81-82).

Compreendido sob o ponto de vista da interdependência entre memória individual e memória coletiva, o processo memorial abarcaria, em suma, quatro etapas: percepção, evocação/busca, reconhecimento e reconstrução, momentos que originariam uma representação de um evento passado, em última instância, recordações de episódios pretéritos. No âmbito dessa reflexão, Candau (2013) sintetiza a ligação entre as duas modalidades de memória. Veja-se:

Pode-se afirmar sem riscos que existem configurações memoriais características de cada sociedade humana, mas, no interior destas configurações, cada indivíduo impõe afinal de contas o seu próprio estilo, estreitamente dependente por um lado da sua história e da sua evolução pessoais e, por outro, da organização do seu próprio cérebro que, lembremo-lo, é sempre único. [...] O “homem nu” não existe porque não há indivíduo que não carregue o peso da sua própria memória sem que ela seja misturada à da sociedade à qual ele pertence. [...] Nesta perspectiva, a memória individual tem sempre uma dimensão coletiva, sendo a significação dos acontecimentos memorizados pelo sujeito sempre medida pelo diapasão da sua própria cultura. (CANDAU, 2013, p. 91, 96, 97)

Ter acesso à memória de ordem coletiva é, assim, um processo que envolve uma série de atividades mentais, das quais podemos citar “[the] cognitive learning (or semantic memory) about the past [and] imaginative and emotive identification with images, roles, values, and narratives [...] celebrations, processions, and demonstrations”⁴¹ (ASSMANN, 2006, p. 216). E ao entrelaçar as próprias recordações dispersas em uma narrativa, os sujeitos reexaminam os elementos pessoais, buscando integrá-los ao passado coletivamente recordado. Nesse sentido, uma fenomenologia da memória (RICOEUR, 2007), ao dialogar com uma sociologia da memória (HALBWACHS, 1990), torna-se capaz de desdobrar-se em uma fenomenologia da realidade social, “no cerne da qual se inscreve a participação de sujeitos

⁴¹ “a aprendizagem cognitiva (ou memória semântica) sobre o passado [e] a identificação imaginativo-emotiva com imagens, papéis e narrativas [...] festas, procissões e manifestações.”

capazes de designar a si mesmos como sendo, em diferentes graus de consciência refletida, os autores de seus atos” (RICOEUR, 2007, p. 138).

Ao lado da dialética existente entre memória e identidade, acrescenta-se um terceiro elemento: a história, que não deve ser entendida simplesmente como ciência do passado, mas como “ciência da mutação e da explicação dessa mudança” (LE GOFF, 2003, p. 15). Passado é entendido nesse contexto como “uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história”⁴² (LE GOFF, 2003, p. 25). Nesse sentido, evidencia-se uma preocupação de Le Goff (2003, p. 26) sobre a dependência da história do passado em relação ao presente: “Ela é inevitável e legítima, na medida em que o passado não deixa de viver e de se tornar presente.” Essa longa duração do passado não deve, entretanto, impossibilitar o historiador e, conseqüentemente, o crítico literário de se distanciar do passado, um distanciamento necessário para que o respeitemos e para que evitemos cair no anacronismo. Ainda no âmbito da reflexão deste historiador, fica evidente a relação entre história e memória: “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 2003, p. 471). Poderíamos falar ainda em uma espécie de transformação da história em memória, conforme defendida por Assmann (2006). Segundo a pesquisadora alemã, tal operação ocorreria por meio de “shared knowledge and collective identification and participation. In such cases, ‘history in general’ is reconfigured into a particular and emotionally charged version of ‘our history’, absorbing it as a part of a collective identity”⁴³ (ASSMANN, 2006, p. 216).

No âmbito dessa reflexão, Assmann (2008) identifica três estágios pelos quais a relação entre memória e história evoluiu ao longo do tempo⁴⁴. Primeiramente, numa etapa pré-moderna (anterior aos séculos XVIII e XIX), imperava uma identificação entre os dois discursos, momento no qual as fronteiras entre história e memória não estavam ainda claramente demarcadas. Pelo contrário, “it was considered the central function of the writing of history to preserve the memory of a dynasty, the church, or a state in order to legitimize

⁴² Igualmente relevante, nessa perspectiva, é a posição de Hobsbawm (2013).

⁴³ “conhecimento compartilhado e identificação e participação coletiva. Nesses casos, a ‘história em geral’ é reconfigurada em uma versão particular e emocionalmente carregada de ‘nossa história’, absorvendo-a como parte de uma identidade coletiva.”

⁴⁴ No mesmo sentido trilhado por Assmann (2008), Misztal (2003) apresenta uma sistematização detalhada acerca do percurso histórico da relação entre memória e história. Sugere-se, ainda, a leitura de Schmidt (2006).

such institutions and to ensure their continuity by providing for them an honorable past”⁴⁵ (ASSMANN, 2008, p. 57). Sua materialização pode ser encontrada nas batalhas de reis e heróis cantadas pelos bardos – como é o caso, por exemplo, de Virgílio e sua *Eneida* (19 a.C) –, e registradas pelos cronistas – tal como Fernão Lopes e suas crônicas dedicadas ao reinado dos primeiros monarcas portugueses do século XV –, os quais almejavam resgatar tais figuras do esquecimento, estabelecendo fama e uma memória honrosa para os nobres dignos de tal empreendimento. Logo, a identidade entre memória e história encontra-se alicerçada em uma relação quadrangular entre memória, história, identidade e poder. Uma segunda fase, situada numa época moderna (séculos XIX e XX), caracteriza-se pela polarização entre os discursos em questão. Essa dicotomia fundamenta-se no desenvolvimento da historiografia enquanto ciência capaz de descrever os fatos históricos por meio de um ideal de objetividade desinteressada, por regras específicas de verificação e também por mecanismos de argumentação intersubjetiva (ASSMANN, 2008). Tal cenário consolidou-se firmemente em diferentes disciplinas, das quais podemos citar: na filosofia, Nietzsche (2003); na sociologia, Halbwachs (1990); e, na história, Nora (1993) e Lowenthal (1998). Finalmente, um terceiro estágio, localizado numa era pós-moderna (séculos XX e XXI), qualifica-se por um renovado interesse pelas interações entre memória e história. De acordo com Assmann (2008, p. 61), “after the long period of polarization, they are now considered as complementary, each one adding something that the other cannot supply.”⁴⁶ Esse fenômeno associa-se ao boom da memória previamente mencionado no início deste capítulo, circunstância desencadeada, entre outros fatores, pelas profundas mudanças políticas ocorridas nas décadas de 1980 e 1990, quando novas memórias emergiram e as antigas foram vistas sob novas lentes interpretativas. Em tais situações, “both history and memory become self-reflexive; a sense is developed of their constructedness by discovering that memory has a history and that history is itself a form of memory”⁴⁷ (ASSMANN, 2008, p. 62). Dentre os diferentes pesquisadores decididos a explorar essa nova frente de trabalho, encontram-se, por exemplo, Oexle (1995), Assmann (1997), Joutard (2007), Rousso (1991) e Gross (2001).

Portanto, segundo a perspectiva de Assmann (2008), pode-se dizer que, de um lado, o conhecimento histórico “depends on memory not only for oral testimony and experience, but

⁴⁵ “foi considerada a função central da escrita da história preservar a memória de uma dinastia, da igreja ou de um estado a fim de legitimar tais instituições e garantir sua continuidade ao proporcionar-lhes um passado honroso.”

⁴⁶ “após o longo período de polarização, elas são agora consideradas complementares, cada uma adicionando algo que a outra não pode fornecer.”

⁴⁷ “tanto a história quanto a memória se tornam autorreflexivas; desenvolve-se um sentido de suas concretudes ao descobrir que a memória tem uma história e que a própria história é uma forma de memória.”

also for criteria of meaning and relevance”⁴⁸ (ASSMANN, 2008, p. 63); por outro lado, a memória “depends on historical scholarship for verification, substantiation, and falsification. For this reason, it is important not to conflate the two terms but keep them distinct to be able to analyze their varying forms of mutual interaction”⁴⁹ (ASSMANN, 2008, p. 63). Desse modo, a história tem “todo o interesse em escutar e respeitar a memória. Esta previne aquela, antes de tudo, ‘contra a tentação do determinismo’, na medida em que, como diz Paul Ricoeur, ela reencontra o passado como presente, tendo um futuro aberto [...]” (JOUTARD, 2007, p. 234). E arremata o historiador francês: “[...] a história não pode ser a ressurreição integral do passado, mas a memória pode lhe fornecer o fio de Ariadne, o vínculo carnal do qual ela, ainda assim, tem necessidade para tornar o passado inteligível. Ela o faz escutar outras vozes que iluminam os fragmentos de realidades passadas” (JOUTARD, 2007, p. 234). Além do mais, essa nova fluidez na relação entre memória e história tem possibilitado a criação de uma série de condições para o desenvolvimento dos “estudos de memória” (*memory studies*) (TAMM, 2013; ZELIZER, 1995).

Ao final, cabe dizer que as abordagens teóricas aqui elencadas constituem sólidas perspectivas para examinarmos as narrativas de Erico Verissimo selecionadas, na medida em que, conforme buscaremos observar, as recordações do passado podem possibilitar às personagens a revisão de suas experiências e o reexame de suas próprias identidades. E isso se torna possível na medida em que a literatura, notadamente o texto ficcional em prosa, “transforma la experiencia histórica en imágenes del recuerdo, expone diferentes representaciones, valoraciones o interpretaciones de lo acontecido y moldea, de este modo, una memoria y una identidad cultural”⁵⁰ (ALEMÁN, 2010, p. 175). Tal sentido de identidade residiria na compreensão da memória não só como fenômeno individual, mas também enquanto fenômeno histórico, coletivo e social. Longe de constituir-se exclusivamente como passado, a memória diria respeito a um genuíno sentimento de continuidade e de percepção de si mesmo e, sobretudo, da coletividade e da historicidade das quais se é parte constitutiva.

⁴⁸ “depende da memória não só para testemunho e experiência oral, mas também para critérios de significado e relevância”.

⁴⁹ “depende do conhecimento histórico para verificação, fundamentação e falsificação. Por esta razão, é importante não confundir os dois termos, mas mantê-los distintos para poder analisar suas diferentes formas de interação mútua.”

⁵⁰ “transforma a experiência histórica em imagens de memória, expõe diferentes representações, avaliações ou interpretações do que aconteceu e molda, deste modo, uma memória e uma identidade cultural.”

2 A MÚSICA COMO CONDUTORA DE RECORDAÇÕES EM “AS MÃOS DE MEU FILHO” E “SONATA”

A publicação de *Olhai os lírios do campo*, em 1938, assim como as sucessivas edições que obteve ao longo das décadas que se seguiram, não constitui um dado meramente informativo no conjunto da carreira literária de Erico Verissimo. Trata-se do primeiro grande sucesso do autor⁵¹, situação que lhe permitiu “fazer profissão da literatura” (VERISSIMO, 2005a, p. 17), alcançando grande popularidade junto aos leitores. Para o seu criador, o êxito do livro “talvez se deva à sua natureza romântica e ao fato de ter uma ‘intriga’. Olívia transformou-se numa espécie de ídolo dum vasto público, feito principalmente de mulheres. Suas cartas passaram a ter para muita gente um sabor evangélico” (VERISSIMO, 2005a, p. 17). Poderíamos acrescentar, nesse sentido, uma segunda razão que evidencia tanto a excelente recepção quanto a originalidade do romance em questão: sua narrativa não é linear, isto é, alterna duas temporalidades distintas, passado e presente, no âmbito da tessitura textual.

A seu modo, *Olhai os lírios do campo* representa a primeira incursão de Erico na tematização do jogo temporal entre passado e presente, notadamente a problematização das recordações do protagonista Eugênio. Acerca disso, Candido (1972, p. 41) observa:

E é interessante notar que a metade inicial de *Olhai os lírios do campo* constitui a primeira tentativa de combinar os dois eixos (sincrônico e diacrônico) no plano da narrativa: enquanto o protagonista vai de uma estância a Porto Alegre, tentando alcançar ainda viva no hospital a mulher que amou e abandonou, o narrador intercala a história da sua vida até o momento exato da ação presente, de modo que o eixo do passado venha se dissolver no do presente.

Com o desenvolvimento da crítica especializada voltada à obra de Erico, a partir de 1972, diferentes estudiosos têm reconhecido a exploração original da operacionalidade da memória em *Olhai os lírios do campo*. Gonzaga (1990, p. 39) assevera que “mesmo um romance sentimental como *Olhai os lírios do campo* tem sua estrutura narrativa centrada em

⁵¹ “Com a publicação de *Olhai os lírios do campo*”, escreve Erico, “operou-se uma mudança considerável em minha vida. O romance obteve tão grande sucesso de livraria, que se esgotaram dele várias edições em poucos meses, deixando editores e escritor igualmente satisfeitos e perplexos. Tamanha foi a influência deste livro no espírito de certos leitores, que ele teve a força de arrastar consigo os romances que o autor publicara até então [*Clarissa, Música ao longe, Caminhos cruzados, Um lugar ao sol*] em tiragens modestas que levavam quase dois anos para se esgotarem” (VERISSIMO, 2005a, p. 17). Já, em suas memórias, o autor recorda: “Foi ainda em 1940 que, tendo ido a São Paulo para fazer uma conferência na Sociedade Sul-Rio-Grandense, fui convidado pelos irmãos Saraiva, livreiros e editores, a comparecer uma tarde à sua livraria para dar autógrafos. (A quem? – perguntei a mim mesmo, céptico.) Assegurou-me um amigo que eu seria o primeiro escritor brasileiro a fazer isso. [...] Os leitores em geral apareciam com exemplares de *Olhai os lírios do campo*. [...] Verifiquei então que São Paulo era o estado em que eu contava com o maior número de leitores” (VERISSIMO, 2005b, p. 253).

tal jogo milimétrico de avanços e recuos temporais, que ainda hoje nos causa admiração.” Chaves (2005, p. 14), por sua vez, destaca: “Erico Verissimo trabalhou com o tempo da memória, chegando a estabelecer [...] equilíbrio notável entre a sequência dos episódios narrados e o desdobramento de uma individualidade. É isso que sustenta toda a estrutura do romance e nos permite ver que o eixo da narrativa está ancorado na complexa psicologia das criaturas de ficção.” O pesquisador tem diante de si um caso exemplar de “ficção de memória”, lembrando da expressão cunhada por Neumann (2008).

Trata-se, desse modo, de um romance fortemente calcado na experiência memorial de uma determinada personagem, no caso, Eugênio, que reexamina seu passado e sua identidade mediante a imersão em suas reminiscências, motivado pela iminente morte de sua amada, Olívia. Com isso, as duas explicações possíveis para o sucesso e a importância de *Olhai os lírios do campo* podem ser lidas conjuntamente na figura de Olívia: “Ausência presente, ela só existirá no espaço muito peculiar do território das recordações [de Eugênio]. E talvez provenha daí mesmo o fascínio que vem exercendo há mais de meio século” (CHAVES, 2005, p. 14). Logo, questões caras ao fenômeno memorial como seletividade e esquecimento já se encontram presentes numa obra da fase inicial de Erico Verissimo, as quais serão aprofundadas e refinadas nas demais narrativas do autor voltadas a esses temas. Apresentando distintos matizes na ficção do escritor sulino, a memória, na arguta observação de Chaves (2005, p. 14), “se desenha como um intrincado mosaico onde se agrupam fragmentariamente as recordações.”

Ao considerarmos o significado e atuação da memória em *Olhai os lírios do campo*, podemos compreender a posterior utilização que seu autor fez desse recurso nos contos selecionados para a análise deste capítulo, a saber, “As mãos de meu filho” e “Sonata”. Em tais narrativas, a música funciona como verdadeiro elemento motivador das recordações experienciadas pelas personagens, notadamente os protagonistas. Combinação de sons que conservam entre si relações lógicas e ordenadas, a música tem por finalidade evocar sentimentos ou suscitar impressões sobre o indivíduo que por ela é afetado. Por isso, tão importante quanto a representação ficcional da rememoração de eventos pretéritos é a presença da música na vida (VERISSIMO, 1979, 2005b, 2005c) e na produção literária do autor de Cruz Alta, como exemplificam os títulos *Música ao longe*, *O urso com música na barriga*, “Sonata” e *Solo de clarineta*. Outros casos, contudo, revelam um aproveitamento bem mais sutil, como, por exemplo, “As mãos de meu filho”, no qual a música encontra-se inserida no enredo; *Clarissa*, *Saga*, *O resto é silêncio*, *Incidente em Antares* e *O retrato*, que exibem personagens musicistas – Amaro, Marcus Silberstein, Bernardo Rezende, Menandro

Olinda e Toni Weber, respectivamente; *Caminhos cruzados*, romance em que o escritor se vale de uma técnica de composição musical, o contraponto, tomada de empréstimo de Aldous Huxley⁵², para estruturar o desejado recorte da vida urbana gaúcha dos anos 1930⁵³.

Quando questionado, em certa ocasião, sobre suas atividades prediletas, Erico deu a seguinte resposta: “ouvir música, ler, ficar sentado pensando e ao mesmo tempo rabiscando num papel figuras humanas, principalmente faces” (VERISSIMO, 1975, p. 3-4). Pela declaração transcrita, nota-se que, antes mesmo dos livros, a música figura em primeiro plano entre as preferências citadas pelo autor. Amigo e colega de trabalho de Verissimo nos tempos da *Revista do Globo*, o tradutor e ensaísta Herbert Caro (1990) corrobora o status prioritário que a música desempenhava sobre o romancista gaúcho. Observe-se: “[...] em todas as fases de sua vida, a música era para Erico uma necessidade, até nos instantes mais críticos e mais dolorosos” (CARO, 1990, p. 12). E, ao discorrer sobre a capacidade singular que Erico possuía de “escutar paciente e compreensivamente o que lhe diziam os outros”, Caro (1990, p. 14) revela: “E com a mesma sensibilidade, com a mesma concentração, ouvia música, não apenas de modo receptivo e sim inspirando-se nela.”

Tal inspiração musical apresenta-se como elemento fundamental para a criação literária do autor de *Clarissa*, conforme registra Bordini (1995a). De acordo com a estudiosa,

é sabido que pelo menos a música, o inglês e o desenho foram atividades que sempre estiveram associadas com o prazer estético desde a infância do Autor. [...] Nos anos mais recentes de sua carreira, Erico escrevia, sempre à tarde, refugiado num quarto minúsculo no porão de sua casa ‘de falso estilo colonial e de falso pátio espanhol’. [...] Nesse ambiente de recolhimento, a música da Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul o acompanhava a todas as horas, de preferência a de câmara, mais condizente com seu modo de ser: ‘Sou um homem em tom menor’ [...], apreciador dos quartetos de Beethoven, dos quintetos de Debussy e Mozart, dos andantes e adágios de Bach. (BORDINI, 1995a, p. 68)

Em virtude disso, Verissimo (1979) defende um ponto de vista segundo o qual a música e as recordações de tempos idos entrelaçam-se nas mais diferentes situações. Afirma o escritor:

Os semanticistas aconselham-nos a escutar música sem verbalizá-la. Tenho tentado isso, mas raramente com resultados positivos. Porque a coisa não é nada fácil. Somos vítimas de hábitos associativos inevitáveis. Uma melodia quase sempre nos evoca um momento de nossa vida passada, uma situação psicológica qualquer, uma ou muitas faces humanas, lembranças de vozes, espectros de vívidas sensações e

⁵² Igualmente relevante é a leitura e influência de *Os moedeiros falsos* (1925), de André Gide, e *Manhattan transfer* (1925), de John dos Passos, para a composição do romance de 1935. Cf., nesse sentido, Verissimo (2005b) e Almeida (1973).

⁵³ É importante assinalar que esses são apenas alguns exemplos bem pontuais, tendo em vista que em toda a obra de Erico verifica-se a presença da música sob os mais diferentes matizes. A propósito, cf. Werlang (2009).

reprimidos desejos – e lá está a nossa memória a borboletear (com o perdão da metáfora) teleguiada pela fantasia. (VERISSIMO, 1979, p. 15)

Nessa linha de raciocínio, podemos afirmar que são as diferentes formas que o discurso musical é capaz de assumir e os efeitos que causa nos sujeitos que possibilitam a estes empreender uma viagem ao seu próprio passado, conforme observaremos por meio de três experiências distintas: a de D. Margarida e Inocência, em “As mãos de meu filho”; e a do anônimo narrador-protagonista, em “Sonata”.

Em 1942, após o sucesso comercial de *Olhai os lírios do campo* e de sua primeira e concorrida noite de autógrafos na capital paulista, Erico Verissimo decide publicar pela Editora Meridiano – subsidiária secreta da Globo durante o regime estado-novista – uma reunião de contos e outros textos esparsos, denominada *As mãos de meu filho*. Na narrativa⁵⁴ que intitula a coletânea, encontra-se “uma análise comovente e dilacerante das limitações da paternidade. Ao assistir ao concerto do filho, pianista famoso, um homem evoca seu passado” (SCLIAR, 2007, p. XIII). Embora a apreciação crítica do autor de *O centauro no jardim* qualifique-se pela sua argúcia e precisão diante do tema tratado, é importante registrar uma omissão por parte do escritor gaúcho no que diz respeito às recordações da mãe do jovem musicista, D. Margarida, símbolo da maternidade no conto em questão. Em outras palavras, no âmbito da alternância temporal passado/presente, suas lembranças são tão relevantes quanto as de seu marido.

A presença da música em “As mãos de meu filho” faz sentir-se já no parágrafo de abertura. Observe-se:

Todos aqueles homens e mulheres ali na *platéia sombria* parecem apagados habitantes dum submundo, criaturas sem voz nem movimento, prisioneiros de algum perverso sortilégio. Centenas de olhos estão fitos na *zona luminosa do palco*. A luz circular do refletor envolve o *pianista* e o *piano*, que neste instante formam um só corpo, um monstro todo feito de nervos sonoros. *Beethoven*. (VERISSIMO, 2007b, p. 214, grifo nosso)

Além de situar o espaço narrativo no qual as ações do presente transcorrem, percebe-se que o ambiente musical descrito acima instaura uma espécie de jogo de sombra e luz, habitados, respectivamente, pelos espectadores na plateia, e pelo musicista e seu instrumento, que ocupam o centro das atenções. Na sequência, lemos: “O artista está pálido à luz de cálcio. Parece um cadáver. Mas mesmo assim é uma fonte de vida, de melodias, de sugestões – a origem dum mundo misterioso e rico. Fora do círculo luminoso pesa um silêncio grave e

⁵⁴ Posteriormente republicada em Verissimo (1994) e Moriconi (2000).

parado” (VERISSIMO, 2007b, p. 214). Reforça-se, assim, a importância do artista para o andamento do espetáculo, ainda que figure como “pálido” e se assemelhe a “um cadáver.”

Nesse ínterim, momento no qual Gilberto toca um *scherzo* beethoviano, o narrador menciona o aspecto fundamental que dá vida ao concerto em questão: as mãos do pianista. Veja-se: “Num dado momento as mãos do artista se imobilizam. Depois caem como duas asas cansadas. Mas de súbito, ágeis e fúteis, começam a brincar no teclado.” (VERISSIMO, 2007b, p. 214) E mais adiante: “As suas mãos galopam agitadamente sobre o teclado como brancos cavalos selvagens” (VERISSIMO, 2007b, p. 214). Na ala destinada ao público, por sua vez, estão D. Margarida e Inocência, pais do artista, os quais, cada qual ao seu modo, experienciam as composições musicais interpretadas pelo filho. Além de um adágio e de um *scherzo* de Ludwig van Beethoven (1770-1827), o jovem rapaz executa como parte de seu repertório a *Suggestion diabolique*, de Serguei Prokofiev (1891-1953), uma *Navarra* e, por fim, um trecho de Frédéric Chopin (1810-1849). Por conseguinte, serão as diferentes peças executadas pelo pianista que possibilitarão a seus progenitores empreenderem uma viagem aos seus respectivos passados, buscando, desse modo, compreenderem-se tanto em relação ao seu pretérito quanto ao seu presente.

No âmbito da memória declarativa, mais especificamente, em sua modalidade episódica, pode-se afirmar que ela abrange episódios particulares da vida de D. Margarida e de Inocência, os quais estão pautados pela lente fragmentada e seletiva de suas recordações. O enquadramento em questão alicerça-se no fato de as reminiscências de cada um deles girarem em torno de ocorrências associadas à vida pregressa de Gilberto, notadamente a difícil e sofrida infância do rapaz. Superadas as dificuldades, sobretudo financeiras, ele se qualifica, no tempo presente, como “pianista famoso” (VERISSIMO, 2007b, p. 217), circunstância que causa profundo orgulho e admiração, por exemplo, em sua mãe, conforme podemos visualizar pelo seguinte trecho: “Quem diria que aquele moço ali [...] que recebe os aplausos de toda esta gente, doutores, oficiais, capitalistas, políticos... o diabo! – é o mesmo menino da rua da Olaria, que andava descalço brincando na água da sarjeta, correndo atrás da banda de música da Brigada Militar...” (VERISSIMO, 2007b, p. 217). Em virtude da situação atual, ocorrerá a emergência de determinadas lembranças, em detrimento de outras, estado que garante a vigência da seletividade da memória.

Ao recordarem episódios de seu passado, motivados pela música, os protagonistas deixam-se levar também pelas emoções originais que os acompanharam em tais momentos. Nesse sentido, um exame detalhado dos episódios rememorados pode auxiliar-nos na

construção de uma narrativa pessoal de D. Margarida e de Inocêncio, o que, em última instância, permite ao passado tornar-se presente, podendo, até mesmo, influenciá-lo.

Manifesta-se no tecido narrativo um inegável contraste entre sombra e luz, que evidencia a divisão existente entre o espaço da plateia e o plano do pianista, como se ambos habitassem dois mundos completamente diferentes. Tão importante quanto a edificação dessa imagem polarizada para o encadeamento das ações é o fato de ela estabelecer um elo com a música enquanto elemento ocasionador de acesso a episódios de outrora, vinculando o aspecto sombrio ao passado e o luminoso ao presente. Por esse ângulo, identificam-se, respectivamente, três momentos recordativos concernentes ao horizonte memorial de D. Margarida e de Inocêncio.

Estando as luzes do teatro apagadas e o foco luminoso figurando apenas no pianista, D. Margarida, confortavelmente acomodada no camarote, expressa alívio ao poder tirar os sapatos que lhe machucam os pés, sobretudo seus calos. Livre de maiores dores, ela pode agora “ouvir melhor o que ele está tocando, ele, o seu Gilberto. Parece um sonho... Um teatro deste tamanho. Centenas de pessoas finas, bem vestidas, perfumadas, os homens de preto, as mulheres com vestidos decotados – todos parados, mal respirando, dominados pelo seu filho, pelo Betinho!” (VERISSIMO, 2007b, p. 215). Desde já, expressa-se o sentimento de orgulho e admiração que ela nutre em relação ao filho. Em seguida, examina com reprovação o marido, que, apesar de trajar um *black tie*, destoa dos demais presentes, especialmente os homens: “Como fica ridículo nesse *smoking*! O pescoço descarnado, dançando dentro do colarinho alto e duro, lembra um palhaço de circo” (VERISSIMO, 2007b, p. 215). Entretanto, esquece o esposo e devota toda a sua atenção para Gilberto, apreciando-lhe “as mãos, aquelas mãos brancas, esguias e ágeis” (VERISSIMO, 2007b, p. 215). E como o trecho musical executado pelo filho é difícil demais para que ela compreenda – trata-se da *Suggestion diabolique* –, sua concentração se detém em outros elementos ao seu redor, como o teto do teatro, os camarotes, a cabeça de uma senhora algumas cadeiras abaixo. Portanto, neste primeiro momento, a música evoca recordações mediante a observação das mãos do pianista sobre o instrumento, mais do que os efeitos sonoros da composição musical. Em seus pensamentos, D. Margarida rememora “uma descoberta maravilhosa” (VERISSIMO, 2007b, p. 215) feita pelo filho quando este era apenas um bebê de quatro meses: as suas próprias mãos.

Essa primeira reminiscência suscita o desenvolvimento de uma segunda etapa, uma “volta ao triste passado” (VERISSIMO, 2007b, p. 216), na qual são recordadas imagens-lembranças ocorridas no horrível quarto em que moravam no inverno de 1915. Nessa época,

Inocência havia perdido o emprego na fábrica, havia começado a beber, andava com más companhias que o induziam a viciar-se no álcool. Mesmo diante dessas dificuldades, D. Margarida não se deixava abater, tratando o marido como se ele tivesse dez anos, e não trinta. Evoca, ainda, o árduo trabalho que ela mantinha na máquina de costura Singer, na qual “ficava pedalando horas e horas” (VERISSIMO, 2007b, p. 216). Subitamente, os sons do piano cessam, as luzes são novamente acendidas, seguem-se os aplausos, circunstâncias que fazem a mãe do artista voltar ao presente. Ao ver o filho ser ovacionado pelo público, manifesta-se mais uma vez, em pensamento, o orgulho materno. Veja-se: ““Que lindos cabelos tem o meu filho, queria que a senhora visse, comadre, crespinhos, vai ser um rapagão bonito”” (VERISSIMO, 2007b, p. 216).

A seguir, a escuridão volta a submergir a plateia. Outra vez iluminado, o pianista inicia a execução de uma *Navarra*, situação que possibilita a D. Margarida retornar ao passado, “embalada pela música” que, ao contrário da primeira composição, “esta sim, a gente entende um pouco” (VERISSIMO, 2007b, p. 216). Neste terceiro momento, o conjunto de imagens-lembranças retoma e aprofunda o triste passado evocado no primeiro bloco recordado. Recordam-se, aqui, as tentativas de Inocência em arranjar emprego, o inevitável crescimento de Gilberto, a constante e penosa luta de uma mãe em sustentar um lar desprovido de uma figura paterna sólida e a proposta do marido em ajudá-la nas costuras como cobrador das contas. Antes mesmo que as luzes pudessem inundar novamente o teatro, D. Margarida decide esquecer o passado, buscando apreciar a música que o filho passa a tocar. Finda a execução, com as luzes acesas, sucedem-se as palmas. Nesse ínterim, Gilberto “levanta os olhos para o camarote da mãe e lhe faz um sinal breve com a mão, ao passo que seu sorriso se alarga, ganhando um brilho particular. *D. Margarida sente-se sufocada de felicidade*” (VERISSIMO, 2007b, p. 217, grifo nosso). Pensa que, assim, poderá levar todo o crédito pela glória alcançada pelo filho ao longo dos anos.

Quando as luzes se apagam, o pianista “passa a contar em terna surdina as mágoas de Chopin” (VERISSIMO, 2007b, p. 217). Na sombra do camarote, Inocência sente-se preterido pelo filho, pois este sorriu apenas para a mãe. Entretanto, segundo seu próprio julgamento, ele não possui o direito de lamentar-se por isso, pelo fato de ter sido um péssimo esposo e pai. Motivado pela composição musical carregada de sentimentos pesarosos, Inocência expressa as tristezas inerentes a esse processo doloroso, evocando, num primeiro momento, suas vivências na vagabundagem, ao passo que a mulher quase morria na Singer para sustentar a casa. Lembra, ainda, as inúteis tentativas voltadas para o desejo de parar de beber. Na sequência, retorna brevemente ao presente, contemplando, comovido, o filho e, com lágrimas

nos olhos, assevera: “Diabo de música triste! O Betinho devia escolher um repertório mais alegre” (VERISSIMO, 2007b, p. 218).

Emocionado, Inocência sente necessidade de manifestar-se diante do que está ocorrendo consigo, porém, é repreendido pela esposa, que lhe ordena fazer silêncio. Sendo assim, recua para a sua sombra, para os “seus pensamentos amargos” (VERISSIMO, 2007b, p. 218). Neste segundo momento recordativo, lembra-se de um acontecimento marcante: ao chegar mais uma vez embriagado em casa, ouve de Gilberto que este tem “vergonha de ser filho de um bêbedo” (VERISSIMO, 2007b, p. 218). Diante disso, sente-se profundamente consternado, fato que o leva a nunca mais ingerir bebidas alcoólicas. De volta ao presente, com o concerto já encerrado, no saguão do teatro, observa, de longe, o filho recebendo cumprimentos efusivos de seus admiradores. Nesse instante, Betinho, dominado pelo sucesso, declara que “tudo que [é], dev[e] a ela [a mãe]” (VERISSIMO, 2007b, p. 219). A alguns metros dali, seu pai, ao testemunhar a cena, sente-se tomado por “um sentimento aniquilador de inferioridade” (VERISSIMO, 2007b, p. 219).

Fora da casa de espetáculos, contemplando as estrelas, trava diálogo com o porteiro, que se surpreende pelo fato de Inocência ser o pai do famoso artista. Em seguida, afirma o empregado: “– O menino tem os pulsos no lugar. É um bicharedo” (VERISSIMO, 2007b, p. 219). Instigado por tais palavras, a sensação de inferioridade de Inocência começa a dissipar-se. Sorrindo, ele volta ao passado, recordando como, numa gélida noite de inverno, protegeu as mãos do filho, que ainda bebê de seis meses, dormia na companhia dos pais. Observemos um trecho dessa terceira etapa recordativa: “Eu podia me levantar e ir dormir no sofá. Mas não. Fiquei ali no duro, de olho mal-e-mal aberto, preocupado com o menino. [...] Se eu tivesse esmagado as mãos do Betinho, hoje ele não estava aí tocando essas músicas difíceis... Não podia ser o artista que é” (VERISSIMO, 2007b, p. 220). Está manifesto, portanto, que o crédito pela glória de Gilberto não deve ser assegurado unicamente a D. Margarida, mas também a Inocência.

Essa habilidade em recriar eventos pretéritos de forma episódica não garante apenas a continuidade do passado no presente. Constitui, ainda, uma importante capacidade que os sujeitos têm de se projetarem no futuro, instaurando, assim, possíveis imagens do que pode vir a ocorrer. No momento em que rememora o “triste passado”, no âmbito do segundo momento recordativo, D. Margarida lembra as horas a fio nas quais pedalava na Singer, bem como as consequências presentes e futuras decorrentes desse ato. Observe-se: “Os galos já estavam cantando quando ela ia deitar, com os rins doloridos, os olhos ardendo. Um dia...” (VERISSIMO, 2007b, p. 216). Note-se, portanto, que o trabalho árduo não se apresenta como

um fim em si mesmo, desdobrando-se em dois cenários: no primeiro, alicerçado no presente de seu passado, ela precisa sustentar a casa e pagar os estudos do filho, e, num segundo, voltado para o futuro, ela ambiciona um destino de glórias para Gilberto, tendo em vista todo o esforço depositado na formação intelectual do rapaz. Daí a relevância da sentença “Um dia...” ao final da citação transcrita, que estabelece uma espécie de ponte entre as três temporalidades em questão, isto é, D. Margarida fala do passado sem romper com o presente, implicando também o futuro.

Inocência, por seu turno, igualmente ilustra esse processo, especialmente entre a segunda e a terceira etapas recordativas: “Sente uma enorme tristeza. A tristeza desalentada de não poder voltar ao passado... Voltar para se corrigir, para passar a vida a limpo, evitando todos os erros, todas as misérias...” (VERISSIMO, 2007b, p. 219). Esse sentimento melancólico traduz um propósito que já nasce fadado ao fracasso, pois a pretendida volta ao passado não possui meios de concretizar-se fisicamente. Se isso fosse possível, acredita que estaria ao seu alcance consertar os desacertos daquele “triste passado”. Além disso, tal possibilidade acarretaria desenvolvimentos futuros totalmente diferentes, satisfazendo a meta almejada pelo pai de Gilberto. Entrelaçam-se, desse modo, no jogo da memória, passado, presente e futuro, conforme sustenta Sarlo (2007). Ao final, Inocência parece lamentar o fato de poder reviver o pretérito somente sob a forma de representações, de reminiscências esparsas e fragmentadas. Por conseguinte, é precisamente em virtude de a memória episódica ser autoconsciente que é permitido aos sujeitos empreenderem os movimentos temporais descritos, reivindicando-os para uma “metamemória” (CANDAUI, 2013, 2014).

Nesse sentido, a evocação de memórias episódicas caracteriza o próprio ato de recordar. Entre o tempo presente marcado pelo concerto e a época na qual os acontecimentos rememorados ocorreram, transcorreu um considerável período de tempo, como atesta, por exemplo, a melhoria da situação financeira da família e a evolução pessoal de Gilberto. O processo de recordação percorre, portanto, o intervalo temporal existente entre a percepção original e o seu ulterior retorno. Na prática, isso se manifesta no momento em que cada etapa recordativa sobrevém após outra, revelando a interdependência que há entre elas. Tal sucessão de lembranças orienta-se de acordo com a necessidade ou o objetivo atual do indivíduo que recorda. O itinerário da rememoração é, assim, pautado pelo estabelecimento de um ponto de partida, seja ele declaradamente almejado ou não. No caso em questão, estamos diante do que Ricoeur (2007) chama de “evocação simples”, uma vez que os pais do pianista simplesmente lembram certos episódios associados ao seu passado e ao do filho. Trata-se, em outras palavras, do aparecimento presente de algo ausente, o qual vem à tona graças às sugestões

sonoras das composições musicais ali executadas. Lembrar, para D. Margarida e Inocência, é ter uma série de lembranças, situação na qual a lembrança traduz-se como encontrada e não buscada, apresentando, assim, seu caráter de afecção. Logo, a *mneme*, ao formular a questão “o que?” os protagonistas recordam, auxilia na elucidação do mapeamento da série de blocos recordativos acima dispostos.

É válido reconhecer que qualquer processo memorial digno de nota não se concretiza somente em virtude de acontecimentos e indivíduos, necessitando alicerçar-se no espaço, notadamente, nos lugares, nas espacialidades vividas. É precisamente o “horível quarto que ocupavam no inverno de 1915” (VERISSIMO, 2007b, p. 216) o ambiente que evidencia a forte ligação humana entre data e lugar, deixando claras as privações vivenciadas pela família de Gilberto naquele momento de suas vidas. As lembranças, de uma forma ou de outra, ligam-se a esse humilde recinto, tendo em vista que a memória declarativa as evoca e as descreve em função desses lugares. À vista disso, eles servem de lembretes aos eventos que aí ocorreram, como revela o terceiro momento recordativo evocado por Inocência, no qual este protegeu as mãos de Betinho na cama do casal sob “um frio de rachar” (VERISSIMO, 2007b, p. 219) naquele mesmo cômodo desprovido de melhores instalações.

O fato de as lembranças recordadas poderem ser agrupadas em conjuntos de blocos rememorativos – as memórias episódicas – atesta a admissibilidade de o passado de D. Margarida e Inocência ser compreendido como construção narrativa, sendo estruturado, em última instância, sob a forma de relato (SARLO, 2007). Por esse ângulo, podem-se perceber conexões entre tempo e narrativa, dentre as quais a perspectiva teorizada por Ricoeur (2010) e sistematizada por Gentil (2010, p. XI), na qual “é a narrativa que torna acessível a experiência humana do tempo, o tempo só se torna[ndo] humano através da narrativa.” Diante disso, torna-se possível aos indivíduos que recordam atribuir sentido aos episódios lembrados, na medida em que o ato de recordar encontra-se inextricavelmente associado à passagem do tempo. Efetua-se a autoconsciência que as personagens possuem de relembrares seus próprios passados.

“As mãos de meu filho”, nessa linha de reflexão, centra-se no recorte, numa breve narração seletiva, da trajetória de vida de dois indivíduos adultos, marcados pelas durezas de uma vida pregressa miserável. Pode-se questionar o porquê de tais sujeitos simplesmente darem vazão a seus sentimentos mais recônditos, originados na rememoração pretérita. No caso em exame, a origem das narrações memoriais se evidencia ora no momento em que o primeiro momento recordativo já se efetivou – caso da mãe de Gilberto, ora durante a efetivação desse primeiro momento – condição do pai do pianista, pois tanto para D.

Margarida quanto para Inocêncio as lembranças simplesmente sobrevêm, caracterizando, conforme já dito, casos de evocações simples. Em virtude disso, a tese defendida por Pollak (1992) acerca da origem de uma narração memorial derivar de alguma tensão, de um momento de conflito e de incerteza associado à identificação, ou seja, do fato de a identidade estar em crise alcança sua concretização nessa etapa de nossa análise. Diante desse problema, os pais de Gilberto recorrem ao único meio que veem como possível para tentar curar as feridas do passado: a narrativa memorial, buscando, assim, reavaliarem suas identidades. Em relação a D. Margarida, podemos dizer que a origem de todo o seu processo rememorativo manifesta-se na tentativa de justificar para si e, até mesmo, aceitar com resignação as agruras pelas quais passou naquele angustiante inverno de 1915, bem como reafirmar sua determinação em dar uma educação e uma vida melhor para o filho. Veja-se um excerto: “No fundo o que ela tinha era pena do marido. Aceitava sua sina. Trabalhava para sustentar a casa, pensando sempre no futuro de Gilberto. Era por isso que a Singer funcionava dia e noite. Graças a Deus nunca lhe faltava trabalho” (VERISSIMO, 2007b, p. 216). A tensão nasce, portanto, da necessidade de assegurar para si o crédito pela glória futura de Gilberto, ao mesmo tempo em que não repreende a infeliz condição do marido.

Em contrapartida, a origem das recordações de Inocêncio traduz-se no completo e inevitável sentimento de remorso que nutre em relação ao filho e a esposa. Observe-se:

Foi um mau marido. Um péssimo pai. Viveu na vagabundagem, enquanto a mulher se matava no trabalho. Ah! Mas como ele queria bem ao rapaz, como ele respeitava a mulher! Às vezes, quando voltava para casa, via o filho dormindo. Tinha um ar tão confiado, tão tranquilo, tão puro, que lhe vinha vontade de chorar. Jurava que nunca mais tornaria a beber, prometia a si mesmo emendar-se. Mas qual! Lá vinha um outro dia e ele começava a sentir aquela sede danada, aquela espécie de cócegas na garganta. Ficava com a impressão de que, se não tomasse um traguinho, era capaz de estourar. E depois havia também os maus companheiros. O Maneca. O José Pinto. O Bebe-Fogo. Convidavam, insistiam... No fim de contas ele não era nenhum santo. (VERISSIMO, 2007b, p. 217-218)

Indubitavelmente, até o presente momento, o pai de Gilberto demonstra estar consciente da falta de sua contribuição financeira concernente ao desenvolvimento intelectual e profissional do hoje famoso e renomado musicista. No fundo do camarote, revela que se não fosse a mulher, “era possível que o rapaz não desse para nada. Foi o pulso de Margarida, a energia de Margarida, a fé de Margarida que fizeram dele [do filho] um grande pianista” (VERISSIMO, 2007b, p. 217). Atrelado a isso, manifesta-se a força das circunstâncias externas sobre a resolução de Inocêncio em não consumir novamente bebidas alcoólicas. Ao tomar para si tal meta como de suma importância, é incapaz de realizá-la, cedendo às

tentações, seja a própria falta de força de vontade, ou mesmo a má influência de amigos mais próximos. Assim como no caso de D. Margarida, separar aquilo que o sujeito é no presente em relação ao que ele foi outrora se qualifica como algo de veras complexo, na medida em que “saber o que [foram] confirma o que [são]” (LOWENTHAL, 1998, p. 83), por mais diferente que tenham se tornado ao longo do tempo. Nessa linha de reflexão, já é possível perceber possíveis relações existentes entre memória e identidade (CANDAUI, 2013, 2014).

No momento em que os pais de Gilberto revisitam o passado torna-se possível narrarem-se a si mesmos, almejando o reexame de suas respectivas identidades, as quais são imprescindíveis para a sua constituição enquanto sujeitos diante do grupo social – a rica burguesia local – do qual fazem parte motivados pelo sucesso do filho. Esse é apenas um dos diversos campos sociais no qual D. Margarida e Inocêncio encontram-se inseridos, sendo o mais importante deles o seio familiar. De acordo com o campo em que estiverem inseridos ocuparão determinada posição identitária. Nesse sentido, podemos considerar passado e presente como espaços que abrangeriam distintos campos que, por sua vez, ensejariam o estabelecimento de diferentes identidades.

No tempo pretérito, evocado pelas recordações, D. Margarida ocupa uma série de posições que as práticas discursivas constroem para ela, tais como, sujeito feminino, mãe, dona de casa, esposa e provedora de recursos para o lar. São identidades totalmente voltadas para a intimidade do lar, conforme atestam as citações transcritas. No tempo presente, por seu turno, apenas os papéis de mulher, mãe e esposa permanecem, pois, tendo enriquecido, não há mais necessidade de trabalhar para sustentar a família. Acrescente-se a tais “posições-de-sujeito” o papel de espectadora no concerto que Gilberto está executando para, depois, ser alçada ao status de co-protagonista, conforme lemos no seguinte diálogo: “Gilberto enlaça a cintura da mãe: – Reparto com minha mãe os aplausos que eu recebi esta noite... Tudo que sou, devo a ela. – Não diga isso, Betinho!” (VERISSIMO, 2007b, p. 219). O comentário do pianista traz novamente à tona, ainda que de forma indireta, a posição identitária de provedora do lar, pois, se não fosse pelo trabalho árduo executado pela figura materna, ele nada seria. Em outras palavras, evidenciam-se profundas transformações atinentes à constituição da identidade de D. Margarida ao longo de sua trajetória de vida.

Inocêncio, de outro modo, por meio de suas memórias, apresenta-se como sujeito masculino, pai, esposo, chefe de família, cobrador das contas do ofício de costureira exercido pela esposa, assim como companheiro de bar dos amigos. Comporta, desse modo, tanto posições associadas ao universo familiar quanto identidades de ordens externas, segundo corroboram os trechos referidos. No presente da narrativa, percebem-se significativas

mudanças em suas “posições-de-sujeito”, a saber: mantêm-se as condições de homem, pai e esposo, ao passo que a continuidade como líder familiar não é mencionada na tessitura textual, tendo em vista a melhora nas condições financeiras, o que poderia sugerir a possibilidade de Gilberto estar sustentando os pais. Quanto ao emprego a serviço da esposa, ficamos sabendo que este não logra sucesso, fracassando no terceiro mês de cobrança, conforme lemos no segundo bloco recordativo de D. Margarida. Veja-se: “No primeiro mês a cobrança saiu direitinho. No segundo mês o homem relaxou... No terceiro, bebeu o dinheiro da única conta que conseguira cobrar” (VERISSIMO, 2007b, p. 217). Tão dramático quanto esse desfecho é a suspensão da posição identitária de companheiro de bebida, que transcorre na segunda etapa rememorativa, circunstância na qual Gilberto recrimina o pai por ser um bêbado, manifestando vergonha por ser filho de uma pessoa constantemente alcoolizada. Resulta daí que “desde esse dia [Inocêncio] nunca mais bebeu” (VERISSIMO, 2007b, p. 218).

Analisando os campos sociais e as posições identitárias em que D. Margarida e Inocêncio transitaram ao longo de suas vidas, chegamos à conclusão de que ambos jamais deixaram, literalmente, de sentir-se como sendo a mesma pessoa. Por esse ângulo, as mudanças pelas quais as personagens passam nas temporalidades em questão decorrem do fato de os distintos campos sociais nos quais estão inseridas assim o exigirem. Está manifesto pelo argumento de Woodward (2000) que os indivíduos podem ou não ocupar determinada posição, o que implica a escolha por parte do sujeito. Entretanto, nos casos em exame, os contextos discursivos agem sobre as ações dos seres, impelindo-os a aceitar sem maiores opções os papéis identitários que estão destinados a cumprir.

Portanto, haja vista o fato de as identidades se modificarem no transcorrer do tempo, estando radicalmente historicizadas, o mesmo pode ser estendido à faculdade da memória, que, de igual modo, enfrenta processos transformadores. Os indivíduos, D. Margarida e Inocêncio, mediante a evocação de sequências de reminiscências podem, sem prejuízo, reavaliarem suas respectivas identidades, relacionando-as dialeticamente com as já citadas recordações. Cabe dizer, ainda, que, se a memória configura os sujeitos, traduzindo-se pelos meios de seletividade, fragmentariedade e esquecimento, importa registrar que, simultaneamente, os próprios indivíduos possuem a capacidade de modelá-la, decidindo quais lembranças e quais “posições-de-sujeito” colocar em cena. A memória, na arguta afirmação de Candau (2013, p. 143), “não é, pois, mais do que o nome dado a esta faculdade constituinte da identidade pessoal que permite ao sujeito pensar-se idêntico no tempo, graças particularmente à função narrativa.”

Imagem do passado conservada pelo indivíduo que recorda, a lembrança caracteriza o núcleo do processo memorial, na medida em que tanto D. Margarida quanto Inocência não rememoram os acontecimentos como eles de fato sucederam. Pelo contrário, é a impressão/sensação que os episódios pretéritos causam nas personagens que os recordam o fator que garante a sobrevivência das imagens-lembranças na consciência de tais seres. As diferentes imagens-lembranças abarcadas nos distintos blocos recordativos acima dispostos não se qualificam enquanto simples cópias das memórias episódicas dos pais de Gilberto. Longe de reproduzir a experiência original, o ato de recordar manifesta a justaposição e o recobrimento de uma série de imagens-lembranças, as quais se alicerçam firmemente na seletividade da memória e na descontinuidade da corrente do tempo. Isso significa dizer que o passado rememorado não se revela sob a forma de uma cadeia temporal consecutiva, na qual os sujeitos apresentam suas reminiscências numa espécie de narração com início, meio e fim nitidamente delineados. Aliás, isso contrariaria justamente o próprio processo de evocação simples que dirige todo o empreendimento memorial colocado em prática por D. Margarida e Inocência.

À medida que os eventos de outrora são reconduzidos ao presente por meio das lembranças é inevitável que alterações advenham, ou seja, as lembranças se transformam conforme elas se atualizam. Uma mesma imagem-lembrança pode, nessa linha de reflexão, ser restaurada de diferentes maneiras possíveis, circunstância que acarreta a possibilidade de assumirem diferentes sentidos a cada rememoração. Observe-se, à título de exemplo, a continuidade entre as imagens-lembranças evocadas por D. Margarida:

[Inocência] voltava para casa fazendo um esforço desesperado para não cambaleiar. Mal abria boca, a gente sentia logo o cheiro de caninha. “Com efeito, Inocência! Você andou bebendo outra vez!” Ah, mas ela não se abatia. Tratava o marido como se ele tivesse dez anos, e não trinta. Metia-o na cama. Dava-lhe café bem forte sem açúcar, voltava para a Singer, e ficava pedalando horas e horas. Os galos já estavam cantando quando ela ia deitar, com os rins doloridos, os olhos ardendo.

[...]

Como foram longos e duros aqueles anos de luta! Inocência sempre no mau caminho. Gilberto crescendo. E ela pedalando, pedalando, cansando os olhos; a dor nas costas aumentando. Inocência arranjava empreguinhas de ordenado pequeno. Mas não tinha constância, não tomava interesse. O diabo do homem era mesmo preguiçoso. O que queria era andar na calçaria, conversando pelos cafés, contando histórias, mentindo... – Inocência, quando é que tu crias juízo? O pior era que ela não sabia fazer cenas. Achava até graça naquele homenzinho encurvado, magro, desanimado, que tinha crescido sem jamais deixar de ser criança. No fundo o que ela tinha era pena do marido. Aceitava sua sina. Trabalhava para sustentar a casa, pensando sempre no futuro de Gilberto. Era por isso que a Singer funcionava dia e noite. Graças a Deus nunca lhe faltava trabalho. (VERISSIMO, 2007b, p. 216)

Estamos diante da constante imagem de D. Margarida trabalhando sem cessar na máquina de costura para, primeiro, sustentar a casa e, em consequência, garantir o futuro do filho. Igualmente recorrente é o curioso tratamento maternal dado ao esposo, tendo em vista o problema deste com o álcool e os fracassos em manter os poucos empregos obtidos. Percebe-se a reincidência do sentimento de resignação da esposa de Inocêncio em justificar para si mesma as dificuldades pelas quais precisou passar, reforçando a figura de esposa sofredora e conformada com seu destino. Sob esse ponto de vista, a segunda imagem-lembrança constitui-se como restauração da primeira, as quais asseguram sentido para a construção memorial rememorada.

Em relação a Inocêncio, nota-se que a restauração de uma mesma imagem-lembrança encontra manifestação no profundo afeto que ele sente em relação ao filho. A despeito do infortúnio associado à bebida, ele “queria bem ao rapaz” (VERISSIMO, 2007b, p. 217), circunstância que o leva a demonstrar toda sua afeição pelo menino no que viria a ser um dos momentos decisivos para as vidas de ambos: a proteção por parte do pai, numa noite de inverno rigoroso, das mãos de Gilberto quando este contava com apenas seis meses, à custa de consequentes dores e indisposições. Soma-se ao amor paternal a realização de um verdadeiro sacrifício, que, por sua vez, credita ao pai uma parcela do sucesso atual do pianista. Releia-se a passagem clímax do conto: “Se eu tivesse esmagado as mãos do Betinho, hoje ele não estava aí tocando essas músicas difíceis... Não podia ser o artista que é” (VERISSIMO, 2007b, p. 220).

Nesse sentido, conforme a dialética memória/identidade, não são apenas as lembranças que se transformam quando evocadas pelos protagonistas, o que significa dizer que os sujeitos igualmente sofrem alterações durante o percurso memorial. Com isso, desfaz-se a ideia de preservação do passado como entidade imutável, destacando-se sua adaptação junto ao presente, haja vista sua capacidade de enriquecê-lo e mesmo de manipulá-lo.

A seletividade inerente ao processo memorial atesta não somente as escolhas conscientes e/ou inconscientes dos episódios recordados por parte dos indivíduos, estendendo-se na consideração de uma relação dialética entre memória e esquecimento. Ao rememorar conjuntos específicos de acontecimentos, D. Margarida e Inocêncio inevitavelmente esquecem alguns com a finalidade de privilegiar outros, caracterizando o traço seletivo do fenômeno mnemônico. Se fosse possível aos protagonistas lembrar todos os eventos associados à infância e à adolescência do filho, bem como suas próprias ações em tempos pretéritos, na prática seria impossível elaborar uma narrativa coerente e concisa do passado. Frente à irrupção espontânea de episódios provenientes de outrora, o esquecimento

auxilia os sujeitos a classificarem e estabelecerem ordem no caos. Em relação à mãe de Gilberto, o narrador faz a seguinte declaração, ao final do terceiro bloco recordativo: “Mas D. Margarida esquece o passado. Tão bonita a música que Gilberto está tocando agora...” (VERISSIMO, 2007b, p. 217). Após uma série de etapas memoriais trazidas ao presente, manifesta-se a suspensão de novas recordações, situação que corrobora a seletividade da memória e a preservação de eventos para serem eventualmente depois recordados, perfazendo, desse modo, o que Ricoeur (2007) denomina “esquecimento de reserva”.

No caso de Inocêncio, observamos esse processo no momento em que ele rememora, no âmbito do segundo bloco recordativo, as dolorosas e impiedosas palavras do filho, ao que o narrador afirma: “Ele quer esquecer aquelas palavras, quer afugentá-las, mas elas lhe soam na memória, queimando como fogo, fazendo suas faces e suas orelhas arderem” (VERISSIMO, 2007b, p. 218). De saída, retoma-se a ideia de Nora (2002) sobre o “dever de memória”, associado à inexorável imagem do “não te esqueças” bíblico, que se qualifica, aqui, como a existência inconsciente do ato de recordar que reaparece com a força da impressão original, evidenciando a insistência do pai de Gilberto diante da inesquecível experiência em foco. Por conseguinte, tanto no caso de D. Margarida quanto no de Inocêncio, constata-se o pressuposto da preservação da memória via o esquecimento, o qual pode ser verificado mediante a sobrevivência das imagens, e não pela simples supressão dos rastros.

Desse modo, a dialética memória/esquecimento apresenta-se como meio que possibilita não somente a seleção de lembranças, mas também a construção das identidades das personagens, na medida em que revela diferentes facetas do próprio sentimento de identificação que elas possam vir a ter consigo mesmas e com o contexto coletivo do qual fazem parte. Além disso, as composições musicais executadas por Gilberto, ao servirem de elementos motivadores para as recordações de seus pais, permitem que diferentes imagens-lembranças desponham dos espaços mais recônditos da consciência, consolidando a dimensão feliz do esquecimento. Por fim, cabe a afirmação de Lowenthal (1998) de que as cenas e os acontecimentos lembrados com mais nitidez são, na maioria das vezes, aqueles que originalmente permaneceram esquecidos por certo tempo.

“Pequeno milagre da memória feliz”, segundo a expressão de Ricoeur (2007, p. 437), o reconhecimento apresenta-se como o ponto culminante dos processos recordativos experienciados por D. Margarida e Inocêncio, na medida em que ambos demonstram estar conscientes de que rememoraram episódios de outrora, como confirmam os excertos analisados acerca do fenômeno do esquecimento de reserva. Nesse sentido, a permanência de diferentes impressões originais garante a realização do ato memorial, o qual, por sua vez,

possibilita aos sujeitos perceberem-se como seres capazes de se lembrarem, e que, em última instância, reconhecem o passado como tal. É graças ao reconhecimento que as personagens em exame identificam as imagens-lembranças como algo transcorrido em tempos idos, situação que, igualmente, legitima o duplo sentido da lembrança enquanto re-(a)apresentação, assim como exemplifica a terceira modalidade de reconhecimento arrolada pelo hermeneuta francês (RICOEUR, 2007).

Embora as memórias episódicas evocadas pelos pais de Gilberto caracterizem-se como individuais e subjetivas, é fundamental registrar que elas se encontram conectadas a uma esfera muito maior, a saber, as recordações de outros indivíduos, que, por conseguinte, constituem o que se convencionou chamar de memória coletiva (HALBWACHS, 1990). Sob esse ponto de vista, a música executada pelo pianista atuaria não apenas como condutora das rememorações de D. Margarida e Inocência, estendendo-se também aos demais espectadores presentes no teatro. Observe-se: “O pianista se transfigura. As suas mãos galopam agitadamente sobre o teclado como brancos cavalos selvagens. Os sons sobem o ar, enchem o teatro, e para cada uma daquelas pessoas do submundo eles têm uma significação especial, contam uma história diferente” (VERISSIMO, 2007b, p. 214-215). Por mais díspares que as memórias episódicas possam ser, dado o caráter mutável das identidades, elas podem compartilhar pelo menos um aspecto em comum, o qual é motivado pelas composições musicais executadas por Gilberto. Nesse sentido, cada memória individual poderia qualificar-se como um ponto de vista sobre a memória coletiva, circunstância na qual os sujeitos recordam-se de eventos pretéritos ao mesmo tempo em que buscam apoio, dependendo do contexto, nos “quadros sociais” em que estão inseridos. Em outras palavras, é impossível lembrar e reconhecer experiências passadas sem a presença de palavras e ideias que os indivíduos tomam emprestado de contextos memoriais de natureza social.

Nessa linha de reflexão, a disposição narrativa de qualquer recordação individual passa necessariamente pela reconstrução, por vezes parcial, das condições sociais e/ou objetivas do tempo recordado. Com isso, as imagens-lembranças podem se reestruturar e alcançar o status de representação. No caso em questão, os quadros sociais manifestam-se enquanto sistemas organizados por datas e calendários – o “inverno de 1915” (VERISSIMO, 2007b, p. 216) –, por lugares – “o horrível quarto [...] [a] rua da Olaria” (VERISSIMO, 2007b, p. 216, 217) –, assim como pela própria linguagem utilizada para evocar e expressar as lembranças acima sumariadas, que, nada mais é do que a língua comum, a língua materna, ou seja, o idioma compartilhado com os demais membros do grupo. Em síntese, o quadro coletivo constitui-se na interdependência entre tempo social, espaço social e linguagem.

Conclui-se daí que tanto D. Margarida quanto Inocência rememoram vivências ocorridas na primeira década do século XX, período marcado pelo início dos processos de evolução urbanística e social que transformaram diversas metrópoles ao redor do mundo. Além disso, pelo fato de terem sido pobres, ambos precisavam trabalhar para poder sobreviver e oferecer boas condições de vida para o filho recém-nascido, situação que evidencia a inclusão dessa família na seara das relações do modo de produção capitalista (MARX, 1987).

Desse modo, a vida quotidiana, “com os seus imperativos de gestão do tempo pessoal, doméstico e profissional, constitui o primeiro quadro social da memória, aquele que se dá imediatamente a ver em toda a sociedade” (CANDAUI, 2013, p. 59). E levando em conta que a sociedade fabrica o quadro social memorial, torna-se viável aceitar a ideia de que as memórias individuais de D. Margarida e Inocência são socialmente orientadas. Seguindo tal ponto de vista, podemos dizer que as recordações de ordem pessoal somente alcançam sua plena efetivação no momento em que os sujeitos qualificam-se como seres sociais pertencentes a uma determinada coletividade, como, por exemplo, os pais de Gilberto que, no tempo presente, adotam momentaneamente o ponto de vista do grupo do qual haviam feito parte no passado, a saber, a classe dos desfavorecidos.

Compreendendo o fenômeno memorial sob a perspectiva da inter-relação entre memória individual e coletiva, percebe-se que os indivíduos são capazes de entrelaçar suas próprias rememorações com as do seu respectivo grupo social, reexaminando suas identidades à luz do quadro social reconstruído. Partindo da percepção, passando pela evocação de imagens-lembranças motivadas pela execução musical do filho, D. Margarida e Inocência reconhecem o que ocorreu como passado, podendo, assim, reconstruir suas experiências de vida, o que, em última instância, garante a ambos a possibilidade de inscreverem-se, na ordem do discurso, como autores de seus respectivos atos. Ao acessarem a memória coletiva, instaura-se uma identificação imaginativo-emotiva com uma série de imagens, papéis e narrativas do passado (ASSMANN, 2006).

Ao considerarmos as recordações e as identidades dos indivíduos como sujeitas a processos de mudanças, sendo produzidas em espaços históricos e institucionais específicos, procuramos mostrar, num primeiro momento, o caráter mutável e complexo que o caracteriza. Agora, numa segunda etapa, nos voltamos para as profundas e necessárias conexões entre memória, identidade e história. Nesse sentido, a ciência histórica qualifica-se pela permanente reinterpretação do passado, tendo em vista o caráter construtivo-narrativo deste. D. Margarida e Inocência são capazes de reinterpretar seus respectivos passados à luz de um ambiente

marcadamente musical, o que significa dizer que tal processo pode ser lido mediante a transformação da história em memória (ASSMANN, 2006).

Essa operação leva em consideração dois polos, a “história em geral” e “a nossa história”, nitidamente fundamentados na intersecção entre os dois discursos referidos. Sob o ponto de vista da história oficial, pode-se observá-la pela menção à unidade monetária utilizada no Brasil desde os tempos coloniais: “[...] Inocêncio tira do bolso das calças uma nota amarrotada de cinquenta mil-réis [...]” (VERISSIMO, 2007b, p. 220). Em outro momento, a mãe do pianista afirma ser “um sonho” o fato de seu filho estar se apresentando em “um teatro deste tamanho”, com “centenas de pessoas finas, bem vestidas, perfumadas, os homens de preto, as mulheres com vestidos decotados [...]” (VERISSIMO, 2007b, p. 215). Deduzimos daí que a casa de espetáculos em questão pode vir a ser o Theatro São Pedro, situado na cidade de Porto Alegre, e inaugurado em 7 de julho de 1858, em virtude da falta de referência geográfica. Além disso, a citada plateia é formada na sua maioria por “doutores, oficiais, capitalistas, políticos [...]” (VERISSIMO, 2007b, p. 217), atores sociais fortemente orientados para a vida cidadina de uma capital estadual em franco processo de modernização nas primeiras décadas do século XX, conforme lemos na declaração de Castro (1964, p. 189): “[...] a cidade de Porto Alegre, o núcleo de maior concentração demográfica, o local onde se sucedem os fatos de maior importância de nossa evolução musical [...].” Desse modo, o conhecimento histórico compartilhado e sua conseqüente identificação coletiva, expresso pela “história em geral”, reconfigura-se em versões particulares emocionalmente associadas com a história da família de Inocêncio, traduzindo-se na categoria sistematizada por Assmann (2006) como sendo “a nossa história”. Ao final, torna-se possível às identidades pessoais entrelaçarem-se ao conjunto das identidades coletivas, contribuindo para o estabelecimento de uma memória individual-coletiva firmemente contextualizada num passado histórico.

Se “As mãos de meu filho” constitui uma importante reflexão sobre as relações entre memória e música no âmbito da obra de Erico Verissimo, é válido estender tal afirmação ao conto “Sonata”, narrativa breve também relevante para pensar o dialogismo existente entre recordações passadas e discurso musical. No final da década de 1950, momento decisivo para a redação da derradeira parte de *O tempo e o vento*, intitulada *O arquipélago*, o autor de *Clarissa* edita, em 1958⁵⁵, pela Editora Globo, uma nova seleção de seus escritos, cujo nome vem a ser *O ataque*. Na apresentação do volume, lemos:

⁵⁵ Conforme pesquisa empreendida em uma série de referências sobre a data de publicação de *O ataque*, percebemos que não existe consenso acerca do ano de edição da referida obra. Por exemplo, Chaves (2001), os *Cadernos de Literatura Brasileira – Erico Verissimo* (2003) organizado pelo Instituto Moreira Salles, e a seção

Reuni nele quatro histórias desiguais entre si, e que praticamente “nunca se encontraram antes”, pois têm origens e propósitos diversos. [...] “O ataque” é um fragmento de “O arquipélago”, terceiro volume da trilogia “O tempo e o vento”, ainda não publicado. [...] “Esquilos de outono” é o meu conto americano [...] “Sonata” é uma fantasia poética em torno do Tempo, versão modificada de um roteiro cinematográfico nunca aproveitado [...] A primeira história do volume “A ponte” me foi sugerida por uma pequena ponte de pedra que avistei da janela de um trem em marcha, ao passar por uma aldeia andina, no Peru. (VERISSIMO, 1959 *apud* GOMES E AGUIAR, 1969, p. 168)⁵⁶

Em relação a “Sonata”, evidencia-se a ambientação fantástica que caracteriza o texto, conforme indicam as palavras do próprio autor, assim como a apreciação crítica de Aguiar (2007a), para quem o conto em questão “se destaca em meio à obra realista do autor” (AGUIAR, 2007a, p. 327). De fato, estamos diante de uma narrativa que, se comparada a *Caminhos cruzados*, *Olhai os lírios do campo* e *O tempo e o vento*, as quais usualmente os críticos utilizam para definir as bases gerais da escrita literária de Erico Verissimo, apresenta um tom destoante, o qual pode ser observado no seguinte fragmento: “O que aconteceu é impossível, portanto não preciso dar explicações a ninguém nem a mim mesmo. Basta que eu acredite. E eu acredito, ó meu Deus, como acredito!” (VERISSIMO, 2007b, p. 256). Desse modo, ao escrever e, posteriormente, incluir uma narrativa fantástica (ROAS, 2014) no conjunto de sua ficção, Verissimo oferece a seu leitor a oportunidade de refletir sobre “o modo de construção da verossimilhança no gênero fantástico” (BORDINI, 1995a, p. 86), que consiste “em dosar os elementos não aceitáveis pelo senso comum [...]” (BORDINI, 1995a, p. 86). De acordo com o autor, tal operação se concretizaria mediante um processo “simples”:

Um conto ou romance em que tudo seja insólito, excepcional, sobrenatural não terá força para fazer o leitor aceitar todas as fantasias do escritor. Outra coisa importante é não tentar explicar o “impossível”, mas fazer o leitor aceitá-lo com naturalidade. Afinal de contas, a linha entre o real e o imaginário não é tão nítida como em geral imaginamos, particularmente nestes nossos dias, quando a ficção mais descabelada está empalidecendo quando comparada à realidade. [...] O romancista tem de conseguir dar credibilidade ao incrível. Para conseguir isso, não deve fazer demasiados apelos à capacidade de crer do leitor e ao mesmo tempo evitar o perigo de cair no puro grotesco. A operação é delicada como a de procurar atravessar um abismo numa frágil pinguela feita de palavras e imagens. Eis uma acrobacia que o escritor deve fazer de tal modo que o leitor não perceba em nenhum momento que ele está com medo da fragilidade da ponte ilusória ou do abismo⁵⁷. (VERISSIMO, 1974, p. 44 *apud* BORDINI, 1995a, p. 86)

“Cronologias cruzadas” (VERISSIMO, 2005b, 2005c) referendam 1958 como ano de lançamento; por sua vez, Silva (2000), Rilho, Silva e Ungaretti (2014), assim como as coletâneas de contos presentes em Verissimo (1981, 1994) indicam 1959 como data da publicação.

⁵⁶ Note-se que as organizadoras dos anais registram 1959 como ano de publicação de *O ataque*. Além disso, consta em Verissimo (1966) a novela *Noite*, seguida dos contos “Sonata”, “A ponte” e “Esquilos de outono”.

⁵⁷ Examinando a citação de Verissimo, Bordini (1995a, p. 86) conclui que “evidentemente, esse temor de cair no abismo insubstancial da pura fantasia, travado pela qualidade representativa da linguagem, é mais um vezo realista do que um imperativo nas narrativas fantásticas.”

Do ponto de vista da criação literária, o excerto transcrito é bastante esclarecedor no que diz respeito ao tratamento que o escritor de ficção pode dar ao gênero fantástico e sua consequente inserção na trama. Explica, ainda, o modo pelo qual é possível garantir fidedignidade a uma modalidade textual dessa magnitude, a qual relaciona elementos realistas e insólitos. Especificamente no caso de “Sonata”, que narra a busca de um professor de piano inominado pelo passado perdido, consegue-se “dar credibilidade ao incrível” recorrendo-se ao recurso de uma “solução ilusória”⁵⁸ (LUKÁCS, 2000, p.121) – a fuga da realidade presente em direção a um passado idealizado – para explicar o “drama da adaptação” (CHAVES, 2001, p. 115) que assola o protagonista. Trata-se de um caso de memória construída pela evasão da realidade, ao contrário da modalidade memorial vista em “As mãos de meu filho”. Portanto, graças à noção “de que a verdade nem sempre é aceitável, devendo o criador cuidar antes da probabilidade, também o romance fantástico pode ser verossímil” (BORDINI, 1995a, p. 85-86).

Narrado em primeira pessoa, “Sonata” constitui uma verdadeira reflexão sobre a temporalidade e o desajuste experienciado pelo sujeito frente a um cenário ao qual ele não consegue se integrar de forma alguma. O parágrafo de abertura fornece indícios dessa representação do tempo no texto ficcional, bem como já adianta o caráter fantástico que o caracteriza:

A história que vou contar não tem a rigor um princípio, um meio e um fim. O Tempo é um rio sem nascentes a correr incessantemente para a Eternidade, mas bem se pode dar que em inesperados trechos de seu curso o nosso barco se afaste da correnteza, derivando para algum braço morto, feito de antigas águas ficadas, e só Deus sabe o que então nos poderá acontecer. No entanto, para facilitar a narrativa, vamos supor que tudo tenha começado naquela tarde de abril. (VERISSIMO, 2007b, p. 250)

A imprecisão temporal que o narrador-protagonista faz questão de demarcar não é um dado gratuito, na medida em que determina as características que qualificam o seu horizonte memorial, ou seja, a seletividade e a fragmentariedade deste, assim como colocam em cena a concepção que a voz narrativa possui em relação ao próprio tempo. Visto como um rio que corre sem cessar para a eternidade, é necessário, por vezes, considerar a possibilidade de que “nosso barco se afaste da correnteza, derivando para algum braço morto, feito de águas ficadas”, isto é, o passado, com suas lembranças, sejam elas reais ou fabricadas. Realça, ainda, a figura de Deus como única divindade capaz de prever o que poderá ocorrer com os

⁵⁸ Acerca dessa questão, o filósofo húngaro afirma: “A criação puramente artística de uma realidade que corresponda a [um] mundo de sonhos ou que pelo menos lhe seja mais adequada que o mundo de fato existente é apenas uma solução ilusória” (LUKÁCS, 2000, p. 121).

indivíduos. Por fim, o expediente empregado ao final da citação atinente à demarcação temporal para o início do relato (SARLO, 2007) serve apenas como ponto de partida arbitrário que, por seu turno, reforça o ambiente de incerteza.

Historicamente, o protagonista situa a narrativa em 1940, em princípios da Segunda Guerra Mundial, circunstância na qual o herói evitava ler jornais ou prestar atenção às pessoas que falavam em combates e movimento de tropas. Percebe-se, de saída, o desinteresse manifestado pelo narrador diante de um dos maiores eventos históricos do século XX, fato que atesta o início de um crescente sentimento de alienação em relação ao tempo atual. Espacialmente, assenta o seu relato em uma cidade cujo nome nunca é mencionado, mas que demonstra traços de urbanização, tendo em vista a menção por parte da voz narrativa acerca do intenso tráfego de veículos e “modernos prédios de apartamentos” (VERISSIMO, 2007b, p. 253). Na sequência, apresenta o juízo que “os inquilinos da casa de cômodos onde [tem] um quarto alugado” (VERISSIMO, 2007b, p. 250) fazem sobre ele, e o modo como vê a si mesmo. Observe-se: “Um lunático! [...] E é natural que pensem assim. Sou um sujeito um tanto esquisito, um tímido, um solitário que às vezes passa horas inteiras a conversar consigo mesmo em voz alta. ‘Bicho-de-concha!’, já disseram de mim” (VERISSIMO, 2007b, p. 250). Lamenta, ainda, não ter produzido, em seu isolamento, uma obra-prima musical digna de atenção, e recrimina-se por estar antecipando ou, mesmo, julgando ocorrências futuras.

Profissionalmente, ganha a vida como professor de piano a domicílio, atividade liberal muito em voga no século XX, a qual lhe permite adquirir discos de gramofone e, por vezes, frequentar concertos. Na maioria das noites, após “vaguear sozinho pelas ruas”⁵⁹ (VERISSIMO, 2007b, p. 250), executa uma espécie de ritual no quarto que ocupa na pensão: coloca a eletrola a funcionar, estende-se na cama, cerra os olhos e fica a escutar os derradeiros quartetos de Beethoven, buscando averiguar o que o grande compositor alemão pretendeu dizer com determinada frase. Além disso, possui um piano no qual conserva o hábito de tocar composições de sua autoria, as quais jamais teve coragem, nem necessidade de mostrar a ninguém. Note-se, como no conto anterior, a presença de elementos musicais inseridos na tessitura narrativa, assim como a reiteração da figura do autor da Nona Sinfonia. Para Silva (2000, p. 79), tal como Gilberto, o herói de “Sonata” apresenta “uma relação de idolatria com

⁵⁹ Em diversos momentos da narrativa, o protagonista dá prosseguimento a essa deambulação pelas ruas da cidade, conforme podemos visualizar nas seguintes passagens: “Naquele dia de abril andava eu pelas ruas numa espécie de sonambulismo [...] Num doce estonteamento saí a caminhar pelas ruas. [...] Madrugadas houve em que andei à toa pelas ruas [...] No dia seguinte, quando saí a andar de novo pelas ruas [...]” (VERISSIMO, 2007b, p. 251, 257, 259, 262). O narrador porta-se, assim, como um *flâneur*, desempenhando papel fundamental na compreensão, participação e representação da cidade. Para maiores informações sobre esse importante elemento da vida moderna, cf., em especial, Baudelaire (1996), Benjamin (1994a), White (2002) e Wilson (1992).

Beethoven [...] projetando-se no mestre romântico, identificando-se de forma alienada com ele e valendo-se da arte como mecanismo de fuga.” O sentimento alcança o ápice no momento em que o protagonista revela desgostar de seu próprio trabalho, conforme podemos ler na seguinte passagem:

Ah! A monotonia dos exercícios, a obtusidade da maioria dos discípulos, a incompreensão e a impertinência dos pais! Devo confessar que não gostava da minha profissão e que, se não a abandonava, era porque não saberia fazer outra coisa para ganhar a vida, pois repugnava-me a ideia de tocar músicas vulgares nessas casas públicas onde se dança, come e bebe à noite. (VERISSIMO, 2007b, p. 251)

Diante dessa insatisfação e sem maiores ambições, o narrador volta-se para sua interioridade, citando um trecho de “Os homens ocos” (“The Hollow Men”), de T. S. Eliot – “Entre a ideia / E a realidade / Entre o movimento / E o ato / Cai a Sombra”⁶⁰ (VERISSIMO, 2007b, p. 251) –, para justificar o seu propósito de vida atual – manter a paz e a solitude –, bem como realçar a aura de mistério que caracteriza o seu relato. Desse modo, é-lhe possível entrever entre a Sombra e a mal vislumbrada claridade uma partícula de esperança, a qual alimentaria o pretendido intento de paz e tranquilidade. Assim como observado em “As mãos de meu filho”, reaparece aqui o jogo de sombra e luz que incide sobre as identidades das diferentes personagens, polaridade que vem a atuar no processo de evocação de lembranças posto em prática por Inocência, D. Margarida e, agora, pelo anônimo tutor de música.

Este desvela, no percurso de sua história, uma nova faceta de sua identidade, associada, neste instante, às quatro estações do ano. Demonstra não apreciar o inverno, a primavera e o verão, épocas em que se sente como um exilado, preferindo o outono, período considerado por ele como “o meu clima nativo, o meu reino e o meu nicho [...] a estação que envolve as pessoas e as coisas numa surdina lilás” (VERISSIMO, 2007b, p. 251). Alicerça, nesse sentido, sua visão de mundo, compreendida enquanto espetáculo teatral, intrinsecamente associada a essa imagem outonal. Observe-se: “É como se Deus armasse e iluminasse o palco do mundo especialmente para seus mistérios prediletos, de modo que a qualquer minuto um *milagre* pode acontecer” (VERISSIMO, 2007b, p. 251, grifo nosso). Tal milagre, além de dar prosseguimento ao sentimento de alienação, virá a desdobrar-se na série de blocos recordativos fantásticamente lembrados posteriormente. À luz das observações desenvolvidas, torna-se possível estabelecer o perfil identitário do inominado narrador-

⁶⁰ No original: “Between the idea / And the reality / Between the motion / And the act / Falls the Shadow”. (Trecho obtido em <<https://www.shmoop.com/hollow-men/poem-text.html>>) Cremos tratar-se de tradução do próprio Erico Verissimo, tendo em vista sua sólida carreira de tradutor de narrativas provenientes da língua inglesa. Quanto à data de publicação, o poema foi editado em 1925, podendo ser encontrado na íntegra em Eliot (1933). Em língua portuguesa, cf. Eliot (1981).

protagonista: um professor de piano, “estereótipo do artista romântico-simbolista [...], que considera a sociedade como sendo moralmente desumana e decadente” (SILVA, 2000, p. 80).

Na sequência, na mesma tarde de abril que inicia o relato, o herói narra um episódio no qual estava a deambular pelas ruas “numa espécie de sonambulismo, com a impressão de que o outono era uma opala dentro da qual estava embutida a minha cidade com as suas gentes, casas, ruas, parques e monumentos” (VERISSIMO, 2007b, p. 251), vindo-lhe de súbito o desejo de compor uma sonata. Principia, no transcurso de duas quadras, com um andantino melancólico, estando sua atenção dividida entre a música (interioridade) e o mundo (exterioridade). Repentinamente, cenas das lições que precisaria dar no dia seguinte, assim como os enfadonhos exercícios a serem praticados pelos aprendizes invadem-lhe a mente, desviando-o do andantino. Ao retomá-lo, declara ter ficado “a seguir suas notas como quem observa crianças a brincarem de roda num jardim” (VERISSIMO, 2007b, p. 251), momento em que, sem se dar conta, quase é atropelado por um ônibus. Justifica a distração pela ausência de “instinto de preservação” (VERISSIMO, 2007, p. 251), indiferença, que segundo ele, também acometia o poeta romântico inglês Percy Shelley (1792-1822). Comparando-se ao célebre autor de *Prometheus Unbound*, o narrador reforça a intenção de evadir do tempo presente, buscando, conforme veremos, um passado idealizado e confortador.

Após ser resgatado por um homem, mostra-se surpreso pela fúria do motorista diante do fato ocorrido, julgando ser impossível alguém enfurecer-se justamente numa tarde de outono. Percebe, nesse instante, que se encontra frente ao edifício da Biblioteca Pública, construção parda e severa que “tinha um ar tão convidativo e protetor que, sem saber exatamente por quê” (VERISSIMO, 2007b, p. 252), resolve entrar. Dentro do recinto, aproxima-se de um funcionário, a quem hoje chama Confúcio⁶¹, circunstância que revela serem velhos conhecidos, levando em conta a assiduidade com que frequenta o local.

No momento em que o servidor indaga ao visitante o que deseja, este manifesta indecisão, declarando que poderia ter solicitado tanto um livro de poemas quanto um ensaio sobre Mozart. Entretanto, surpreende-se a requisitar “uns jornais velhos [...] do mais antigo matutino da cidade” (VERISSIMO, 2007b, p. 252), com a data específica de 1912, ano de seu nascimento. A seguir, narra as impressões causadas pelo material que tem diante de si. Veja-se:

Comecei a folhear distraidamente os jornais, achando um sabor nostálgico nos anúncios de cinema e teatro, nas notícias da coluna social e principalmente nas apagadas reproduções de fotografias em que homens e mulheres apareciam com as

⁶¹ Posteriormente esclarece-se a atribuição de tal nome ao empregado da biblioteca.

roupas da época. No exemplar cuja data correspondia exatamente à daquele dia de abril, encontrei na página dos “Precisa-se” um anúncio que me chamou a atenção:

PROFESSOR DE PIANO. Precisa-se dum professor de piano, pessoa de bons costumes, para lecionar moça de família já com quatro anos de estudo. Tratar à rua do Salgueiro nº 25. (É uma casa antiga, com um anjo triste no jardim.) (VERISSIMO, 2007b, p. 252)

Os excertos são bastante significativos, na medida em que demarcam, num primeiro momento, o ponto de partida da narração memorial a ser colocada em prática pelo narrador. Originada sob a égide da tensão que caracteriza a não identificação do herói com o contexto que o cerca, alcança novo patamar com a indecisão que o envolve quando se encontra na biblioteca e se depara com o anúncio que transformará sua vida. Reforça-se, nesse sentido, a crise de identidade pela qual o compositor passa nesta etapa de sua jornada. Num segundo momento, observamos a recorrência do elemento musical como condutor de recordações, traduzido, desta vez, por uma nota publicada em tradicional veículo de informação. Ao mostrar o texto para Confúcio, o protagonista levanta algumas hipóteses acerca da jovem que esperava o seu tutor de piano há vinte e oito anos, questionando: “Será que ele apareceu? Qual teria sido o destino dessa moça?” (VERISSIMO, 2007b, p. 253). Por seu turno, o funcionário imagina que a mocinha poderia ter engordado, envelhecido, constituído família ou, até mesmo, já estar morta. Desconsiderando quaisquer cenários negativos, o professor de música lança as bases da sua narrativa memorial, ao sugerir ao seu interlocutor que “não seja tão pessimista. Imagine outra coisa: o tempo não passou e a mocinha ainda está lá esperando...” (VERISSIMO, 2007b, p. 253), ao que o outro replica: “– Imagine então que eu nasci na China há muitos séculos e me chamo Confúcio” (VERISSIMO, 2007b, p. 253). Ao deixar a biblioteca, o herói enfatiza o impacto que a leitura do anúncio causa em seu horizonte memorial. Observe-se: “As frases do anúncio soavam-me na cabeça como a melodia pueril duma caixinha de música” (VERISSIMO, 2007b, p. 253). Desse modo, a escolha de um ponto de partida para o relato memorial orienta-se pelo sentimento de não adaptação que o sujeito mantém com a coletividade que o cerca. Somado a isso, evidencia-se, por meio desse processo, a necessidade do narrador em ser capaz de poder buscar um espaço narrativo ideal que, mesmo de forma provisória, atenua o problema que o aflige. Em outras palavras, projeta a necessidade de evasão do tempo presente na espera da mocinha pelo seu professor de piano, configurando, assim, um “esforço de recordação” (RICOEUR, 2007).

No curso dos acontecimentos, descobre, já ao final da tarde, que a rua do Salgueiro não mais possui tal nome, tendo sido rebatizada com o nome de um caudilho de revoluções passadas, estando localizada num dos vários distritos citadinos marcados pela crescente

modernização do espaço urbano. Voltando a concentrar-se no andantino, o protagonista dá-se conta de que os lampiões estavam todos apagados, a trovoada do tráfego havia amortecido, as calçadas estavam, inexplicavelmente, desertas, não ouvindo sequer os próprios passos, como se estivesse pisando em paina. Note-se como a atmosfera fantástica contribui para inserir seu herói no passado de que tanto anseia fazer parte: “A rua estava tocada duma névoa leitosa de cambiantes arroxeados, que parecia deformar todas as imagens, e eu tinha a impressão de estar no fundo do oceano como um escafandrista desmemoriado que já não sabe mais por que desceu às profundezas” (VERISSIMO, 2007b, p. 253). Reforça-se, desse modo, o caráter extraordinário que caracteriza a narrativa memorial do herói em seu périplo pelos meandros do passado.

Ao tomar consciência de si, o narrador já se encontra no tempo pretérito, demarcando o primeiro bloco rememorativo, no qual transcorrem os seguintes episódios: o contato inicial com a fachada da casa antiga e o seu indistinguível anjo de bronze; as contradições que povoam seu ser no que toca ao possível contato com os donos da residência, visando ao emprego de professor de piano requisitado no anúncio de jornal; já dentro do domicílio, observa os retratos antigos e o ambiente acolhedor, sentindo-se pela primeira vez em toda sua vida completamente integrado a um ambiente; o diálogo com a dona da casa e o acerto feito para dar lições de piano à Adriana; e, a apresentação da moça ao seu futuro tutor. Além do total desacordo da mãe de Adriana em relação a “certas liberdades da vida moderna” (VERISSIMO, 2007b, p. 255), como as sandices perpetradas pelas sufragistas, destacam-se as observações do narrador sobre o ambiente no qual se encontra. Vale-se do traço maravilhoso que permeia toda a situação para justificar sua presença em tal ambiente, afirmando que “só sabia que tinha encontrado um lar, um abrigo” (VERISSIMO, 2007b, p. 255). Tem, ainda, o tempo cronológico corroborado pela dona da casa: estão em vinte e nove de abril de 1912, o que causa certo espanto no jovem professor. Igualmente relevante é o horário para o qual ficam decididas as aulas de piano, a saber, terças e quintas, das cinco às seis da tarde, espaço de tempo vital para o horizonte memorial do protagonista, na medida em que ele não ousará passar pela propriedade a não ser nesse exato horário, temeroso de que seu passado idealizado revele-se ilusório.

Retornando ao tempo presente, depara-se com a noite completamente em cena, com toda a correria e movimentação que qualificam o período noturno de uma metrópole. Anseia por voltar ao seu quarto na pensão, com o objetivo precípua de proteger as suas lembranças diante da brutalidade da noite metropolitana. Sentado ao piano e motivado pelo contato com Adriana, inicia o primeiro movimento de uma sonata. Ao despertar, percebe que o sol está já

em seu ápice, e rememora os acontecimentos do dia anterior, acreditando, primeiro, que fora tudo um sonho. Rejeita tenazmente a ideia, encontrando sobre o peito o papel com o movimento inicial de sua composição, além de verificar no caderno de notas o horário e o local das aulas a serem ministradas na rua do Salgueiro. Contente pelo fato de ser terça-feira, barbeia-se, veste-se e sai com uma pressa nervosa, com o impulso de dirigir-se logo para a casa de Adriana. Contém-se, afirmando para si que seria mais prudente aguardar a hora da primeira aula.

Na mesma tarde, após dar algumas lições com a atenção vaga, interrompe, sem a menor explicação, uma delas e decide encaminhar-se para a residência do anjo triste. Novamente, a ambientação fantástica, “uma bruma dourada [algadoando] o ar, amortecendo todos os sons” (VERISSIMO, 2007b, p. 257), permeia a narrativa, introduzindo-nos no segundo bloco recordativo. Neste, o herói ministra a primeira preleção para Adriana, que se encontra, de início, com os olhos brilhantes de lágrimas, pois estava a ler sobre o naufrágio do Titanic, ocorrido no ano em questão. Ao verificar as aptidões e o andamento musical da jovem, manifesta-se outra vez, no narrador, o sentimento familiar de integração a este espaço, pois a presença de Adriana era, em suas palavras, “quente, fácil, amiga” (VERISSIMO, 2007b, p. 258). A moça ainda declara apreço especial pela música, informando que sua mãe havia lhe prometido um gramofone de discos, ao que o professor replica dizendo-lhe que era compositor e que estava escrevendo uma sonata. A garota solicita que ele a toque, a fim de que possa apreciar a composição; entretanto, seu autor diz-lhe que a peça musical ainda não está concluída. Nesse ínterim, a mãe de Adriana aparece à porta, e o narrador assume um ar grave de professor, requisitando à aluna que tocasse umas escalas.

De volta ao presente, opera-se uma transformação na vida do protagonista: ansioso por estar outra vez com Adriana na sala vespertina, direciona todos os seus esforços e suas atenções em direção a tal propósito. Revela que em nenhum momento de sua existência contou a quem quer que fosse o seu precioso e inestimável segredo. Observe-se a imagem: “A ostra agora fechava-se mais que nunca na concha, ciosa de sua pérola” (VERISSIMO, 2007b, p. 259). Recrudescer a defesa do narrador em relação ao passado construído e idealizado por ele. Entretanto, por mais decidido que estivesse no que concerne a essa imagem do pretérito, havia ocasiões nas quais começava a se questionar sobre a factibilidade de todo esse processo. E toda vez que essa espécie de censor interno ameaçava fazer a temida pergunta, o herói subornava-o, defendendo com intensidade que precisava acreditar naquilo, caso contrário estaria perdido para sempre. Igualmente, em certas madrugadas, ao andar a esmo pelas ruas, retorna o desejo incontrolável de visitar a casa do anjo triste fora do horário das lições de

piano. Outra vez, uma voz secreta o aconselhava a não ir, pois poderia descobrir que tudo não passara de uma simples ilusão.

Ao situar o terceiro bloco rememorativo no seu mosaico de memórias, o narrador anuncia que uma “doce intimidade” (VERISSIMO, 2007b, p. 259) fora se estabelecendo entre ele e Adriana, uma compreensão que não se sujeitava a palavras proferidas nem a pontos de referência alicerçados no tempo ou no espaço. Deste conjunto de recordações, podemos destacar as seguintes: estando ausente a mãe, Adriana relatava-lhe cenas e impressões de sua infância transcorridas naquela mesma casa; noutras ocasiões, perfeitamente adaptado ao ambiente, contava à moça seus mais recônditos segredos; e, ainda, a criação de um estratagema – Adriana tocava os exercícios e o par conversava amparado pela cortina de música – para proteger a interlocução de ambos quando a mãe da jovem aparecia à porta para questionar o professor sobre o motivo de ele ter interrompido a aula.

Regressando ao presente, lamenta que as horas passadas distante de Adriana fossem visivelmente sem sentido. Alega que o único aspecto que era capaz de devolver quase inteira a presença da jovem aluna era a sonata, ou seja, o elemento que liga as ações passadas aos acontecimentos presentes é precisamente a composição musical na qual vem trabalhando desde que iniciou as aulas de piano. Em seu quarto, compõe sem maiores dificuldades o segundo movimento, um *scherzo*, entrando, em seguida, no terceiro, um *molto agitato*, criado em fins de maio, em um dia marcado pelo primeiro vento da estação que se aproximava. Revela o protagonista temor pela chegada do frio, “pois uma misteriosa intuição me dizia que os ventos de julho poderiam impelir meu barco para fora do braço morto, devolvendo-o à correnteza do Tempo e afastando-me para sempre da criatura que eu amava” (VERISSIMO, 2007b, p. 260).

Numa tardinha, momento que o quarto bloco recordativo é estabelecido, Adriana vai ao encontro do herói com o jornal do dia nas mãos, mostrando-o uma foto do nascimento de uma criança com o mesmo nome de seu professor, circunstância que causa a ele estremecimento ao ler na coluna social a participação de seu próprio nascimento. Perguntando à moça qual poderia ser o destino de tal recém-nascido, Adriana levanta a hipótese de que talvez chegue a presidente da República, ao passo que o narrador replica que não passe jamais de um simples tutor de piano. Isso faz com que a jovem fite-o com uma profunda expressão de ternura, o que o deixa um tanto conturbado. Buscando esconder o embaraço, solicita, gaguejando, que ela toque uma sarabanda antes praticada.

Sem mencionar qualquer retorno ao tempo presente, o protagonista passa a narrar o quinto e último bloco rememorativo, decisivo para o desenlace dos eventos ligados à figura de

Adriana e ao passado engendrado. Segundo a voz narrativa, no dia trinta e um de maio, a sonata concluída é levada à residência do anjo, sendo executada para o deleite da jovem estudante. Ao término da performance, o professor presenteia a moça com a composição, “[tirando] do bolso a caneta e por baixo do título – *Sonata em ré menor* – [escreve]: ‘Para Adriana. Maio de 1912’” (VERISSIMO, 2007b, p. 261). Perdidamente apaixonado pela aluna e aflito pelos sinais do inverno, o herói almeja trazê-la para o seu mundo, para o seu tempo, situação que, audaciosamente, o leva a se declarar, movido pela certeza racional de “não pertencer [mais] àquele lugar e àquela hora – pois [...] não passava dum fantasma do futuro [...]” (VERISSIMO, 2007b, p. 261). Respondendo à súplica do angustiado pretendente, Adriana afirma ser impossível empreender tal ação, na medida em que já estava comprometida e ia casar-se exatamente em julho. Alega, ainda, não amar o noivo, devendo contrair matrimônio por insistência da mãe, não lhe restando alternativa senão obedecer. Note-se, neste ponto, o fato de tal atitude ir ao encontro dos princípios característicos do pensamento patriarcal que têm caracterizado a sociedade ocidental, expresso, aqui, pela mãe de Adriana. Veja-se: “– Pois para mim [...] a mulher foi feita para o lar e não para votar e andar vestida como os homens. Minha filha é uma moça educada à maneira antiga” (VERISSIMO, 2007b, p. 255). Contrariando toda a lógica histórica do desenrolar dos acontecimentos, tendo em vista que nenhuma ação tomada neste momento poderia alterar o que já havia ocorrido, o narrador, de forma insensata, declara que nenhum indivíduo pode ser obrigado a casar com quem não ama. Neste instante, a mãe de Adriana entra no aposento e gelidamente expõe a indignidade perpetrada pelo professor, asseverando, ainda, que este havia traído sua confiança e abusado de sua filha. Por fim, ordena que ele deixe a casa de imediato.

Fora do espaço onde outrora havia encontrado paz, tranquilidade e integração, o herói sente, de volta ao tempo presente, um misto de desespero e tristeza. Recolhido ao seu quarto, não encontra consolo na música nem nos livros, buscando, em vão, localizar sinais concretos de que sua experiência memorial não fora tão somente uma alucinação ou mesmo um sonho. Encontra corroboração apenas em suas recordações, circunstância que atesta o argumento de Ricoeur (2007) acerca do grau veritativo da memória, de sua confiabilidade. Termina a noite deitado na cama chorando como não o fazia há muito tempo. No dia seguinte, numa espécie de diálogo intratextual com a novela *Noite* (VERISSIMO, 2009), o professor de piano sai a perambular pelas ruas “com a sensação de estar perdido numa cidade estranha e hostil” (VERISSIMO, 2007b, p. 262), fato que comprova, mais uma vez, a inadaptabilidade ao tempo presente e a permanente crise de identidade. Seus passos o conduzem para a rua do

Salgueiro, espaço no qual tem seus pressentimentos confirmados, qual seja, precisamente no local onde antes estava a casa do anjo triste, ergue-se, agora, um edifício de vinte andares. Decide atravessar a rua, entra num café e questiona o dono do estabelecimento sobre a casa branca colonial com a estátua de um anjo de bronze no jardim. Intrigado, o homem indaga pela idade do protagonista; após este responder, questiona-o sobre como pode lembrar-se de algo que havia ocorrido há mais de vinte e cinco anos, tendo a casa sido derrubada nesse intervalo de tempo. Neste mesmo instante, uma “estranha calma [lhe] adormentava o espírito. Tudo tinha acabado como devia. O meu barco deixava-se levar pela correnteza do rio e eu não sabia nem queria saber o que me esperava no Grande Oceano” (VERISSIMO, 2007b, p. 262). A razão de a jornada do herói concluir de modo preciso neste ponto condiz com o caráter arbitrário de estabelecer um início e um fim para um determinado relato, conforme as declarações do protagonista no parágrafo de abertura transcrito. Corroborar, de igual modo, a relevância da seletividade e da fragmentariedade inerentes à memória, na medida em que seleciona, como demonstrado pela reconstrução dos blocos rememorativos, certas imagens-lembranças em detrimento de outras.

Embora mantendo a lembrança de Adriana viva consigo e valendo-se dela como inspiração para a composição de suas peças, o herói, munido de uma inquieta esperança, volta, em setembro, à Biblioteca Pública, solicita a Confúcio jornais antigos, datados de 1912 a 1920, e se coloca a folheá-los. Em sua pesquisa, faz três importantes descobertas: primeiramente, no número de julho de 1912, localiza a notícia do casamento de Adriana; em segundo lugar, em maio de 1917, dá com a participação do nascimento da filha do casal, que fora batizada com o nome da mãe; e, em terceiro, no volume correspondente a janeiro de 1919, encontra um convite de enterro. “Lá estava, entre duas tarjas negras, sob uma cruz, o nome da *minha* Adriana” (VERISSIMO, 2007b, p. 263). Frente a uma confusão de sentimentos, sai da biblioteca, entra num táxi e dirige-se para o Cemitério da Luz.

Uma vez no campo-santo, visita o mausoléu de mármore esverdeado no qual Adriana encontra-se sepultada para, em seguida, deparar-se com “uma mulher muito jovem que [o] mirava com curiosidade. Estava vestida de verde, trazia uma braçada de junquinhos e o vento agitava-lhe os cabelos bronzeados” (VERISSIMO, 2007b, p. 263). Ao erguer os olhos, percebe que está diante da filha de Adriana, que se parece muito com a mãe, no que tange a “uma identidade de clima, de aura, de...” (VERISSIMO, 2007b, p. 264), em detrimento a uma aparência de traços. Após estabelecerem diálogo, é levado por ela de volta à cidade em seu carro, espaço no qual conversam sobre diversos assuntos, dentre os quais, música. Além de admitir gostar de melodias, tocar um pouco de piano e possuir uma excelente discoteca,

questiona o herói acerca de sua opinião em relação a compositores como o russo Ígor Stravinsky (1882-1971) e o húngaro Béla Bartók (1881-1945). Respondendo à pergunta de sua interlocutora, afirma preferir os primitivos italianos⁶², ao que ela replica com uma provocação sobre o fato de os clássicos não satisfazerem mais a sensibilidade superexcitada dos habitantes da modernidade caótica. Por fim, ele resume a si mesmo como “um tanto conservador...” (VERISSIMO, 2007b, p. 264).

Observa-se, na sequência do relato, a confissão do desejo da personagem em continuar na companhia da jovem Adriana, na medida em que ela, seja como for, caracteriza-se como “um prolongamento da Outra” (VERISSIMO, 2007b, p. 265), criando, desse modo, laços temporais entre sua amada (passado) e a filha desta (presente). Ao visitar a moderna casa da moça, notamos, pela lente narrativa, outro importante elemento de ligação entre pretérito e atualidade: a imagem do anjo triste, que fora trazido pelo pai de Adriana para a residência onde agora ambos residem. Ao entrarem no recinto, dirigem-se para um vasto *living*, no qual há um piano de cauda. A moça solicita ao herói que toque alguma composição de sua autoria. Nesse instante, ele começa a executar a sonata que compusera para a outra Adriana. Instantaneamente, a jovem alega conhecer a melodia e apresenta um papel de música amarelado⁶³ a quem ela julga ser um plagiário, tendo em vista que tal música fora escrita em 1912 por um admirador de sua mãe. Não encontrando outra forma de manifestar-se frente à extraordinária situação que ora se apresenta, pede desculpas, asseverando ter ouvido a canção há muito tempo e esquecido para, depois, tê-la rememorado, enfim, tais coisas acontecem, conclui. Aquiescendo à resposta do homem, ela oferece-lhe um cigarro e busca tranquilizá-lo. A seguir, Adriana declara ter a impressão de já conhecer o narrador, não se lembrando exatamente de onde. Além disso, convida-o para que permaneça tocando essa sonata enquanto ela providencia uma bebida. Ao final da narrativa, o herói almeja que “a primeira frase da sonata tivesse o poder de conjurar a presença da minha Adriana. No entanto, o que ela trazia à minha mente era a imagem duma mulher vestida de verde, com uma braçada de junquinhos, o vento da primavera a revolver-lhe os cabelos” (VERISSIMO, 2007b, p. 266). Receoso de que

⁶² Compositores como Giovanni Pergolesi (1710-1736), Domenico Cimarosa (1749-1801), Tomaso Albinoni (1671-1751), Arcangelo Corelli (1653-1713), Domenico Scarlatti (1685-1757) e Antonio Vivaldi (1678-1741).

⁶³ Analisando a operacionalidade do conceito de fantástico no conto em questão, Marcon e Arendt (2014, p. 11) destacam que “a presença do papel amarelado em que o professor dedicou a sonata para a ‘sua’ Adriana é o que constitui, de fato, a prova do fantástico. [...] o papel [...] elimina a possibilidade de os eventos que lhe ocorreram serem, de todo, irreais. Logo, esse objeto configura-se enquanto uma ligação entre o passado e o presente, como se fosse a confirmação de que o professor realmente vivenciou os eventos de 1912. Apesar disso, ele sabe que não há um sentido lógico para tudo que lhe ocorrera, e é por isso, inclusive, que ele prefere não procurar compreender o que se passou.” A circunstância nos permite levantar a hipótese da construção de um passado idealizado e fruto da não adaptação do herói diante da sociedade de seu tempo.

o passado idealizado que construíra anteriormente corresse o risco de perder-se para sempre e temeroso em relação ao futuro, ergue-se, apanha o chapéu, e decide sair daquela casa para sempre. Examinado o desfecho do conto, Silva (2000, p. 81) assevera, com razão, que “frente à possibilidade de transformar o sonho em realidade [...] o protagonista prefere fugir de maneira a mantê-lo intacto, recusando-se a reconhecer a alteridade e o tempo presente.”

Na medida em que o protagonista esforça-se para rememorar os blocos recordativos em questão (períodos, na terminologia bergsoniana), ele empreende uma incursão do todo do bloco às partes (imagens) que o compõem, sendo que o todo aparece ao sujeito inicialmente como um esquema uno, evidenciando certo matiz afetivo. De forma constante, as imagens simplesmente jogam entre si para, em seguida, recorrer ao esquema, visando sua completude. Visto desta forma, o esquema existe tão só em função das imagens. Os episódios recordados em cada bloco rememorativo, nesse sentido, manifestam-se já em sua forma acabada, ou seja, no formato de imagens-lembranças. Entretanto, caracterizando-se como um esforço intelectual, faz-se necessário o trabalho de composição das imagens pelo recurso ao esquema mental. Este, em outras palavras, prepara a chegada de determinada imagem precisa, desaparecendo, por fim, por detrás das imagens evocadas. Assim, o esforço de recordação residiria no trajeto do esquema à imagem. O herói empreende esse árduo processo no âmbito da faculdade individual que lhe é própria, isto é, a memória⁶⁴.

Observado sob o fenômeno da lembrança, o processo memorial almeja menos a mera conservação dos eventos passados do que a sua adaptabilidade para enriquecer e influenciar o presente. Longe de apenas contemplar e aceitar suas recordações como tais, o narrador reflete sobre elas, buscando compreender as experiências de outrora sob a lente do momento atual.

Na contracorrente do ato recordativo em questão encontra-se o esquecimento, aspecto fundamental para a execução de todo e qualquer percurso rememorativo, na medida em que procura classificar e organizar os episódios passados em uma narrativa coerente. Verifica-se em “Sonata” a existência da modalidade denominada por Ricoeur (2007) de “esquecimento de reserva”, como podemos perceber pelo seguinte fragmento:

[Adriana] saiu da sala e voltou pouco depois trazendo um papel de música amarelo no qual reconheci, comovido, a *Sonata em ré menor*. Lá estava a dedicatória e a data, na minha própria letra.
– Esta música foi escrita em 1912 por um admirador de minha mãe. Agora explique-se, seu plagiário!
Encolhi os ombros.

⁶⁴ Processo análogo ocorre com Mário Meira Moura, protagonista do conto “A ponte”.

– Perdoe-me. Devo ter ouvido essa melodia há muito tempo... e esquecido. Depois ela me voltou à memória e eu pensei que... Bom, essas coisas acontecem... (VERISSIMO, 2007b, p. 265)

Fundamental aqui é o pressuposto da preservação da memória, ou seja, a sobrevivência das imagens rememoradas mediante um mecanismo de latência, na medida em que estas reaparecem com a força da impressão original, garantindo a tenacidade do indivíduo em relação a suas vivências. A peça em exame constitui, de fato, obra de autoria do próprio narrador, como atesta a dedicatória presente no papel amarelado. No entanto, tendo em vista uma considerável passagem de tempo, não é de estranhar que ele a tenha relegado a um segundo plano, armazenando-a em sua memória. Agora, motivado pela jovem a tocar algo de sua criação, reproduz inconscientemente a sonata original, estabelecendo conexões entre passado e presente e, por extensão, projetando a figura da Adriana mãe na Adriana filha. Com base em Candau (2013), é válido dizer que o esquecimento permite ao herói a restauração de seu horizonte memorial e, por conseguinte, de sua identidade.

Os blocos recordativos, essenciais para o desenvolvimento da jornada do narrador, englobam memórias episódicas, as quais, por sua vez, caracterizam-se como autoconscientes, ensejando, assim, a capacidade humana de refletir sobre a própria memória, ou, para empregar o termo proposto por Candau (2013, 2014), a “metamemória”. Seguindo essa linha de análise, no momento em que o professor de piano expressa o que pensa acerca de sua faculdade mnemônica, bem como constrói para si uma representação dela, está raciocinando em termos de uma metamemória. Em determinado momento do quinto período rememorativo, lemos: “Talvez eu não fosse digno do *milagre* que me acontecera, pois ansiava por tocar Adriana, tê-la para mim, trazê-la para o meu mundo, para o meu tempo” (VERISSIMO, 2007b, p. 261, grifo nosso). O “milagre” ao qual o protagonista se refere concerne deliberadamente ao conhecimento que ele possui sobre o ato de recordação enquanto conexão entre pretérito e presente, ou seja, pondera se de fato merece estar passando por uma experiência antes tão desejada.

Além disso, as considerações proferidas no parágrafo de abertura do conto evidenciam a compreensão que a voz narrativa mantém no que tange ao processo memorial a ser experienciado. Nesse sentido, tradicionais conceitos filosóficos como tempo e eternidade são relacionados a símbolos terrenos como, por exemplo, rio, correnteza, barco e água. A imagem serve, pois, para estruturar o entendimento de que, por vezes, o barco (leia-se o herói junto dele) deixa de seguir a correnteza na qual o fluxo ininterrupto do tempo corre sem cessar rumo a eternidade, voltando-se para “algum braço morto, feito de águas ficadas”

(VERISSIMO, 2007b, p. 250), as quais poderiam, neste cenário, representar o passado e suas recordações. E somente Deus seria capaz de explicar o que por ventura acontecesse com ele em tal jornada. A memória do narrador é, assim, orientada pela representação metamemorial que erige como guia para os desenvolvimentos ulteriores, como fica evidente ao final do percurso: “O meu barco deixava-se levar pela correnteza do rio e eu não sabia nem queria saber o que me esperava no Grande Oceano” (VERISSIMO, 2007b, p. 262).

Se o esforço de recordação colocado em prática pelo herói constitui aspecto vital para a sua estruturação enquanto sujeito diante do outro, isso se deve, primordialmente, ao caráter dialético que se institui entre memória e identidade. Ao rememorar episódios de outrora, o narrador o faz carregando consigo certas posições que as práticas discursivas constroem para ele, ou seja, não lhe é possível separar as imagens-lembranças daquilo que o caracteriza enquanto ser social e histórico. Nesse sentido, de acordo com o campo em que estiver inserido, assumirá diferentes identidades, na alternância verificada entre passado e presente. Neste, qualifica-se como professor de piano desgostoso com a profissão, desmotivado pela entediante rotina a qual necessita se submeter, já que, se a abandonar, revela que não saberia fazer outra coisa. Expressa, assim, nítida inadaptabilidade em relação ao seu próprio tempo, fato comprovado ao final do primeiro bloco recordativo, após ter sido contratado como tutor de piano pela mãe de Adriana. Observe-se: “Fiquei a examinar o meu horário, sem entretanto compreender o que ele dizia, pois os seus nomes, dias e horas falavam dum mundo e dum tempo que eu não amava e que já agora para mim estavam mortos e quase esquecidos” (VERISSIMO, 2007b, p. 256).

No campo de outrora, por sua vez, mantém o papel identitário de tutor de música, porém não manifestando mais a infelicidade que antes o envolvia, encontrando, por fim, um *locus* no qual se sente integrado, adaptado. Ao ser introduzido em uma das salas da residência de Adriana, lemos:

Fez-me passar para uma sala alumiada pela luz dum lampião em cuja esfera de vidro branco e fosco estava pintada uma borboleta amarela entre dois ramilhetes de flores. Olhei em torno: uma dessas salas de visitas muito em voga na última década no século passado, com sua mobília de jacarandá lavrado e estofos cor de vinho, o sofá e as cadeiras com rodinhas nos pés. Negrejava a um canto o piano, em cima do qual se alinhavam bibelôs sobre guardanapos de croché. Viam-se pelas paredes quadros com retratos de gente de antanho. Aquecia aquela atmosfera uma intimidade tão acolhedora, uma tal sugestão de aconchego humano, que pela primeira vez em toda a minha vida me senti completamente de acordo com um ambiente. Fiquei tão absorto na fruição daquele lugar e daquele momento, que nem dei pela entrada da dona da casa. (VERISSIMO, 2007b, p. 254)

E, na sequência, declara: “[...] eu sentia que algo de maravilhoso me estava acontecendo [...]. Só sabia que tinha encontrado um lar, um abrigo” (VERISSIMO, 2007b, p. 255). Tomando em conjunto os dois espaços temporais, podemos dizer que o contraste identitário é significativo, na medida em que a identidade do narrador, radicalmente enraizada na história, passa por um processo de transformação, notadamente na forma como o protagonista se percebe enquanto profissional liberal, o que, por seu turno, está em consonância com a forma pela qual apreende o ato memorial.

Em ambos os campos, sente-se, literalmente, como sendo o mesmo indivíduo, desempenhando ocupação similar. Na verdade, são as diferentes expectativas envolvidas em cada uma dessas distintas situações que o posicionam para que assuma as identidades específicas. Torna-se possível, então, representar-se diante dos demais diferentemente em cada um desses contextos. Pode-se dizer, ainda, que o herói é tanto posicionado pelos campos sociais nos quais atua como também posiciona a si mesmo em tais espaços, reforçando o caráter autoconsciente da jornada memorial. Portanto, ao compreender memória e identidade dialeticamente, estamos enfatizando a recordação de episódios de outrora como crucial para o sentido de identidade que o narrador vem a construir sobre si próprio.

Enquanto construção narrativa do passado, o discurso memorial ordena-se e operacionaliza-se mediante o formato de relato, como fica evidente, à primeira vista, pela sucessão de episódios que caracterizam a jornada do protagonista. E eis que no quinto período rememorativo deparamo-nos com a sonata finalizada, elemento que, por seu turno, qualifica-se como uma espécie de súmula do processo experienciado pelo herói. Ao tocá-la para Adriana, cada movimento da peça traduz os diferentes estados de espírito pelos quais o jovem professor passa durante sua empreitada. O primeiro contém um misto de surpresa e alegria, sendo, entretanto, um *allegro ma non troppo*, “pois no fundo desse contentamento já se podia entrever o temor que eu tinha de um dia perdê-la” (VERISSIMO, 2007b, p. 260). O segundo, um *scherzo*, descreve vivamente tanto os momentos felizes que tutor e aluna compartilharam nas sessões de estudo como também cenas da infância de Adriana. O terceiro, um *molto agitato* breve, exhibe “o desespero dum homem a caminhar desorientado pelas ruas vazias, em busca dum amor impossível perdido no Tempo” (VERISSIMO, 2007b, p. 260, grifo nosso). E, por fim, um prolongado *adagio* perpassado por essa “tristeza resignada de quem se rende diante do irremediável, sem rancores para com a vida ou as outras criaturas”, ou seja, “um movimento lento e nostálgico, sugestivo dum rio a correr para o mar, levando consigo a saudade das coisas vistas em suas margens e a certeza de que suas águas jamais tornariam a

refletir aquelas imagens queridas” (VERISSIMO, 2007b, p. 261). E, ao final do percurso mnemônico, conclui que “passara a viver o adágio da sonata” (VERISSIMO, 2007b, p. 262).

A *Sonata em ré menor* manifesta, assim, o proveitoso diálogo que se estabelece entre passado, presente e futuro, temporalidades vitais para que um relato recordativo apresente toda sua potencialidade significativa (SARLO, 2007). O narrador fala do pretérito – as imagens-lembranças – sem suspender o presente – as etapas que levaram à composição da sonata –, implicando igualmente o futuro, na medida em que, já no primeiro movimento, antevê o receio de um dia vir a perder sua amada. Por conseguinte, a configuração discursiva da busca memorial proporciona ao herói mecanismos para se compreender enquanto sujeito produtor de seu próprio discurso.

Reaver episódios do passado no tempo presente constitui, como vimos, o cerne do percurso memorial. E a execução de tal empreitada evidencia-se concretamente na experiência do reconhecimento. Quando reencontra uma imagem-lembrança que julgava esquecida, o narrador a reconhece como uma re-(a)apresentação, isto é, retrocede no tempo e a traz para o momento atual, examinando-a à luz do contexto em que estiver posicionado. Pode-se dizer que a impressão originária persiste, na medida em que é validada pelo indivíduo que a recorda. Por exemplo, ao ser confrontado pela filha de Adriana acerca da autoria da *Sonata em ré menor*, o herói reconhece para si que o papel de música amarelo é, de fato, a composição escrita por ele em 1912. Por meio dessa percepção, ressurgem com toda a vivacidade a imagem e os sentidos que a experiência original outrora manifestara para, nesse sentido, dialogar com a circunstância em questão. Desse modo, mediante o recurso ao reconhecimento, é permitida ao sujeito a legitimação de sua busca memorial, assegurando o status de “busca feliz” inerente a ela.

É inegável a ideia de que as imagens-lembranças recordadas pelo narrador referem-se a episódios exclusivos de sua vida; porém, sustentar tal afirmação puramente por si só, sem considerar a seara coletiva, seria empobrecer em demasia a análise de toda e qualquer experiência memorial digna de nota. Por isso, à dimensão individual da memória deve-se, sem prejuízo, somar-se a perspectiva social, criando-se, entre elas, uma rica interação. Ainda que o professor de piano encontre-se em estado de inadaptabilidade frente à coletividade na qual está inserido, não empreende sua jornada no vazio, sendo-lhe fundamental a orientação fornecida pelo quadro social de outrora. Temporalmente, o quadro social em questão situa-se nos primeiros anos da década de 1910, época marcada pelo início da popularização do rádio como mídia de massa e também do automóvel como meio de transporte, com a indústria na época dominada pela Ford; espacialmente, fundamenta-se em uma cidade

inominada, caracterizada pela urbanização e presença de arranha-céus; discursivamente, baseia-se nas convenções verbais, palavras e ideias, que o indivíduo tem a sua disposição para estruturar o seu relato, isto é, a língua materna comum a todos os cidadãos que residem em determinado lugar.

Todavia, há outro enquadramento temporal, que atua em contraponto com 1910. Trata-se do ponto de origem temporal do narrador, 1939, no início da Segunda Guerra Mundial. A cidade já se consolidou urbanisticamente, povoada de edifícios e trânsito intenso, e a sociedade em volta do protagonista já está modernizada, graças ao desenvolvimento propiciado pela ditadura Vargas, e marcada pelo individualismo e o temor ante a guerra que se desenha. A inadaptação do jovem professor de música e sua solidão refletem as condições mais ásperas da modernidade, pois ele não só não tem amigos ou relacionamentos como vagueia pelas ruas, sem pouso, como os seres baudelairianos.

Nesse sentido, as condições sociais impelem o sujeito rumo a uma busca por um ambiente acolhedor, que ele vem a encontrar no processo memorial em exame. Além disso, a confissão de que desgosta de sua profissão, e o fato de causar-lhe repugnância a ideia de tocar músicas vulgares em casas públicas de espetáculos noturnos, reforça a compreensão de que não se encaixa nos padrões exigidos pela sociedade urbana e capitalista. Se pensar em deixar a ocupação de tutor de piano a domicílio, não terá com o que se sustentar, já que revela não ter aptidão para outros serviços. Logo, “tal valorização de um relacionamento não alienado entre o homem e o fruto de seu trabalho se opõe à reprodutibilidade técnica destruidora da aura e do valor de culto dos objetos, revelando-se em tal atitude o motivo da tradição como caracterizador da visão de mundo do protagonista” (SILVA, 2000, p. 80). Em resumo, à contestação das imposições do cenário atual, é válido observar no herói o estereótipo do artista romântico-decadentista, com seu apeço pela tradição, o conservadorismo moral e a visão da sociedade como moralmente desumana e decadente.

Aspectos como tradição, associada ao passado, e modernidade, ligada ao presente, também auxiliam a caracterizar a incompatibilidade que se estabelece entre personagem e sociedade. Ao passo que no presente “as vivendas antigas haviam sido derrubadas para dar lugar a modernos prédios de edifícios” (VERISSIMO, 2007b, p. 253), no pretérito ele é tomado por “um contentamento indescritível, uma espécie de orgulho por verificar que ainda havia no mundo alguém [a mãe de Adriana] que prezava o passado e resistia à tentação do lucro, recusando-se a vender aquela propriedade aos insaciáveis construtores de arranha-céus” (VERISSIMO, 2007b, p. 254). De acordo com Silva (2000, p. 80), essa oposição “expressa o conflito entre os valores do humanismo romântico e os valores dominantes numa sociedade

em que o capitalismo se encaminha para o seu pleno desenvolvimento tecnológico e industrial.” Marcon e Arendt (2014, p. 8), por sua vez, sustentam que tal desejo “também pode ser interpretado como uma repulsa à violência, tanto externa quanto interna, visto que, no Brasil, vigorava a ditadura de Getúlio Vargas.” Portanto, ao dar unidade a suas recordações mediante recursos narrativos, o herói, valendo-se da linguagem, relaciona-se com o quadro coletivo, ainda que o desafie e configure, sob esse ponto de vista, um rico e complexo processo memorial.

Memória e identidade apresentam-se como conceitos inseparáveis, unidos pelo caráter dialético que os constitui, no momento em que se decide refletir sobre as recordações de determinado sujeito em certo contexto espaço-temporal. Asseveramos isso pelo fato de o par referido necessitar de um terceiro elemento para alcançar sua plena realização, a saber, a história. Se o quadro social é determinante para o ato memorial colocado em prática pelo herói, o mesmo pode ser estendido no que tange ao discurso histórico. Muito mais do que simples base contextual para o prosseguimento das ações do protagonista, a história possibilita que sua voz seja ouvida dentre os fragmentos que compõem as diversas realidades passadas. Nessa linha de reflexão, o eixo memória-história é essencial para o horizonte memorial do professor, na medida em que auxilia na definição da jornada que se seguirá. Observe-se:

Era o primeiro ano da Guerra e eu evitava ler os jornais ou dar ouvidos às pessoas que falavam em combates, bombardeios e movimentos de tropas.
 “Os alemães romperão facilmente a *linha Maginot*” assegurou-me um dia o desconhecido que se sentara a meu lado num banco de praça. “Em poucas semanas estarão senhores de Paris.” Sacudi a cabeça e repliquei: “Impossível. Paris não é uma cidade do espaço, mas do tempo. É um estado de alma e como tal inacessível às *Panzerdivisionen*.” O homem lançou-me um olhar enviesado, misto de estranheza e alarma. (VERISSIMO, 2007b, p. 250)

Conforme podemos depreender da citação transcrita, o herói prefere não tomar conhecimento acerca do fato histórico que domina o foco dos meios de comunicação e das rodas de conversa entre os cidadãos, optando pela alienação frente à realidade ou, como se define, um “bicho-de-concha”. Além disso, não leva a sério a advertência do interlocutor em relação à premente ocupação nazista de Paris – que viria a se efetivar de maio de 1940 a dezembro de 1944 –, adotando, em seu lugar, uma interpretação poética sobre o status excepcional da capital francesa. Logo, tal recusa, acrescida à inadaptabilidade ao quadro coletivo, bem como a consequente busca rememorativa “não gera uma atitude positiva de engajamento num projeto coletivo”, conclui Silva (2000, p. 80). Nesse caso, a reconfiguração da “história em geral” em “nossa história”, defendida por Assmann (2006), não é passível de

ocorrer em toda a sua potencialidade, já que aspectos como identificação e participação coletiva não alcançam concretização. Ao final, memória e história almejam resgatar o passado a fim de que ele possa servir aos desígnios do presente e do futuro, possibilitando ao herói de “Sonata” posicionamento crítico diante de uma sociedade opressora, mecanizada e violenta.

Considerados em suas totalidades, os processos memoriais examinados neste capítulo proporcionam aos sujeitos que os experienciam verdadeiras revisões autocríticas, abarcando desde a forma como se percebem, passando pela maneira como se mostram aos próximos e à sociedade, até o modo como se deixam conhecer. Sob tal ponto de vista, tanto um caso de evocação simples de recordações envolvendo D. Margarida e Inocência quanto a busca rememorativa posta em prática pelo professor de piano podem ser compreendidos enquanto respostas às identidades em crise, as quais, em última instância, apoiariam um futuro indefinido em um passado reconhecível.

Ao relacionar os conceitos de memória, identidade e história ao elemento musical tendo como objetos de análise os contos “As mãos de meu filho” e “Sonata”, verificamos a posição que a música ocupa na vida dos protagonistas, bem como a forma pela qual ela condiciona seus respectivos universos de valores e a relação com o mundo e a sociedade. Nesse sentido, além da crítica social inerente à narrativa verissiana, enfatiza-se o papel humanizador do discurso musical como componente revelador “da psique humana, dos abismos da mente e da capacidade de sonhar [...]” (WERLANG, 2009, p. 22). Reforça-se, assim, a importância capital que a música desempenha na vida e na obra de Erico Verissimo, pois, segundo o autor, ela configuraria “uma espécie de esperanto melódico [que] poderia ajudar os homens e as nações a se entenderem melhor e viverem em paz” (VERISSIMO, 1979, p. 16). Recordar episódios de outrora tendo a música como elemento condutor caracteriza-se, portanto, como uma das mais significativas experiências que os sujeitos podem vir a empreender ao longo de sua existência.

3 DEVANEIO E MEMÓRIA EM “OS DEVANEIOS DO GENERAL”

A representação do gaúcho⁶⁵ na ficção constitui um dos temas centrais da literatura sul-rio-grandense. Ao longo do tempo, imagens míticas e heroicas como a do monarca das coxilhas, sancionada pelo cancionero popular, e a do centauro dos pampas, configurada por José de Alencar em *O gaúcho* (1870), bem como pelo ciclo regionalista da ficção rio-grandense, auxiliaram na consolidação do gaúcho enquanto “o macho guerreiro, destemido na luta contra o inimigo ou as forças da natureza, que percorre a imensidão do campo inseparável de seu cavalo” (CHAVES, 1999, p. 68). Para Ghisolfi (1985, p. 75-76),

esta ideia da pureza primordial, da inocência, nos remete ao sentido mágico do mito; a constatação, em lugar da explicação, é o condicionamento essencial do mito, em qualquer época: uma questão de se deixar convencer, sem questionamento, apenas pela repetição essencial dos mesmos traços. Assim é o gaúcho heroico, frequentemente retomado pela literatura rio-grandense, mesmo a que se diz *denúncia* e *crítica*.

Duas correntes ideológicas atuaram, nesse sentido, para nobilitar tal construção: por um lado, a perspectiva dos grandes proprietários rurais “a quem interessava diretamente estabelecer a identidade entre o peão e o soldado, atribuindo-lhe uma aura heroica” (CHAVES, 1999, p. 69); por outro lado, a palavra da historiografia, que tornou o habitante sulino protagonista de uma verdadeira epopeia brasileira, sobretudo em conflitos como as Guerras Platinas (1816-1870) e a Revolução Farroupilha (1835-1845)

Entretanto, a publicação dos *Contos gauchescos*, em 1912, por João Simões Lopes Neto, instaura um verdadeiro divisor de águas no que tange a essa questão. Dialeticamente, os casos narrados por Blau Nunes restauram e contradizem o mito heroico do monarca das coxilhas. Ainda que possua sua existência fundada na pretensa idade áurea do guasca, no tempo das Guerras Platinas, sua perspectiva volta-se à memória de episódios passados para evidenciar o confronto em relação ao presente. Longe de restaurar o tempo de outrora, Simões Lopes Neto objetiva desvelar outras formas de ver a realidade, rejeitando a figura do gaúcho idealizado. Quatro anos depois, com a edição de *Antonio Chimango*, de Amaro Juvenal, reforça-se a dessacralização do mito, por meio de um poema satírico que investe contra o autoritarismo dos donos do poder e alça ao primeiro plano o legítimo herói, o tropeiro anônimo. Na arguta observação de Chaves (1999, p. 74),

⁶⁵ Sobre o habitante sul-rio-grandense, cf., entre outros, Freitas (1980), Gonzaga (1980), Gonzaga e Fischer (1992), Hohlfeldt (1982), Lara (1985), Maestri (1993), Martins (1980), Meyer (1957), Ornellas (1964), Reverbel (1986) e Vellinho (1964).

deu-se o dismantelamento do mito porque ocorreu a separação definitiva das águas entre o patriarcado rural e seus peões, tropeiros ou vaqueanos, Blau Nunes na família destes últimos. Na esteira dos novos tempos já nada nem ninguém poderia sustentar daqui em diante o *centauro dos pampas* cuja imagem dependia inteiramente do vínculo ora rompido e exaurido com o esgotamento da ideologia que a engendrara. No processo cultural do regionalismo as obras de Simões Lopes Neto e Amaro Juvenal assinalam a mais alta expressão literária do *gaúcho* e também o seu limite histórico, isto é, desagregação do mito em que outros pretenderam fixar sua saga heroica. Por isto mesmo, no cruzamento entre o velho e o novo, ambos os textos já anunciam de certa maneira os rumos subsequentes.

Exemplos paradigmáticos dessa nova visão acerca do gaúcho, agora em sua vertente desmitificadora, incluem a trilogia do gaúcho a pé produzida por Cyro Martins – *Sem rumo* (1937), *Porteira fechada* (1944) e *Estrada nova* (1953) –, assim como o romance-rio *O tempo e o vento* (1949-1962), redigido por Erico Verissimo. Em Cyro Martins, denuncia-se explicitamente a figura do gaúcho empobrecido, oprimido pela industrialização do pampa, o qual é, em última instância, obrigado a abandonar as estâncias e dirigir-se para a periferia das cidades. Torna-se, desse modo, um estrangeiro na terra em que nasceu. “Ei-lo aí representado na tipologia da marginalidade oferecida por Cyro Martins, após entregar o próprio cavalo, como se o despojasse do derradeiro atributo ‘épico’”, arremata Chaves (1999, p. 75).

O autor de *Clarissa*, por seu turno, retoma a tradição do gauchismo⁶⁶ com o intuito de efetuar uma releitura de seus fundamentos mais básicos. Propõe, nesse sentido, uma interpretação de cunho histórico-crítico do problema, ao acompanhar a trajetória de Terras e Cambarás desde as origens remotas, em 1745, até 1945, enfatizando o traço humanista e avesso à violência que a narrativa vem sugerir a seu leitor. Almejando a problematização e a consequente desconstrução da imagem idealizada do gaúcho e da história do Rio Grande do Sul, Erico chega à seguinte conclusão, conforme lemos no primeiro volume de suas memórias. Veja-se: “Concluí então que a verdade sobre o passado do Rio Grande devia ser mais viva e bela que a sua mitologia. E, quanto mais examinava a nossa história, mais convencido ficava da necessidade de desmitificá-la” (VERISSIMO, 2005b, p. 265). Examinando tal ponto de vista, Athayde (1972) identifica o que denomina como o “antimachismo” inerente à narrativa verissiana. Para o crítico,

não há [...] no antimachismo de Verissimo nenhuma crítica ao autêntico heroísmo. Muito menos qualquer apologia da covardia, do conformismo ou do efeminamento do homem pela renúncia à sua varonilidade. Do verdadeiro heroísmo. Que tanto

⁶⁶ O crítico Tristão de Athayde (1972) resumiu com precisão os traços caracterizadores dos representantes típicos do gauchismo. Segundo o autor, trata-se “do homem da fronteira, peleador, às voltas com guerras e guerrilhas, domador de potros e de mulheres. Não levando desaforo para casa, usando faca na cava do colete ou revólver no bolso da calça, familiar com laços de bolas e lombilhos, tomando mate chimarrão à beira de foguetes, ouvindo e cantando estórias de valentias ou conquistas de chinocas” (ATHAYDE, 1972, p. 88-89).

existe nos homens como nas mulheres, que são tanto mais heroicas e varonis quanto menos se apresentam e se inculcam como tais. É contra o *mito do machismo*, do masculinismo, que representa uma deformação primária da autenticidade da atitude heróica em face da vida. [...] O herói, para ele, é o oposto do valentão. (ATHAYDE, 1972, p. 93)

Portanto, Erico Verissimo opta por uma visão crítica do discurso histórico quando colocado diante do fenômeno literário, na medida em que toma a História como fonte da criação ficcional, circunstância na qual esta colabora para a constante revisão daquela, seguindo um movimento que enriquece a ambas.

No âmago desse processo, institui-se uma das matrizes da obra de Erico, “um dos seus focos obsessivos”, na acepção de Candido (1972, p. 49), que vem a ser a representação impiedosa de velhos caudilhos aposentados, já no crepúsculo de suas existências. Na vasta galeria de personagens criados pelo autor de Cruz Alta apresentam-se Amarais, Cambarás, Campolargos e Vacarianos, sejam eles vistos como pioneiros, coronéis, doutores ou negociastas. Tomados em conjunto, “eles se parecem bastante uns com os outros porque correspondem a fixações humanas e estéticas. Há até uma certa indeterminação que dissolve os indivíduos na categoria, – como o uso flutuante do nome descritivo Campolargo, equivalente a um símbolo do espaço gaúcho” (CANDIDO, 1972, p. 49). Em *Um lugar ao sol* (1936), na Jacarecanga em que residem Vasco e Clarissa existe um agonizante General Justiniano Campolargo, antigo chefe local e degolador emérito que, por sua vez, torna-se Chicuta no conto “Os devaneios do general” (1942). Veja-se o retrato do militar no romance em questão, do qual são reaproveitadas diversas características para a posterior redação da narrativa breve citada:

O Gen. Campolargo era quase uma figura de lenda. O Papão. O Bicho Tutu. Um homem de fama negra. Diziam que na Revolução de 93 mandara degolar destacamentos inteiros de federalistas. Contavam-se dele coisas horrendas, crueldades requintadas. Fora o homem mais temido nos seus tempos de mando e prestígio. Sua voz era ouvida em todo o Estado. Em Jacarecanga durante trinta anos ninguém ousara fazer-lhe oposição. O general esmagava qualquer tentativa de desobediência. Mandava empastelar jornais, surrar jornalistas. Era mau, despótico, ditatorial. Bastava não gostar da cara duma criatura para expulsá-la da cidade, do município, com o lombo marcado. Fazia o que queria dos juízes, promotores; dispunha da vontade dos jurados. Absolvía e condenava quem e quando queria. Justiça? Quá-quá-quá! A justiça única que existia em Jacarecanga chamava-se Justiça Campolargo. [...] O general era agora uma peça de museu. Uns falavam nele ainda com um vago orgulho; outros com um vago temor. E todos sabiam que o velho se finava aos poucos, em meio, decerto, de visões pavorosas. Ou talvez não conhecesse o remorso. Os poucos amigos que o visitavam contavam que ele parecia um leão velho e pesteadado em quem todos os burros agora davam coice. Narravam minúcias de seu sofrimento, da sua lenta dissolução. O bandido não morria – afirmavam – apodrecia em vida. Viúvas de federalistas que Campolargo mandara matar murmuravam, satisfeitas: “Nesta vida se faz, nesta vida se paga. A hiena está vivendo pra purgar os seus pecados”. (VERISSIMO, 2006b, p. 83)

Incidente em Antares (1971), por seu turno, constitui exemplo no qual Campolargo denomina uma família de pica-paus, opositores dos maragatos durante a Revolução Federalista de 1893, que não possui nenhum membro masculino com o nome Justiniano ou Chicuta, e se passa em outra cidade⁶⁷. Para Candido (1972, p. 49), “a fixidez do nome na variação dos personagens, do tempo e do lugar revela o caráter quase simbólico e o desejo de estabelecer um tipo social [...]”. Nessa linha de reflexão, Bordini (2012, p. 46) assevera que “as personagens de Verissimo compõem uma espécie de família em que as figuras podem ser intercambiadas, mas mantêm traços constantes: no caso, a força política obtida pela violência.” Edifica-se, portanto, um interessante e altamente representativo elemento social no âmbito da ficção de Erico Verissimo.

Ao levar em conta o panorama acerca da representação do gaúcho nas letras sulinas e nacionais, bem como seus desenvolvimentos próprios na obra ficcional do editor da *Revista do Globo*, tomamos como objeto de análise a narrativa breve “Os devaneios do general”, integrante da coletânea de contos *As mãos de meu filho*, editada em 1942. O foco centra-se na forma como o protagonista – o general Chicuta Campolargo – empreende um processo memorial transformador em relação ao seu passado, recorrendo a significativas experiências de outrora, e como reconstrói suas identidades, seja no plano pessoal ou no coletivo.

No primeiro volume de *Solo de Clarineta* (VERISSIMO, 2005b), o autor, contando 21 anos de idade e residindo em sua cidade natal, relata ter tido um tempestuoso caso de amor com uma atraente e erudita forasteira, uma professora de filologia, de uns quatro ou cinco anos mais velha que ele. Por obra do destino, costumavam encontrar-se “na mesma casa em que o velho chefe político republicano de Cruz Alta, agora sem prestígio e já senil, vivia os últimos dias de sua existência” (VERISSIMO, 2005b, p. 178). E, na sequência, narra o caso do caudilho. Observe-se:

A fera tinha perdido os dentes e as unhas, passava os dias em seu quarto, soltando de quando em quando agudos pigarros que mais pareciam brados de comando – Fogo! Inimigo não se poupa! Degolem todos! – Nos seus delírios voltava frequentemente às guerras e revoluções do passado. À noite, às vezes, jogava pôquer com velhos correligionários e com um ou outro de seus filhos, e nessas ocasiões costumava esbravejar a intervalos, queixando-se de que estava sendo roubado. O famigerado caudilho finava-se aos poucos, leão decrépito dentro duma jaula aberta – e *jaula* é olfativamente a palavra adequada para descrever sua alcova. (VERISSIMO, 2005b, p. 178)

⁶⁷ *O resto é silêncio* (1943), por seu turno, apresenta o antigo caudilho Quim Barreiro, que se encontra, ao final de sua vida, residindo em uma Porto Alegre urbanizada e modernizada bastante diferente de sua Santa Marta de outrora.

O episódio rememorado por Verissimo é altamente significativo, na medida em que atua como uma espécie de fonte para a criação de seus seres ficcionais, notadamente os generais que travam, no presente, batalhas bem diferentes das que estavam acostumados a engendrar no passado glorioso. Conforme Barbosa Filho (2005, p. 20), “a criação, [...] para Erico Verissimo, constitui um permanente desdobramento e uma contínua reestruturação das experiências vividas e observadas. É uma maneira de intensificação da vida.” Existência e arte não se excluem na feitura da vasta obra que Erico legou às letras ocidentais, tendo em vista o fato de a caracterização acima corresponder, com pouca variação, ao perfil do general Chicuta no conto em exame. Além de ter sido um notório degolador durante a Revolução de 1893 e de viver o presente em função de recordações passadas, o velho general Chicuta possui como lema de vida o indefectível “Inimigo não se poupa!” (VERISSIMO, 2007b, p. 228), reiteradamente proferido por ele ao longo da narrativa.

Situado na interiorana Jacarecanga⁶⁸ e narrado em terceira pessoa, “Os devaneios do general” inicia em uma luminosa manhã de inverno, com os galos cantando nos telhados das casas. Tematicamente, os eventos centram-se em episódios presentes que descrevem o fenecimento do velho chefe militar, em contraste com evocações que o transportam para o passado heroico de guerras e desmandos políticos. Reside, agora, na casa da neta, em um quarto que constitui o seu “último reduto” (VERISSIMO, 2007b, p. 226). Na sombra de sua toca, passa as horas sozinho, aguardando a chegada da morte. No plano material, dispõe de pouco, embora emocionalmente possua algo inestimável, suas recordações. Veja-se um trecho:

Poucos móveis: a cama antiga, a cômoda com papéis velhos, medalhas, relíquias, uniformes, lembranças; a cadeira de balanço, o retrato do Senador; o busto do Patriarca; duas ou três cadeiras... E recordações... Recordações dum tempo bom que passou, – patifes! – dum mundo de homens diferentes dos de hoje. – Canalias! – duma Jacarecanga passiva e ordeira, dócil e disciplinada, que não fazia nada sem primeiro ouvir o General Chicuta Campolargo. (VERISSIMO, 2007b, p. 226)

⁶⁸ Segundo Bordini (2012, p. 24), “Erico não explica a origem do nome de seu burgo rural, o que leva a crer que reuniu a palavra ‘jacaré’ com a palavra ‘canga’, do tupi-guarani, que significa ‘cabeça’.” De uso corrente na ficção de Erico, a fictícia Jacarecanga surge pela primeira vez no conto “Malazarte”, integrante de *Fantoches* (1932) para, na sequência, figurar nos romances *Clarissa* (1933), *Música ao longe* (1935) e *Um lugar ao sol* (1936). Para Bordini (2012, p. 49), “Erico Verissimo, ao construir Jacarecanga e desdobrá-la em três etapas: a ingênua e poética em *Clarissa*, a desalentada em *Música ao Longe*, e a crítica em *Um Lugar ao Sol* – cria uma série com um endereço capaz de captar leitores de várias ordens. Dirigida para aquela parcela do público apreciador de romances cuja procedência vem do campo e que vive saudosa e deslocada na cidade grande, ao mesmo tempo dá a conhecer ao cidadão metropolitano os mecanismos sociais dos burgos rurais e as razões da migração para os centros urbanos.”

Note-se que o excerto transcrito evidencia uma importante oposição entre presente e pretérito, segundo o ponto de vista da personagem, para a qual o tempo de outrora era “bom”, ao passo que o atual é justamente o oposto, ainda mais por não levar em consideração suas opiniões acerca dos assuntos que dizem respeito a sua comunidade. Instaure-se um forte descontentamento com o tempo vigente, uma tensão proveniente de conflitos e incertezas associados à identificação. Desse modo, a origem da narração memorial reside justamente aí, ou seja, no fato de a identidade do sujeito encontrar-se em crise; logo, recorrerá à narrativa recordativa com o intuito de reavaliar essa identidade colocada em xeque.

Ao manifestar apreço pelas “recordações dum tempo bom que passou”, o protagonista enquadra determinadas imagens em seu horizonte memorial, em detrimento de outras possíveis, desvelando, assim, o caráter seletivo da memória. Evoca episódios que julga serem relevantes para si, carregados de sentido, o que, em última instância, revelaria uma constante interação entre o vivido e o aprendido. À vista disso, verifica-se em “Os devaneios do general” o fenômeno mnemônico identificado por Ricoeur (2007) como “evocação simples”, tendo em vista que a lembrança advém enquanto presença do ausente, ou seja, recorda tão somente determinados acontecimentos em certas ocasiões, não empreendendo, como em “Sonata”, um “esforço de recordação”.

Intrinsecamente associado a isso está o fato de o herói justapor, no âmbito do ato memorial, duas modalidades de memória, a saber, o devaneio e a memória episódica. Aceitando o convite do sol, o general decide sair do quarto, sentando-se à janela que dá para a rua, em uma caminhada pensosa que o deixa esgotado. No exterior, a vida segue com a sua rotina, na qual os galos cantam, as crianças gritam, e um negro passa alegre pela rua com um cesto de laranjas à cabeça. Animando-se aos poucos pela “ilusão de vida que a luz quente lhe dá, [...] entreabre os olhos e devaneia...” (VERISSIMO, 2007b, p. 226). Erige-se o primeiro bloco rememorativo, que inicia com um devaneio no qual contrapõe-se a Jacarecanga do passado com a sua versão presente modernizada. Observe-se:

Jacarecanga! Sim senhor! Quem diria? A gente não conhece mais a terra onde nasceu... Ares de cidade. Automóveis. Rádios. Modernismos. Negro quase igual a branco. Criado tão bom como patrão. Noutro tempo todos vinham pedir a benção ao General Chicuta, intendente municipal e chefe político... A oposição comia fogo com ele. (VERISSIMO, 2007b, p. 226)

Na sequência, evoca um episódio que comprova o caráter truculento, motivo de orgulho para a sua constituição enquanto sujeito violento e antidemocrático. Certo dia, um artigo sem autoria havia sido publicado na *Voz de Jacarecanga*, o jornal citadino, denegrindo

a índole do general, ao afirmar categoricamente: “*A hiena sanguinária que bebeu o sangue dos revolucionários de 93, agora tripudia sobre a nossa mísera cidade desgraçada*” (VERISSIMO, 2007b, p. 227). Indubitavelmente, sabia que o alvo era ele, dada a sua fama de degolador que corria por todo o Estado. O artigo causara alvoroço em Jacarecanga, deixando-o em estado colérico. Mais calmo, pôs o revólver de lado, vestiu a farda militar e dirigiu-se a Intendência. Uma vez lá, mandou chamar o diretor do periódico, o Mendanha. Frente a frente, confronta o adversário, ordenando-o que coma a página do jornal que trazia o famoso artigo, e o homem, congelado pelo medo, mastiga e engole o pedaço de papel sem hesitar.

Sobressaltado pela passagem de um avião, o protagonista retorna ao presente, desgostoso e proferindo imprecações em relação aos confortos possibilitados pela invenção das aeronaves, em especial no terreno da guerra, pois, em seu entendimento “antigamente brigava-se em campo aberto, peito contra peito, homem contra homem. Hoje se metem os poltrões nesses ‘banheiros’ que voam, e lá de cima se põem a atirar bombas em cima da infantaria. A guerra perdeu toda a sua dignidade” (VERISSIMO, 2007b, p. 228). Em seguida, retorna ao devaneio, instaurando-se o segundo bloco rememorativo, o qual principia com uma imagem-lembrança essencial para o seu horizonte memorial: em 1893, durante um dos conflitos mais sangrentos da história do Rio Grande do Sul – “O Rio Grande inteiro cheirava a sangue” (VERISSIMO, 2007b, p. 228) –, já perto dos cinquenta anos, Chicuta vislumbra o sentimento de euforia que tomava conta de si nos momentos que antecederiam a hora do combate. Evoca, logo depois, “[aquela] noite que é uma recordação que o há de acompanhar decerto até o outro mundo... se houver outro mundo” (VERISSIMO, 2007b, p. 228). Após tomar conhecimento pelos seus vanguardeiros de que as forças revolucionárias (os maragatos) estavam dormindo desprevenidas, sem a presença de sentinelas, convoca seus oficiais e traça instantaneamente um plano para cercar o acampamento inimigo e acabar com todos eles mediante sua técnica predileta, a degola; ao final, profere seu lema: “Inimigo não se poupa!” (VERISSIMO, 2007b, p. 228). Concluído o ataque, restam apenas os cadáveres de duzentos homens degolados. Passando por entre os destroços, o protagonista avista, em meio aos mortos, conhecidos e antigos camaradas, tendo um leve estremecimento. Apesar disso, uma frase soa-lhe na mente: “Inimigo não se poupa!” (VERISSIMO, 2007b, p. 228), fato que corrobora não possuir, desde então, nenhum remorso e piedade em relação aos adversários.

Regressando ao presente, sente sede, situação que o faz chamar seu enfermeiro, Petronilho, exigindo que o empregado lhe providencie um copo d’água. Estando fora da residência, este não ouve o chamado do velho, aparecendo, em seu lugar, Juventina, a neta do militar. Esta pergunta ao avô se ele não gostaria de um suco de laranja, ideia rechaçada com

veemência por ele, que repetidamente demanda por água. A seguir, volta-se para pensamentos amargos, sobretudo o fato de Deus ter-lhe negado filhos homens. Quando o mulato entra com um copo de suco de laranja é repreendido por Chicuta, que reafirma desejar água, ao que o outro, em atitude de deboche, declara que não buscará a bebida exigida pelo patrão. Conforme o leitor depois toma conhecimento, Petronilho ofereceu-se para cuidar do ex-chefe político de Jacarecanga com o intuito de “ver os últimos dias da fera” (VERISSIMO, 2007b, p. 230), solicitando apenas casa, comida e roupa. Resolve tomar tal decisão movido, de início, pelo desejo de vingar a morte do pai que, na eleição passada, havia sido morto pelo general pelo fato de ter sido cabo eleitoral da oposição e ter dito desaforos àquele. Contudo, com o passar do tempo, a situação política da cidade melhorou e o general foi perdendo a autoridade. Ao chegar ao conhecimento de Petronilho a notícia sobre o estado deplorável no qual o velho se encontrava, não hesitou, e apresentou-se como enfermeiro.

Capitulando, o protagonista decide beber o suco de laranja para, em seguida, devanear nostalgicamente acerca da influência e do poder de que dispunha no passado, estabelecendo-se, assim, o terceiro bloco recordativo. Veja-se: “O general contempla os telhados de Jacarecanga. Tudo isto já lhe pertenceu... Aqui ele mandava e desmandava. Elegia sempre os seus candidatos: derrubava urnas, anulava eleições. Conforme a sua conveniência, condenava ou absolvía réus” (VERISSIMO, 2007b, p. 231). Rememora, ainda, dois episódios sugeridos pelo devaneio: no primeiro deles, havia mandando espancar um promotor público que não lhe obedeceu a ordem de ser leniente na acusação; no segundo, expulsou da cidade um juiz que teve o atrevimento de se opor a uma determinação sua. Devido a um grito de criança, o bisneto que brinca no jardim com as pedras do chão, volta ao presente e perde-se em divagações sobre o futuro.

Na sequência, torna a devanear, circunstância que sinalizaria a edificação do quarto e derradeiro bloco recordativo, entretanto é interrompido pelo bisneto, que, arquejante, entra na sala com uma lagartixa verde nas mãos. Inclinando a cabeça, o protagonista vê o animal retorcendo-se na pequena mão do menino, manchada de sangue. Alvorçado, o jovem explica ao bisavô que havia degolado o réptil. Surpreso, Chicuta chega a perder a voz para, logo depois, murmurar, comovido: “– Seu patife! Seu canalha! Degolou a lagartixa? Muito bem. Inimigo não se poupa. Seu patife!” (VERISSIMO, 2007b, p. 232). Por fim, afaga a cabeça da criança, com uma luz de esperança nos olhos. Concluída a sistematização dos períodos rememorativos, bem como a narrativa em si, é importante sublinhar que os devaneios, ao serem evocados, apresentam imagens explícitas, todavia incompletas do passado, situação que torna o protagonista consciente de que poderia haver mais para recordar. Entram em cena,

portanto, as memórias episódicas, elementos vitais para a sustentação dos devaneios primeiramente trazidos à tona pela faculdade memorial do general.

Componente fundamental dos blocos recordativos, as imagens-lembranças qualificam-se como traços indispensáveis para a veiculação de uma narrativa memorial coerente, na medida em que reorganizam o passado do herói segundo os desígnios do presente. Desgostoso com a situação na qual se encontra, tenciona recuperar, nos eventos de outrora, parte da aura heroica que o acompanhou ao longo de sua existência. Desse modo, Chicuta relembra não o acontecimento em si, mas a impressão que esse momento pretérito lhe causa no tempo atual. Enquanto reconstruções do passado, as imagens-lembranças se constituem com o auxílio de dados emprestados do presente, fato que garante a sua sobrevivência nessa temporalidade. Além disso, a justaposição verificada entre devaneio e memória episódica confirma o princípio bergsoniano segundo o qual o fenômeno mnemônico revela no presente facetas diferentes de sua experiência original. Portanto, a compreensão das recordações à luz do presente permite ao general a reconsideração de uma série de episódios marcantes, ainda que sejam evocados tão somente para reforçar o seu caráter violento e despótico.

Na medida em que rememora “a glória antiga” (VERISSIMO, 2007b, p. 231), o protagonista não só narra a si mesmo como também almeja posicionar-se dentro de seu respectivo grupo social, em um processo que leva em conta as diferentes identidades que assume ao longo da vida. Observe-se um trecho:

Por um instante, o general se revê montado no seu tordilho, teso e glorioso, a espada chispando ao sol, o pala voando ao vento... Vejam só! Agora está aqui, um caco velho, sem força nem serventia, esperando a todo instante a visita da morte. Pode entrar. Sente-se. Cale a boca! (VERISSIMO, 2007b, p. 228)

Em cada um desses contextos, Chicuta é diferentemente posicionado pelas distintas expectativas e restrições sociais próprias a cada uma dessas situações, representando-se, assim, diante dos demais, conforme as regras de cada campo social. No passado, além da patente de general do exército, dispõe dos seguintes papéis identitários: intendente municipal e chefe político de Jacarecanga. No presente, por sua vez, não passa de um velho militar sem relevância alguma para o cenário político atual de sua cidade, tendo em vista que, com o passar do tempo, foi perdendo a autoridade de que dispunha outrora. Associa-se à sua identidade a imagem da morte, a qual, em sua opinião, é iminente. Veja-se: “De seu peito sai um ronco que lembra o do estertor da morte. O general passa a mão pelo rosto murcho: mão de cadáver passeando num rosto de cadáver. Sua barbicha branca e rala esvoaça ao vento. O velho deixa cair os braços e fica imóvel como um defunto” (VERISSIMO, 2007b, p. 226). Tal

transformação também pode ser verificada no contraste explícito entre o episódio evocado pelo protagonista no âmbito do segundo bloco recordativo – a inesquecível noite da degola – e rendição simbólica manifestada no presente, conforme fica evidente pelo seguinte excerto: “O general se entrega. Atira a cabeça para trás e, de braços caídos, fica todo trêmulo, com a respiração ofegante e os olhos revirados, uma baba a escorrer-lhe pelos cantos da boca mole, parda e gretada” (VERISSIMO, 2007b, p. 230). Desse modo, as identidades assumidas por Chicuta mudam com o decorrer dos anos devido ao traço inerentemente histórico do processo identitário, se transformado à medida que ele vai envelhecendo e, conseqüentemente, abandona certas identidades para, em seu lugar, apropriar-se de outras.

Tratando-se especificamente do processo memorial de um idoso, são significativas as considerações de Ecléa Bosi (1994). Segundo a psicóloga brasileira,

a velhice, que é um fator natural como a cor da pele, é tomada preconceituosamente pelo outro. Há, no transcorrer da vida, momentos de crise de identificação: na adolescência também nossa imagem se quebra, mas o adolescente vive um período de transição, não de declínio. O velho sente-se um indivíduo diminuído, que luta para continuar sendo um homem. (BOSI, 1994, p. 79)

Evidentemente, compaixão e solidariedade seriam os últimos sentimentos que alguém poderia ter em relação ao sanguinário general. Ainda assim, estamos diante de um ser humano, com sua experiência de vida e idiossincrasias que, em última instância, deveria ter o direito a um julgamento justo pelos crimes cometidos ao longo do tempo, segundo os princípios de qualquer sociedade democrática.

O traço dialético que une memória e identidade possibilita ao sujeito que recorda o estabelecimento de uma espécie de continuidade entre o que foi e o que é agora, ou seja, o sentido de identidade sobrevive no ser do indivíduo. Em outras palavras, ter consciência das identidades anteriores auxilia na confirmação das identidades presentes. Para Chicuta Campolargo, a conexão instituída entre pretérito e presente, além de reforçar a imagem que possui de si, fundamenta-se em aspectos nitidamente nostálgicos, como podemos visualizar abaixo:

O animal passou o inverno metido na toca, conversando com os seus defuntos, gritando, dizendo desaforos para os fantasmas, dando vozes de comando: “Romper fogo! Cessar Fogo! Acampar”. E recitando coisas esquisitas. “Vossa Excelência precisa de ser reeleito para glória do nosso invencível Partido”. Outras vezes olhava para o busto e berrava: “Inimigo não se poupa. Ferro neles”. (VERISSIMO, 2007b, p. 230-231)

Além de manter relação intratextual com o episódio evocado por Erico no trecho de suas memórias anteriormente transcrito, o sentimento nostálgico experienciado pelo general atesta sua inadaptabilidade frente o tempo presente, buscando, assim, referência identitária em devaneios e memórias episódicas. Portanto, no escopo do processo memorial em questão, é válido dizer que o ato de recordar pode proporcionar conforto e contribuir para a saúde mental do velho general. Registre-se que a nostalgia pode, ainda, apresentar um viés doloroso, conforme destaca John Tierney (2013) em matéria publicada no *The New York Times*: “Nostalgia does have its painful side – it’s a bittersweet emotion – but the net effect is to make life seem more meaningful and death less frightening. When people speak wistfully of the past, they typically become more optimistic and inspired about the future.”⁶⁹

Tal vínculo entre passado, presente e futuro encontra ressonância no argumento de Sarlo (2007) sobre a interdependência entre as temporalidades consideradas, na medida em que Chicuta rememora elementos do pretérito mediante uma construção discursiva, um relato, circunstância que corrobora a conexão entre tempo e narrativa. À primeira vista, a perspectiva de um amanhã próspero não parece figurar no horizonte do protagonista. Observe-se:

Que será o mundo de amanhã, quando Chiquinho [seu bisneto] for homem feito? Mais aviões cruzarão os céus. E terá desaparecido o último “homem” da face da terra. Só restarão idiotas efeminados, criaturas que acreditam na igualdade social, que não têm o sentido da autoridade, fracalhões que não se hão de lembrar dos feitos dos seus antepassados, nem... Oh! Não vale a pena pensar no que será amanhã o mundo dos maricas, o mundo de Chiquinho, talvez o último dos Campolargos! (VERISSIMO, 2007b, p. 231)

Será a degola da lagartixa pelas mãos do bisneto que restaurará a esperança do velho no futuro. Com relação a esse inesperado desfecho, Hirata (1998, p. 137) assevera que

ao declarar ter degolado a lagartixa, Chiquinho mostra que, apesar das transformações em Jacarecanga, da educação em novos moldes e da decadência de seu bisavô, essa sede de mostrar coragem e poder diante dos mais fracos não se extinguiu. [...] Apesar das mudanças temporais, espaciais e culturais, a violência não desapareceu e dificilmente desaparecerá.

Por conseguinte, o passado, ao relacionar-se com o presente e o futuro, qualifica-se como recurso vital para a constituição do sujeito enquanto ser dotado de sentido. A cena retratada acima constitui um exemplo disso, na medida em que a decapitação do réptil por Chiquinho possui vínculos afetivos com o pretérito do bisavô, célebre degolador em períodos

⁶⁹ “A nostalgia tem seu lado doloroso – é uma emoção agri-doce –, mas o efeito final é fazer a vida parecer mais significativa e a morte menos assustadora. Quando as pessoas falam melancolicamente do passado, elas tipicamente se tornam mais otimistas e inspiradas sobre o futuro.” A citação não apresenta paginação pelo fato de ter sido obtida no site eletrônico do periódico nova-iorquino em questão.

bélicos. A partir da dialética existente entre memória e identidade erige-se uma trajetória de vida fortemente alicerçada no sentimento nostálgico em relação a eventos de outrora, situação que demonstra a relevância e o significado que essa emoção desempenha sobre o horizonte memorial do general.

A justaposição de devaneios e memórias episódicas implica levar em conta não apenas o modo pelo qual o protagonista enceta o ato memorial, mas também torna possível relacioná-lo a um processo igualmente fundamental, o esquecimento. Atuando como uma espécie de filtro, ele contribui para o ordenamento das imagens-lembranças a serem posteriormente evocadas. Para Seligmann-Silva (2003, p. 62), “o registro da memória é mais seletivo e opera na *double bind* entre a lembrança e o esquecimento, no tecer e no destecer”. É admissível, nesse sentido, levantar a hipótese segundo a qual as lembranças somente advêm à memória do general pelo fato de sua inadaptabilidade ao tempo presente motivá-lo a realizar tal ação. Nos momentos que antecedem a evocação de ocorrências passadas, pode-se argumentar que tais imagens estejam temporariamente relegadas ao plano do esquecimento de reserva para, na sequência, ressurgirem e atuarem sobre a identidade do sujeito que rememora. Juntamente com Ricoeur (2007), diremos que a sobrevivência das imagens constitui um estado de “pequena felicidade”.

Ao qualificar o passado como “tempo bom” (VERISSIMO, 2007b, p. 226) e “glória antiga” (VERISSIMO, 2007b, p. 231), em contraposição ao presente hostil, Chicuta reconhece concretamente a temporalidade pretérita e o bem-estar emocional que ela pode lhe causar no tempo atual. No âmbito do reconhecimento, pois, faz-se necessária a permanência de algo da primeira impressão de cada uma das recordações por ele evocadas, para que, dessa forma, se lembre delas agora. Identifica, graças ao “ato mnemônico por excelência”, a lembrança como reconstrução de um episódio transcorrido no passado, a qual mantém em seu interior a marca da profundidade temporal no momento em que é rememorada. Repetição em demanda da diferença, a atividade memorial alcança plena realização no momento em que engendra o processo do reconhecimento, solidamente fundamentado no caráter duplo que a lembrança assume, isto é, enquanto re-(a)apresentação.

Assim como o protagonista de “Sonata”, Chicuta Campolargo mantém uma relação conflituosa com o tempo presente, manifestando profunda inadaptabilidade frente o meio que o cerca. Dentre os aspectos que o perturbam figuram a urbanização de Jacarecanga, os confortos – rádio, avião, automóvel – que a modernidade tem possibilitado às pessoas, a gradual aceitação e integração dos negros à sociedade, a perspectiva de criados serem tão dignos quanto os patrões, o avanço de questões sociais como a reforma agrária, e, sobretudo, a

extinção da autoridade de que dispunha quando atuava como chefe político do município. Sumariamente, essa é a moldura que serve de base para a estruturação do processo memorial empreendido pelo general, bem como o consequente vínculo estabelecido com a memória de ordem coletiva. E, ao tomar emprestado de seu meio palavras e ideias, o herói vale-se da linguagem comum a toda uma organização social para evocar os episódios de fato significativos para o seu horizonte memorial.

Embora as recordações do velho caudilho sejam socialmente orientadas pela coletividade, esta opera sobre ele só com o propósito de reforçar o sentimento de não adaptação experimentado no decorrer da atividade rememorativa. O confronto com o “tempo degradante, do gaúcho civilizado, amolecido, num Rio Grande transformado” (LEITE, 1978, p. 37) recrudescer à medida que sua memória individual não encontra respaldo na memória coletiva fundamentada no quadro social atual. Justifica-se o porquê de o general lembrar-se dos eventos de outrora com nostalgia, circunstância que garantiria, conforme Silva (2000, p. 82), “a permanência da ideologia do gauchismo [...] na sociedade em modernização [...]”. Além disso, o grupo no qual Chicuta consolidou-se enquanto autoridade política e militar perdeu toda a relevância no cenário político presente, situação que atestaria a integração de seu processo memorial ao conjunto dessa modalidade de memória coletiva, vista enquanto uma “corrente de pensamento” (HALBWACHS, 1990).

Nesse sentido, a memória pessoal de Chicuta Campolargo apresenta-se, a seu modo, como um ponto de vista sobre a memória coletiva, na medida em que se enraíza no discurso mítico acerca da figura do gaúcho, em oposição ao quadro acima considerado. Essa construção ideologizada, que conheceu o seu auge no regionalismo romântico, “revive simbolizada no mito, pois ele vem para suprir as carências que se tornaram incontornáveis” (PEREIRA, 2017, p. 17). Percebe-se que ao dispor as recordações em uma narrativa, o sujeito reexamina os aspectos pessoais, aproximando-os de um passado coletivamente rememorado.

Além de constituir-se na interface entre as recordações individuais e a memória coletiva, a atividade memorial empreendida pelo general apresenta profunda conexão com a dialética existente entre memória e história. Os eventos históricos não funcionam, aqui, como mero pano de fundo para que a ação narrativa siga o seu curso. Intrinsecamente vinculados ao horizonte do protagonista, qualificam-se enquanto suportes memoriais que auxiliam na transformação do discurso histórico em memória. Conforme Assmann (2006), o conhecimento compartilhado e a participação social possibilitam que a “história em geral” seja reconfigurada em uma modalidade particular e emocionalmente intensa, a “nossa história”.

Proveniente de um passado guerreiro e de uma memória fortemente alicerçada em guerras, Chicuta vangloria-se de sua tradição familiar em tomar parte nos mais célebres conflitos que marcaram tanto a história do Rio Grande do Sul quanto a brasileira. Em determinada altura do conto, lemos: “Os Campolargos que brilharam na Guerra do Paraguai, na Revolução de 1893 e que ainda defenderam o governo em 1923...” (VERISSIMO, 2007b, p. 229). Dentre os três confrontos elencados, percebe-se que a ênfase recai na Revolução Federalista (1893-1895), episódio-chave para a sustentação das recordações do general, sobretudo no âmbito dos dois primeiros blocos rememorativos. Ganha destaque, ainda, no momento em que o narrador situa o estado de saúde da personagem no tempo presente, declarando que “a voz que lhe sai da garganta é tão remota e apagada que parece a voz de um moribundo, vinda do fundo do tempo, dum acampamento de 93” (VERISSIMO, 2007b, p. 229).

Do ponto de vista histórico, a Proclamação da República (1889) e a conseqüente instalação de um governo republicano no Rio Grande do Sul implicaram a adoção de um sistema político autoritário, inspirado no pensamento positivista de Auguste Comte (1798-1857)⁷⁰. Em linhas gerais, apregoava-se a promoção do progresso econômico sem, contudo, alterar a ordem social, situação que garantiria o domínio das classes conservadoras no Estado. Fundamental nessa direção foi a promulgação da Constituição Estadual de 14 de julho de 1891, redigida praticamente por um único autor, Júlio Prates de Castilhos (1860-1903). Conforme Vares (1992, p. 141-142), a filosofia política do castilhismo exibia-se como “elitista e antidemocrática, [servindo] como uma luva para uma classe dominante jovem que ainda conserva as características do patriarcado rural [e] vai se preparando para crescer e se tornar forte à sombra do Estado.” Entre outros pontos, o documento deixava clara a predominância do poder executivo sobre o legislativo, cabendo a este apenas a administração de assuntos orçamentários. Ao presidente, por sua vez, era concedida a autoridade máxima, podendo legislar por decreto sobre matérias de alçada não financeira. Igualmente importante era o fato de o vice-presidente ter sua nomeação feita pelo próprio presidente estadual, assim como propiciava ao representante do executivo a contínua reeleição, salvo se ele merecesse o sufrágio de três quartas partes do eleitorado. Segundo Pesavento (1997, p. 77-78), “tal

⁷⁰ Filósofo francês, fundador da Sociologia e do Positivismo. De sua obra, destacam-se: *Opúsculos de Filosofia Social* (1816-1828, republicados em conjunto, em 1854, como apêndice ao volume IV do *Sistema de política positiva*), *Curso de filosofia positiva* (1830-1842, que em 1848 foi renomeado para *Sistema de filosofia positiva*), *Discurso sobre o espírito positivo* (1848) e *Catecismo positivista* (1852).

princípio associado ao mecanismo do voto a descoberto⁷¹, vigente na República Velha, permitia que um presidente de estado pudesse permanecer no poder praticamente por tempo indefinido.” Diante desse contexto desfavorável para diversos setores da sociedade, engendraram-se uma série de contestações.

Primeiro, em 1891, por ocasião das eleições para a constituinte estadual, um grupo de republicanos dissidentes, ex-liberais e ex-conservadores decidiram formar o Partido Republicano Federal, com o intuito de concorrer com o Partido Republicano Rio-Grandense pelo maior número possível de assentos na câmara dos deputados, sem, todavia, obter êxito. Mais tarde nesse mesmo ano, a oposição liderada por Joca Tavares (1811-1906) depôs Castilhos, dissolvendo a Constituição de 14 de julho e depondo os governos municipais. Instaurou-se, assim, o chamado “governicho” – expressão cunhada por Júlio de Castilhos –, estendendo-se de 12 de janeiro de 1891 a 17 de junho de 1892. Em seu derradeiro ano de mandato, o partido da situação, ao realizar aproximações rentáveis com o exército, reconduziu o Patriarca do Rio Grande do Sul ao poder.

No entanto, o auge da discórdia entre opositores e situacionistas sucedeu-se com a deflagração da Revolução Federalista, guerra civil que registrou atos de extrema violência perpetrados por ambas as partes. A historiadora gaúcha sintetiza, nesse sentido, a conjuntura que ora se apresentava. Veja-se:

Os ex-liberais rearticularam-se em torno do seu líder Gaspar Silveira Martins, que em 1892 retornava do exílio na Europa, formando em Bagé o Partido Federalista Brasileiro. Deles afastaram-se os republicanos dissidentes, que não aceitaram a liderança do velho chefe liberal. Adotando a ideia parlamentar, os federalistas opuseram-se, no plano local, a Castilhos, e no plano Federal, ao governo de Floriano Peixoto. Nesta linha de conduta, aproximaram-se do movimento eclodido na marinha, conhecido como Revolta da Armada, que reunia elementos da elite da época do Império, inconformados com a instalação da República. (PESAVENTO, 1997, p. 78)

Os federalistas, alcunhados de maragatos⁷², almejavam, em síntese, a descentralização do poder, a adesão a um sistema federal e parlamentarista, bem como a deposição do então presidente. Objetivando derrotar os revolucionários, os republicanos, denominados pica-

⁷¹ Modalidade de votação na qual o votante saía da seção eleitoral com uma espécie de recibo do voto, que declarava o(s) candidato(s) votado(s). Isso servia para controlar em quem as pessoas estavam votando, institucionalizando o “voto de cabresto”.

⁷² De acordo com Oliveira (2013, p. 143), os federalistas receberam tal designação “pois com os invasores brasileiros vinham gaúchos uruguaios de um departamento que fora povoado por espanhóis oriundos da Maragataria. Os republicanos começaram a chamar os federalistas de maragatos como se fossem mercenários estrangeiros. Os maragatos adotaram o lenço vermelho como símbolo da sua facção política (o mesmo símbolo que havia sido usado pelos farroupilhas em 1835, aparentemente como se fossem seus herdeiros políticos, embora houvesse entre suas fileiras membros que haviam lutado contra os farrapos, como é o caso do chefe rebelde Joca Tavares).”

paus⁷³, formaram alianças no plano nacional e regional, circunstância que fortaleceu os vínculos entre o Partido Republicano Rio-Grandense, Floriano Peixoto e o exército, contribuindo, desse modo, para a vitória de Castilhos no Sul. Após uma série de combates fratricidas, os maragatos depuseram as armas em 1895, obtendo do governo a promessa de que a constituição seria revista, especificamente no sentido de que ficasse proibida a reeleição sucessiva do chefe do executivo. Entretanto, tal comprometimento jamais se concretizou. Com o término do embate, o partido castilhista saiu fortalecido, consolidando o seu domínio sobre o Estado. Para Pesavento (1997, p. 79), “o final do conflito implicou tanto o fortalecimento da máquina política situacionista quanto a polarização partidária do Rio Grande do Sul.” Com o cenário governamental sob controle, verificou-se a ascensão do chamado Coronelismo, no qual “coronéis” gaúchos ocupavam os principais cargos políticos, qualificando-se como homens de confiança do presidente estadual. A Revolução Federalista acabou servindo para expor a fragmentação presente no núcleo da classe dominante rio-grandense: de um lado, os federalistas/maragatos e, de outro, os pica-paus/republicanos.⁷⁴ Finalmente, Oliveira (2013, p. 146-147) assevera que

a “Revolução” foi um movimento de elites, como a maioria das “revoluções” no Brasil. Em realidade, dois grupos disputando a hegemonia do poder, uma representava a elite tradicional e retrógrada e a outra, mais nova e mais dinâmica, defendia uma forma singular de fazer política, e que, triunfando no conflito, teve possibilidade de impor-se à sociedade. A população em si não teve participação, os federalistas não procuraram levantar a população em seu favor, ou pelo menos contar com sua simpatia. Entravam nas cidades e povoados utilizando violência contra os civis, e a ação dos republicanos não diferiu de seus adversários.

Historicamente, o conflito de 1893 figura no imaginário nacional e internacional como a revolução das degolas, tendo em vista o emprego maciço dessa modalidade de execução. Pesavento (1997, p. 79) registra, nesse sentido, que “a cada ato de barbarismo cometido contra um dos grupos rivais, o opositor respondia com novas atrocidades.” Compreendido como a “hiena que bebeu em 93 o sangue dos revolucionários” (VERISSIMO, 2007b, p. 230), Chicuta Campolargo evidencia-se, inegavelmente, como partidário de Júlio de Castilhos, na medida em que, além de ter cooperado com o governo vigente no que tange às brutalidades cometidas no caso em questão, endossa nostalgicamente em suas recordações os feitos que julga serem heroicos e gloriosos. A barbárie observada durante os três anos nos quais o conflito durou corrobora, assim, o caráter violento e truculento que forma a identidade do

⁷³ O nome pica-pau procede do quepe com enfeite vermelho utilizado pelas forças republicanas, que trajavam um lenço amarelo como distintivo.

⁷⁴ Para maiores detalhes e diferentes perspectivas sobre a Revolução Federalista, cf. a bibliografia selecionada por Oliveira (2013).

general ao longo do tempo e de diferentes campos sociais. Demonstra, ainda, o significativo elo que as memórias de ordem individual e coletiva mantêm em relação ao discurso histórico, além de revelar diferentes fragmentos de realidades passadas.

“Os devaneios do general”, assim como a totalidade da obra de Erico Verissimo, não constitui mera crônica de fatos históricos e, enquanto literatura, apresenta determinada visão da realidade (PESAVENTO, 1990). A ficção do autor de Cruz Alta atua, decididamente, no sentido de desmistificar a imagem do gaúcho destemido e altivo, manifestando traços nitidamente antimachistas e garantindo à mulher o seu merecido espaço na tessitura narrativa, conforme a perspectiva sustentada por Athayde (1972)⁷⁵. No terceiro volume de *O arquipélago*, encontramos essa imagem representada com nitidez pela voz de Floriano Terra Cambará, espécie de *alter ego* de Erico. No caso em questão, segue-se um diálogo entre o tetraneto do Capitão Rodrigo Cambará e o Dr. Terêncio Prates:

– Se nós os gaúchos jogamos fora os nossos mitos, que é que sobra?
 Floriano olha para o estancieiro e diz tranquilamente:
 – Sobra o Rio Grande, doutor. O Rio Grande sem máscara. O Rio Grande sem belas mentiras. O Rio Grande autêntico. Acho que à nossa coragem física de guerreiros devemos acrescentar a coragem moral de enfrentar a realidade. [...] Os mitos sempre existiram [...] como expressões da irreprimível força do cosmos refletidas nas culturas humanas. E mesmo no âmago das religiões, das filosofias, das manifestações artísticas e até mesmo da ciência, existe um remoto núcleo mítico. E é curioso que muitos dos mitos e símbolos das civilizações primitivas continuam a aparecer, sob os mais variados disfarces, nos sonhos do homem moderno. O que me parece absurdo é essa nossa mitologia fabricada por uma literatura duvidosa e feita sob encomenda. É desse civismo convencional de grupo escolar que nos devemos livrar. Nunca preguei nem desejei a destruição ou a difamação dos heróis da nossa história. O que sempre achei absurdo foi a projeção desses homens no plano ideal, com prejuízo de sua humanidade, de sua autenticidade, de sua verdade existencial. [...] A mim me impressiona muito menos uma carga de cavalaria dos Farrapos do que a coragem das mulheres desses guerreiros que ficaram em suas casas esperando os maridos, os filhos e os irmãos que tinham ido para a guerra. As mulheres que durante horas incontáveis de agonia ficaram ouvindo o uivar do vento no descampado e o lento arrastar-se do tempo [...] sem mulheres como a velha Ana Terra, a velha Bibiana e a velha Maria Valéria não existiria também o Rio Grande. Elas eram o chão firme que os heróis pisavam. A casa que os abrigava quando eles voltavam da guerra. O fogo que os aquecia. As mãos que lhes davam de comer e de

⁷⁵ Chaves (2015) compartilha da mesma opinião defendida por Athayde (1972), declarando: “mesmo escrevendo a crônica de uma guerra, de várias revoluções, ou seja, mesmo escrevendo a crônica do Rio Grande do Sul, que é pontilhada de guerras e revoluções, ele é um pacifista. Apesar de construir um mundo de guerreiros como Capitão Rodrigo e Licurgo Cambará, ele é um feminista, um antimachista. Quer dizer, a posição do Erico como romancista, tal como a de Floriano Cambará que aparece como narrador de *O arquipélago*, é declaradamente antimachista. É estranho que o grande escritor do Rio Grande do Sul vá contra os estereótipos do povo do Rio Grande do Sul, como coragem, violência, machismo, etc. Muita gente toma o Capitão Rodrigo e os guerreiros de *O tempo e o vento* e sai ‘papagaiando’ por aí... Até pode colar, mas não se deve esquecer que sempre do lado de um Capitão Rodrigo tem uma Bibiana, que é uma espécie de anti-Capitão Rodrigo. Erico sugere que a coragem do Rio Grande do Sul não estava nesses guerreiros, mas nas mulheres que ficavam dentro de casa ouvindo o uivo do vento. Aquelas mulheres eram o chão firme em que os heróis pisavam. O chão firme eram elas, não a coragem. Essa não dizia nada para ele” (CHAVES, 2015, p. 159).

beber. Elas eram o elemento vertical e permanente da raça. (VERISSIMO, 2004, p. 293-294)

Por outro lado, no centro da narrativa verissiana, sob os mais variados matizes, torna-se possível apreender “uma certa visão conciliadora”, posição defendida por Pesavento (1990, p. 42). Para a estudiosa, ainda que Erico identifique o drama dos setores mais pobres da sociedade, transparece no texto “um elemento suavizador de conflitos”, o que significa dizer que “não é que não haja exatamente, na visão do autor, a tal democracia social [entre peões e estancieiros], mas existem elos de ligação entre os personagens de uma e outra classe social baseados na fraternidade, nos bons sentimentos, no caráter nobre, no companheirismo” (PESAVENTO, 1990, p. 42). Compreendida dessa forma, a releitura que Verissimo empreende acerca da figura do gaúcho mitificado efetua-se menos pela força de um movimento social e mais pelo conteúdo individual das ações. Em termos de uma possível visão histórica, o pensamento do autor gaúcho se caracterizaria, segundo Pesavento (1990, p. 43), como o de um contador de histórias “que expressava em sua obra as contradições presentes na vida intelectual de seu tempo: uma visão social que se chocava com o processo de invenção das tradições, ao qual ele também não estava infenso.” Em consequência, o projeto literário de Erico Verissimo, no que concerne especialmente ao desvelamento da realidade, não pretende descrever a história, objetivando, ao invés, denunciá-la. Não é gratuita, desse modo, a oposição temporal que fundamenta o horizonte memorial do velho Chicuta, estabelecida entre o passado glorioso e o presente degradado. Nessa linha de reflexão, Chaves (1999, p. 78) afirma que “a imigração, o acelerado surto industrial, o fortalecimento duma classe média urbana mudaram definitivamente a face do antigo Rio Grande patriarcal e agrário.”

Por fim, ao justapor em seu processo memorial devaneios e memórias episódicas, o general Chicuta Campolargo efetua uma revisão autocrítica de sua própria existência enquanto ser social integrado a uma coletividade. Nostalgicamente, evoca situações e eventos que confirmam o seu sentimento de inadaptabilidade ao contexto atual, procurando situar-se frente às mudanças que vem ocorrendo em Jacarecanga, sem renunciar, entretanto, ao traço marcante do sul-rio-grandense guerreiro, o de jamais desistir de uma luta.

Em *Um certo Henrique Bertaso: pequeno retrato em que o pintor também aparece* (1972), Erico sintetiza com um precisão indelével esse cenário. Conta o escritor que conheceu “um velho gaúcho que costumava dizer que o homem, quando envelhece, começa a pelear em retirada e com pouca munição, mas que o importante mesmo é pelear...” (VERISSIMO, 2011, p. 85). Chicuta, ao tomar consciência do estado deplorável no qual se encontra presentemente,

evidenciando a crise de identidade que o acomete, busca, mediante o acesso ao passado, possíveis respostas às inquietações advindas do conflito pretérito-presente. Isso lhe permitiria, ainda que por um breve espaço de tempo, alicerçar um futuro incerto em um passado cognoscível.

4 VIAGEM AO PASSADO EM “A PONTE”

No âmbito das discussões contemporâneas em torno das identidades nacionais e étnicas, bem como da emergência de movimentos sociais que buscam instaurar seu lugar de fala e reafirmar suas identidades pessoais e coletivas, o fenômeno teórico e conceitual acerca da identidade vem ganhando espaço relevante, na medida em que desestabiliza uma série de certezas tradicionais outrora compreendidas como sólidas. Para Hall (2006, p. 13), “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” De forma análoga, Hutcheon (1991, p. 15) destaca que “a formação do sujeito desafia o pressuposto humanista de um eu unificado e uma consciência integradora, por meio do estabelecimento e, ao mesmo tempo, da subversão da subjetividade coerente.” Corolário desse processo é a constatação de uma crise da identidade nas sociedades pós-modernas.

Ao contrário de simplesmente tratar essa questão como um problema irresoluto ou aceitá-la passivamente, devemos, tal como Cardoso de Oliveira (2006, p. 88), “procurar equacionar tais identidades enquanto estão *em crise*. Quando, em sua movimentação no interior de sistemas sociais, os caminhos com que se defrontam levam-nas a situações de extrema ambivalência.” Estando a identidade em conflito, o indivíduo recorre à memória, instituindo, na experiência memorial, uma verdadeira dialética entre elas, uma vez que a recordação “se estrutura nos elementos e nas práticas imediatas e aparentes que estão tanto na camada superficial ou aparente do cotidiano dos indivíduos quanto nas regiões mais profundas e ignotas, ambas influenciando na consciência de mundo de cada individualidade” (ZINANI, 2010, p. 96).

Ainda que se constitua como escritor moderno (CHAVES, 2001), Erico Verissimo demonstra nítido interesse por aspectos posteriormente incorporados pelas teorias da identidade pós-modernas (HALL, 2000, 2006; WOODWARD, 2000), fazendo da busca identitária de suas personagens, na década de 1950, foco temático de sua atenção, como atestam, por exemplo, as narrativas *O retrato*, *Noite*, “Sonata”, “Esquilos de outono” e “A ponte”. Na primeira delas, atente-se para os intermináveis serões conduzidos no Sobrado pelo Dr. Rodrigo Cambará, circunstâncias nas quais “as personagens indagam a identidade do mundo em que vivem, derivando daí, justamente, a estrutura circular de *O tempo e o vento*, montada numa técnica de ‘ampliação’: o que é Santa Fé? O que é o Rio Grande? O que é a sociedade brasileira?” (CHAVES, 2001, p. 122-123). No romance de 1954, por sua vez, o romancista desvela o périplo de um indivíduo desmemoriado em busca de sua identidade pelos meandros de uma sociedade mecanizada e despersonalizada. No que concerne à jornada

de um inominado professor de música, Erico situa seu herói em um esforço constante em direção a um passado idealizado e voltado para a manutenção de uma identidade instável. Já chamado “conto americano” igualmente expõe um sujeito em crise identitária, pois, conforme assevera Silva (2000, p. 78), “apesar de ser um importante capitalista, mencionado na revista *Time* como um jovem e brilhante executivo, possui valores românticos que estão em conflito com o espírito pragmático e estatístico necessários ao seu trabalho e que caracterizam a sociedade industrial e o *American way of life*.”

E é precisamente em “A ponte” que o autor de Cruz Alta aborda uma situação muito frequente na ficção contemporânea, a saber: no momento de uma grave decisão, o protagonista se questiona sobre o sentido de sua própria vida. “Ao afirmar uma determinada identidade”, argumenta Woodward (2000, p. 27), “podemos buscar legitimá-la por referência a um suposto e autêntico passado – possivelmente um passado glorioso, mas, de qualquer forma, um passado que parece ‘real’ – que poderia validar a identidade [reivindicada].” Portanto, memória e identidade entrelaçam-se no conto, visto que o recurso narrativo utilizado para alcançar a representação de boa parte da existência da personagem é a inclusão das recordações do passado na sequência dos fatos que ocorrem no presente. Pretendemos, assim, analisar o percurso memorial empreendido pelo herói de “A ponte” – Mário Meira Moura, observando o modo como se constrói a interdependência entre as etapas pretéritas e presentes do quadro existencial do indivíduo em exame.

Sugerido pela visualização de uma pequena ponte de pedra enquanto Erico Verissimo viajava, em 1956, pelo Peru, desempenhando a tarefa de embaixador cultural vinculado ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC) da então União Pan-Americana (UPA)⁷⁶, “A ponte” narra uma complexa crise de identidade enfrentada pelo protagonista no momento presente de sua trajetória de vida. Observe-se o parágrafo de abertura:

O médico tinha prometido vir às cinco da tarde com a interpretação da radiografia. Mário esperava-o, angustiado, na biblioteca de seu apartamento, imaginando o pior. Era um sábado de maio e ele estava ali sozinho desde as três, tentando concentrar-se na leitura duma novela. Impossível. Tinha a atenção vaga e inquieta e, além da dor

⁷⁶ Bordini (2016, p. 162-163, grifo nosso) destaca o papel ativo do escritor na execução de suas responsabilidades no cargo de embaixador cultural da UPA. Observe-se: “Seus registros indicam que esteve na 10ª. Conferência Interamericana de Ministros do Exterior, em Caracas, Venezuela, em 1954; passou uma semana no México, com Vianna Moog, para resolver problemas do DAC; esteve na reunião do Conselho Interamericano em São Paulo, no mesmo ano; na Conferência Interamericana da Criança, na cidade do Panamá, no Panamá, em 1955, representando o novo secretário-geral Carlos Dávila, ex-presidente do Chile; na Conferência patrocinada pelo DAC, em San Juan de Puerto Rico, em Porto Rico, em março de 1956; na reunião do Conselho Cultural Interamericano, com os ministros da Educação de 21 países-membros, também no mesmo mês, em Lima, Peru, que iria traçar o programa de atividades do DAC para 1957 e 1958.”

habitual no estômago, a garra do medo agora lhe oprimia o peito, dificultando-lhe a respiração. (VERISSIMO, 2007b, p. 267)

De saída, o narrador heterodiegético contextualiza o leitor sobre o estado de saúde de Mário, o qual não se encontra em boas condições, uma vez que termos como “radiografia”, “dor habitual no estômago” e dificuldades respiratórias assinalam um quadro de doença, possivelmente um câncer. Demonstra, ainda, inquietação, tendo em vista o fato de o sujeito – solitário em seu estúdio – não conseguir dedicar-se à leitura de uma narrativa ficcional o que, de alguma forma, poderia aliviar a tensão. Para completar, aguarda com angústia o prognóstico do exame médico empreendido, prevendo o pior cenário possível.

Tal estado de espírito é reforçado pela constante preocupação com o tempo, pois consulta de instante a instante o relógio, buscando convencer-se de que tudo acabaria bem, não havendo necessidade para maiores aflições. Confessa que “sempre lhe agradara representar o papel de fatalista”, ao afirmar que “certa vez, entrevistado por um jornalista, declarara não temer a morte. Até que ponto isso era verdade? Até que ponto uma simples bravata de cinquentão sadio?” (VERISSIMO, 2007b, p. 267). Faltando um quarto de hora para as cinco, vem-lhe à mente versos de seu poeta favorito, Federico García Lorca (1898-1936), a saber, “*A las cinco de la tarde. / Eran las cinco en punto de la tarde*”⁷⁷ (VERISSIMO, 2007b, p. 267), precisamente “a hora em que morriam os toureiros” (VERISSIMO, 2007b, p. 267). No momento em que rememora essas palavras, assevera renovar o sentido trágico que elas lhe inspiram, assim como, em um processo de evocação simples, recorda uma tourada presenciada na capital espanhola. A imagem-lembrança do espetáculo, na qual um touro rasgara com os chifres o ventre de um cavalo, estripando-o, suscita-lhe um episódio da infância com matiz similar. Veja-se: “[...] gaúchos carneavam uma rês, atiravam para cima da grama a fressura, que imediatamente se cobria de moscas. Nos olhos gelatinosos do animal morto, o menino via sua própria imagem refletida” (VERISSIMO, 2007b, p. 267). Configura-se uma atmosfera de decesso, na qual o herói projeta-se na figura do toureiro que fenece precisamente às cinco da tarde, circunstância determinante para o jogo de vida e morte a ser encetado no decorrer da narrativa, conforme lemos em determinada altura do conto: “Sempre sentia uma funda emoção quando relia aquele poema. E agora de certo modo ele, Mário Meira Moura, *era* Ignacio Sánchez Mejías.

⁷⁷ Disponível em: <<https://ciudadseva.com/texto/llanto-por-ignacio-sanchez-mejias/>>. Os demais trechos citados por Verissimo (2007b), assim como a íntegra do poema, podem ser encontrados no referido site eletrônico. O excerto traduz-se como “*Às cinco da tarde / Eram as cinco em ponto da tarde.*”

*¿Que dicen? Un silencio con hedores reposa.*⁷⁸ [...] Perturbava-o a ideia de que o mau cheiro do tumor que lhe roia as entranhas (seria mesmo um tumor?) pudesse escapar-lhe pela boca” (VERISSIMO, 2007b, p. 269).

Na sequência, lembra outros versos do poema⁷⁹, alegando ter esquecido o restante, repetindo para si os trechos já recordados a fim de trazer à tona àquele que lhe escapara à memória. Ao erguer-se da poltrona com o objetivo de encontrar o excerto em questão, ocorre-lhe que “esse interesse gratuito pelo poema não seria um sinal de que tudo ia acabar bem e a vida continuaria como antes?” (VERISSIMO, 2007b, p. 268); aproximando-se da estante, retira dela o volume das *Obras completas* de García Lorca, procurando a página na qual residia o *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. E o fragmento relegado a um segundo plano, “*la muerte puso huevos em la herida*”⁸⁰ (VERISSIMO, 2007b, p. 268), causa-lhe grande impressão, pois relaciona os ovos que a morte pôs na ferida com a lesão que tem no estômago, e na qual “a morte talvez já estivesse chocando seus ovos” (VERISSIMO, 2007b, p. 268). Subitamente, é tomado por um sentimento de revolta frente a situação que o está afligindo, questionando-se sobre como havia deixado a coisa chegar a tal ponto – perdera três quilos em uma única semana, horroriza-se com a imagem que vê no espelho ao fazer a barba pela manhã, sente grande desconforto, dor e náusea no estômago. Afirma desconhecer o momento em que começara a sentir-se mal, exaltando sua saúde, pois, nos últimos vinte anos, jamais precisara convalescer de quaisquer doenças em uma cama, qualificando-se como “um desses homens que não têm tempo para adoecer” (VERISSIMO, 2007b, p. 268). Lembra-se tão somente de que as indisposições estomacais haviam se tornado mais frequentes no princípio do ano, haja vista as inúmeras festas e jantares a que fora obrigado comparecer e, somado a isso, uma série de preocupações com os assuntos envolvendo sua fábrica de tecidos. Menciona, ainda, que remediava provisoriamente os problemas gástricos com pastilhas antiácidas, enquanto tencionava de forma um tanto vaga, se o tempo permitisse, em visitar uma estação de águas.

Estando o médico, Dr. Tomás Fonseca, presente no escritório de Mário, este, sentindo os pés e as mãos gelados e suando frio, se mostra ambivalente em relação ao resultado do exame, isto é, quer e ao mesmo tempo não quer saber o que o doutor descobriu. Após consultar dois especialistas, Fonseca chega à conclusão de que se trata realmente de um

⁷⁸ “Que dizem? / Um silêncio com fedores descansa.”

⁷⁹ “!Y el toro solo corazón arriba! / a las cinco de la tarde. / Cuando el sudor de nieve fue llegando / a las cinco de la tarde, / cuando la plaza se cubrió de yodo / a las cinco de la tarde” (VERISSIMO, 2007b, p. 267-268). (“E o touro acabou de subir! / a cinco da tarde / Quando o suor da neve estava chegando / às cinco da tarde, / quando a praça estava coberta de iodo / às cinco da tarde.”)

⁸⁰ “a morte colocou ovos na ferida”.

tumor, ao que o protagonista prontamente levanta a hipótese de se estar diante de uma variedade maligna, ou seja, um câncer. A réplica do clínico, ao contrário, busca desfazer tal impressão: “– A frequência de tumores benignos é maior do que vocês leigos imaginam. Tenho tido vários casos na minha clínica. O diabo é que o paciente sempre vê as coisas negras e só pensa em câncer...” (VERISSIMO, 2007b, p. 270). A seguir, discutem a possibilidade de ser um tumor maligno, sob forte insistência de Mário, e concordam que uma intervenção cirúrgica, a ser realizada dentro de três ou quatro dias, poderia resolver satisfatoriamente a questão. Entra em cena, aqui, um segundo caso de evocação simples, ocorrência na qual o herói rememora sua concepção sobre a morte em uma entrevista. Leia-se o excerto:

Se tenho medo de morrer? Claro que não, menino. Primeiro não costumo pensar na morte, e quando penso é sem nenhum pavor. Morrer é uma coisa tão natural como nascer. Acontece que em geral não estamos preparados para encarar a morte como devíamos. Não me lembro de quem foi que disse que o longo hábito de viver nos indis põe a morrer. Pode crer que o mais que sinto com relação à morte é uma pequena “indisposição”. (VERISSIMO, 2007b, p. 271)

Está manifesto que tal ponto de vista, defendido em tempo pretérito, não se coaduna com a ambiguidade de ideias que toma conta da personagem no momento presente, o que reforça o pressuposto de que a identidade do indivíduo está minada por incertezas e dubiedades, como atestam os seguintes versos evocados do poema de García Lorca, a saber, “*Las heridas quemaban como soles / a las cinco de la tarde*”⁸¹ (VERISSIMO, 2007b, p. 271).

Novamente sozinho na biblioteca, Mário reflete sobre sua esposa, Tilda, e a forma como ela receberia a notícia sobre a enfermidade do marido. Ainda que reconheça nela traços de dissimulação e de hipocrisia – “o convívio social ensinara-lhe o uso de máscaras” (VERISSIMO, 2007b, p. 272) –, não deixa de assinalar o fato de “jamais ter descoberto na companheira qualquer defeito físico ou moral sério que justificasse as frequentes infidelidades conjugais que ele cometia” (VERISSIMO, 2007b, p. 272). Levando em conta esse conjunto de considerações, podemos identificar na crise identitária que aflige o protagonista a origem da narração memorial a ser depois colocada em prática. Traduzida por meio da recém-descoberta doença, bem como pela vida e casamento de aparências que leva, o herói buscará no recurso de evocar episódios de seu passado a solução para o problema que o atormenta. Observe-se:

Mário ergueu-se. Tinha os lábios ressequidos, o corpo quebrantado, numa sensação de febre. Deu alguns passos na sala, sem destino certo. Olhando para fora através da janela, avistou o mar e teve um súbito desejo de ir embora... Para onde? A resposta

⁸¹ “As feridas queimavam como sóis / às cinco da tarde.”

veio-lhe imediata: para casa. Sentia-se tomado duma repentina saudade de certo momento de sua vida. Ah! Se pudesse recuar no tempo trinta e cinco anos e voltar à vila onde nascera! Desde que entrara na casa dos cinquenta e começara a *sentir* o corpo, era com alguma frequência que voltava em sonhos ao Rincão de Santa Rita... (VERISSIMO, 2007b, p. 272)

A passagem evidencia-se como duplamente relevante, pois, por um lado, revela o desejo de Mário em retornar ao tempo “duma vida confortável e sem drama” (VERISSIMO, 2007b, p. 269), ou seja, a um passado idealizado, notadamente eventos de sua adolescência e início da vida adulta transcorridos no Rincão de Santa Rita, cidadezinha localizada no interior do Rio Grande do Sul, que contrasta profundamente com a metrópole onde reside atualmente, o Rio de Janeiro. Por outro lado, indica o traço seletivo da memória, uma vez que Mário define com clareza o período de sua vida pregressa ao qual ambiciona “voltar” – a juventude –, dado que, se quer retroceder trinta e cinco anos no tempo, rememorarão episódios ocorridos na época em que contava mais ou menos com quinze a vinte anos.

Ao fixar o ponto de partida do percurso memorial como um regresso temporal e não espacial – “A volta que eu desejo não é no espaço, mas no tempo” (VERISSIMO, 2007b, p. 290) –, o sujeito eleva ao primeiro plano a habilidade humana autoconsciente de recordar circunstâncias passadas, manifestando o apreço que possui em relação a sua própria faculdade mnemônica. Tal empreendimento vai ao encontro de uma significativa asserção proferida pelo vigário de sua cidade natal e recordada por Mário anos depois: “– A verdadeira geografia está dentro de nós mesmos. Viajar é um acontecimento externo. O que importa é o nosso mundo interior” (VERISSIMO, 2007b, p. 283). É fundamental assinalar, no entanto, que a preponderância do fator temporal não exclui necessariamente o aspecto espacial, pois, segundo Ricoeur (2007), os lugares habitados, as espacialidades vividas, constituem igualmente pontos de apoio vitais para a concretização do jogo memorial. Conforme veremos, a ponte que dá título ao conto e os espaços localizados em seu entorno apresentam-se como centrais para o horizonte memorial do protagonista.

Estando a intenção de Mário em retornar ao passado mediante suas lembranças visivelmente definida, verifica-se a ocorrência, segundo a terminologia ricoeuriana, de um “esforço de recordação”. Efetiva-se uma busca recordativa, visto que se faz necessário por parte do indivíduo que rememora empenho e diligência (BERGSON, 2006) para a execução do objetivo em questão, situação que destoa, por exemplo, dos casos acima classificados como pura e simples evocação simples – os versos de García Lorca e a entrevista outrora concedida a um jovem repórter. Nessa linha de reflexão, em certa altura da narrativa, enquanto conversa com o filho, Roberto, Mário declara: “– Se eu tivesse de pedir alguma

coisa... – começou ele, atirando a cabeça para trás” (VERISSIMO, 2007b, p. 288). E, ao ser questionado pelo seu interlocutor, o herói exterioriza seu intento: “– Bom, eu pediria para voltar à vila onde nasci, nem que fosse por alguns instantes. Há horas que estou com esta ideia fixa na cabeça...” (VERISSIMO, 2007b, p. 290). Percebe-se, portanto, que o propósito de revisitar tempos idos tem sua origem, de fato, na crise identitária presente, e não em um simples impulso, como atesta o excerto transcrito.

Nesse sentido, a memória declarativa de Mário Meira Moura estrutura as recordações em memórias episódicas, as quais, por sua vez, apresentam-se na disposição de blocos recordativos, que visam dar maior transparência aos eventos evocados pela personagem em seu périplo ao tempo pretérito⁸². Após clarificar a origem de seu desígnio em retornar a espaços de outrora, o protagonista estabelece um contraponto identitário entre passado e presente, instituindo, assim, o terceiro bloco rememorativo. Afirma que em tais “excursões oníricas” (VERISSIMO, 2007b, p. 272), nas quais quase sempre tinha vinte anos de idade, demonstra contundente força física e uma invejável liberdade, ao passo que no tempo presente qualifica-se como o oposto disso, uma vez que se vê enquanto sujeito refém das convenções sociais e “domado” (VERISSIMO, 2007b, p. 272) pelas demais circunstâncias. Desponta, já no início da jornada memorial, um tenso contraste entre identidades pretéritas e presentes, fato que vai adquirindo novos matizes ao longo do processo mnemônico.

Sente a dor voltando-lhe à boca do estômago, situação que o faz retornar ao tempo atual. Decide caminhar para a sacada de seu apartamento à beira-mar, no qual fica por algum tempo a apreciar a vista, os banhistas e os transeuntes que nela se encontram. Ao contemplar o mar, “cuja cor lhe lembrava as longínquas pessegadas que sua mãe costumava fazer num tacho grande de cobre” (VERISSIMO, 2007b, p. 273), recorda um poema que escrevera sobre o Atlântico, ainda que jamais tivesse visto o oceano antes, já que o seu Rincão de Santa Rita situava-se no interior do estado do Rio Grande do Sul, portanto, sem visibilidade alguma para o mar de Atlas. De acordo com um dos habitantes do vilarejo, Joca Brabo, o mar seria para afeminados, a serra para gringos, e a campanha o verdadeiro *locus* do gaúcho. E é contra a imagem refletida do mar que Mário observava a figura do tropeiro, com sua face de bronze e os olhos de gavião, o qual, em sua opinião, constituiria o genuíno protótipo do gaúcho sul-riograndense.

Findo esse quarto momento rememorativo, o herói deixa “de sentir o corpo e ali [fica] como que suspenso entre o mar e o céu, leve e sem dor, um pensamento sem substância, um

⁸² Os dois primeiros blocos rememorativos já se encontram sistematizados sob a forma de evocações simples, os quais são anteriores à busca memorial empreendida pelo protagonista.

desejo sem carne” (VERISSIMO, 2007b, p. 273), condição que o faz perceber a importância de viver em toda sua plenitude. Veja-se: “Querida viver. *Precisava* viver! Não terminara ainda sua tarefa. Estúpido, insensato! Que fizera todos aqueles trinta anos mais que ganhar dinheiro e poder, deixando para amanhã, sempre para amanhã a realização de seus sonhos mais caros e antigos?” (VERISSIMO, 2007b, p. 273). Nesse ínterim, que assinala o quinto bloco recordativo, lembra-se do dia em que, ainda adolescente, resolvera mostrar sua primeira composição literária ao velho advogado do Rincão, Dr. Píndaro, homem gentil, mas de semblante triste, que possuía em sua residência as obras completas do escritor romântico português Camilo Castelo Branco. Lido o poema, o ancião profere as seguintes palavras, as quais causam duplo impacto em Mário, seja em seu contexto original, seja no presente em que as rememora. Observe-se: “A poesia, meu filho, é como uma flor secreta que viceja dentro de nós” (VERISSIMO, 2007, p. 273). Por um lado, representa indícios que podem levar à crítica acerca do texto literário em questão; por outro, tal máxima não poderia estar mais adequada à circunstância atual, pois Mário prontamente estabelece elo entre a “flor secreta” do bacharel e a “flor medonha que lhe crescia nas entranhas” (VERISSIMO, 2007b, p. 273).

Em seguida, decide retornar para o interior do apartamento e, ao sentar-se, antevê o horror das horas e dias que estavam a sua frente. Pondera os resultados possíveis para a operação que viria a realizar: caso o procedimento seja bem-sucedido – possibilidade que o enche de esperança – promete a si mesmo empreender uma visita a sua cidade natal; porém, se o oposto ocorrer e tiver de ficar sofrendo em uma cama, revela querer que Deus lhe dê coragem para acabar com sua própria vida mediante um tiro na cabeça. Questiona-se, nesse instante, se teria determinação suficiente para cometer suicídio e qual o impacto que a sua descrença em Deus teria sobre esse ato extremo. Na superfície, não hesitaria um instante, sendo que “descobriria na ideia do suicídio um estranho sabor de vingança contra a vida, contra si mesmo, contra quem quer que fosse responsável pelo universo” (VERISSIMO, 2007b, p. 274). Entretanto, profundamente, transparece-lhe uma fraca certeza de que não teria coragem para executar o gesto definitivo, aguardando até o último momento, de forma incoerente com seus princípios, que um milagre salvador pudesse solucionar o problema. Qualifica-se, pois, enquanto um sujeito caracterizadamente ambíguo em relação aos sentimentos e valores inerentes a si. Após, coloca-se de novo de pé e passa a andar pelo cômodo de um lado para o outro, pensando no filho e desejando a presença do rapaz com forte intensidade.

Ao pensar em Roberto, Mário acredita que o jovem vive em uma espécie de “terceira estrela” (VERISSIMO, 2007b, p. 275) muito distante da habitada por ele e por Tilda. Indaga-

se: “Mas por quê? Por quê? Agora que tudo lhe parecia tão simples... Por que as pessoas não se portavam sempre como se fossem morrer no dia seguinte? Ah... mas estava caindo em contradição! Esperava simpatia e tolerância quando ele próprio as negava aos outros, mesmo agora que a morte lhe mandara um recado” (VERISSIMO, 2007b, p. 275). É revelado, por meio de informações fornecidas pela voz narrativa, que Roberto havia sido criado com todo o esmero, segundo as regras da puericultura, tendo cursado o melhor ginásio e concluindo o curso pré-universitário com brilhantismo. Aos vinte anos, anuncia, para o desgosto da mãe, que não almeja formar-se em absolutamente nada, destoando da maioria dos rapazes que entravam para os mais prestigiados cursos de Direito, Medicina e Engenharia. Entra em cena, então, o sexto bloco recordativo, o qual é introduzido com o intuito de narrar os efeitos que as escolhas de Roberto tiveram sobre seu pai. Ao ser interrogado pela mãe acerca de seus planos futuros, o jovem afirma não estar certo do que quer para si. Mário socorre-o declarando que, eventualmente um dia, terá que se aposentar e necessitará de alguém que o substitua na direção da fábrica. Contudo, Roberto não demonstra interesse pela proposta, alegando que não valoriza diplomas nem dinheiro; ao invés disso, pretende exercer o ofício de pintor. O pai intervém, afirmando que este poderia conciliar as duas funções, trabalhando na firma e pintando nas horas vagas. O rapaz, no entanto, rechaça a ideia, pois aspira “ser um artista sério” (VERISSIMO, 2007b, p. 277).

Ansioso por encerrar a discussão, Mário comunica que resolverão o assunto em outro momento, por mais que Roberto deseje fazê-lo nesse instante. Questionado por Tilda sobre como espera se sustentar, ele responde que o fará com o fruto de seu trabalho, ou seja, da venda de quadros. Diante disso, o protagonista crê que tal cenário não será problema, na medida em que o jovem pode pintar a vontade sem se preocupar com dinheiro. Além do mais, manifesta que financiará a experiência e que se o filho achar “que errou de vocação, o lugar dele lá na fábrica estará sempre à sua espera...” (VERISSIMO, 2007b, p. 278). A mãe, por sua vez, permanece inflexível, anunciando que, por ela, Roberto entraria no ato para uma prestigiada faculdade, acabando com as tolices perpetradas pelo rapaz, sendo a mais repreensível o romance absurdo que mantém com uma empregada de escritório. E precisamente nesse ponto a discussão termina abruptamente. Concluído esse bloco memorial, o narrador noticia que, no dia seguinte à conversa, o jovem abandonara a casa paterna e mudara-se para um pequeno apartamento no bairro de Santa Teresa, na zona central da capital fluminense, onde mantinha seu estúdio e pintava com entusiasmo. Sabe-se, ainda, que todos os meses Mário mandava-lhe um cheque, a princípio recusado com orgulho, mas que acabara sendo aceito como uma forma de empréstimo. Em relação a Tilda, raramente pronunciava o

nome do filho. Para o herói, a esposa devia sofrer com a ausência de Roberto, embora jamais demonstrasse visivelmente tal sentimento, escondendo-se atrás de uma máscara de calma.

Ainda na biblioteca, Mário recebe a esposa, que pergunta se eles deveriam avisar o filho sobre o quadro atual do pai. Este, por seu turno, informa que já mandou chamá-lo, além de expor que não convém sobressaltar o rapaz. Pensa escutar a mulher chorando, ainda assim não levanta a cabeça nem mesmo os olhos, pois não deseja embaraçá-la. Em contrapartida, ele próprio não quer decepcionar-se, caso a visse com os olhos secos. Baixando os braços e apertando com ambas as mãos o estômago, adentra mais uma vez nos labirintos da memória, instaurando, assim, o sétimo bloco rememorativo.

Em determinado dia de abril, período marcado pela Revolução de 1923 no Rio Grande do Sul⁸³, na localidade do Rincão de Santa Rita, cidade neutra em relação ao conflito, na qual “maragatos e chimangos ainda confraternizavam” e onde, havia pouco, “Joca Brabo trouxera uma tropa [...], e numa roda na venda da praça contara histórias de generais, combates, degolamentos e heroísmos” (VERISSIMO, 2007b, p. 279), encontra-se o jovem Mário, que pouca atenção dispensava aos eventos que o cercam. Ao contrário, “estava preocupado com a revolução que lhe fervia dentro do cérebro” (VERISSIMO, 2007b, p. 279), ou seja, com os problemas próprios de sua faixa etária, a adolescência.

De acordo com o narrador, havia uma única rua digna de ser compreendida como tal, ou seja, com calçadas, casas mais ou menos próximas umas das outras, e uma praça em cada extremidade. O largo localizado ao norte consistia em “uma espécie de potreiro, onde cavalos eram amarrados à soga para pastar.” (VERISSIMO, 2007b, p. 279), ao passo que a margem oposta, adequadamente guarnecida com calçadas, canteiros, árvores e até alguns bancos, era considerada “o coração da vila”, pois ali se situavam “a igreja, a maior casa de negócio do lugar (secos, molhados e armarinho), as duas coletorias, a delegacia de polícia, a agência do correio e o cineminha, que funcionava duas vezes por semana” (VERISSIMO, 2007b, p. 279). Em suma, trata-se do modelo de cidade interiorana, muitas vezes utilizado por Erico em sua ficção para situar o campo em oposição à cidade, além de retratar os costumes e vivências de seres característicos de dentro e fora do estado gaúcho.

A caracterização do vale adjacente à vila conduz o leitor para o âmago da descrição verissiana, tão habilmente realizada em romances como *Música ao longe*, *Olhai os lírios do campo* e *O tempo e o vento*. Observe-se: “O vale em torno era dum verde veludoso e tão vivo, que parecia sempre pintado de fresco. Na primavera os campos ficavam todos respingados do

⁸³ Cf., entre outros, Antonacci (1978), Ferreira Filho (1973) e Pesavento (1997).

amarelo das marias-moles. Em fins de março as paineiras começavam a rebentar em flores cor-de-rosa” (VERISSIMO, 2007b, p. 279-280). E, em meio a isso tudo, o jovem Mário sonhava com viagens a países distantes, precisamente quando os maricás floresciam, e os contemplava com os olhos semicerrados e fingia que havia caído neve no Rincão, imaginando que, no dia seguinte, iria esquiar nas montanhas próximas. Para o Dr. Píndaro, no entanto, não se tratavam de montanhas, e sim de cerros, dada a configuração de anfiteatro que tais elevações de terreno davam ao vale. Apesar disso, o protagonista não deixa de ter suas fantasias, sonhos e desejos, dentre os quais se destaca escalar a mais alta forma de relevo, denominada o Monte, embora sua mãe se opusesse veementemente ao projeto. Os outros garotos da cidade, por seu turno, demonstravam maior apreço pelo túnel da estrada de ferro que trespassava a serra. Mantinham o costume de explorá-lo com velas acesas dentro de lanternas de papel, fato que causava aflição em suas mães, pois um trem poderia atravessar o túnel no exato momento em que as crianças se encontrassem em seu interior. Conforme a crendice popular, ““O Rincão era muito melhor antes de vir esse maldito trem de ferro”” (VERISSIMO, 2007b, p. 280), situação que atestaria, em um primeiro momento, oposição entre tradição (rusticidade) e modernidade (tecnologia). Divergindo dos demais, Mário nunca entrara no túnel, dado que lugares escuros e estreitos causavam-lhe uma angústia de asfixia. Enfatiza-se a relevância dos espaços vividos, uma vez que o sujeito tem como ideia fixa escalar o Monte, buscando atingir o cume para, finalmente, descobrir o outro lado.

Outro aspecto que compõe a geografia do lugar é o fato de a vila estar separada da estação ferroviária por um rio estreito, porém fundo. Duas pontes atravessam o curso de água, a saber, uma de ferro, na qual somente o trem passava, e outra de pedra, designada aos demais veículos, às pessoas e aos bichos. Estabelece-se, no que tange à simbologia creditada à ponte, novo matiz envolvendo a oposição tradição/modernidade, segundo nos informa o narrador: “Quando os rinconenses falavam em *ponte*, estava claro que se referiam à de pedra, que era mais antiga, legítima e natural. A de ferro era considerada não só *artificial* como também uma espécie de intrusa” (VERISSIMO, 2007b, p. 280). Daí o ato de cruzar a ponte, sempre que algum morador da vila se mudava para outra região, ser encarado com um misto de piedade e desprezo. “Cruzar a ponte”, nesse sentido, “era um gesto de traição, significava abandonar a família, os amigos, o passado, a querência” (VERISSIMO, 2007b, p. 280-281). Logo, ao lado da travessia física, erige-se igualmente uma modalidade simbólica, a qual diria respeito aos valores compartilhados pela comunidade do Rincão de Santa Rita.

Entretanto, pouquíssimas pessoas empreendiam tal ação. Forasteiros provenientes de outras paragens que se dirigiam à vila para passar alguns dias ou semanas acabavam

estabelecendo-se ali. Os demais estrangeiros que pretendiam permanecer, mas por fatores adversos, não podiam fazê-lo, despediam-se tristes e prometiam regressar. Quanto aos imigrantes vindos do velho continente, estes haviam se instalado de vez na cidade: colonos italianos, chegados em fins do século XIX, haviam construído suas moradias, plantado suas vinhas na encosta dos cerros, e gerado descendentes que davam continuidade a sua linhagem; o seleiro do vilarejo procedia da Alemanha; e os proprietários do tambo eram um casal de lituanos. Cada um deles apresentava suas idiossincrasias, porém todos estavam ligados pela diligência e empenho na realização de seu trabalho e na condução de suas vidas. Note-se que o Rincão não era um lugar qualquer esquecido no interior do Rio Grande do Sul, possuindo, segundo o narrador, um “feitiço” próprio. Veja-se: “Uns diziam que era a água. Outros, os ares ou a vista da serra e do vale. O dr. Píndaro garantia que era uma combinação de todas essas coisas. O ferreiro da vila, porém, jurava que era o povo. Não havia gente melhor no mundo” (VERISSIMO, 2007b, p. 281). Está manifesto o orgulho que o elemento autóctone sente pela sua terra, assim como as diversas explicações fornecidas pelos próprios cidadãos para explicar um fenômeno singular, fato que reforça as bases do imaginário popular e, por conseguinte, da memória coletiva.

Mário recorda, ainda, a inquietação que o dominava naquele tempo, pois “sentia uma ânsia no peito, uma saudade de terras nunca vistas, um desejo de conhecer e fazer coisas...” (VERISSIMO, 2007b, p. 282). Já estava imbuído, conforme viria a demonstrar mais tarde, de um espírito de aventura, da vontade de conhecer novos lugares, de não ficar preso o resto de sua vida em uma cidade pequena e sem maiores perspectivas de crescimento urbano. Pelo fato de demonstrar amor pelos livros e fazer versos era visto pela maioria de seus compatriotas com ares de desconfiança, somando-se a isso a sua incapacidade em tomar gosto por qualquer emprego que fosse – fora escrivão da coletoria, funcionário da agência do correio, caixeiro da venda, entre outros. Voltando da estação, naquele dia de abril, o protagonista encontra o vigário na ponte de pedra, e eles travam um diálogo, no qual discutem sobre a impossibilidade de Mário em crer em Deus, bem como a disposição do herói em partir do Rincão para “uma cidade grande” (VERISSIMO, 2007b, p. 283). O padre questiona os motivos do jovem para tal empreitada, o qual, por sua vez, responde: “– Quero melhorar de vida, estudar, fazer uma carreira, publicar um livro...” (VERISSIMO, 2007b, p. 283). Contemplando o rapaz, o sacerdote pergunta se ele iria realmente cruzar a ponte, ao que Mário lembra-se da teoria do clérigo sobre as duas pontes. Assim, a de pedra era de Deus, enquanto que a de ferro pertencia ao Diabo. Inerente a tal princípio é a oposição entre tradição e modernidade, agora exposta por uma figura religiosa. Observe-se: “[...] a de ferro foi feita para o comboio passar com a

locomotiva cheia de fogo do inferno nas fornalhas. O trem é um símbolo da tentação mundana e do pecado: o veículo que pode desviar as almas do caminho do Bem e do amor e do temor de Deus”, ao passo que a ponte de pedra “é antiga, simples, feita para os homens, para as cabras, os patos, os bois; está perto de nós, é nossa, como nossos cerros, nossas árvores, nossos amigos e parentes, o pão nosso de cada dia...” (VERISSIMO, 2007b, p. 283). Ainda que achasse a ideia poética, Mário não pensava em desistir de atravessar a ponte. Determinado a tal, despede-se do vigário. À noite, já na cama, compõe mentalmente um poema, cujo início enuncia “*Cruzarei a ponte / subirei o monte*” (VERISSIMO, 2007b, p. 284). Então, uma série de questionamentos e dúvidas cerca o horizonte do rapaz, notadamente sobre o que haveria do outro lado da serra, além dos limites do Rincão. Adormece sem concluir a composição e sonha que estava a entrar na ponte, contudo um vulto, que vem a ser um anjo hermafrodita, barra-lhe o caminho. Nesse ínterim, descobre que o ser não era mais anjo, mas um espantalho de braços abertos; retorna para a cama, decepcionado por não ter conseguido passar a ponte e, ao mesmo tempo, aliviado por não precisar encarar a escuridão e a angústia do túnel.

De volta ao tempo presente, o protagonista recebe o filho na biblioteca de seu apartamento, momento no qual dialogam sobre a concepção estética defendida por Roberto, o qual compreende a criação artística como uma missão individual em que “cada artista dará um depoimento de acordo com seu ponto de vista, sua habilidade e sua imaginação” (VERISSIMO, 2007b, p. 288). Analisando o perfil identitário da personagem, Silva (2000, p. 75) assevera que “ele se recusa a aceitar a gratuidade da vida, pois crê num *Ser* que lhe dê sentido e beleza, encarando a dúvida sobre a teleologia como fundamento para a atividade lúdica.” Corolário disso é a impossibilidade do jovem em aceitar uma arte que se ocupe unicamente com a estética, desconsiderando a realidade com a qual está comprometida e fundada, uma vez que considera “inútil e insensato tentarmos, nós os pintores ou escritores, criar um *outro mundo* sem primeiro interpretar, compreender aquele em que vivemos” (VERISSIMO, 2007b, p. 287). Na sequência, a conversa é interrompida pela entrada de Tilda no aposento, que interroga Roberto se ele ficaria para jantar com os pais, ao que o jovem aquiesce. Mário, no que lhe diz respeito, pretende, primeiro, tomar uma ducha, circunstância em que evoca a imagem do enterro de um amigo judeu a que assistira havia alguns anos. Recorda que a cerimônia fora para ele, ao mesmo tempo, horrível e grotesca, causando-lhe forte impressão, especialmente o momento de lavagem do cadáver antes do sepultamento.

A seguir, é introduzido o oitavo bloco recordativo, que apresenta outros episódios selecionados por Mário do conjunto de recordações provenientes de sua faculdade

mnemônica. Em primeiro lugar, rememora os banhos de rio que costumava tomar nas tardes de verão, fantasiando sobre o mergulho sob a ponte como a travessia do Canal da Mancha (braço de mar que separa a ilha da Grã-Bretanha do norte da França), bem como a caça aos lambaris, na qual seria um dos tripulantes do famoso *Nautilus* (submarino comandado pelo capitão Nemo nos romances *Vinte mil léguas submarinas*, de 1870, e *A ilha misteriosa*, de 1874, ambos do escritor francês Júlio Verne). Depois disso, deitava-se na grama verde, entre os arbustos das margens, se imaginando em plena selva equatorial, falando com as nuvens e aguardando que o sol lhe secasse o corpo. Relata, adiante, um fato curioso: certa noite de lua cheia, havia se jogado do alto da ponte em direção ao rio totalmente despido, sendo visto e denunciado posteriormente pelo coveiro da vila. Por semanas, foi alvo de censura e repreensão por parte dos cidadãos. Salvou-o, entretanto, o coletor estadual, que se enforcou na privada da casinha onde vivia só. Era jogador compulsivo e havia dado um desfalque de oitocentos mil-réis para a coletoria. Como se tratava da primeira fraude e do primeiro suicídio ocorridos na história do Rincão, ambos os assuntos dominaram as rodas de conversa da cidade e, no fim das contas, a brincadeira de Mário caiu no esquecimento.

Em segundo lugar, lembra das caminhadas pelos campos e cerros em que acompanhava o Dr. Florit, o único médico em um raio de dez léguas. Proveniente da Catalunha, comunidade autônoma da Espanha, era encarado com ambivalência pelos habitantes do vilarejo, pois, por um lado, estes “iam ao seu consultório, chamavam-no às suas casas, tomavam com alguma relutância os remédios que ele receitava”, contudo, por outro lado, “no que dizia respeito a relações humanas, segregavam o herege e não perdiam a oportunidade de difamá-lo [...]: ‘É um charlatão...’ – ‘Não deve ser boa coisa: se fosse, tinha ficado na terra dele.’ – ‘Deve ter cometido algum crime lá na estranja...’” (VERISSIMO, 2007b, p. 291-292). Note-se o sentimento de aversão ao elemento estrangeiro expressido por boa parte dos moradores do Rincão, circunstância que possibilitaria o desenvolvimento de preconceitos e a conseqüente marginalização do sujeito em questão, bem como de outros procedentes de diferentes partes do mundo. Em uma das excursões matinais, discute com o médico as impressões que a obra do filósofo espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936) havia lhe causado, em especial acerca do “caminho [que] devia seguir na vida, que orientação filosófica tomar” (VERISSIMO, 2007b, p. 292). Sem tirar o cachimbo da boca, o doutor esclarece ao protagonista a importância dos indivíduos de serem autênticos, de descobrirem-se aos poucos, encontrando-se no dia a dia, nas pequenas ações cotidianas. A fim de ilustrar tal proposição para Mário, elenca três exemplos, baseado em três residentes da vila. Primeiro, o vigário, que pensa ser São Francisco de Assis; segundo, o idiota da cidade, o qual perdera

completamente a identidade, pois acreditava ser o imperador D. Pedro II; e, em terceiro, a mãe de Mário, um exemplo de individualidade genuína. E, ao ser questionado pelo jovem sobre o assunto em questão, o médico declara ser quase autêntico. Seguindo em sua caminhada, avistam uma rapariga que se achava pendurada nos galhos de um dos pessegueiros. Trata-se de Antônia, mocinha pela qual Mário encontra-se perdidamente apaixonado. O catalão a batizara de Pomona, em referência a deusa romana da abundância e dos pomares. Em seguida, despede-se, afirmando: “– Sei que vais ficar com tua namorada. Aproveita este momento, *chico*, porque ele não voltará nunca mais” (VERISSIMO, 2007b, p. 293). Após a saída do médico, o casal passa algum tempo juntos, saboreando pêssegos.

Em terceiro lugar, lembra-se dos momentos partilhados por ambos na ponte em certos finais de tarde, espaço no qual ficavam a conversar e a contemplar a água do rio. Recorda, ainda, os traços físicos da moça. Observem-se alguns excertos:

A pele de Antônia tinha na cor um parentesco próximo com o solo da roça de seu pai na encosta de um dos morros: era duma terra-de-siena rosada. [...] Seus olhos e zigomas de malaia sugeriam uma malícia que era atenuada pela ingenuidade do nariz redondo e infantil, o qual por sua vez contrastava com a boca rasgada – o lábio inferior mais polpudo que o superior –, uma boca plástica e móvel, que ora imitava a candura do nariz ora a obliquidade travessa dos olhos, mas que na maioria das vezes tinha vida independente, e era perturbadora pelas coisas que insinuavam ou prometia, talvez mesmo sem saber. [...] *Antônia tinha voz de pêssego*. [...] Suas frases começavam com asperezas penugentas de casca de pêssego, mas seu âmagô era fofo, rico e gostoso. Aos dezessete anos, a criatura à primeira vista parecia magra. Qual! Quando o vento lhe batia no corpo, modelando-lhe as formas, podia-se ver que, apesar de finas, suas coxas eram roliças e fortes, bem como as pernas. Havia naquele corpo de ancas estreitas e seios empinados, como dois cerros gêmeos, algo de rijo e ao mesmo tempo elástico. (VERISSIMO, 2007b, p. 294)

Percebe-se, pela descrição rememorada por Mário, a paixão que ele nutre pela garota, almejando convencer-se a si mesmo que o amor por Antônia deveria ser puro e espiritual, sem malícia. Porém, certa noite sonha que estavam nadando nus no rio e tendo relações sexuais, fato que causa forte impressão no jovem, uma vez que o prazer do orgasmo se confunde com a agonia da morte e, concluído o ato de amor, os cadáveres dos dois afogados emergiam e a correnteza os conduzia para o mar. Perturbado pela experiência onírica, o herói passa a desejá-la com intensidade urgente. Na tarde seguinte, quando a encontra de novo, afirma não ter tido coragem de encará-la. Em outro momento, ao apanhar a rapariga de surpresa, relata tê-la abraçado e beijado, com o contato físico proporcionando-lhe, ao mesmo tempo, satisfação e surpresa. Diante do furor de Mário, Antônia desprende-se dele, e foge assustada. Atônito, o protagonista permanece, num primeiro momento onde está para, em seguida, atirar-se no rio, completamente vestido, esperando que a água fria lhe atenuasse o desejo.

Em quarto lugar, rememora que, após esse episódio lamentável, decidira cruzar a ponte, não “para fugir àquele amor”, mas porque “queria conquistar um nome, fazer carreira e fortuna. Depois voltaria para casar-se com Antônia, levá-la do Rincão de Santa Rita para o rico, vasto e belo mundo que ficava além do Monte... Sim, e levaria também sua mãe, dando-lhe uma vida melhor” (VERISSIMO, 2007b, p. 295). Resolve contar a decisão para a mãe, D. Eulália. Em sua descrição, o narrador realça dois temas recorrentes na ficção de Erico Verissimo: a presença da máquina de costura como meio de sustento, bem como a simbologia das mãos, ora vistas com motivo de orgulho, como retratado em “As mãos de meu filho”, ora associadas à dor e à frustração, como em “Do diário de Sílvia”, e no conto em exame. Ao terminar de expor sua resolução, ouve da progenitora que ela não se oporia, cabendo unicamente a ele julgar se tal empreitada é necessária ou não. Nos dias seguintes, realiza os preparativos para a viagem, a qual tem como destino o Rio de Janeiro, onde possuía um parente mais ou menos próximo com quem haveria de se hospedar até conseguir um emprego. Encontra outra vez Antônia, que andava arisca desde o incidente. Questiona a moça, num banco da praça, se esta o aguardaria até que ele regressasse para buscá-la, ao que ela sacode a cabeça lentamente, sem proferir palavra. Porém, “o olhar com que em seguida o envolveu, deu-lhe a certeza de que ela o esperaria até o fim do Tempo” (VERISSIMO, 2007b, p. 296).

Finalmente, recorda a data da partida, situação em que se despede da mãe, em casa, e da namorada, junto à ponte, pois não queria a presença de ambas na estação. À jovem, reforça o desejo de que ela esteja ali quando ele voltar. Segue rumo à estação, acolitado pelo Dr. Florit, que se abstém de dar-lhe conselhos, desejando-lhe apenas que Deus o acompanhasse em sua nova etapa de vida. Franzindo a testa, Mário não crê ter ouvido a menção ao Todo-Poderoso. No veículo, a muito custo, o rapaz tenta conter as lágrimas e, ao olhar na direção da vila, vê Antônia exatamente no lugar em que a deixara, em uma das cabeceiras da ponte de pedra, além de, mais longe, observar D. Eulália, que permanecia imóvel à frente da casa. De repente “tudo escureceu. Mário encolheu-se no banco, com uma opressão no peito. O trem entrara no túnel” (VERISSIMO, 2007b, p. 297).

Na sequência, de volta ao presente, o herói tem uma longa e profunda conversa com o Dr. Fonseca, além de, três dias depois, internar-se no Hospital do Nazareno, onde seria operado no dia seguinte. Após despedir-se da esposa e do filho, dirige-se, acompanhado pelo médico, em uma limusine, para a casa de saúde. Estranhamente, afirma não sentir dor alguma no estômago. No caminho, sente que alguém recita em sua mente, com uma voz grave de entonação fúnebre, versos do já evocado *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Veja-se: “No

*quiero que le tapen la cara con pañuelos / para que se acostumbre con la muerte que lleva*⁸⁴ (VERISSIMO, 2007b, p. 304). Olha o relógio e verifica que são precisamente cinco horas da tarde. Instaura-se, aqui, um nítido contraste entre morte, expressa pelo poema de García Lorca e a enfermidade do protagonista, e vida, manifestada pela vivacidade e luz emanadas pela cidade maravilhosa, conforme corrobora o seguinte trecho: “Pairava sobre o mar e as montanhas uma tênue bruma, entre rosa e ouro. Bandos de rapazes bronzeados jogavam futebol de areia. Perto do paredão, uma rapariga seminua dava palmadas numa peteca de plumas tricolores [...]” (VERISSIMO, 2007b, p. 304).

Somado a isso, a visão dos transeuntes, que entravam e saíam das casas de comércio, alguns contemplando vitrines, outros parando no meio-fio, bem como o mosaico de rostos vislumbrados ao sol amarelo das cinco, conduzem Mário ao nono bloco recordativo, que apresenta duas etapas conexas: de início, lembra a tourada a que assistira em Madri, “o momento em que o touro desventrava o cavalo e, olhando de repente para um setor da arquibancada, ele vira nas faces dos aficionados uma mescla de curiosidade horrorizada, náusea e gozo, sim, gozo” (VERISSIMO, 2007b, p. 304). Em seguida, rememora um acidente de trânsito que testemunhara há poucos meses ali mesmo onde se localiza agora, em Copacabana. Um velho estava atravessando a rua quando um ônibus o atropelara, esmagando-lhe o crânio e as pernas. Desviando os olhos da massa sanguinolenta presa ao asfalto, visualiza a cena refletida nas faces das pessoas que paravam para olhar o acidentado. Estabelece, a partir da recordação dos dois episódios, uma correlação entre eles, a qual, agora, “nada tinha de absurdo”, pois “eras máscaras idênticas às dos aficionados diante do animal estripado” (VERISSIMO, 2007b, p. 304). Mais adiante, com a limusine parada a uma esquina, aguardando o sinal do guarda para prosseguir, médico e paciente avistam um cortejo fúnebre, acerca do qual Mário declara: “Mais um cavalo morto que arrastavam para fora da arena...” (VERISSIMO, 2007b, p. 305). Surpreendentemente, a passagem do enterro não lhe causa impressão, tendo em vista que, nos últimos dois dias, seu espírito havia alternado entre o desespero e uma apatia fatalista, com arroubos de esperança. Desde a manhã, sente-se tomado de uma inesperada calma que o deixa mesmerizado.

Com o carro novamente em movimento, o Dr. Fonseca comenta com Mário sobre a visibilidade que a operação já estava recebendo dos veículos de comunicação, especificamente pela ação dos repórteres. O protagonista afirma ter solicitado ao seu secretário que procurasse despistar os jornais, uma vez que estava cansado de ser assunto. Ao

⁸⁴ “Não quero que lhe cubram o rosto com lenços / para que se acostume com a morte que leva.”

que o clínico replica alegando que, apesar de tudo, o amigo é um homem importante, de destaque na sociedade. Buscando distrair o herói, passa a relatar-lhe os últimos acontecimentos políticos. Entretanto, no momento em que inicia a narração de uma anedota, Mário passa a devanear, justapondo, nesse processo, memórias episódicas e devaneio, conforme podemos verificar mediante o excerto abaixo:

[...] o pensamento de Mário estava longe, no Rincão de Santa Rita. Caminhava pelas ruas, de braço dado com o filho. Eram ambos da mesma idade. Mário ouvia mentalmente a sombra da própria voz: “Naquela casa mora o doutor Florit, um grande tipo. Tem uma velha querela com o Todo-Poderoso. Mas no fundo, podes crer, são amigos, estimam-se... Ah! Estás vendo o sujeito esverdeado que ali vem, de cara amarga? É o coveiro da vila. Uma noite me pegou tomando banho nu no rio e saiu a contar a estória a todo o mundo”. (VERISSIMO, 2007b, p. 306)

Do ponto de vista memorial, o trecho é revelador, na medida em que associa a figura de pai e filho sob a égide da mesma idade, numa tentativa do protagonista em fundir suas recordações com a juventude de Roberto, almejando, assim, uma tentativa de reconciliação com seu descendente. Motivado pelo devaneio transcrito, solta uma risada curta e seca. Surpreso, o médico pergunta-lhe o porquê da risada, recebendo como resposta um bastante genérico “coisas” (VERISSIMO, 2007b, p. 306). A seção finaliza com mais três versos do autor de *Romancero gitano*, a saber: “*Ya los musgos y la hierba / abren con dedos seguros / la flor de su calavera*”⁸⁵ (VERISSIMO, 2007b, p. 306).

Devidamente instalado no mais luxuoso apartamento do Hospital do Nazareno, Mário contempla a decoração do quarto, bem como as duas reproduções de quadros famosos que pendiam na parede, ambos do pintor francês Paul Gauguin (1848-1903). Observa primeiramente as *Jovens taitianas com flores de manga*, uma de suas pinturas favoritas. Curiosamente, só neste exato momento entendia o motivo de gostar tanto dessa obra de arte: “A rapariga que segurava o cesto de frutas tinha uma remota semelhança com Antônia, talvez menos de feições que de *clima*...” (VERISSIMO, 2007b, p. 307). A seguir, é apresentado à enfermeira, D. Elza, que requisita ao paciente que tire a roupa, coloque o pijama e deite na cama. Nesse ínterim, afirma tencionar tomar uma ducha, porém, a assistente médica alega ser preferível que ele execute tal ação após a lavagem intestinal. Sozinho no aposento, fixa sua atenção para o outro quadro afixado à parede, *O ouro de seus corpos*, e evoca a imagem da antiga namorada, sugerindo que havia algo de dourado no corpo da amada. De pijamas, passa para o banheiro, com o intuito de barbear-se. No toalete, reflete sobre a possibilidade de a cirurgia obter êxito e as ações que viria a tomar após estar totalmente restabelecido. De saída,

⁸⁵ “Já os musgos e a grama / abrem com dedos seguros / a flor do seu crânio.”

estreitaria relações com o filho para, em seguida, retornar ao Rincão, com o objetivo de visitar o túmulo da mãe, rever os amigos que ainda estivessem vivos, ordenar a construção de um colégio e um hospital, concederia bolsas de estudos para os jovens que ambicionassem cruzar a ponte, entre outras iniciativas. Logo depois, escova os dentes, volta ao quarto e decide deitar-se a fim de ler a novela de Georges Simenon (1903-1989) que havia trazido consigo. Apesar de estar ciente de que não teria nenhuma disposição de espírito para usufruir o texto do escritor francês, abre o livro.

Introduz-se, neste exato momento, o décimo e derradeiro bloco rememorativo, o qual conduz o leitor mais uma vez para a cidade natal de Mário. Desta feita, o episódio evocado centra-se em uma determinada noite, em que o protagonista, contando com dezoito anos, está em sua cama de ferro. Podia ouvir sua mãe, na outra sala, trabalhando na máquina de coser. Como de costume, D. Eulália virava a noite na lida, e o filho tinha a atenção posta nas mãos tristes dela. Assim estava, pois sempre receara que, por simples distração ou cansaço, sua progenitora deixasse a agulha furar-lhe o dedo. Ideia que lhe causava calafrios, fazendo-o encolher-se completamente, apertando os dedos entre as coxas. Profere, ainda, dois versos, “*Cruzarei a ponte / subirei o monte*” (VERISSIMO, 2007b, p. 309), os quais são comparados, já de volta ao momento presente, com uma segunda linha modificada, que lê “*Cruzarei a ponte / voltarei à fonte*” (VERISSIMO, 2007b, p. 309). Institui-se um duplo cruzamento de pontes: no tempo atual, pretende retornar ao passado, ao conhecido, como atesta a segunda díade de versos, ao passo que, no pretérito – outrora compreendido como presente –, busca empreender o caminho oposto, em direção a um futuro glorioso e bem-sucedido, ou seja, ao desconhecido. Existe, portanto, uma interdependência constante entre presente, passado e futuro (SARLO, 2007). Igualmente, reforça-se a relevância que o Rincão de Santa Rita assume para o horizonte memorial do herói, em especial com relação ao momento tenso pelo qual está passando.

Após receber visitas do anestesista e do capelão, é despertado, na manhã seguinte, pela enfermeira, que veio para lhe passar uma sonda, a qual desceria até o esôfago, atingindo o estômago, em contato com a “flor”. Em seguida, D. Elza aplica-lhe duas injeções, situação em que Mário declara estar preparado para o que estava por vir, pois, “fosse como fosse ele voltaria. Para onde? Para onde? Para o quarto? Para casa? Para o Rincão? Mas que rincão?” (VERISSIMO, 2007b, p. 316). Nesse momento, um enfermeiro entra na sala empurrando uma maca de rodas, pronto para conduzir o protagonista para a sala de operações. Ao sair do aposento, o último olhar do paciente volta-se para a moça com o cesto de frutas, como se estivesse se despedindo de sua Pomona. No caminho para o centro cirúrgico, retoma seus

pensamentos sobre vida e morte. Veja-se: “Dentro de poucos minutos me põem nu. Como um feto que acaba de sair do ventre materno. Talvez a morte afinal de contas seja a nossa mãe legítima, a verdadeira, a definitiva. Um feto com uma sonda de borracha enfiada no nariz...” (VERISSIMO, 2007b, p. 316-317). Na sequência, inicia-se a operação. Previamente anestesiado, Mário respira fundo, sente um peso na cabeça, inspira outra vez, entrando, por fim, em um túnel escuro.

A seção seguinte da narrativa, totalmente redigida em itálico, apresenta-se, de acordo com Silva (2000, p. 77), em uma espécie de “travessia em direção à essência”, uma vez que concretiza a ideia antes aventada pelo herói de que “morrer talvez fosse nascer às avessas. Voltar” (VERISSIMO, 2007b, p. 309). Tal visão inicia com o filho de D. Eulália regressando ao Rincão com o trem saindo do túnel escuro em direção à “*manhã luminosa*” (VERISSIMO, 2007b, p. 318). Ele pergunta ao chefe do comboio o horário, e fica sabendo que são exatamente cinco horas da tarde. Surpreende-se com tamanho atraso, ao que o encarregado lhe responde que estão transportando o cadáver de um toureiro. Olhando para fora, Mário reconhece as paisagens da infância. Questionado sobre a marca que possui no peito, declara: “– *Uma tatuagem. Uma flor. É para minha namorada, que está me esperando do outro lado da ponte*” (VERISSIMO, 2007b, p. 318). Alega, ainda, ter vinte anos, é marinheiro e está vindo das Índias. Ao chegar à estação, solicitado se possui bagagem, assevera não ter nenhuma, carregando apenas a flor no tórax. Decide, então, descer a encosta, sendo efusivamente recebido pelos seus conterrâneos. E, na sequência, lemos:

Mário sentia no corpo a força dum potro. Não se conteve: rompeu a correr. Bebia o vento como quem bebe água. Avistou longe o vulto da mãe, negro e imóvel diante da casa. Ela o esperava. Nada tinha mudado. Viu a ponte e estacou, temendo que Antônio não o estivesse esperando. Seu coração teve um súbito desfalecimento. Mas não! Lá estava ela, parada do outro lado da ponte de pedra, o vento modelava-lhe as formas, soprava-lhe os cabelos, seu corpo dourado resplandecia. Pomona! Mário abriu os braços e, correndo e sorrindo, cruzou a ponte. (VERISSIMO, 2007b, p. 319)

Será com a morte do protagonista, devido a uma parada cardíaca, que o sonho revelará todo o seu potencial significativo. Um dos enfermeiros que está a empurrar a mesma maca de roda, a qual, anteriormente, levava o herói para a sala de operações, levanta a ponta do lençol que encobre o rosto do morto e, admirado, afirma: “– Olha... [...] – Está sorrindo. Que será que viu do outro lado?” (VERISSIMO, 2007b, p. 321). Nesse sentido, a expressão de alegria inscrita na face de Mário explica-se pela efetivação da travessia da ponte de pedra, ainda que de forma metafórica. Para Silva (2000, p. 77), erige-se aí uma oposição entre a “metáfora da autenticidade”, representada pela “flor da poesia”, e a “metáfora da alienação”, traduzida pela

“flor-câncer”, na qual a primeira estaria para o tempo passado, enquanto a segunda voltar-se-ia para o presente, intensificando os laços que unem as duas temporalidades em questão. Igualmente relevante é a manifestação do jogo sombra/luz. Inicialmente apresentado sob a forma de sonho no âmbito do sétimo bloco recordativo, é retomado na visão acima descrita, na medida em que a claridade associa-se ao “reencontro com a autenticidade e com a essência” (SILVA, 2000, p. 77), isto é, o retorno ao passado idealizado, ao passo que a escuridão relaciona-se ao medo do desconhecido, ao futuro, simbolizada pela entrada no túnel.

Ao refletir sobre a presença de Deus em sua vida, Mário, que é ateu, acredita que o Todo-Poderoso não haveria de ter tempo para preocupar-se com um simples e vago senhor como ele, “por mais que esse cavalheiro fosse considerado importante pelos seus pares e pelos jornais e revistas aos quais sua fábrica de tecidos dava grandes anúncios” (VERISSIMO, 2007b, p. 275). Sabemos, conforme aludido nos blocos recordativos sistematizados acima, que o protagonista é um homem importante, como atestam as palavras de Fonseca no momento em que ambos se dirigem para o hospital com o intuito de realizar o procedimento cirúrgico. De origem humilde, ambiciona sair do vilarejo do interior no qual nascera e fora criado para, mais tarde, executar seus planos e vencer na vida. Eventualmente, cruza a ponte, desembarcando em mundo novo e envolvente, a cidade do Rio de Janeiro. Uma vez na capital carioca, obtém êxito na concretização de seus objetivos, porém necessita pagar um alto preço para a manutenção de um estilo de vida de aparências, o qual despersonaliza os sujeitos que o habitam, circunstância que contribui para que a personagem desenvolva a crise identitária em questão. Observe-se a descrição feita pela voz narrativa acerca do perfil identitário do herói:

Numa época em que a língua parecia reduzir-se cada vez mais a iniciais e acrônimos, Mário Meira Moura era geralmente conhecido como M. M. M. Capitão de indústria, ex-presidente da Federação das Associações Industriais e do Jockey Club, era uma potência econômica e, graças principalmente ao prestígio da mulher, uma grande figura do café *society*. Todos o sabiam comensal do presidente da República e do ministro da Fazenda. (VERISSIMO, 2007b, p. 275)

Ainda que se caracterize como um notável homem de negócios e possua distintas conexões na seara política, o protagonista, em seu interior, recrimina-se pelas atitudes que vêm tomando ao longo de sua vida, principalmente àquelas associadas ao cumprimento dos requisitos básicos de uma sociedade capitalista, isto é, o trabalho como finalidade única para conseguir dinheiro a fim de adquirir bens materiais como, por exemplo, quadros, livros, discos, objetos de arte, etc. Tal situação é comprovadamente inescapável, pois, segundo Marx (2013, p. 35), “na produção social de sua existência, os homens estabelecem relações

determinadas, necessárias, independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais.” Somado a isso, Mário fazia contínuas promessas a si mesmo e aos mais íntimos de que pararia de trabalhar tanto para que pudesse, enfim, dedicar-se às viagens, às leituras, à música, ao ócio inteligente, bem como à poesia, ofício que costumava cultivar em seus tempos áureos no Rincão de Santa Rita. Contudo, mostra-se incapaz de livrar-se dos grilhões impostos pela sociedade à qual escolhera livremente integrar-se. Veja-se: “Como o aprendiz de feiticeiro da lenda, vira-se por fim dominado pelas forças mágicas que ele próprio desencadeara. Fascinado pelo jogo dos negócios, acabara, sem perceber o que fazia, transformando num fim o que devia ser apenas um meio transitório” (VERISSIMO, 2007b, p. 276). O sujeito qualifica-se, portanto, para si mesmo, como um desconhecido, não mais reconhecendo os princípios que outrora o norteavam. É significativa, nesse sentido, a confissão espontânea feita ao capelão do hospital, horas antes da realização da cirurgia. Afirma Mário:

– Para tudo eu encontrava uma desculpa, quando a outra parte do meu eu pedia satisfações... Dizia que aquelas coisas eram meios para conseguir um grande fim... Eu perseguia um velho sonho. Pura conversa. Acabei matando o sonho. Ficou o hábito. O hábito de ganhar dinheiro, de ser rico, de ver meu nome nos jornais, de ser amigo de figurões... (VERISSIMO, 2007b, p. 313)

Consequência disso é a oposição manifestada entre o campo social do passado e o do presente, os quais apresentam aspectos fundamentais para a caracterização das identidades do protagonista, na medida em que, ao mesmo tempo, o indivíduo posiciona-se e é posicionado pelo campo no qual está atuando. Visto dessa forma, Mário assume diferentes papéis identitários de acordo com o espaço ao qual está vinculado, ou seja, no tempo pretérito, qualifica-se como filho e morador de vila interiorana, enquanto que, no presente, caracteriza-se como renomado empresário e chefe de família. Logo, o fato de ter vencido na vida reveste o herói de novas camadas identitárias, as quais se fundem com aquelas construídas socialmente no passado, o que, por sua vez, não impede que elas entrem em colisão umas com as outras.

O contraste entre os campos sociais desdobra-se em diferentes momentos na narrativa. Observemos, em primeiro lugar, o seguinte trecho: “E ele *era* mesmo forte, impetuoso e livre como um potro. *Agora...* estava domado, embuçalado, encurralado: um cavalo velho do asfalto, com tapa-olhos e mil reflexos condicionados” (VERISSIMO, 2007b, p. 272, grifo nosso). Note-se que a força granjeada no pretérito, assim como o conseqüente esmorecimento no presente, não diz respeito só ao aspecto físico, mas centra-se também no elemento

definidor do caráter e da personalidade do sujeito. Movido majoritariamente por interesses materiais, Mário, aos poucos, foi se distanciando do que ele costumava ser em sua juventude. Sob esse ponto de vista, podemos dizer que os valores autênticos foram corrompidos e, por conseguinte, suplantados por princípios fúteis e voláteis, tão caros às sociedades mecanizadas e opressivas da metade do século XX.

Em segundo lugar, e decorrente do processo aqui considerado, verifica-se que o herói manifestava, em sua mocidade, pendores artísticos, notadamente para a poesia. Vivendo às voltas com livros e compondo poemas, Mário é encarado com desconfiança por grande parte dos habitantes da vila, com a exceção do Dr. Píndaro, que o incentivava a perseguir e aperfeiçoar o ofício. Desse modo, a presença da literatura na vida pregressa do protagonista abarca diferentes situações, desde a apresentação da primeira produção ao velho advogado, passando pelas composições mentais, e até mesmo as vãs tentativas de descrever as feições de Antônia. Tais feitos são evocados precisamente no diálogo que pai e filho travam no campo social pertencente ao tempo presente. No escritório, dentre diversos assuntos discutidos, entra em cena o tema da escrita ficcional. Aqui, Mário revela a Roberto que fazia versos quando tinha a idade deste, fato que deixa o jovem um tanto surpreso. A par da concepção estética proferida pelo filho – arte com sentido útil –, declara que também procurou, a seu modo, compreender o mundo que o cercava e todas as particularidades inerentes a ele, crendo que “naquele tempo, no Rincão de Santa Rita, [...] estava muito mais perto da decifração que agora...” (VERISSIMO, 2007b, p. 288). Percebe-se, assim, a importância que é creditada à arte tanto por Mário (literatura) quanto por Roberto (pintura), pois, por meio dela, seria possível ao ser humano alcançar o entendimento acerca de si mesmo e da realidade que o cerca, como propõe, por exemplo, a hermenêutica gadameriana.

Por fim, a questão da autenticidade revela-se vital para o horizonte identitário do herói, como atestam as conversas com o Dr. Florit sobre a relevância dessa qualidade para a edificação de qualquer pessoa. Porém, com o passar do tempo, nota-se que Mário é corrompido, não conseguindo manter-se fiel às concepções defendidas no passado. É, assim, posicionado por diferentes expectativas e restrições sociais que o impelem a assumir posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para ele. Ainda no pretérito, questiona-se sobre o que significa ser autêntico, bem como qual seria o papel atribuído a ele e, por conseguinte, a cada ser humano no vasto mundo em que habita. Veja-se: “‘Quem sou eu?’, perguntava Mário a si mesmo. ‘De onde venho? Para onde vou?’ Aquelas ideias e curiosidades chegavam quase a doer-lhe no crânio. Ah! Os livros! E havia ainda as pessoas, o céu, as montanhas, a ponte, o trem, as viagens, o mistério, a vida enorme...” (VERISSIMO,

2007b, p. 292). Assim como o vigário e o idiota da vila, exemplos outrora fornecidos pelo médico catalão para ilustrar sua teoria sobre a perda de autenticidade, o protagonista também deixa de ser quem ele de fato era, originando, assim, sua crise de identidade. Resta, ao final, a precisa asserção proferida pelo Dr. Florit de que “cada pessoa humana tem de buscar sua identidade, descobrir *quem é*, encontrar-se...” (VERISSIMO, 2007b, p. 292). Em vista disso, memória e identidade unem-se dialeticamente para dar sentido à trajetória de vida de Mário Meira Moura, especificamente na caracterização de seu perfil identitário e na fundamentação dos campos sociais pelos quais ele transita, sejam eles localizados em um tempo perdido e idealizado, ou mesmo em um presente áspero e corruptor.

Enquanto construção narrativa do passado, a memória estrutura-se sob a forma de relato, permitindo ao indivíduo que recorda estabelecer ordem e sentido ao conjunto por vezes díspar de episódios que tem a sua disposição. De um lado, as imagens-lembranças que dão forma aos blocos rememorativos compõem uma narração que, por seu turno, garante a conexão entre tempo e narrativa. São eventos pretéritos evocados pela própria faculdade mnemônica do sujeito, sejam eles lembrados com simplicidade ou de forma laboriosa. De outro lado, aventa-se a possibilidade de voltar ao pretérito mediante o cruzamento de memória e imaginação, conforme sustentado por Roberto. Após afirmar que deseja regressar temporalmente ao passado e contar a história da ponte de pedra ao filho, dizendo-a “uma fantasia absurda” (VERISSIMO, 2007b, p. 290), Mário recebe do jovem a seguinte declaração:

– Não. Não acho nada absurdo. Compreendo. Mas agora só há um meio de voltar. Escreva um poema sobre essa viagem ao passado. Estou falando sério. Fique aqui, feche os olhos e imagine essa excursão ao tempo perdido. E sabe duma coisa? A volta imaginada e transformada em arte vai ser mais bela e intensa e completa do que seria uma volta real, se ela fosse possível... (VERISSIMO, 2007b, p. 290)

Porém, tal empreitada não é viável para o magnata dos tecidos, uma vez que ele já não possui as mesmas habilidades de que dispunha quando era rapaz, nem mesmo o contexto propício para sentar-se à escrivaninha e representar em um poema o tão ambicionado retorno ao pretérito. O descontentamento com a vida atual, acrescido do câncer que o corrói, bem como o processo de objetificação que o oprime, impedem-no de executar a sugestão do filho. Este propõe tal estratégia motivado pela confiança do pai de que costumava compor versos na adolescência. Importa mencionar o traço característico da obra de arte literária expresso por Roberto: ao tomar elementos provenientes do real, a ficção os processa e os transforma, dando-lhes nova roupagem, contudo mantendo relação com o elemento externo de

onde inicialmente procederam. Além disso, para Mário, é impossível, nessa altura de sua vida, dar-se ao luxo de imaginar, de embelezar suas recordações mediante a pena do escritor. Os anos o modificaram em demasia, tornaram-no um homem pragmático e desprovido de pendores artísticos, como podemos observar no momento em que se confessa ao capelão do hospital. Nas palavras do herói, “usei e abusei de mentiras sociais e comerciais, dessas que nos abrem caminho, trazem resultados materiais, conquistam simpatias, abrem portas...” (VERISSIMO, 2007b, p. 313). Logo, a escrita de um poema não resolveria o problema que o aflige, demonstrando ser mais exequível a evocação de memórias episódicas do modo tradicional, ou seja, por meio da faculdade mnemônica que lhe é intrínseca e inalienável.

Buscando restaurar uma imagem de si que lhe seja satisfatória, o protagonista rememora fragmentos de seu passado, trazendo-os à tona, ou seja, resgata do esquecimento episódios essenciais, desejando confrontar quem ele foi com quem é agora. Além de agir sobre a consolidação das identidades do sujeito, o ato de esquecer também auxilia a reconciliar o armazenamento de novas informações com o conhecimento antigo, oportunizando ao indivíduo estabelecer ordem no caos. Em determinada altura da conversa com o Dr. Fonseca, este menciona o nome de Antônia, afirmando que “é natural que tenhas acabado esquecendo essa remota namorada do Rincão de Santa Rita, que agora na tua memória te aparece muito mais fascinante do que deveria ter sido na realidade” (VERISSIMO, 2007b, p. 297). O médico utiliza tal fato como expediente para ilustrar seu argumento, pois, tempos atrás, ouvira da boca do próprio Mário que a moça tinha se casado com um homem de meia-idade e havia morrido de parto, rompendo o combinado de esperá-lo quando ele retornasse ao Rincão para desposá-la. Nesse sentido, o empresário pode até ter relegado a um segundo plano a presença da amada, esquecendo-a nas profundezas da memória. Ainda assim, quando dá início ao projeto memorial, evoca a imagem de Pomona, com todos os detalhes que lhe é possível recordar. Vista dessa forma, essa modalidade de esquecimento aparente não se qualifica enquanto traço negativo, revelando, ao contrário, todo o seu potencial formativo junto à experiência rememorativa.

Traduzido pela concretização da evocação dos eventos passados no presente, o reconhecimento constitui o ponto culminante da busca memorial colocada em prática por Mário. Os blocos recordativos funcionam, aqui, como elementos factuais que corroboram a persistência da impressão original, mediada, no momento da evocação, pela seletividade que lhe é intrínseca. A seguir, ao reencontrá-la e reconhecê-la como imagem-lembrança, o protagonista comprova sua materialidade, dado que ela sobreviveu em sua faculdade memorial. No decorrer do conto, o magnata culpa-se constantemente por ter obliterado seus

sonhos em favor de uma vida de conforto e luxos, perdendo, no processo, a autenticidade que lhe era tão cara. Entram em cena, então, as lembranças, as quais atenuam, pelo menos em parte, o sofrimento pelo qual está passando, desempenhando função de cura no âmbito do horizonte memorial. Desse modo, enquanto reconhecidas como tal, as reminiscências são a garantia de que o herói dispõe para certificar-se de que os fatos evocados pertencem, de fato, ao passado.

Ao rememorar episódios na maioria associados a sua adolescência e princípio da vida adulta, Mário não o faz de forma isolada, tendo em vista que a personagem se encontra vinculada a uma coletividade, circunstância que legitimaria uma profícua interdependência entre memória individual e a sua contraparte coletiva. Fundamental, nesse sentido, é a operacionalidade do conceito de quadro social da memória (HALBWACHS, 1990), o qual auxilia o ato memorial pessoal, no momento em que fornece orientação para que as lembranças possam vir à tona em meio à comunidade da qual o indivíduo faz parte. Desse modo, o embasamento coletivo caracteriza-se pela reconstrução das condições sociais e/ou objetivas do tempo pretérito, as quais se subdividem enquanto sistemas organizados, em primeiro lugar, por datas e calendários, como atesta, em primeiro lugar, a marcação temporal que inicia o sétimo bloco recordativo, situando o leitor em plena Revolução de 1923. Evoca-se a época do conflito que durou onze meses e que colocou em lados opostos os partidários do presidente do Estado, Antônio Augusto Borges de Medeiros (1863-1961), denominados Borgistas ou Chimangos, cuja marca distintiva era o lenço branco, e os revolucionários comandados por Joaquim Francisco de Assis Brasil (1857-1938), qualificados como Assisistas ou Maragatos, pois se valiam do lenço vermelho para diferenciar-se dos demais. Frente ao movimento armado que tomava conta do Rio Grande do Sul, a cidade natal de Mário mostra-se, até então, neutra, ficando a par dos combates por meio do velho tropeiro, Joca Brabo. Em segundo lugar, estão os lugares, do qual certamente a ponte de pedra é o espaço social vital para que as evocações de Mário venham à tona. Estas sofrem forte influência da teoria do vigário sobre as duas pontes, assim como da credence popular representada pelo ato de cruzar a ponte. E, em terceiro, situa-se a forma de enunciação pela qual os sujeitos se valem para proferir suas palavras e ideias, a linguagem. Dispondo de uma língua comum, o português, o herói é capaz de relatar episódios de seu passado ancorado nas convenções verbais propostas pela sociedade rinconense e, conseqüentemente, sul-riograndense e brasileira. Portanto, as imagens-lembranças rememoradas por Mário só se reestruturam e alcançam o status de representação no momento em que for levado em conta o quadro social em que ele se encontra inserido. Este, em última instância, pode ser concebido

como um ambiente de profunda simplicidade, povoado por seres humildes e desprovidos das mazelas que começavam a corromper seriamente os indivíduos nas metrópoles gaúchas e brasileiras do início do século XX.

O empresário dos tecidos tem, assim, as recordações orientadas socialmente, o que significa dizer, juntamente com Halbwachs (1990), que o ato de lembrar consolida-se no momento em que o herói constitui-se como um ser social, como alguém pertencente a um grupo. No caso em questão, ocorre plena identificação com a comunidade à qual o sujeito encontra-se vinculado, pois, mesmo que não resida mais no Rincão de Santa Rita, Mário ainda pode ser visto como representante de sua comunidade, como corroboram os seguintes fragmentos. Veja-se: “Nessas excursões oníricas, quase sempre tinha vinte anos, como nos tempos em que Joca Brabo, o velho tropeiro, olhava para ele e dizia: ‘Eta potro redomão! Deus queira que nunca ninguém te munte!’” (VERISSIMO, 2007b, p. 272). E ainda as já mencionadas: “Quando adolescente escrevera um poema sobre o Atlântico, apesar de jamais ter visto o mar [...]. Joca Brabo costumava dizer: ‘Mar é pra maricas. Serra, pra gringo. Gaúcho de verdade mora mas é na campanha’” (VERISSIMO, 2007b, p. 273). Nota-se a relevância que as palavras do tropeiro desempenham sobre o horizonte memorial do protagonista, chegando ao ponto de o sujeito que recorda adotar momentaneamente o ponto de vista manifestado pelo ator social referido. Isso se verifica quando Mário, findo o sétimo bloco recordativo, recebe o filho para uma conversa. De início, sente um impulso de abraçar e beijar o jovem, porém, no mesmo instante, contém-se. Observe-se: “Por quê? Porque fazer isso seria quebrar uma das regras da casa. E também porque ele, Mário, vinha duma região em que homem jamais beija homem” (VERISSIMO, 2007b, p. 284-285). Somado a isso, tal pertencimento ao grupo social fica novamente evidente na avaliação que faz acerca da voz de Roberto, pois este “não pronunciava as palavras com aquela clareza sem matizes, seca e meio autoritária, tão comum à gente do estado de onde viera seu pai. Tinha, antes, a entonação carioca, macia, afetuosa e musical, que Mário achava excitante nas mulheres, mas um pouco constrangedora nos homens” (VERISSIMO, 2007b, p. 285). Faz-se presente, assim como observado em “Os devaneios do general”, a relevância e preponderância da virilidade masculina, tradicionalmente associada à identidade formadora do homem gaúcho. Entretanto, o protagonista não se mostra preconceituoso, uma vez que também leva em conta a lente social do presente em suas evocações. Portanto, o exemplo em questão auxilia a compreender como o sujeito toma emprestado de seu meio, ou seja, da memória coletiva da sociedade a que pertencia outrora os mecanismos de que necessita para pôr em ação a experiência memorial.

Valores provenientes do grupo social ao qual Mário pertence, ainda que à distância, são, assim, elementos centrais para pensar a memória coletiva enquanto “corrente de pensamento” (HALBWACHS, 1990). Ao vivenciar as experiências cotidianas acima referidas, o herói as justapõe com as lembranças de outrora, instituindo uma espécie de continuidade entre elas, circunstância possibilitada pelo compartilhamento de uma memória comum às pessoas que compõem a coletividade rinconense. Nesse sentido, a personagem retém do passado componentes ativos, isto é, ideias que ainda circulam na consciência do grupo do qual faz parte, pois, se as recorda e estabelece conexões entre passado e presente, isso significa dizer que, não obstante, encontram receptividade e circulação no ambiente em que começaram a ser difundidas. Por conseguinte, as recordações individuais não são passíveis de ocorrerem sem a mediação da dimensão coletiva e da própria cultura da qual o sujeito é um ser constituinte.

Se as reminiscências pessoais qualificam Mário como indivíduo capaz de posicionar-se como autor de seu próprio discurso, e se a pertença a uma coletividade caracteriza-o enquanto ator social que partilha episódios pretéritos, é válido afirmar que ele igualmente apresenta-se como ser histórico, na medida em que se insere em um determinado momento histórico. Fala-se, assim, em uma dialética entre memória, identidade e história. É bastante útil, aqui, a operação sugerida por Assmann (2006) na qual a “história em geral” se transforma em “nossa história”. Por exemplo, em certa altura da conversa com o médico, no tempo presente, Mário declara:

– Tu sabes, Fonseca, que por esta casa têm passado patifes e contrabandistas notórios. Esses senhores sentam à nossa mesa, apertam a nossa mão, dançam com nossas mulheres. Um dia destes jantou aqui em casa um sujeito (tu sabes a quem me refiro) que no tempo do Estado Novo trabalhava na Polícia Central, e era perito em torturas físicas requintadas... E nós acolhemos e prestigiamos esses crápulas, convivemos com eles, esquecemos seus crimes para que eles esqueçam os nossos. É uma triste palhaçada, meu caro! (VERISSIMO, 2007b, p. 300)

Possivelmente proferindo tais asserções na década de 1950, dada a menção à Terceira República Brasileira – instaurada por Getúlio Vargas (1882-1954) em 1937 e vigente até 1946 –, o protagonista avalia criticamente tal período da história nacional e suas consequências nefastas, aproximando, no processo, discurso histórico e memória. Ao referir o sujeito que jantara em sua casa como um ex-agente do governo que possuía apreço pela violência física, Mário alude ao autoritarismo que tomou conta do país no período em questão e, que, por extensão, caracterizou-se também pelo anticomunismo, nacionalismo e centralização do poder nas mãos do Presidente da República. Apesar disso, recrimina-se por ter acolhido, ao lado de

inúmeros compatriotas, esse tipo de pessoa, pois, conforme faz questão de sublinhar, servia aos interesses de todos, situação que remeteria ao clássico jogo político da troca de favores. Logo, percebe-se como a história objetiva e impessoal acaba sendo reconfigurada em uma versão emocionalmente carregada, que vem a justapor-se com a interpretação que o empresário possui de tal episódio histórico. O sujeito, compreendido sob esse prisma, sofre diante das pressões impostas pelo meio social, pois, além de viver a história no dia a dia, assimila-a em seu horizonte ideológico, entrecruzando-a com a faculdade mnemônica, assim como com os papéis identitários que assume ao longo de sua trajetória de vida.

Apreendido em toda a sua extensão, o processo memorial colocado em prática por Mário oportuniza uma legítima revisão autocrítica, na medida em que o herói revisita episódios de seu passado motivado por uma crise de identidade, obtendo daí os recursos necessários para reavaliar-se enquanto individualidade dotada de sentido. Por esse ângulo, o diálogo que mantém com Fonseca três dias antes de ser admitido no hospital, revela aspectos cruciais nesse quesito. Inicialmente, discutem sobre “a obsessão da ‘volta’” (VERISSIMO, 2007b, p. 297). Afirma o clínico:

Quando cheguei, me contaste que tinhas regurgitado o leite tomado ao jantar. Agora regurgitas o teu passado... Mas com uma diferença: o leite voltou azedo e te deixou um travo amargo na boca. O passado te volta superalcalinizado, superidealizado e ficas aí a imaginar coisas que não existem, que talvez nunca tenham existido... (VERISSIMO, 2007b, p. 297)

Está manifesto que o médico não aceita a versão propagada pelo protagonista, substituindo-a por uma interpretação bem mais realista e fria do percurso memorial. Ao passo que este acredita em uma espécie de redenção mediante o recurso à busca recordativa, aquele crê tratar-se de um erro grosseiro tal viagem ao passado, pois se o tão pretendido regresso fosse realmente viável, Mário “não [suportaria] mais o [seu] Rincão, a mediocridade daquelas vidinhas...” (VERISSIMO, 2007b, p. 298). É interessante observar que, ao invés de oferecer réplicas ao interlocutor, o herói limita-se apenas a dar meros olhares submissos, reforçando a apreensão e o conflito que o caracterizam ao longo do conto. Não satisfeito, decide aumentar a intensidade da crítica, asseverando que “tu não tens propriamente saudade da tua namorada nem da tua terra, meu velho. O que tens é saudade do teu corpo de vinte anos. Conheço bem essa história. Fantasias da menopausa!” (VERISSIMO, 2007b, p. 298). Ciente de que pode ser definido como um cínico, prontamente aceita o epíteto, alegando que a situação em si não sofreria nenhuma alteração caso fosse taxado diferentemente. Por fim, aconselha que o amigo,

após a realização da cirurgia, mude de vida, dedicando-se menos ao trabalho e mais às distrações, com a posterior obtenção de uma amante bem mais jovem.

Porém, antes mesmo que o médico iniciasse uma preleção sobre as razões pelas quais Mário deveria considerar-se um vencedor, este é “tomado dum acesso de *autocrítica*. Quem era? Um farsante. Que tinha? Apenas bens materiais. De que lhe serviam essas coisas, agora que se encontrava diante dum perigo de morte? De nada. Falhara como filho, como pai, como marido, como cidadão...” (VERISSIMO, 2007b, p. 298-299, grifo nosso). Fonseca vê como impossível tal cenário, dado que está diante de Mário Meira Moura, um dos homens mais invejados do Brasil. Contrariando-o, o protagonista pede para não ser interrompido, momento no qual resolve despir a máscara que passara a usar desde que deixara o Rincão. Veja-se:

Que somos nós no sistema em que vivemos senão mercadorias? Estamos à venda, nos oferecemos, fazemos publicidade de nós mesmos... O importante é que nos aceitem, nos comprem, pois necessitamos triunfar, ganhar prestígio e dinheiro. Sim, e também simpatia e benevolência. E nesse jogo mercantil, meu caro, perdemos a identidade, nos transformamos em coisas... [...] Somos como os sepulcros caídos de que fala a Bíblia. [...] Vivemos de empulhações, embustes, mentiras. Somos falsários. E por que é que ninguém denuncia a fraude? Porque todos temos a consciência culpada e no fim de contas a situação convém à nossa classe, cujo valor mais alto é o dinheiro, com o qual achamos que podemos comprar tudo e todos. (VERISSIMO, 2007b, p. 299)

Estamos diante de um desabafo veemente contra a sociedade capitalista, que não poupa esforços para eliminar a subjetividade do trabalhador, transformando-o em um número, um dado estatístico, que serve para dar seguimento ao círculo vicioso do capital. Concretiza-se o processo que Lukács (1989) denomina “reificação”, o qual, por sua vez, assenta-se na operacionalidade do conceito de “mercadoria”, conforme discutido previamente por Marx (1975). Nesse sentido, escreve o teórico húngaro: “Assim como o sistema capitalista se produz e reproduz economicamente a uma escala cada vez mais alargada, também, no decurso da evolução do capitalismo, a estrutura da reificação penetra cada vez mais profundamente, fatalmente, constitutivamente, na consciência dos homens” (LUKÁCS, 1989, p. 108). Segundo os filósofos considerados, o capitalismo qualifica-se pela dominação do valor de troca, o que significa dizer que uma dominação abstrata exerce sua força sobre os sujeitos, objetificando-os. Decorre daí a inevitável sensação de perda de identidade, manifestada com veemência no excerto transcrito ou, para utilizarmos uma concepção proveniente do Dr. Florit e levada em conta por Mário, a saber, o desaparecimento da autenticidade. Nesse sentido, devido à

moderna decomposição “psicológica” do processo de trabalho (sistema de Taylor), esta mecanização racional penetra até a “alma” do trabalhador: até as suas propriedades psicológicas são separadas do conjunto de sua personalidade e objectivadas em relação a esta para poderem ser integradas em sistemas racionais especiais e reduzidas ao conceito calculador. (LUKÁCS, 1989, p. 102)

Ao analisarmos o ponto de vista defendido pelo protagonista no que tange à mecanização da vida cotidiana pelo sistema capitalista, bem como à degradação dos indivíduos que ousam tentar dominá-lo, almejando o lucro pelo lucro e o poder pelo poder, verificamos que a busca memorial encetada pelo filho de D. Eulália não se constitui em um impulso gratuito. Pelo contrário, encontra-se fundamentada em uma crítica feroz à sociedade à qual desejou desesperadamente integrar-se, conforme se pode visualizar nas metas que insistiu em pretender realizar quando por fim fosse capaz de cruzar a ponte. Feito isso, descobre que se afastara do sujeito que costumava ser, recriminando-se, no tempo presente, pelas decisões que fora tomando ao longo dos anos. Como único recurso à disposição, recorre às recordações de episódios pretéritos para, com isso, tentar encontrar alívio e conforto nos braços de Mnemosine.

5 A JORNADA DE UM DESMEMORIADO NOITE ADENTRO: MEMÓRIA E IDENTIDADE EM *NOITE*

Em 1972, com o intuito de comemorar os quarenta anos do lançamento do primeiro livro de Erico Verissimo, a Editora Globo relança *Fantoches*, agora relido e avaliado pelo próprio autor. À margem das páginas, encontram-se anotações e ilustrações de um Erico mais maduro, desejoso de empreender uma autoavaliação de sua produção inicial. Além disso, a publicação tem buscado tornar mais acessível ao público e crítica outras narrativas breves escritas pelo autor de Cruz Alta, em seção intitulada “Outros contos”. Portanto, estamos diante de *Fantoches e outros contos*, antologia na qual Verissimo arrisca, “mas sem dedo erguido, pois crítico não sou” (VERISSIMO, 2007b, p. 203), uma classificação de sua obra. Observe-se:

Sua primeira fase, que começa com o presente volume, é feminina. A segunda, masculina. Há de permeio uns poucos livros hermafroditas, como, por exemplo, as narrativas de viagem. Quando digo feminino, refiro-me à fragrância de água de colônia que se evola de alguns de seus livros, ao medo de dar às coisas seu verdadeiro nome, e à relutância em sujar as mãos no barro humano... Os livros da fase masculina começam a engrossar a voz em O RESTO É SILÊNCIO e culminam nos 3 romances de O TEMPO E O VENTO, em O SENHOR EMBAIXADOR e INCIDENTE EM ANTARES. O PRISIONEIRO é uma parábola de sexo incerto. NOITE? Palavra que não sei como classificá-lo, quanto ao sexo. (VERISSIMO, 2007b, p. 203-204)

No primeiro volume de *Solo de clarineta* (VERISSIMO, 2005b), Erico recorda o verão, em fins de 1952, no qual redigiu, em menos de dois meses, “o livro mais controvertido de [sua] carreira de contador de histórias” (VERISSIMO, 2005b, p. 279). Trata-se justamente de *Noite*, narrativa de difícil classificação, mesmo para seu criador. Espécie de “exercício literário, sem raízes profundas em problemas pessoais” (VERISSIMO, 2005b, p. 280), vem desafiando, desde sua publicação, em 1954, leitores e analistas que buscam compreendê-lo sob as mais variadas perspectivas. Nesse sentido, é possível afirmar que, no âmbito da produção ficcional de Erico Verissimo, *Noite* ocupa uma posição singular: encontra-se precisamente no “meio” do projeto mais ambicioso do autor, a trilogia *O tempo e o vento*. As duas primeiras partes, *O continente* e *O retrato*, já haviam sido publicadas em 1949 e 1951, respectivamente. Restava a derradeira – *O arquipélago* –, que foi postergada⁸⁶ em virtude da “situação de bloqueio criativo em que a trilogia se encontrava” (BORDINI, 2014a, p. 26). Para a estudiosa, o título em questão pode sugerir simbolicamente a circunstância pela qual

⁸⁶ A publicação só ocorreria em 1961-1962.

Erico passava nessa etapa de sua trajetória literária. Importa registrar que *Noite* é a narrativa que encerra o “ciclo de Porto Alegre” iniciado em 1933, com a publicação de *Clarissa*. Segundo Chaves (1987, p. 6),

Noite vincula-se, assim, à minuciosa investigação da vida urbana e da mentalidade burguesa processada por Erico Verissimo na fotografia coletiva de *Caminhos Cruzados* e *Um lugar ao sol*, na crítica social que se torna explícita no destino traçado para as personagens de *Olhai os lírios do campo* e *Saga*, na opção por uma ideologia liberal e humanista que se estabelece em *O resto é silêncio* através das palavras de Tônio Santiago.

A simpatia insinuada pelo lado obscuro do herói corresponderia, de acordo com Bordini (2014a, p. 26), “ao fascínio exercido mais tarde pelo corrupto Dr. Rodrigo sobre seu filho Floriano, o narrador de *O Arquipélago*.” Silva (2005) também evidencia uma possibilidade de ligação entre a narrativa de 1954 e o vindouro volume final da trilogia iniciada em 1949. A autora parte dos “horrores antigo e moderno, teorizados em *O Tempo e o Vento* pelo protagonista-escritor Floriano” (SILVA, 2005, p. 95), situação que associaria os dois textos considerados. Além disso, verifica-se igualmente elo entre *Noite* e a prática esporádica de contos praticada por Erico (VERISSIMO, 2007b), uma vez que se pode observar uma espécie de convergência de experiências literárias. Para Aguiar (2007a, p. 327),

Erico escreve uma novela em que um cidadão anônimo percorre as ruas de uma cidade (Porto Alegre) para expiar um crime que ele não cometeu, mas de que se sente culpado. Mais ou menos como no conto “Sonata”, em que o personagem central, o professor de piano e compositor de uma peça musical que viaja no tempo, descobre ser “culpado” pela frustração do amor que não libertou dentro de si mesmo.

Pode-se inferir daí que a novela de Erico aqui examinada não constitui um texto deslocado no conjunto de sua criação literária.

Ambientada nos anos 1950, *Noite* narra a jornada de um homem desmemoriado que, atormentado pela possibilidade de ter cometido um crime, deambula por uma cidade inominada, à procura de sua identidade e, por conseguinte, de sua memória. Institui-se, de saída, um jogo de duplicidades, conforme assevera Moreira (1992, p. 98): “[...] apresenta-se o consciente em complemento ao inconsciente, o visível em contrapartida com o invisível, de modo a fazer do texto o lugar onde nada aparece sem seu contrário.” Nesse sentido, memória e esquecimento, compreendidos enquanto polaridades que se complementam no plano da experiência memorial, fundem-se dialeticamente, auxiliando o sujeito em sua complexa constituição como ser dotado de sentido. Objetivamos, portanto, analisar o percurso memorial posto em ação pelo protagonista, ao longo de sua viagem pelos meandros da cidade,

procurando destacar, no processo, como o sujeito se percebe enquanto ser provisoriamente desprovido da capacidade de evocar imagens-lembranças de seu passado mais remoto e também do mais recente.

Eis a descrição física do herói, segundo apresentação do narrador heterodiegético: “À primeira vista sua aparência nada revelava de extraordinário. Era um homem de estatura mediana, teria quando muito trinta anos, trajava roupa de tropical gris e estava sem chapéu” (VERISSIMO, 2009, p. 13). O protagonista não apresenta nome próprio, assim como o fazem as demais personagens, o que simboliza a despersonalização causada pela sociedade modernizada e capitalista, “que desagrega ou fragmenta a personalidade” (AGUIAR, 2009b, p. 11) dos seres que nela habitam. É conhecido apenas como Desconhecido ou homem de gris. Sente-se perdido em uma cidade na qual jamais pusera os pés pelo fato de ter perdido a memória, o que implica a não integração no espaço em que se encontra: “Olhou em torno e não reconheceu nada nem ninguém. [...] De olhos cerrados, procurava desesperadamente lembrar-se, e esse esforço atirava o espírito em abismos vertiginosos, em sucessivas quedas no vácuo... Quem sou? Onde estou? Que aconteceu?” (VERISSIMO, 2009, p. 13). Contrariamente às narrativas analisadas nos capítulos precedentes, a busca memorial engendrada pelo indivíduo, assim como as recordações de memórias episódicas intrínsecas a ela, caracteriza-se pela instauração de uma situação-limite, a perda identitária-memorial, situação que gera profundo desconforto no sujeito, impedindo-o de valer-se dos eventos pretéritos para confortar-se e apaziguar seu espírito. Aos incessantes questionamentos em torno de identidade, tempo e espaço vincula-se uma espécie de “ânsia aturdida” (VERISSIMO, 2009, p. 13), que o acompanhará ao longo de seu périplo noturno: “Era como um homem que, despertando em quarto escuro, procurasse às cegas, num terror quase pânico, uma janela para o ar livre, para a luz” (VERISSIMO, 2009, p. 13). Não é dada ao homem de gris, nesse momento, a possibilidade de alternar episódios do passado com o presente, haja vista o quadro de amnésia que o está acometendo. Necessita, antes, recobrar a memória para encetar o processo rememorativo habitual.

Mais adiante, quando avista um vendedor de jornais, ele vibra:

Uma voz rouca mais vibrante destacava-se dos outros ruídos da noite. Na calçada oposta um vendedor de jornais gritava: “*Diário da Noite! Diário da Noite!*”. Aos ouvidos do Desconhecido o nome do jornal soava como “*Diaranô! Diaranô!*”. Ele disse baixinho: *Diaranô!*. Depois repetiu mais alto: *Diaranô!* E sorriu, satisfeito, como se de repente houvesse aprendido a língua daquela cidade estrangeira. (VERISSIMO, 2009, p. 15)

Realiza-se, assim, uma difícil integração entre homem e cidade: esta é estrangeira para o homem de gris, e vice-versa. Confuso, o protagonista não tem condições de analisar a sua situação com o devido distanciamento. Imerso numa urbe movimentada e na qual aparentemente nunca pôs os pés, não há outra perspectiva senão a de sentir-se um forasteiro. Tal sentimento nos leva a considerar uma questão fundamental para o romance do século XX, conforme assinala Chaves (2001, p. 120): “O homem reduzido à condição de estrangeiro na sua própria terra, prisioneiro da cidade tentacular que habita – eis aí a última etapa do processo de reificação do indivíduo ou o ‘drama da adaptação’.”

Precisamente às oito horas de uma noite abafada de verão, o Desconhecido inicia sua trajetória em uma esquina da avenida principal da cidade, absorvendo toda a atmosfera sufocante emanada pela metrópole. Veja-se: “Houve um momento em que o homem de gris confundiu as batidas do próprio coração com o rolar do tráfego, e foi então como se ele tivesse a cidade e a noite dentro do peito” (VERISSIMO, 2009, p. 14). Pondo-se a andar, coloca automaticamente a mão no bolso, tirando daí um lenço, que passa pelo rosto. Ao sentir cheiro de perfume, questiona-se acerca da procedência da fragrância, assim como sobre a propriedade do lenço. Curioso, decide investigar os demais compartimentos, nos quais, para sua surpresa, encontra uma caixa de fósforos, uma caneta-tinteiro, um maço de cigarros e, mais importante, uma carteira recheada de dinheiro, contendo cerca de cinco mil cruzeiros. Tendo examinado os objetos, não os reconhece como seus, fato que o deixa apreensivo, em especial o último, pois aventa a possibilidade de que ele mesmo poderia tê-lo roubado. Decorre daí a incessante sensação de que está sendo perseguido.

Adiante, passa pelo parque – local onde dorme por certo tempo –, para, em seguida, retornar à área central. Ali, ao contemplar as vitrinas, sobressalta-se ao avistar, num dos espelhos, a própria imagem refletida: “Um homem sem chapéu, o cabelo revoltado, a roupa manchada, um cigarro preso aos lábios... [...] Começou a fazer gestos que o *outro* repetia. O *outro* era ele. [...] Por algum tempo ele chorou como uma criança [...]. Por fim enxugou os olhos com a manga do casaco, mas não quis mais olhar para o *outro*” (VERISSIMO, 2009, p. 21). De fato, não existe a mais remota possibilidade de reconhecer-se no espelho, tendo em vista o quadro de completo esquecimento que o domina. Junto a uma esquina, aproxima-se de um vendedor de pipocas, decidido a comprar uma porção grande e, no processo, utiliza parte do dinheiro, se recriminando de imediato de que não deveria gastar notas alheias. Caminha mais um pouco e, sem se dar conta, percebe que se encontra em uma rua estreita e sombria. Ao ouvir uma mãe chamar por seu filho, resolve, por instinto, bater à porta da casa da mulher, o que a leva a concluir que se trata de um ladrão. Assustado com os gritos, o homem decide

sair correndo pela rua, momento em que é atingido por uma pedra e tem a orelha cortada. Continua a andar pela rua deserta, olhando sempre para trás, a fim de conferir se estava ou não sendo seguido. De acordo com Zilberman (1995), concluí-se, neste ponto, a primeira macrossequência da novela.

Sem saber como, acha-se no cais, no interior de um café-restaurant abafado, o “Girassol dos Oceanos”, estabelecimento no qual conhece dois homens, *habitués* da vida noturna, que o conduzirão para uma noite inesquecível. É o primeiro deles, o anão-corcunda, artista da escuridão, que faz a proposta ao Desconhecido: “Você tem o dinheiro e nós a experiência: vamos fazer uma grande farra. Conhecemos todas as bibocas da cidade. Somos os donos da noite” (VERISSIMO, 2009, p. 33). O outro homem, a quem o corcunda faz referência com o pronome “nós”, é o Mestre, um cáften bem relacionado na urbe, também denominado de homem do cravo vermelho, pois ostenta tal flor na botoeira do jaquetão. Predomina, aqui, um ambiente denso, marcado pelo anonimato, pela total ausência de identidades claramente definidas, haja vista as personagens não possuem sequer nomes próprios. Por exemplo, ao abordar o herói, o anão declara de maneira enfática: “– Não me apresento [...] porque todo o mundo me conhece. Não pergunto como você se chama porque é tempo perdido: nesta zona da cidade, ninguém nunca diz seu verdadeiro nome. Portanto, a apresentação está feita” (VERISSIMO, 2009, p. 28). Além disso, reforça-se a carência de referenciais identitários no momento em que, ao examinar o retrato de si pintado pelo corcunda, o protagonista não se reconhece, já que não possui, em sua faculdade memorial, elementos com os quais comparar as feições ali retratadas.

Indagado pelo homem do cravo acerca do motivo que levou o relógio a estar com o vidro esmagado, o mostrador partido, e os ponteiros parados às seis e quarenta e sete, o Desconhecido, refém da amnésia, não tem escolha senão proferir uma asserção comum a seres que se veem em tal situação: “– Não me lembro” (VERISSIMO, 2009, p. 36). Sobrepujado pelas circunstâncias, cobre o rosto com ambas as mãos, reconhecendo que “estava irremediavelmente dominado por aqueles dois homens e não via jeito de livrar-se deles. Talvez o melhor fosse confessar tudo. Mas confessar... quê, se ele mesmo não sabia de nada?” (VERISSIMO, 2009, p. 36).

Ainda no café-restaurant, em meio as duas “aves noturnas”, marinheiros e prostitutas, o protagonista avista

o homem que estava sentado sozinho a uma das mesas próximas, e cuja presença ele até então só sentira dum modo nebuloso, através duma imprecisa mancha esbranquiçada. Trazia o solitário, camisa, calças e alpargatas brancas. Tinha uma

cabeça de monge: o rosto oblongo, a pele dum tom mate, parlo e enxuto, o cabelo cortado muito rente ao crânio, com uma franja que, a um tempo patética e grotesca, lhe encurtava a testa. A barba à nazarena, dum castanho profundo e fosco, dava-lhe o ar dum profeta antigo, em contraste com a camisa esportiva aberta ao peito e de mangas arregaçadas acima dos cotovelos. (VERISSIMO, 2009, p. 40)

A percepção de tal personagem causa no homem de gris uma sensação de bem-estar, de paz, conforme podemos ler na seguinte passagem: “a presença daquela estranha figura na atmosfera viciada e sufocante do café era um refrigério, uma golfada de vento das montanhas, dos espaços abertos, do mar: um límpido cubo de gelo caído por milagre naquele caldeirão de água quente” (VERISSIMO, 2009, p. 40). Mesmo que se trate de um simples vagabundo, a impressão que ele causa no desmemoriado é marcante: num ambiente privado de luzes, encontrar um sujeito que se assemelha a uma figura divina significa que ainda existe uma luz no final do túnel, uma forma de atenuar o sentimento de desordem que define o protagonista nesse momento. No decorrer de seu périplo pela cidade, o Desconhecido conforta-se pelo fato de continuar a ver o homem de branco – uma espécie de anjo da guarda –, o que atesta sua credulidade diante da fé religiosa. Observe-se: “Olhou para trás, como se alguém o tivesse chamado, e avistou um vulto... Não havia a menor dúvida, era o homem da gaitinha. [...] Estou salvo – pensou – estou salvo” (VERISSIMO, 2009, p. 96). Conforme assinala Mello (2005, p. 107), tal personagem representa o “único sinal positivo que contrasta com a absurda condição” na qual o protagonista está inserido.

Ao deixarem o café-restaurante, os dois seres notívagos não dão opção ao homem de gris: se este não se juntar a eles em suas andanças pela noite, o entregarão à polícia, pois alegam conhecer o seu segredo. O desmemoriado torna-se, desse modo, refém desses dois sujeitos, pois, tendo perdido a memória, titubeia e passa a crer na versão dos malfeitores que passam a ter domínio absoluto sobre ele, chegando ao ponto de submeter-se aos desígnios daqueles. Veja-se: “Odiava aqueles dois monstros! Mas quando o mestre lhe fez um sinal, ele os seguiu submissamente” (VERISSIMO, 2009, p. 45). Na sequência, os três homens passam por um beco na zona portuária, povoado por prostitutas e marinheiros, adentrando, às dez horas e quinze minutos, em uma rua mais respeitável, na qual, ao avistarem uma habitação iluminada e verificarem que se trata de um velório, logo decidem entrar, sob forte insistência do anão. Segundo o mestre, “deviam portar-se com dignidade e evitar que a gente da casa desconfiasse de que eles estavam a divertir-se com a dor alheia. Batendo no peito o corcunda fazia juramentos solenes” (VERISSIMO, 2009, p. 45). Após prestarem condolências à viúva e à filha do defunto, aproximam-se da cabeceira do esquife, onde dois senhores idosos falavam sobre um crime. Trata-se do assassinio de uma mulher da cidade alta, morta a facadas pelo

marido, que se encontra foragido e que se desconfia seja o assassino. Ciente da notícia, o mestre arrasta o Desconhecido consigo para a porta, despedindo-se de todos, em direção à rua. Segurando o braço de seu prisioneiro, afirma que o seu colarinho está manchado de sangue, fato que poderia sugerir que ele havia matado a esposa. O homem de gris nega com veemência, declarando mais uma vez que não se lembra de nada. Além disso, como espécie de evidência, o mestre mantém em seu poder o lenço sujo de sangue que o protagonista utilizara para limpar-se do ferimento que lhe causaram antes na orelha.

A seguir, por volta das onze horas, chegam a um largo iluminado, cheio de pessoas e música. Percebem que estão diante de uma quermesse de igreja, pobre e evidentemente já em seus últimos dias. Aqui, o herói encontra um padre, a quem pede auxílio, porém não obtém êxito, uma vez que o homem do cravo diz ao vigário que o rapaz é esquizofrênico. Enquanto o líder do trio faz comentários sobre a Bíblia e as religiões oficiais, o Desconhecido volta sua atenção para o carrossel, onde avista o homem de branco, que, em seguida, é expulso dali pelo sacerdote por não haver pagado pela utilização do brinquedo, tendo em vista que se trata de uma feira beneficente cujos lucros serão destinados para as futuras obras do novo templo. Deixam, por fim, a quermesse e tomam um táxi. No veículo, o homem da flor puxa conversa com o chofer, perguntando-lhe sobre amenidades, além de questioná-lo se tinha ouvido falar no crime da mulher esfaqueada. O condutor dá uma negativa, pois pensa se tratar do roubo cometido no parque, o que desperta a atenção do protagonista. Interessado, o mestre solicita informações sobre a natureza do delito e se a vítima fora morta a facadas, ao que o interlocutor replica declarando que apenas assaltaram um homem e levaram a carteira, o relógio e um anel. Indaga, ainda, se o assaltado havia identificado o agressor, o que havia sido impossível, pois uma paulada fora desferida na cabeça do indivíduo roubado. Sugere-se, mais uma vez, o possível envolvimento do homem de gris em uma ação criminosa.

Desembarcam “à frente dum velho portão colonial de onde se tinha uma ampla vista do estuário e da cidade” (VERISSIMO, 2009, p. 62), no qual o homem do cravo alega ter um compromisso de honra. Revela-se que ele atua como cáften, agenciando mulheres para políticos e notórios cidadãos da alta roda da sociedade. Deixando-se levar, o Desconhecido recebe recomendações do mestre, atinentes ao comportamento que se devia apresentar no interior da residência, uma requintada casa de *rendez-vous*. Nesta noite, conforme arranjo prévio engendrado pelo cáften, um comendador, figura de relevo da comunidade local, se encontrará com uma moça casada, a fim de ter relações sexuais. Cumprida a tarefa, o trio prepara-se para deixar o bordel; porém, antes que isso ocorra, o homem da flor percebe que o Desconhecido havia se afeiçoado pela rapariga e faz-lhe uma proposta: por quinhentos

cruzeiros apenas, deixará o herói espiar o que estaria se passando no quarto. Tomado por um misto de desejo e autorrecriação, concorda, por fim, em testemunhar “a grande atração da noite” (VERISSIMO, 2009, p. 76).

Em seguida, outra vez dentro de um táxi, seguem em direção ao centro da cidade. Devido ao calor excessivo que pesa sobre a urbe, relâmpagos e trovões continuam a dominar o horizonte, prenunciando chuva para muito em breve. No veículo, o mestre passa a recitar trechos do Cântico dos Cânticos⁸⁷ e, na sequência, manifesta ter desenvolvido nova teoria sobre o convidado da noite. Declara: “– Pois estou quase a me convencer de que ele na realidade perdeu a memória. Porque ninguém pode dissimular tão bem por tanto tempo a não ser que seja um grande ator” (VERISSIMO, 2009, p. 77). Ouvindo tais palavras, o corcunda replica que isso poderia de igual modo ser obra de um grande pateta, ao que o cáften responde tratar-se de outra hipótese aceitável. Decide, por fim, esperar mais um tempo para ter um diagnóstico mais adequado, na medida em que “só agora a noite está entrando na maturidade. Uma da madrugada! Antes de nascer do sol temos que dar um destino ao nosso companheiro...” (VERISSIMO, 2009, p. 77).

Saltam do carro de aluguel exatamente à frente de um enorme edifício de dois andares, no qual se lê na fachada “Hospital do Pronto-Socorro” em grandes letras luminosas. Encontram-se aqui para que o corcunda visite os acidentados, pois está em busca de assunto para os seus desenhos. Aproveitando a visita, o mestre conversa com o médico, que relata os casos da noite, entre os quais cinco ocorrências de suicídio e o esfaqueamento de uma mulher, este último um crime passionnal. Ademais, por três vezes, o clínico alega ter a impressão de que conhece o homem de gris de algum lugar, indagando-o se não costumava frequentar o Country Club. O Desconhecido nega, ao passo que o mestre garante ao doutor ser impossível tal situação, pois se está diante de um sujeito proveniente de fora da cidade, recém-chegado da

⁸⁷ Os trechos são os seguintes: “*Pomba minha, que andas pelas fendas das penhas, no oculto das ladeiras, mostra-me a tua face, faze-me ouvir a tua voz, porque a tua voz é doce, e a tua face aprazível. [...] O teu pescoço é como a torre de Davi, edificada para pendurar armas: mil escudos pendem dela, todos broquéis de valores. Os teus peitos são como dois filhos gêmeos da gazela, que se apascentava entre os lírios. [...] Formosa és, minha amiga, como Tirza, aprazível como Jerusalém, formidável como um exército com bandeiras*” (VERISSIMO, 2009, p. 77-78). É interessante que o homem do cravo profira tais palavras, pois, sendo ex-seminarista, teve completo acesso a Bíblia. Além disso, causa surpresa o fato de um ser totalmente desvirtuado pela vida noturna, recitar passagens bíblicas de cor. Com isso, o narrador parece sugerir que existem diferentes matizes entre o Bem e o Mal, bem como a existência de diferentes interpretações para as escrituras sagradas. Leia-se, nesse sentido, o comentário do mestre durante a passagem do trio pela quermesse: “[...] as Sagradas Escrituras estão cheias de casos de possessos e endemoninhados. E já que falamos da Bíblia, que grande livro! Tem algumas contradições, é claro, e dum modo geral é um documento parcial. Sim, parcial para o lado do Bem, da Luz. No entanto o leitor sente a presença da Sombra e do Mal desde a primeira até a última página. Pode-se até dizer que na Bíblia, Satã rouba o *show*” (VERISSIMO, 2009, p. 59). Novamente, há a tematização do jogo sombra/luz em uma narrativa verissiana, a qual fornece novas camadas de sentido à tessitura textual.

Capital Federal. Em certo momento da conversa com o médico, o homem da flor o questiona acerca de um aspecto fundamental para nossa análise:

- Diga-me uma coisa, doutor. É possível um homem cometer um crime e em seguida perder a memória a ponto de não se lembrar mais do que ficou para trás, não saber quem é, onde mora, etc... etc...?
- Claro que é. Conheço muitos casos. O choque os projeta no que em psiquiatria chamamos de *estado segundo*.
- Interessante. Interessantíssimo! (VERISSIMO, 2009, p. 84)

Dentre o conjunto de alterações qualitativas da consciência, o citado “estado segundo” se caracterizaria “quando o paciente ‘apaga’ seu grau de consciência. Na psicanálise, a dissociação da consciência está ligada a alguns quadros histéricos e neuróticos, como um mecanismo de defesa para negação da realidade”⁸⁸ (FERNANDES, 2015). Do ponto de vista psiquiátrico, Busnello (1995, p. 26) sustenta que o herói da novela “apresenta uma fuga dissociativa, cujas características são, além da perda da memória para acontecimentos recentes de natureza traumática e estressante, o fato de que não se pode atribuir esse esquecimento a problemas orgânicos, a intoxicações ou à fadiga intensa.” Somado a isso, constitui-se como elemento vital para a concretização desse quadro “a realização de um percurso, de uma caminhada propositada, mas que vai além das comuns e rotineiras do indivíduo, o qual mantém, entretanto, cuidados básicos para consigo mesmo, tais como a alimentação e a higiene, e interações sociais simples com estranhos” (BUSNELLO, 1995, p. 26). Nesse sentido, a menção, no próprio texto ficcional, de um caso grave de alteração da consciência não constitui mero dado informativo, pois auxilia-nos a compreender com maior riqueza de detalhes o problema que o Desconhecido está enfrentando no momento.

Concluída a visita ao pronto-socorro, o trio dirige-se para uma verdadeira espelunca comandada por um velho homossexual chamado Vaga-Lume, a boate *Ao Vaga-Lume*. Ali, encontram duas prostitutas, Ruiva e Passarinho. A primeira delas logo se aproxima do Desconhecido, pousando sua mão no joelho deste, circunstância que lhe provoca intenso desejo pela mulher. Quando esta lhe pergunta o nome, declara não possuir um, não sabendo ao certo porque havia dito tal coisa. A moça, por sua vez, desata a rir. Adiante, o herói bebe muito champanhe e, por conseguinte, desmaia, entrando em um estado de torpor, no qual prevalece um misto de confusão e justaposição de eventos. Para Silva (2004, p. 85), “os ‘fantasmas’ oníricos refletem a solidão do protagonista, a incerteza de seus passos e a perda de elos com o mundo circundante, envolvendo-o num horror intenso [...]”. Recobrada a

⁸⁸ A citação não apresenta paginação, uma vez que foi obtida em artigo disponível em site eletrônico. Para maiores informações, cf. a seção relativa às referências ao final da tese.

consciência, decidem partir, às três e quarenta e cinco, em direção à casa das duas meretrizes. No trajeto, o homem de gris e o corcunda brigam, e o primeiro acaba com o rosto arranhado. O desmemoriado nota, ainda, que o homem de branco o acompanha à distância. Na residência das garotas, acaba indo para o quarto da Ruiva, ao passo que o anão deita-se com a amiga desta. Quanto ao homem do cravo vermelho, resolve “sair e estabelecer uns contatos” (VERISSIMO, 2009, p. 98), recomendando que a rapariga tome conta do amigo e que o entretenha, pois já são quase quatro da manhã e a noite já está chegando ao fim. Solicita, na saída, uma comissão de quinhentos cruzeiros pela garota. Nesse ínterim, o corcunda surge no vão da porta e questiona o mestre sobre a eventualidade de o prisioneiro fugir antes do amanhecer, ao que ele encolhe os ombros, dizendo que não há razão para preocupar-se, uma vez que “ele há de voltar... Esta não será sua última noite”⁸⁹ (VERISSIMO, 2009, p. 98). O anão, por seu turno, assente com um amém.

Após certa dificuldade, o protagonista por fim consegue ter intercurso sexual com a moça, amando-a, então, “numa exaltação furiosa e agressiva, com a impressão de que a assassinava, de que a esfaqueava, muitas, muitas vezes [...] houve um momento – o grande momento – em que ela lhe agarrou a orelha ferida e ele soltou um gemido de dor que se misturou com os de prazer” (VERISSIMO, 2009, p. 102). Posteriormente, ouve, vindo da rua, a musiquinha tocada pelo homem de branco, a quem considera como um amigo. Sabe, também, que o homem da gaitinha “ia entregá-lo à criatura que lá estava imóvel, sombra contra o horizonte, ao vulto que o esperava de braços abertos e cujas feições ele ainda não distinguia, mas cujo nome estava prestes a descobrir” (VERISSIMO, 2009, p. 103). De repente, cai uma chuva violenta, “abafando por completo a música da gaita, que só continuou na mente do Desconhecido” (VERISSIMO, 2009, p. 103). Volta-se para o lado, abraça a Ruiva, murmura um nome feminino e cai em um sono profundo. Todavia, tem um pesadelo, no qual assassina uma mulher. Termina, aqui, a segunda macrossequência, segundo categorização proposta por Zilberman (1995).

Os eventos acima sumariados representam cerca de oitenta por cento da ação narrada em *Noite*, o que significa dizer que o esquecimento obtém proeminência, tendo em vista a situação na qual o protagonista se encontra. Diante de um “impedimento provisório” (RICOEUR, 2007, p. 46), o Desconhecido esforça-se, ao longo de seu périplo noturno pela

⁸⁹ Em *Solo de clarineta*, Erico sugere que “a conclusão final pode ser a de que, por mais escura que seja noite, sempre haverá uma aurora. Um pessimista, porém, poderá interpretar a história de outro ângulo, escolhendo como ‘texto áureo’ as palavras que um dos demônios pronuncia quando seu companheiro lhe pergunta se ele vai deixar o Desconhecido ir-se em liberdade: ‘Que importa? Ele há de voltar, pois esta não será sua última noite’” (VERISSIMO, 2005b, p. 281).

cidade, para tentar recuperar a memória e, em consequência, a identidade. Valendo-nos de uma classificação ricoeuriana, podemos afirmar que se trata, aqui, de um caso de “memória impedida”. Ao sairmos derrotados de um conflito bélico, por exemplo, nos sentimos humilhados. É dessa humilhação que procedem as cicatrizes simbólicas carentes da cura. Se não houver recuperação, a memória configura-se como impedida. É um fenômeno novo para nós, pois, até o presente momento “o reconhecimento frequentemente inopinado de uma imagem do passado tem [...] constituindo a experiência *princeps* do retorno de um passado esquecido” (RICOEUR, 2007, p. 452). Baseado no pai da psicanálise⁹⁰, o hermeneuta francês assevera que

o ponto de partida da reflexão de Freud é a identificação do obstáculo principal no qual o trabalho de interpretação (*Deutungsarbeit*) esbarra no caminho da recordação das lembranças traumáticas. Esse obstáculo, atribuído às “resistências do recalque” (*Verdrängungswiderstände*), é designado pelo termo “compulsão de repetição” (*Wiederholungszwang*); uma de suas características é uma tendência à passagem do ato (*Agieren*), que Freud diz “substituir a lembrança”. O paciente “não reproduz [o fato esquecido] em forma de lembrança, mas em forma de ação: ele o *repete* sem, obviamente, saber que o repete” [...]. (RICOEUR, 2007, p. 84)

Compreendida por esse ângulo, percebe-se que a incapacidade de o herói em rememorar o que havia feito horas antes dos eventos transcorridos não se resume pura e simplesmente ao fato de ele não ser capaz de lembrá-los, mas necessita também levar em conta o obstáculo que é a recordação de lembranças traumáticas. Sem dúvida, algo muito sério deve ter acontecido para que um bloqueio tão potente o impossibilite de evocar as imagens-lembranças mais comuns. Além disso, conforme a grade de leitura acima, o protagonista não restaura o episódio esquecido sob a forma habitual da lembrança, instituindo, ao invés, uma ação meramente repetitiva, isto é, inconscientemente reitera o fato de não se lembrar. Provisoriamente, “o importante [...] é o vínculo entre compulsão de repetição e resistência, assim como a substituição da lembrança por esse duplo fenômeno” (RICOEUR, 2007, p. 84).

Repetição, no caso, equivale a esquecimento, o que não implica, por um lado, que o trauma desapareça por completo, permanecendo, mesmo quando inacessível. Para Ricoeur (2007, p. 453), “no seu lugar surgem fenômenos de substituição, sintomas, que mascaram o retorno do recalco de modos diversos [...]”. Ao longo de sua jornada pelos labirintos da cidade, o Desconhecido parece lembrar-se de situações pretéritas, as quais se vinculam à experiência angustiante, porém não obtém sucesso, visto que a compulsão de repetição

⁹⁰ Ricoeur (2007) analisa uma série de concepções freudianas procedentes do ensaio “Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten” [Rememoração, repetição, perlaboração], de 1914.

impede a compreensão do evento traumático. Observem-se alguns exemplos. Primeiro, quando se encontra no parque, depara-se com a estátua de uma índia nua, a qual simboliza a figura feminina (sua esposa), e decide aninhar a cabeça entre as coxas da escultura, enlaçando-lhe as pernas e, ao proceder dessa forma, “passou-lhe pela mente a tênue e esquiva sombra de uma lembrança. (Onde? Quando? Quem?)” (VERISSIMO, 2009, p. 19). Em segundo lugar, estando na rua sombria e estreita na qual posteriormente leva uma pedrada, ouve a música de um piano. Nesse instante, para e procura recordar “que melodia era aquela [...] Inútil. As notas soavam num vácuo” (VERISSIMO, 2009, p. 23). No momento em que sistematizarmos os blocos recordativos, veremos a qual pessoa tal imagem corresponde. Em terceiro, note-se a imposição do elemento substitutivo no momento em que se acha na boate *Ao Vaga-Lume*. Aqui, o desfalecimento provocado pelo excesso de bebida alcoólica o impele a um sonho confuso, que combina diferentes imagens inerentes à infância, tais como o mergulho em lagos e a música de carrosséis.

Por outro lado, atente-se para o fato de, em circunstâncias particulares, “porções inteiras do passado reputadas esquecidas e perdidas [serem capazes de] voltar. [...] Uma das convicções mais firmes de Freud foi mesmo que o passado vivenciado é indestrutível” (RICOEUR, 2007, p. 453). Vista sob essa perspectiva, a jornada do desmemoriado prossegue para o seu desenlace, na medida em que o foco da terceira e derradeira macrossequência (ZILBERMAN, 1995) centra-se na rememoração de episódios marcantes da infância do protagonista, os quais auxiliam a explicar os traumas do tempo presente. Eventos transcorridos na véspera e antevéspera são igualmente evocados, revelando toda a sua potencialidade significativa, pois estão diretamente ligados às causas da amnésia temporária que o atormenta. Tem-se o ponto de partida da narração memorial a ser engendrada pelo sujeito, bem como a demarcação seletiva da experiência mnemônica.

O herói desperta sem reconhecer o lugar onde se encontra, nem mesmo lembra o que lhe ocorreu horas atrás, por mais que se esforce para tal. Passa-lhe “pela mente uma explicação. Fui narcotizado, despido e trazido para aqui. Conspiração de inimigos, pessoas que me querem comprometer, desmoralizar, destruir” (VERISSIMO, 2009, p. 105). Põe-se de pé, aproxima-se da janela, verifica que o dia está nascendo, e leva certo tempo para identificar a rua. Crê não estar muito longe de casa. Nesse mesmo instante, inicia-se, de súbito, o processo de recuperação memorial-identitário. Voltam-lhe à mente os eventos do dia anterior, instaurando-se, desse modo, o primeiro bloco rememorativo, no qual o Desconhecido “relembra o momento terrível em que, ao voltar do trabalho ao anoitecer, encontrou a casa vazia e aquela carta sobre o consolo, junto do espelho” (VERISSIMO, 2009, p. 106). Atônito,

não consegue acreditar que a esposa o havia abandonado e rasga a correspondência; revoltado, vasculha o quarto do casal e quebra um espelho com um peso de papel. Passado o acesso, senta-se sobre uma poltrona, pensando no único trecho da missiva que lhe ficara na memória: “*Depois do que aconteceu a noite passada, não podemos continuar vivendo juntos*” (VERISSIMO, 2009, p. 106-107). Contemplando os pedaços de papel espalhados sobre o tapete, desata a chorar, determinado a esquecer o que acontecera a noite passada. Pergunta-se quanto tempo havia despendido naquele torpor sem sentido, lembrando-se, agora, de que fora despertado pelas batidas do relógio grande do comedor. Ergue-se e de novo anda a esmo pela casa, a chamar pela mulher.

De volta ao tempo presente, mira a desconhecida deitada na cama, levantando a hipótese de que poderia estar sonhando. Sabe, porém, que está desperto, uma vez que possui consciência intensa das dores que tomam conta de seu corpo sujo e aviltado, além do fato de “esta sensação de miséria física a gente só [ter] quando acordado [e] o horror dos pesadelos [ser] um horror do espírito” (VERISSIMO, 2009, p. 106). Ao vestir-se, apalpa o bolso interno do casaco e ao sentir o relevo da carteira, recorda que, na véspera, ao sair do laboratório, havia depositado nela uma considerável soma de dinheiro. Está certo de que fora vítima de assalto. Constata, agora que está vestido, que sua personalidade tinha-lhe sido restituída, assim como todos os seus direitos civis. Essa breve evocação constitui o segundo bloco recordativo, no qual memória e identidade gradualmente vão se restabelecendo. Deixa o quarto da Ruiva e, ciente de saber onde está, almeja voltar para casa. É tomado por uma repentina esperança de que verá a esposa outra vez. No caminho, defronta-se com o homem de branco, que está a tocar música com a gaitinha. Todavia, não o reconhece, por não lembrar os episódios de seu périplo noturno. Ainda assim, “a musiquinha parece contar uma história, dizer alguma coisa que ele se esforça por entender, como se *um amigo invisível* estivesse a falar-lhe em surdina numa língua remota e quase esquecida” (VERISSIMO, 2009, p. 110, grifo nosso). Emocionado, entrega-se ao abandonado prazer de chorar, circunstância que institui o terceiro bloco rememorativo, no qual as lágrimas lhe possibilitam lembrar-se “dos tempos de menino quando, sempre que chorava, acabava por entreter-se com a ideia de que não era por causa das lágrimas que sua visão se turvava e sim porque ele havia descido às profundezas do mar” (VERISSIMO, 2009, p. 110). Manifesta-se, nesse momento, a ligação entre o evento rememorado e sua contraparte substitutiva – o confuso sonho que teve no cabaré.

Retoma seu caminho, dirigindo-se “agora para casa, sim, mas para outra casa, noutra tempo. Tem a certeza de que nessa casa há criaturas que o esperam de braços abertos. Por

que, então, este medo de voltar? Por que esta relutância em pensar nos fantasmas queridos?” (VERISSIMO, 2009, p. 110-111). O protagonista mostra-se ambivalente em relação ao seu próprio passado, pois, ao mesmo tempo em que deseja revivê-lo, sente-se oprimido por forças que desconhece. Prenuncia-se o fato de as imagens-lembranças não serem de todo confortadoras, podendo apresentar situações traumáticas.

Entram em cena, a partir de agora, quatro blocos memoriais nos quais a ênfase recai em memórias episódicas concernentes à infância do Desconhecido. Primeiro, recorda a mãe amorosa tocando ao piano, as três tias solteironas e a presença do pai tirânico; de volta ao presente, segue em direção a sua residência. Em segundo, lembra dos cochichos das tias sobre o péssimo tratamento que o pai dispensava à mãe, que era “*a própria Virgem Maria*” (VERISSIMO, 2009, p. 112); prossegue seu percurso, notando que o homem de branco caminha em sua direção, e que os pássaros já não cantam nas árvores da praça, mas nas laranjeiras do pátio de sua meninice. Em terceiro lugar, rememora os problemas alcoólicos do pai, que se fechava no escritório para beber e fumar, assim como a opinião das solteironas sobre o caso: “*Pobre da Maria. Merecia outra sina*” (VERISSIMO, 2009, p. 112); perturbado por essas lembranças dolorosas, o herói busca evitá-las, apressando o passo, rumo a sua moradia. Por fim, recorda um dia chuvoso de inverno, no qual a mãe estava ao piano, e ele, sem intenção, quebra um grande espelho, ao que é repreendido pelas tias. Aos prantos, encara o espelho trincado, temendo a hora em que contassem ao pai e este, por sua vez, chegasse para castigá-lo. Pouco a pouco, acalma-se e acaba imaginando que estava no fundo do mar, situação recorrente em suas imagens-lembranças, o que poderia sugerir que ele vê na água uma forma de purificação, de equilíbrio espiritual; já no presente, censura-se por pensar em tais coisas, na medida em que “elas pertencem a um passado morto. São cadáveres que devem permanecer sepultados e esquecidos” (VERISSIMO, 2009, p. 113). A seguir, lê em uma manchete de jornal sobre a prisão do marido que assassinara a esposa a facadas. Pensa em sua mulher, e para tranquilizar-se “começa a dizer baixinho a si mesmo quem é, onde mora, que profissão tem, com quem casou, onde, quando e como” (VERISSIMO, 2009, p. 114). Nesse ínterim, lembra-se de um detalhe: ele e a esposa tinham planos de ir ao teatro na véspera. Afirma que se os bilhetes ainda estiverem em sua carteira, isso seria uma prova de que tudo estaria bem entre eles, além de comprovar que ele não está sonhando nem louco. Ao verificar que as entradas localizam-se onde ele espera, retorna-lhe à mente o pensamento que tivera no dia anterior ao sair do laboratório, ocorrência que institui o oitavo bloco rememorativo. Observe-se:

“A situação é grave mas não irremediável. Jantaremos em silêncio e ela evitará o meu olhar. Depois iremos ao teatro, durante o espetáculo lhe segurarei a mão, lhe direi ao ouvido palavras carinhosas, lhe pedirei perdão. Quando voltarmos para casa eu a tomarei nos braços e tudo terminará bem.” (VERISSIMO, 2009, p. 114)

Na sequência, percebe fachadas familiares, como o mercadinho de flores, o que indica que está a apenas quatro quadras de casa. Motivado pelo perfume de jasmims-do-cabo, vem-lhe à mente novas recordações de infância, em outro dezembro e outro casarão, instaurando, assim, o nono bloco recordativo. Tendo acordado sobressaltado após ter adormecido pela narração de uma história de ninar contada por uma das tias, sente-se sozinho e procura o amparo da mãe. Correndo para o aposento dos pais, abre a porta, e, para seu espanto, testemunha uma cena que o deixa traumatizado: “*Sua mãe estava sendo assassinada*”, tendo em vista que “*dois vultos lutavam gemendo sobre a cama*” (VERISSIMO, 2009, p. 114). Na realidade, os pais estavam apenas tendo relações sexuais, porém, aos olhos de uma criança o ato revestia-se de um sentido diametralmente oposto, haja vista o estado de espírito do menino diante de um ambiente minado por intrigas e recriminações. Abalado, passa as demais noites em seu quarto, aguardando os ruídos suspeitos, ora adormecendo sem escutá-los, ora ouvindo-os por inteiro. Quando os percebia, cerrava punhos e dentes, com o coração descompassado, e, por fim, rompia a chorar, abafando os soluços no travesseiro. Durante o dia, entrava, furtivo, no aposento dos pais em busca de vestígios de sangue sobre os lençóis, assim como, sempre que se acercava da mãe, examinava-lhe as roupas.

Estamos diante do acontecimento traumático recalcado pelo protagonista nos anos que se seguiram ao seu desenvolvimento enquanto adolescente e adulto. O episódio dolorosamente recordado nesta etapa de sua experiência memorial ajuda-nos a compreender, por exemplo, os motivos que o levam a não querer que o comendador tenha relações com a moça de azul-celeste – “Sabia tudo, previa tudo. Aquilo já havia acontecido antes, numa outra noite, numa outra vida. Uma mulher em cima numa cama, toda lavada em sangue – o sangue de sua mãe, o sangue de sua mulher, o sangue daquela moça, o sangue de todas as mulheres...” – (VERISSIMO, 2009, p. 75), bem como explicam as dificuldades que possui ao ter os seus próprios intercursos sexuais, sejam eles com a Ruiva, ou com sua esposa, na noite de núpcias.

Chamado de volta ao presente pela voz estrídula de um vendedor de jornais, o protagonista vê estampada na capa do matutino o corpo ensanguentado da mulher esfaqueada, e com um brusco tapa toma o diário das mãos do rapaz, atirando-o na sarjeta. Acredita que deveria haver uma espécie de lei que proibisse os jornais de noticiar crimes dessa natureza com clichês tão chamativos e repulsivos como “O retrato da vítima!” (VERISSIMO, 2009, p.

115). Evoca, a seguir, no décimo bloco memorial, uma lembrança acompanhada de remorso. Passado o Dia de Finados, não havia depositado flores na sepultura de sua mãe. Indaga-se o porquê de ter agido dessa maneira, aventando a possibilidade de estar preocupado em demasia com a esposa. Soa-lhe, nesse instante, na memória, a voz de um menino que reza, fato que introduz o décimo primeiro bloco rememorativo, o qual assinala o derradeiro episódio atinente à infância do herói por ele recordado. Esta é, sem dúvida, a imagem-lembrança mais desagradável: relata a inesperada morte da mãe e o pesar do pai. Veja-se: “*A Virgem Maria estava muda, branca, no meio de flores. Mais que nunca parecia a imagem duma santa. E o assassino mirava-a com uma fixidez de louco, chorando como uma criança e respirando forte como naquela noite medonha*” (VERISSIMO, 2009, p. 116).

Faltando somente dois quarteirões para chegar a casa, o herói detém-se por um momento, recostando-se a uma árvore, a fim de pôr suas ideias em ordem. Retorna-lhe à consciência a tão temida e desejada noite de núpcias, a qual se qualifica como o décimo segundo bloco rememorativo. Narra as dificuldades que sentiu ao ter relações com a mulher, admoestando a sociedade pela insistência no cumprimento de uma “*tradição burguesa e ridícula: [...] a primeira posse, a iniciação da noiva, em suma, um cerimonial absurdo em torno do qual se contavam anedotas e diziam piadas*” (VERISSIMO, 2009, p. 117). Ainda que tenha tido poucos relacionamentos sexuais até então, declara nunca ter falhado como homem. Ao retornar ao aposento, saído do quarto de banho, nota que a esposa, de pé, insiste para que ele se deite com ela. Confuso, relembra uma cena de seu passado na qual, aos dezessete anos, movido por um misto de desejo e curiosidade, procurara uma prostituta, porém, no último instante, fizera meia-volta e saíra correndo. Frente às investidas da noiva, pensa em falar com franqueza com ela, dizendo-lhe que a situação era simples, já que “*aquela impotência era de origem psicológica e conseqüentemente passageira. De resto, havia alguma lei tremenda e inapelável segundo a qual a ridícula cerimônia devesse realizar-se inadiavelmente na primeira noite? Claro que não*” (VERISSIMO, 2009, p. 119). De repente, é tomado por um desejo cálido e violento, e se atira sobre a esposa, amando-a com ímpeto bestial. “*Era como se quisesse desferrar-se nela do fracasso inicial ou como se o prazer e o sucesso do macho estivessem na razão direta do sofrimento da fêmea*” (VERISSIMO, 2009, p. 119), recorda o homem de gris. Dessa forma, ninguém poderia questionar sua masculinidade. Entretanto, tal sentimento de exaltação e vitória dura pouco, pois lhe chega aos ouvidos o choro manso e ressentido da mulher. censura-se pelo que acabara de fazer e, procurando consolá-la, inclina-se e pousa a mão no ombro da amada, a qual se encolhe bruscamente, repelindo-o. Naquela noite, ficou com “*a sensação perfeita de que havia*

cometido um crime pelo qual teria de pagar quando o dia raiasse” (VERISSIMO, 2009, p. 120).

De novo no presente, manifesta a impressão de que tais acontecimentos odiosos transcorreram não há meses, mas na noite passada, devido à forte carga emocional inerente a eles. Recorda, ainda, que os infortúnios da noite de núpcias tiveram consequências futuras, uma vez que “foram a causa de todos os desencontros e frustrações dos dias e noites que se seguiram” (VERISSIMO, 2009, p. 120). Somado a isso, a atitude amigável, compreensiva e paciente da esposa contribuiu para piorar a situação, pois lhe agravou o sentimento de inferioridade. Adiante, senta-se em um dos bancos da praça, encobrendo o rosto com as mãos, e evoca o derradeiro bloco rememorativo, origem da perda memorial-identitária. Na véspera, haviam comparecido a um jantar de aniversário, no qual lhe causara mal-estar o fato de a mulher ter atraído a atenção de outros homens, chegando ao ponto de, em uma rumba, ser disputada por três indivíduos. Ao chegar a casa, após guardar o automóvel, ascende ao quarto, e surpreende-se com a audácia da esposa ao flagrá-la totalmente despida. Esta o enlaça, dando-lhe um beijo e abraçando-o com paixão. Embora se sinta excitado, o herói rechaça as investidas, tendo em vista que é o cérebro e não o órgão genital que se encontra frio e anestesiado naquele momento. Domina-o uma necessidade irresistível de insultá-la, de fazê-la sofrer pelas humilhações impostas a ele naquela noite. Frente às ofensivas cada vez mais insistentes da mulher, agarra-a “*pelos ombros brutalmente e num repelão [atira-a] sobre a cama, gritando: ‘Cadela indecente!’*” (VERISSIMO, 2009, p. 124).

Sente, agora, uma profunda vergonha pelas palavras proferidas contra a esposa, certificando-se de que ela jamais voltaria, ainda mais depois de ter sido seriamente insultada. Ergue-se do banco, retomando o caminho com passos titubeantes, desejando e ao mesmo tempo receando chegar. Apresenta-se, por fim, uma conclusão sobre o que lhe teria ocorrido na noite anterior: “Já não tem mais dúvidas quanto ao que lhe aconteceu a noite passada. Agora sabe... Perdeu a memória e andou vagando sem rumo pelas ruas. Foi espancado, roubado, aviltado” (VERISSIMO, 2009, p. 124). Contudo, não é capaz de se recordar dos dois companheiros noturnos, nem a razão de ter sido ferido e despojado. Visualiza, por fim, a sua casa do outro lado da rua. Ao atravessá-la lentamente, avista o homem de branco sentado no meio-fio da calçada, à frente de sua residência. Trata-se do mendigo da praça, que, de olhos baixos, “sopra na gaita e de novo as notas da valsa [que] se erguem no ar da manhã – musiquinha límpida e antiga, doce voz de amigo a assegurar que tudo estará bem, haja o que houver” (VERISSIMO, 2009, 125). Todavia, questiona-se sobre a identidade do vagabundo, o porquê de ele o estar seguindo, assim como imagina o que esse misterioso ser poderia saber

de suas ações noturnas⁹¹. Adentra, enfim, em casa, percebendo que o relógio do consolo continua parado, ao passo que o grande espelho encontra-se trincado, e o tapete cheio de pedacinhos da carta que outrora rasgara. Não sabe se o que revê data de ontem ou de vinte e cinco anos atrás. Predomina um silêncio profundo, o que o leva a crer que a esposa não havia voltado. Entretanto, escuta um ruído de passos procedente do andar superior, e conclui que a mulher regressou. Esforça-se para lembrar o nome da amada, “no terror quase pânico de outra vez perder a memória por completo” (VERISSIMO, 2009, p. 125). Agoniado, “fica como que preso pelas pontas dos dedos às bordas do dia, enquanto o corpo balouça perigosamente sobre os abismos da noite. Faz um esforço supremo para alçar-se rumo da luz. E de repente, lembrando-se, grita: – Maria! Maria! E precipita-se para a escada” (VERISSIMO, 2009, p. 126). Não é gratuito, nesse sentido, o fato de mãe e esposa deterem o mesmo nome, na medida em que a segunda pertence, conforme o ponto de vista do homem de gris, “ao paradigma da primeira, o que lhe confere atributos virginais e religiosos, sendo este talvez o elemento inibidor do relacionamento sexual saudável do casal” (ZILBERMAN, 1995, p. 11). Além disso, é bastante simbólico que a mulher figure no andar de cima, situação que corrobora a perspectiva sustentada pelo protagonista, pois ele ainda a vê como figura sagrada, como se estivesse em uma espécie de altar, inatingível.

Por conseguinte, é só ao amanhecer, após o Desconhecido sair da moradia da prostituta, que a memória lhe retorna, quando consegue, por meio da evocação simples de recordações antes impedidas, exteriorizar a razão que o levava à perda da consciência: a mulher o abandonara, extenuada pelo fato de os problemas dele interferirem na relação conjugal. Sob esse ângulo, a combinação dos dois grupos de blocos recordativos às “associações possíveis que ambos os fatos – passados e presentes – sugerem, permite a solução do drama do rapaz, o apaziguamento interior e a recuperação da amada. A conclusão [da novela], sobretudo a frase de encerramento, indica o final feliz da história” (ZILBERMAN, 1995, p. 9).

Ao estar provisoriamente impedido de exercer a faculdade mnemônica de recordar ocorrências pretéritas de sua vida, o protagonista de *Noite* não possui a capacidade de expressar quem ele de fato é, uma vez que não possui referenciais para tal. Assim, verifica-se a relevância da dialética existente entre memória e identidade na narrativa em questão. No momento em que se encontra no café-restaurant, ao lado do anão e do mestre, este tenta

⁹¹ Examinando a simbologia do homem da gaitinha em relação ao Desconhecido, Zilberman (1995, p. 11) sublinha que se trata “[d]aquela personagem que impede a ‘queda’ do herói e sua absorção pelo universo do mal; ela afiança também ao jovem marido que suas culpas são sanáveis, afirmando a felicidade por vir [...]”

lançar uma luz sobre a identidade do indivíduo inominado. Para tanto, emprega lógica dedutiva, tal como Sherlock Holmes⁹², o famoso detetive inglês criado por Arthur Conan Doyle (1859-1930). Esboça, assim, uma espécie de perfil identitário do “prisioneiro da noite” (VERISSIMO, 2009, p. 16), a saber: indivíduo entre vinte e oito e trinta anos, casado (porta aliança no dedo anular da mão esquerda), pertencente à alta sociedade (veste um terno produzido pelo melhor alfaiate da cidade, possui um relógio de ouro da melhor marca), podendo qualificar-se profissionalmente em distintas ocupações, como, por exemplo, médico, advogado, engenheiro, funcionário de banco, agente de seguros de vida, comerciário. Tal quadro identitário não encontra, no decorrer da trama, fatores que o desqualifiquem, pois, nem mesmo quando o protagonista recobra a memória/identidade, são oferecidas ao leitor maiores informações sobre a personalidade do homem de gris. Sabe-se, pela terceira macrossequência, que ele atua em um laboratório, podendo qualificar-se como engenheiro ou médico. Observe-se um trecho: “Seu trabalho de pesquisa, pelo qual se interessava com uma espécie de fria paixão, ajudava-o muitas vezes a esquecer as dificuldades domésticas” (VERISSIMO, 2009, p. 120). Importa mencionar que uma possível revelação explícita acerca de um perfil identitário para o herói iria à contramão do verdadeiro tema da narrativa, qual seja, “a luta do homem para ultrapassar o anonimato num mundo anônimo à procura da identidade” (CHAVES, 1987, p. 8).

Seja no âmbito das recordações de eventos pretéritos ou no tempo presente, o indivíduo posiciona-se e é, ao mesmo tempo, posicionado pelos campos sociais nos quais atua. Pode ocupar, de acordo com as necessidades do momento, diferentes “posições-de-sujeito” (HALL, 2000), circunstância que nos permite comparar, de forma dialética, quem ele costumava ser com o que é agora. No passado rememorado, mais nos episódios da infância, constitui-se enquanto um menino protegido pelas tias e a mãe, ao passo que é hostilizado pelo pai, o que acarreta o fato de creditar à figura paterna a culpa pela morte de sua genitora. No presente, já adulto, assume os papéis identitários de marido e engenheiro, embora não tenha superado os traumas da meninice, pois, recorrentemente, funde as imagens da mãe e da esposa. É interessante observar, nesse sentido, as dificuldades que possui para empreender relações sexuais⁹³, assim como a falta de engajamento em relacionamentos duradouros, como

⁹² Segundo o homem do cravo, ele apenas “enumer[a] indícios e procur[a] chegar a uma conclusão” (VERISSIMO, 2009, p. 39).

⁹³ Do ponto de vista psiquiátrico, “o Desconhecido apresenta [...] uma sintomatologia associada a transtornos do funcionamento de órgãos e sistemas do corpo humano, neste caso a função sexual, expressos por uma disfunção, uma falta ou perda do apetite alguma aversão, falhas na resposta adequada para desenvolver e manter a ereção. Embora esses sintomas sejam uma manifestação menos importante para o desenvolvimento da novela, toda ela centrada no episódio da perda da consciência de si próprio e da perda da memória, esse transtorno, muito mais

a época de namoro, por exemplo. Em determinado ponto do décimo segundo bloco memorial, afirma que “*tinham tido um noivado curto, sem maiores intimidades*” (VERISSIMO, 2009, p. 117), situação que confirma a dependência que mantém em relação ao *self* anterior. Tal é a interdependência entre as identidades de outrora e a atual que, durante a jornada pelos meandros da cidade, o protagonista, mesmo desmemoriado, é capaz de justapor, ainda que de forma inconsciente e lacunar, vivências passadas com experiências recentes, como atesta o encontro com a estátua da índia no parque, no início de sua deambulação. Portanto, “guiado pela sua criatividade, [o autor] estava escrevendo uma novela que pretendia, e em parte conseguiu, traçar a trajetória das vicissitudes do ser humano na construção de sua pessoa e, conseqüentemente, do seu relacionamento consigo mesmo e com os demais seres com os quais convive” (BUSNELLO, 1995, p. 27).

Do ponto de vista da experiência do reconhecimento, o percurso memorial empreendido pelo homem de gris só alcança sua plena realização no momento em que este recupera a memória, sendo-lhe impossível fazê-lo antes. Ao longo de sua jornada noite adentro, percebe-se a ocorrência de alguns vislumbres, meras substituições de recordações reais, quase espectros, poderíamos acrescentar. Ao final, ao sentir-se novamente o sujeito que sempre fora, com a identidade plenamente restaurada, pode reconhecer o mosaico de recordações evocadas como de fato pertencentes ao passado, efetivando, assim, o “pequeno milagre da memória feliz” (RICOEUR, 2007, p. 437).

Examinado as relações entre homem e sociedade na novela *Noite*, Chaves (1987, p. 8) parte do pressuposto de que

o indivíduo foi isolado na sua situação de grande solitário em meio à multidão e o tema da busca de identidade leva a considerar as relações entre o “eu” e a sociedade reificada num ângulo diferente – o “estranhamento”, a perda do domínio sobre o espaço habitado e, portanto, a trágica sensação de haver sido desligado o último canal de comunicação.

Tal como observado em “Sonata”, institui-se uma difícil integração entre o plano pessoal e o coletivo. Todavia, se no conto fantástico a inadaptabilidade não se resolve, aqui, é possível entrever uma solução, na medida em que o restabelecimento da memória/identidade ao amanhecer desfaz o sentimento de estrangeiridade imposto ao Desconhecido na noite anterior. Nesse sentido, torna-se viável estabelecer conexões entre a memória individual e sua

frequente, é o que permeia mais profundamente a obra. A ele estão associados os problemas fundamentais do Desconhecido, como a sua dificuldade de lidar com a figura humana feminina, de disciplinar sua vida instintiva e de, numa visão mais profunda, viver com os aspectos de sua personalidade mais primitivos, inconscientes para ele” (BUSNELLO, 1995, p. 27).

contraparte coletiva, levando em conta a operacionalidade do conceito de quadros sociais, os quais se localizam na base da experiência mnemônica. Com a finalidade de alcançar o estado de representação, faz-se necessário reconstruir as condições sociais/objetivas de outrora, ainda que de forma parcial. No que tange ao tempo social (datas e calendários), verifica-se a ocorrência do mês de dezembro, no nono bloco recordativo, como marcação temporal, bem como a delimitação dos eventos recentes, presentes nos blocos rememorativos um, dois, oito e treze, como episódios transcorridos na véspera da perda memorial. O espaço social (lugares), por sua vez, se traduz por meio do casarão dos pais do protagonista, visível na maioria dos blocos memoriais relacionados à meninice do Desconhecido, ao lado de locais associados à profissão (laboratório), moradia e vida social (casa de amigos) do homem de gris. Enquanto forma de enunciação, a linguagem manifesta um poder evocador, chegando ao ponto de orientar as recordações do sujeito, garantindo-lhe vinculação ao grupo social. No caso contrário, não existe integração grupal, como podemos testemunhar no início da narrativa, quando ele crê estar em uma cidade estrangeira, pois toma “*Diaranôî*” (VERISSIMO, 2009, p. 15) por “Diário da Noite”. É imprescindível que lute pelo restabelecimento da própria identidade, na medida em que, sem ela, jamais poderá “assumir a consciência do mundo que o rodeia” (CHAVES, 1987, p. 8). Os quadros sociais da memória auxiliam, nessa perspectiva, o protagonista a posicionar-se diante do contexto coletivo ao qual se encontra enquadrado, ao mesmo tempo em que sua experiência memorial qualifica-se como um ponto de vista sobre a memória coletiva.

De acordo com Aguiar (2009b, p. 11), “a moldura histórica do lançamento de *Noite* é o meio do século XX, do pós-Segunda Guerra e da consolidação da Guerra Fria, época em que o ‘*American way of life*’ surgia e era alardeado pelo cinema como um ideal de vida e consumo.” Tal contexto mostra-se representado nas páginas da novela, de modo específico na sequência em que a tríade noturna se encontra na boate de luxo. Aqui, entra em cena a figura de um comendador, homem conhecido e importante na sociedade local, que está em busca de algumas horas de distração e prazer. Enquanto aguarda a chegada da moça casada que o mestre lhe arranjará, discute com os indivíduos ali presentes assuntos do momento. Observem-se alguns trechos:

- Meia-noite e quinze. Acho que ela não vem.
- Peço-lhe mais uns minutinhos de tolerância. Enfim, já que o senhor veio até aqui... E para distrair o outro, puxou novo assunto:
- E o comunismo?
- O comendador pareceu não ter ouvido a pergunta.

[...]

E imediatamente, para desviar a atenção do cliente [do Desconhecido], [a cafetina] perguntou?
 – E a guerra, comendador? Qual é a sua opinião: sai ou não sai?
 – Tem de sair. As coisas não podem ficar no pé em que estão.
 O homem da flor sacudiu a cabeça, num acordo, dizendo:
 – A guerra é uma necessidade.
 – Não digo que seja uma necessidade – retorquiu o homem de negócios –, mas que é *inevitável*, isso é. (VERISSIMO, 2009, p. 71)

Em um primeiro momento, faz-se menção ao comunismo, ideologia política que, no período da Guerra Fria (1945-1991), tinha na extinta União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e na China seus grandes representantes. Em oposição, estavam os Estados Unidos e seus aliados ocidentais, defensores dos princípios democráticos e do sistema capitalista. Entre eles, o Brasil, que, desde os tempos de Getúlio Vargas, estava alinhado política e ideologicamente a Washington. Nesse sentido, a visão de uma sociedade igualitária, sem classes sociais e apátrida, alicerçada na propriedade comum dos meios de produção iria contra os interesses da classe política brasileira de então, da qual o comendador faz parte, como atesta o seguinte excerto: “– Impostos de todos os lados, contribuições decorrentes das leis sociais, e mais impostos e contínuos aumentos de salários. Temos um lucro mínimo a par de riscos fabulosos. No entanto somos o eterno alvo da má vontade das massas e o bode expiatório dos demagogos” (VERISSIMO, 2009, p. 72). Acrescente-se a isso o fato de a ideologia comunista ter sido difundida em muitos países como um ideário totalitário, situação que reforçava a apreensão da elite capitalista nacional.

Em segundo lugar, verifica-se que a cafetina do estabelecimento indaga o ilustre cliente acerca da opinião deste sobre a guerra que estaria por vir – a terceira –, obtendo do interlocutor uma resposta afirmativa, uma vez que “as coisas”, ou seja, a tensão entre Estados Unidos e União Soviética não poderia continuar do modo como estava. Afirma-o, pois havia, junto com os demais empresários, enriquecido em demasia com o conflito anterior. Veja-se: “– Todo o comércio ganhou – respondeu o comendador [...]. – A indústria principalmente” (VERISSIMO, 2009, p. 71). Declara, também, que a Segunda Guerra Mundial não fora provocada por “nós” (VERISSIMO, 2009, p. 71), isto é, os brasileiros, aludindo, desse modo, às forças do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Além disso, nota-se que ele defende uma postura que vê as guerras como inevitáveis, na medida em que socialismo/comunismo e capitalismo/democracia não poderiam coexistir, necessitando de um conflito bélico para pôr o eixo mundial no seu devido lugar.⁹⁴

⁹⁴ O ponto de vista crítico, por seu turno, procede do corcunda, que manifesta uma visão ácida e sarcástica do embate entre capitalistas e comunistas. Observe-se: “– O meu consolo é que vocês capitalistas estão condenados. Entre a força comunista e um enfarte do miocárdio, não há como fugir. É questão de tempo. [...] Burgueses

Levando em conta esse cenário, podemos refletir sobre a inserção do Desconhecido nele, mediante a transformação da “história em geral” em “nossa história” proposta por Assmann (2006). Ao tempo da Segunda Guerra Mundial, o protagonista possuía referências ideológicas definidas sobre as forças do Bem (Aliados) e do Mal (Eixo). Ao passo que, agora, “para ele, *tudo se torna mais difícil e complicado* do que antes” (AGUIAR, 2009a, p. 132), não apenas pelo fato de se encontrar desmemoriado, mas também pelo fato de predominar, um ambiente de incerteza, pois, mesmo que os Estados Unidos defendam ideais de liberdade e democracia, ficam subjacentes as pretensões militares concernentes à imposição de uma ordem mundial que siga seus interesses (SAID, 2011). Somado a isso, importa considerar a apropriação de elementos da cultura e da história norte-americana por grande parte dos brasileiros, conforme lembra Aguiar (2009b) no excerto transcrito acima. No âmbito do décimo terceiro bloco recordativo, o homem de gris evoca um jantar “*à americana no jardim*” (VERISSIMO, 2009, p. 122), traduzindo, portanto, a aceitação do *American way of life* por diferentes setores da sociedade brasileira.

Por conseguinte, está manifesto um duplo sentido na relação entre o discurso histórico e o horizonte memorial do herói: desmemoriado, não é capaz de sequer opinar diante dos argumentos defendidos pelo comendador, o mestre e o corcunda; recobrada a consciência, reassume sua identidade, rememorando episódios que o qualificam como pertencente a uma sociedade modernizada e marcadamente capitalista, embora presa a suas raízes do passado, conforme se pode notar pelo percurso memorial engendrado pelo protagonista. Seguindo a linha de raciocínio sustentada por Joutard (2007), podemos dizer que a história possibilita o desnudamento e a visibilidade de realidades passadas enquanto narrativas dignas de serem contadas.

Percebe-se que o Desconhecido, ao longo de sua jornada noturna pela cidade inominada, constitui-se como um estrangeiro, na medida em que se afirma como tal, realizando o jogo proposto por Flusser (2011): ao dar sentido ao mundo, o protagonista, de certa maneira, consegue dominá-lo, ainda que de maneira trágica. Na esteira dessa questão, Michel Onfray (2015) e Julia Kristeva (1994) apresentam um ponto bastante proveitoso para esta análise. Segundo os autores, o estranhamento produzido por uma viagem nos indivíduos tem a ver com os exercícios dos antigos filósofos: o que é possível saber de si numa jornada? O filósofo francês assevera que “certamente há muitos pretextos, ocasiões e justificativas, mas

crápulas! Vocês acendem uma vela a Deus e outra ao diabo e acabam ficando sem Deus nem Diabo” (VERISSIMO, 2009, p. 73-74).

em realidade só pegamos a estrada movidos pelo desejo de partir em nossa própria busca” (ONFRAY, 2015, p. 75). Corroborando tal ponto de vista, Kristeva (1994, p. 140) sustenta que

por um lado é agradável e interessante expatriar-se para abordar outros climas, mentalidades, regimes; mas por outro lado e acima de tudo, esse deslocamento somente é feito com a finalidade de voltar a si mesmo e para a sua casa, para julgar ou rir dos nossos limites, de nossas estranhezas, de nossos despotismos mentais ou políticos. O *estrangeiro* torna-se então a figura na qual se delega o espírito perspicaz e irônico do filósofo, o seu duplo, a sua máscara.

Ao amanhecer, após uma longa viagem pela noite, o homem de gris efetua o retorno a si, no momento em que recupera a memória e, em consequência, a identidade. Observemos: “A minha casa, a minha mulher... De súbito os acontecimentos da véspera lhe voltam à mente acompanhados duma sensação de desfalecimento e náusea” (VERISSIMO, 2009, p. 106). O processo ganha mais força quando o Desconhecido sai da casa da prostituta e avista uma série de fachadas familiares, entre elas as torres da Catedral: “Sabe agora onde está e como encontrar o caminho de casa. Nas manhãs de domingo costuma ir à missa a pé. [...] Continua a andar, em marcha mais acelerada, animado por uma repentina esperança” (VERISSIMO, 2009, p. 109). A percepção de lugares conhecidos permite que protagonista realize, conforme examinado, uma verdadeira imersão ao seu passado, circunstância que o auxilia no retorno a si.

A reavaliação das memórias reprimidas é crucial para o restabelecimento de sua identidade. Desse modo, a jornada empreendida é iniciática: “Antes, durante e depois se descobrem verdades essenciais que estruturam a identidade” (ONFRAY, 2015, p. 76). Isso significa que o verdadeiro aprendizado não ocorre apenas quando o Desconhecido recupera sua memória e identidade, ao final de sua jornada, no despertar de um novo dia. O périplo da noite anterior também é revelador: “A noite do desmemoriado é a noite em que todos nós, mais tarde ou mais cedo, caímos em nossa existência, e em que tudo quanto temos de mais sórdido, a besta agachada em nossas profundezas, vem à tona [...]” (VERISSIMO, 2005b, p. 281). O corolário é o fato de o ser humano, quando privado de luz e de razão, seguir por caminhos tortuosos, que não tomaria se estivesse em sã consciência. Tal situação traduz um traço fundamental da condição humana: os indivíduos são constituídos tanto de bondade quanto de maldade, bastando a cada um buscar o equilíbrio entre essas duas qualidades.

6 MEMÓRIA, IDENTIDADE E PRECONCEITO RACIAL EM *O PRISIONEIRO*

Em fins de outubro de 1956, durante um ato público de protesto contra a intervenção militar soviética na Hungria, Erico Verissimo profere um discurso no qual manifesta os princípios básicos de sua posição política. No púlpito do auditório da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, o autor de *O tempo e o vento* declara toda sua solidariedade ao povo húngaro, assim como repudia com veemência as ações interventoras empreendidas tanto por potências capitalistas quanto por países socialistas. Nestes, o desrespeito “*se exprime numa ditadura policial; na manutenção de campos de concentração; no sacrifício do indivíduo, que é um ente real, em benefício da coletividade, que é uma mera abstração; nos expurgos físicos e na ausência dos mais elementares direitos civis*” (VERISSIMO, 2005c, p. 12); ao passo que em nosso mundo democrático e livre “*também não se respeita a pessoa humana, pois aceitamos um regime de privilégios, monopólios e injustiças sociais crônicas, o qual permite que milhões de pessoas vivam miseravelmente alienadas, num plano mais animal do que humano*” (VERISSIMO, 2005c, p. 12). Depreende-se daí que o romancista não aceita quaisquer modalidades de violência que almejem destituir o ser humano de seus direitos inerentes e inalienáveis. Em outro ponto da conferência, Erico consolida tal posicionamento, afirmando que

*o escritor que agora vos fala coloca acima de conveniências político-partidárias, acima de doutrinas filosóficas, econômicas ou sociais, a causa da dignidade do homem, de seu direito a uma vida decente, produtiva e bela, de seu privilégio de escolher livremente a própria religião e os próprios governantes, e manifestar-se publicamente, sem qualquer tipo de pressão física ou psicológica.*⁹⁵ (VERISSIMO, 2005c, p. 12)

Alguns dias após o evento, Verissimo recorda que Maurício Rosenblatt, também contrário à violência e aos regimes totalitários, expusera ao conferencista sua opinião acerca do discurso previamente enunciado. Com um olhar mais realista, concluíra que Nikita

⁹⁵ O escritor de Cruz Alta dizia-se “socialista liberal” ou “socialista democrata”. Uma das possíveis influências para tal concepção ideológica poderia estar no conceito de socialdemocracia, conforme exposto pelo ficcionista alemão Thomas Mann (1875-1955) ao próprio Erico, durante sua primeira viagem aos Estados Unidos. O trecho se encontra em *Gato preto em campo de neve* (1941), obra que narra os episódios desse percurso. Observe-se: “– Mas acha – indago – que a humanidade tem de escolher apenas entre a anarquia e a socialização? Thomas Mann sacode a cabeça: – Não haveria esperança para a humanidade se ela tivesse de escolher apenas entre a anarquia e essa extrema socialização que destrói a personalidade. A única solução, parece-me, repousa no conceito de um socialismo que sinta a democracia como o seu solo nativo e exija uma justiça igualitária em nome da liberdade. Em outras palavras: uma social-democracia” (VERISSIMO, 2006a, p. 335-336). Registre-se, no entanto, “que nessa época [anos 1940] a palavra *socialista* era aplicada a todo aquele que manifestasse profundas preocupações sociais, sem se identificar com o regime comunista da União Soviética e seus satélites e, posteriormente, da China e de Cuba” (AGUIAR, 2008a, p. 155-156).

Khrushchov (1894-1971) havia seguido a cartilha do realismo político stalinista, uma vez que, se perdesse a Hungria para o Ocidente, teria um estado-satélite inimigo permanentemente engastado em seu flanco. Além disso, chegara à conclusão de que, em situação idêntica, o governo americano teria agido da mesma forma que o soviético. Erico, por seu turno, repele uma hipótese tão absurda, “porém menos de dez anos mais tarde eu viria a lançar o meu protesto público contra a intervenção militar dos Estados Unidos no Vietnã e na República Dominicana” (VERISSIMO, 2005c, p. 13). O autor refere-se, assim, aos romances *O prisioneiro* (1967) e *O senhor embaixador* (1965), respectivamente, textos nitidamente voltados para a temática da conscientização política e social, que se fortalece na ficção brasileira dos anos 1960 e 1970. Assumindo papel pioneiro, haja vista que “seus protagonistas amadurecem numa luta que transcende as fronteiras regionais e nacionais” (ZILBERMAN, 1985, p. 56), Erico Verissimo retrata, de um lado, o confronto entre o imperialismo norte-americano e os países subdesenvolvidos, em particular, a ingerência, com seus matizes pessoais e coletivos, no Sudeste Asiático; de outro, preocupa-se com o destino das repúblicas latino-americanas frente às investidas militares e econômicas da terra do Tio Sam, detendo-se na fictícia República do Sacramento e no comportamento do jovem intelectual Pablo Ortega ao longo do conflito que engolfa sua pátria.

Tais “narrativas além-fronteiras”, para utilizarmos uma expressão proveniente do crítico Flávio Aguiar (2008a, p. 155), abarcam não só os romances decididamente políticos do escritor, compreendendo os livros de viagem (*Gato preto em campo de neve* [1941], *A volta do gato preto* [1946], *México* [1957], *Israel em abril* [1969]), bem como a primeira experiência do escritor nessa série, *Saga* (1940), na qual engaja seu personagem Vasco Bruno na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), ao lado dos republicanos, junto às Brigadas Internacionais. É interessante observar que a inserção dos heróis romanescos se dá em narrativas que representam situações de conflito, as quais, por sua vez, possibilitam aos indivíduos ali imersos redescobrirem-se e reavaliarem-se enquanto cidadãos do mundo. Reconhecendo o cosmopolitismo temático e ideológico perpetrado por Erico, Fischer (2008, p. 11) destaca que, “ao fazer nossa língua e nossa mentalidade debruçarem-se sobre matéria não brasileira”, o ficcionista gaúcho alarga “o horizonte de nossa visão do mundo”, atestando o “amadurecimento” de nossa produção cultural, além do fato de que “escrever sobre outras culturas e outras paisagens [consiste] em um novo patamar em nosso processo cultural. Novo e interessante.”

Para Bordini (2014a), a redação, nos anos 1960 e 1970, de narrativas de cunho político tem o seu caminho preparado pela discussão ideológica presente em *O arquipélago*, no qual

se opõem “dialecticamente posições irreconciliáveis como as do comunista Eduardo e do terratenente Jango, superadas pela de Floriano, [...] porta-voz da arte e do humanismo [...]” (BORDINI, 2014a, p. 27). Nesse sentido, obras como *O senhor embaixador*, *O prisioneiro* e *Incidente em Antares* não destoariam do conjunto da produção literária de seu autor, uma vez que “mantêm-se fiéis às técnicas narrativas praticadas por Erico nos romances urbanos e na trilogia histórica, com episódios entrecruzados e encaixados uns nos outros, [embora] o espírito dos relatos [seja] diverso” (BORDINI, 2014a, p. 27). Tal circunstância não poderia ser mais verdadeira, pois o foco, agora, é outro: “Questiona-se eticamente o direito de intervenção externa nos assuntos internos das nações, nos dois primeiros, e a estrutura moral de uma sociedade que viola os direitos mais fundamentais de seus cidadãos, os de viver e de morrer com dignidade” (BORDINI, 2014a, p. 27).

Enfatiza-se, portanto, a representação da fragilidade do homem em face dos equívocos cometidos na história contemporânea, na busca por um romance que vem a ser, segundo Cesar (1972, p. 52), “o avesso da idealização serena e apaziguadora.” Diante disso, é permitida ao leitor a saída de uma postura meramente contemplativa, para, em seu lugar, assumir uma atitude participativa frente à narrativa que tem em mãos. Desse modo, ao partir da América Latina, passando pela Ásia para, finalmente, voltar à terra natal, Erico documenta “a sua intenção de ‘alistar-se’, mesmo sem grandes ilusões, movido, antes de tudo, pelo desejo de compreender a miserável condição nossa” (CESAR, 1972, p. 54).

Considerando a tríade de romances pertencentes à fase política de Erico Verissimo, optamos por *O prisioneiro*⁹⁶, texto ficcional que servirá como base para a análise a ser encetada no que tange ao exame das relações entre memória, identidade e história. Dedicado aos netos Michael, Paul e Edward, *O prisioneiro* é, nas palavras de seu criador, “uma espécie de parábola moderna sobre vários aspectos da estupidez humana, como, por exemplo, a guerra e o racismo, bem como um comentário à margem das muitas prisões do homem como peça da Engrenagem.”⁹⁷ Verdadeiro libelo antibelicista narrado em terceira pessoa e situado em um

⁹⁶ Em suas memórias, Erico recorda um de seus passatempos favoritos na infância, folhear a coleção de números antigos da coleção pertencente ao pai da revista *L'Illustration*. Em determinada altura lemos: “Lembro-me especialmente dum número de *L'Illustration* com vistas de Hué, antiga capital anamita, a cidade sagrada, com seus jardins, seu rio, seus templos e o palácio imperial. (Quase sessenta anos mais tarde, ao escrever o livro intitulado *O prisioneiro*, romance que se passa num país asiático cujo nome não menciono, eu haveria de localizar-lhe a ação numa cidade com todos os característicos de Hué.)” (VERISSIMO, 2005b, p. 85). Embora a imagem-lembrança persista em sua faculdade mnemônica, o escritor “prefere propor uma cidade imaginada, sem nome, cujas características indicam o Sudeste asiático” (BORDINI, 2012, p. 252).

⁹⁷ A citação não apresenta paginação, podendo ser encontrada na página que contém a dedicatória aos netos americanos (VERISSIMO, 2008).

país asiático inominado – embora tudo indique tratar-se do Vietnã⁹⁸ –, concentra as ações em um grupo de personagens definidos por suas funções: um coronel, um major, um tenente, um capitão-médico, uma professora e uma prostituta conhecida apenas pela inicial de seu nome, K. Em meio ao cotidiano da guerra, o foco incide nas tentativas do tenente em obter uma confissão acerca da localização de uma bomba-relógio que fora escondida por um terrorista comunista vietnamita, o prisioneiro que dá título à obra. Conforme o leitor é apresentado aos dramas pessoais de cada uma das personagens, percebe, ao fim, que o sujeito aprisionado não se resume apenas ao vietnamita mantido em custódia pelo exército norte-americano, e sim a todas as demais criaturas do romance, como admite o próprio autor, na época do lançamento do livro:

O prisioneiro não é só o vietcong que plantou a bomba e que está sendo interrogado e torturado. Prisioneiros são também todos os demais personagens e de certo modo o próprio autor do livro é igualmente um prisioneiro. Ao escolher para o papel de inquisidor um tenente negro, eu também pude incluir na minha história o problema do homem de cor norte-americano. Existem 30 por cento de soldados negros lutando no Vietnã. Eles defendem uma civilização que os repudia e esse é um dos absurdos de toda a situação. Estamos em tempo de guerra, de injustiças, absurdos, equívocos, mortes e destruição. (VERISSIMO, 1999, p. 36-37)

Ainda que tenha sido admirador fervoroso da democracia dos Estados Unidos, Erico Verissimo nunca deixou de censurar o racismo inerente à sociedade estadunidense (VERISSIMO, 2006a, 2007a), além de jamais ter apoiado as constantes intervenções daquele país na política da América Latina e da Ásia⁹⁹. Nesse sentido, o foco analítico centrar-se-á na figura do tenente de pele clara, mas filho de pai negro, que renega sua própria origem, uma vez que a temática do preconceito racial nos possibilitará examinar a experiência memorial do indivíduo em questão.

Em *Gato preto em campo de neve*, o autor declara, enquanto visita Washington, que “sempre [ouvira] falar no preconceito de raças nos Estados Unidos, do mal-estar que os brancos deste país sentem na presença do negro. Sei que no Sul esse preconceito é muito mais

⁹⁸ A esse respeito, Erico afirma que “*O Prisioneiro* evidentemente se passa no Vietnã, durante a *guerra suja*. Se não dei nome aos países em guerra foi porque não quis que essa novela tivesse a sua vida limitada à duração do conflito naquela parte da Ásia. Resumindo: o que importa é o homem, seja qual for a cor de sua pele, a sua religião, o seu partido político” (VERISSIMO, 1999, p. 184).

⁹⁹ Nessa linha de reflexão, Aguiar (2008a, p. 156) assevera que “*O prisioneiro* é um livro marcante na carreira literária de Erico e em sua reflexão cultural e política. Marca uma decepção crescente com a política norte-americana no mundo e na América Latina. Não que o escritor manifeste simpatia por alguns dos métodos de luta dos guerrilheiros comunistas, como ato de plantar bombas em cafés, matando inocentes. No entanto, condena com igual veemência as chacinas e torturas perpetradas pelo Exército dos Estados Unidos contra os próprios guerrilheiros e a população civil. E condena a presença norte-americana no Sudeste Asiático, uma vez que, no romance, as verdadeiras razões estariam baseadas nos meandros da Guerra Fria e do combate ao comunismo a qualquer preço, o que levou os Estados Unidos a apoiarem regimes e governos despóticos e corruptos, como o do Vietnã.”

acentuado e que a segregação do *colored people* é um fato consumado, aceito e indiscutível”¹⁰⁰ (VERISSIMO, 2006a, p. 84). Anos depois, estando novamente na pátria de Marilyn Monroe, chega às seguintes conclusões sobre o “problema negro” nos Estados Unidos, a saber: “– *Artigo primeiro: O racismo é um sentimento inexplicável neste povo tão democrático, tão cheio de sentimentos igualitários. Artigo segundo: O problema negro é de solução difícilima. E artigo terceiro: Nem eu nem você, meu caro Tobias* [interlocutor imaginário do diálogo], *poderemos resolvê-lo...*” (VERISSIMO, 2007a, p. 307). Depreende-se daí que a questão atinente à população de cor negra na América constitui um ponto por demais polêmico e irresoluto, cabendo ao escritor e, por conseguinte, ao crítico chamar sua atenção e, ao mesmo tempo, problematizá-lo, pois, assim, poderemos lançar luz sobre a situação e não deixar que o preconceito se sobreponha à busca pela igualdade entre raças.

Precisamente nesse contexto insere-se o tenente, indivíduo originário do Sul dos Estados Unidos – “Na minha cidade natal uma mulher branca que fosse vista com um homem de cor num lugar público, teria complicações sociais...” (VERISSIMO, 2008, p. 71) – que se encontra em meio a um dos conflitos mais sangrentos da história, a Segunda Guerra da Indochina, também denominada Guerra do Vietnã, ocorrida entre 1955 e 1975. Estando desempregado, foi-lhe oferecida uma comissão no exército, visto possuir formação em psicologia aplicada. Após aceitar a proposta, submeteu-se a um treinamento especial e, em seguida, embarcou para o sudeste asiático. Em meio a um jantar no L’Oiseau de Paradis, já em território estrangeiro, a professora de origem francesa questiona o protagonista sobre os motivos que o levaram a dirigir-se para uma zona de conflito tão horrendo. O militar replica que está ali pelo fato de ser um covarde, ao que a sua interlocutora lhe diz que a guerra não é o destino de seres pusilânimes, pois tais indivíduos buscam justo o contrário, evitá-la a todo custo. O herói, por seu turno, assevera que havia fugido “da outra guerra” (VERISSIMO, 2008, p. 71), ou seja, das discórdias raciais que estavam tomando conta de sua nação de origem. Acrescenta, ainda, que “a sua vinda para cá” não consiste exatamente em uma

¹⁰⁰ Em Nashville, capital do estado de Tennessee, o viajante observa: “O preconceito contra o elemento de cor torna-se cada vez mais visível. A separação entre brancos e pretos é nítida e absoluta. Nos ônibus, os negros têm lugar especial: só podem sentar nos últimos bancos. Nas estações, há salas de espera exclusivamente *for colored people*. Nos restaurantes, cinemas, teatros e barbearias de brancos as gentes escuras não podem entrar” (VERISSIMO, 2006a, p. 289). Ao passar por Houston, no Texas, reforçam-se as impressões obtidas anteriormente: “Encontro muitos negros e mulatos que – como nas outras cidades sulinas – vivem segregados, com seus cafés, cinemas, teatros, barbearias e restaurantes próprios” (VERISSIMO, 2006a, p. 323). Ao final do volume, encontra-se uma conversa imaginária entre o leitor do livro e seu autor, na qual o receptor questiona o criador sobre “as coisas que não o impressionaram bem” (VERISSIMO, 2006a, p. 449), ao que este confessa “que uma delas foi o preconceito racial”, problema “por ora [...] mais moral que político” (VERISSIMO, 2006a, p. 450).

solução para o problema que o atormenta, mas uma espécie de “trégua [...] Um adiamento...” (VERISSIMO, 2008, p. 71) Segue-se o diálogo entre ambos:

– Em termos precisos, qual é mesmo o seu problema?

[...]

– O ponto crucial de meu problema é que *eu não quero ser negro*. Não me sinto negro a não ser quando uma palavra ou um ato discriminatório dum branco me lembra disso. Sei que poderia passar por branco em qualquer país latino-americano... Mais ainda: não estimo a minha gente, não gosto do... do seu cheiro, dos seus traços fisionômicos, do seu jeito de falar... Envergonho-me do sangue que me corre nas veias. É duro ter que admitir isso, mas é o que sinto, o que *sou*. Não creio que o problema negro jamais tenha solução no meu país. As leis de integração são apenas... palavras, palavras, palavras. O ódio, o desprezo ou a repugnância que os brancos sentem pelos negros é uma... uma doença herdada, uma espécie de câncer com várias metástases, e inoperável. E a violência, por outro lado, só pode agravar a situação dos pretos... e dos brancos também. (VERISSIMO, 2008, p. 71-72)

Estamos diante de um conflito relacionado à identidade, na medida em que a personagem não se identifica com a raça à qual deveria, biologicamente, pertencer. No processo, repreende-se por não sentir apreço pelo seu próprio grupo racial, isto é, possui certa parcela de preconceito em relação a eles e, por conseguinte, renega a si mesmo. Tal sentimento é reforçado pela certeza de que o “problema negro” nunca encontrará uma resolução satisfatória em sua pátria, sendo a integração entre raças uma utopia. Mencionem-se, ainda, as hostilidades provenientes dos brancos, os quais, na época, segregavam totalmente os seres de pele escura, inclusive com a prática de atos violentos. Deste modo, restaria a América Latina como possível *locus* no qual ele poderia, ainda que provisoriamente, atenuar a angústia que o toma, tendo em vista que, ali, não seria encarado como negro, podendo mascarar sua verdadeira origem sob uma identidade forjada. Ainda assim, não resolveria o problema, circunstância que o impele a embarcar em um avião em direção a um dos lugares mais improváveis em que um ser humano optaria estar por livre e espontânea vontade.

Adiante, a professora o questiona se ele não havia pensado na hipótese de que, ao vir para a guerra, poderia ser morto em combate. De acordo com o tenente, “isso podia ser também uma solução” (VERISSIMO, 2008, p. 74), ou seja, a libertação seria passível de ser obtida por meio da morte, pois, não mais fazendo parte deste mundo, estaria livre de todos os problemas. Todavia, “a verdade é que estou numa confusão mental, especialmente depois de ter passado um ano metido nesta guerra. Tenho a impressão de que me estou desintegrando aos poucos, perdendo a identidade...” (VERISSIMO, 2008, p. 74). A crise identitária ganha novos matizes, na medida em que o ambiente selvagem e despersonalizado da guerra contribui para aumentar o conflito existencial do indivíduo, o qual chega ao limite no

momento em que afirma enfaticamente que “no caso dos pretos, o corpo é a *penitenciária* de seu espírito” (VERISSIMO, 2008, p. 75). Sente-se, por fim, um prisioneiro de si mesmo, dominado pelas incertezas e dúvidas que cercam sua identidade.

Ao declarar que sua mãe era de origem branca e seu pai, por sua vez, negro, o tenente afirma que esteve “recordando cenas de [seu] passado que ainda [o] perturbam” (VERISSIMO, 2008, p. 72), situação que o leva a recorrer a sua faculdade memorial para tentar encontrar meios que o auxiliem no árduo processo de crise identitária pelo qual está passando. Pode-se localizar aí o ponto de partida de sua narração memorial, uma vez que as recordações atuam como espaços nos quais o protagonista é capaz de reavaliar a si mesmo e posicionar-se frente ao contexto presente. Selecionará, no decorrer da experiência mnemônica, episódios fundamentais para que possa começar a compreender o porquê de estar passando pela crise existencial em questão.

Na primeira sequência do romance, o narrador onisciente relata os acontecimentos ocorridos no dia, destacando-se o suicídio de uma estudante budista de dezessete anos, a qual ateara fogo às vestes ensopadas de gasolina. Narra um incidente ocorrido ao pé das muralhas da cidadela, próximo ao Portão Imperial, que interrompeu o tráfego por alguns minutos. Ao suspeitar de um vendedor de frutas, um policial derribou com um pontapé o seu balaio, descobrindo meia dúzia de explosivos plásticos. O fruteiro escapa, mas é logo subjugado por outro guarda. Populares assistem à cena, aparentemente apáticos e neutros. Uma velha, que tentava atravessar a rua, é atropelada por uma motocicleta e atirada ao solo. Nas várzeas e arrozais que cercam a cidade, os camponeses começam a recolher-se às suas palhoças. Enquanto isso, guerrilheiros comunistas, vindos das montanhas à hora da sesta, haviam atacado de surpresa uma aldeia localizada a poucos quilômetros ao sul da zona desmilitarizada, matando e ferindo muitos de seus habitantes, pilhando e incendiando suas choupanas. Tropas do exército regular do Sul, auxiliadas pelos seus aliados brancos de além-mar, tinham sido levadas em helicópteros para o lugar onde se presumia estivesse o inimigo, mas este se havia sumido por completo. Um ancião sai do grande templo onde fora queimar incenso e prosternar-se diante do altar de seus ancestrais. Um guerrilheiro comunista conversava em voz baixa com dois rapazes, dando-lhes instruções. Estendida a seus pés, havia uma planta rústica da cidade. Os dois moços escutavam o líder com atenção, sacudindo, de quando em quando, a cabeça num assentimento. No meio de um arrozal, um camponês idoso fumava e sorria para a armadilha de bambu onde acabava de cair a pomba-rola que no dia seguinte lhe ia servir de chamariz para as demais pombas que pretendia apanhar.

Em seguida, são apresentados o coronel branco, governador militar provisório da cidade, e o major, que relata a seu superior o conteúdo de suas investigações sobre o contrabando de explosivos, informando-o de que nada havia sido descoberto de concreto. Seguem-se comentários sobre os nativos, assim como a guerra, a ameaça do comunismo e a instauração da democracia “nesta parte da Ásia” (VERISSIMO, 2008, p. 34). A seguir, a voz narrativa identifica o Hôtel du Vieux Monde como a instalação requisitada pelo exército americano para hospedar os oficiais solteiros e os casados que ali se encontravam sem suas esposas. Note-se que, à porta principal do hotel, guardas armados exigiam de quem entrava, mesmo dos militares, seus papéis de identidade, sendo os civis sempre cuidadosamente revistados. Ao final do dia, o porteiro do turno da noite, como de costume, entra no hotel pouco antes das sete horas. Troca algumas palavras com o colega que ia render, postando-se atrás do balcão da portaria e passa a manusear os cartões que o companheiro havia posto sobre o balcão. Tratava-se das fichas dos oficiais que deviam deixar o hotel nas próximas vinte e quatro horas. Examina a ficha do tenente do quarto 435, constatando:

Trinta anos. Guerra psicológica. Diferente de todos os outros: pele trigueira, cabelos escuros e lisos. Sangue africano? Provavelmente. Seu jeito retraído e o modo como os companheiros o tratavam parecia sugerir isso. *Tudo indicava que o tenente era outro que chegava ao extremo de sua capacidade de resistência.* Fosse como fosse, seu tempo de serviço havia terminado e ele estava vivo e inteiro... pelo menos de corpo. Dentro de pouco mais de vinte e quatro horas estaria em sua terra natal com a família. Era melhor voltar para casa sentado vivo num avião de passageiros do que morto dentro dum caixão coberto pela bandeira da pátria. Rapaz de sorte! (VERISSIMO, 2008, p. 43, grifo nosso)

No entanto, após ler e reler a data de nascimento do protagonista, o velho franze a testa, cerra os olhos e, por um curto tempo, concentra-se em cálculos astrológicos. Descobre que hóspede do 435 havia nascido no ano do búfalo, situação que o leva a concluir que o dia seguinte não seria um dia auspicioso para o tenente, constituindo enorme risco para este uma viagem aérea intercontinental. Pergunta-se se devia advertir o homem do perigo iminente. Em dúvida, deixa, por fim, a ficha sobre o balcão, aproxima-se do barômetro, que se achava junto da porta do refeitório, observando a coluna de mercúrio exceder a marca do número trinta e oito.

Quatro andares acima, o tenente encontra-se deitado em sua cama. Necessita levantar-se, tomar banho e vestir-se, tendo em vista que havia convidado a professora, amiga de longa data, para jantar. Cerra os olhos, recordando a cena da jovem budista que, horas atrás, imolara-se à frente de um pagode: “Aquela imagem lhe voltava com frequência à mente. Era como se a cada minuto a rapariga repetisse dentro dele o brutal sacrifício” (VERISSIMO,

2008, p. 45). Instaure-se, assim, o primeiro bloco recordativo, que também abarca as ações por ele empreendidas na manhã em questão. Lembra que saíra para comprar na rua do mercado presentes para a mulher e o filho, assim como um pequeno anel turquesa para K., uma prostituta com a qual começara a sair durante os últimos seis meses. Em meio ao passeio matinal, testemunha o suicídio da estudante, confessando que “ficara paralisado de surpresa e horror, querendo mas não podendo desviar o olhar daquela tocha humana” (VERISSIMO, 2008, p. 45). De volta ao tempo presente, move o braço, estendendo o pulso à altura dos olhos. Porém, não lhe é possível ver com clareza a posição dos ponteiros do relógio. Evoca um evento da infância, no âmbito do segundo bloco memorial, momento em que, em uma noite quente de agosto, aos nove anos, observava uma mariposa revoando ao redor da chama de uma vela. Embora soubesse o que eventualmente iria acontecer com o inseto, nada fez para impedir, pois “de certo modo ele *queria ver o espetáculo*” (VERISSIMO, 2008, p. 46). Diante disso, analisa a cena que havia presenciado na cidadela à luz da imagem-lembrança rememorada, como se mariposa e garota fossem um único ser, ambas tomadas pelo fogo inevitável da morte. Tal como no caso do animal, pergunta-se se não poderia ter salvado a menina, visto que estava a apenas vinte jardas dela. Seja no pretérito, seja no presente, “era possível e quase provável que tivera um conhecimento pré-consciente da tragédia” (VERISSIMO, 2008, p. 46) que se anunciava.

Remexe-se na cama, tratando de esquecer a suicida, e decide pensar na mulher, no filho, em K., e na viagem de volta para o lar. A ação, todavia, não obtém êxito, pois volta a pensar no suicídio:

Lembrava-se agora, nauseado, do cheiro de carne assada que se esparzia no ar enquanto o fogo consumia a moça. Havia-se formado ao redor da suicida um círculo de curiosos, homens, mulheres e até crianças. Ele sentira, mais que vira, indiferença (ou resignação?) na atitude dos circunstantes. Uma fumaça escura subia do corpo meio carbonizado. O pagode tranquilo entre as árvores. O sol no horizonte, como um enorme fruto vermelho. Os hibiscos floridos. Como era possível beleza e horror, vida e morte, harmonizarem-se assim no mesmo quadro? (VERISSIMO, 2008, p. 46)

Findo o terceiro bloco recordativo, busca descobrir um pretexto para cancelar o compromisso com a professora. Havia passado a tarde inteira tentando, em vão, arrumar as malas. Aflige-o uma premonição de que “seriam inúteis aqueles preparativos, porque nas próximas horas ia acontecer-lhe alguma coisa que o impediria de embarcar...” (VERISSIMO, 2008, p. 47). De novo, vem-lhe à mente a imagem da “mariposa suicida” (VERISSIMO, 2008, p. 47), circunstância que o motiva a rememorar, no escopo do quarto bloco memorial, um episódio em que fora chamado para estabelecer contatos com a população de uma aldeia

que por semanas estivera em poder do inimigo. A caminho do povoado, o jipe que o conduzia é vítima de uma emboscada de guerrilheiros comunistas. Busca proteção, enquanto os companheiros tratavam de eliminar um a um os atiradores. Segundo o sargento branco responsável pela operação, os remanescentes encontravam-se escondidos em uma caverna não muito longe dali, e a solução mais adequada e segura para fazê-los vir para fora seria a utilização de um lança-chamas. Empregada a técnica, o tenente observava o sofrimento dos homens e seus esforços inúteis para tentar apagar as chamas que lhe queimavam as carnes. E agora, no quarto do hotel, “tinha em mente essas tochas vivas, o pagode vermelho, as árvores, o sol como uma queimadura no céu, a estudante budista, a mariposa...” (VERISSIMO, 2008, p. 47). Tais sobreposições de imagens conduzem o herói para a evocação de um quinto bloco rememorativo, no qual a recorrência do elemento fogo ganha novo matiz, associando-se ao racismo que viceja em seu país de origem. No jardim de sua casa, uma grande cruz de fogo queimava e ele podia avistar, em meio às árvores, vultos brancos vestindo altos chapéus cônicos. Alude-se, aqui, ao movimento supremacista branco norte-americano conhecido como Ku Klux Klan que, desde sua fundação no século XIX¹⁰¹, têm assediado minorias étnicas, entre as quais a população negra. Tomado pelo pânico, “seu coração batia descompassado. Tinha ouvido falar naquela sociedade secreta que perseguia os homens de cor” (VERISSIMO, 2008, p. 48). No começo, não compreendera o sentido da cruz de fogo, acreditando que teria a casa queimada pelos homens de branco. Mais tarde, enfim entende o porquê de tal ação ter sido perpetrada justo contra sua família: tratava-se de um sinal de protesto, uma advertência, pois esta era uma residência na qual uma mulher branca encontrava-se casada com um homem negro. Isso explicava a dupla segregação na qual viviam, uma vez que os brancos não toleravam uma união desse tipo, ao passo que os negros jamais chegaram a aceitar em seu meio uma mulher de pele clara e olhos azuis. Desse modo, necessitavam, de tempos em tempos, mudar de uma cidade para outra, como nômades.

A seguir, justapõe a esse evento perturbador “a figura noturna do pai” (VERISSIMO, 2008, p. 48), causa de todos os problemas passados e presentes, recordando, em novo bloco memorial, os traços físicos do genitor, bem como a ojeriza que sentia pelo cheiro do suor procedente do trabalho de marceneiro deste. De volta ao quarto, enxuga a transpiração do rosto com a ponta do lençol, lembrando-se dos passeios dominicais que costumava fazer junto do pai, os quais, “mesmo agora, passados tantos anos, não lograva evocar com ternura [...]” (VERISSIMO, 2008, p. 48). Rememora com nitidez a sensação de constrangimento que tinha

¹⁰¹ Para maiores informações, sugerimos a leitura de Chalmers (1987), Cunningham (2013), Fryer e Levitt (2012), Ingalls (1979) e Wade (1987).

ao simples ato de tocar a mão do pai, além de não conseguir compreender como sua mãe, uma professora, havia se casado com um homem negro. Simplesmente não entendia como ela podia ter abandonado seu passado, sua família, sua história para unir-se em matrimônio com um sujeito dessa estirpe. Para ele, o fato de ser filho de um casal misto causava-lhe o mais profundo desgosto. Procede daí uma necessidade urgente de ser branco, na medida em que, se quisesse, poderia passar-se por um. Veja-se: “Tinha a pele morena, herdara as feições delicadas da mãe”, embora “muita vezes ficava diante do espelho, angustiado, temendo descobrir na cara algum traço negróide” (VERISSIMO, 2008, p. 49). Após esse sétimo bloco memorial, remexe-se na cama, refletindo outra vez sobre a estudante budista, alegando lembrar-se de que, na manhã em questão, ela portava não uma, mas duas latas de gasolina, circunstância que lhe teria dado mais tempo para compreender o que iria acontecer. Questiona-se acerca dos motivos que teriam levado a moça a imolar-se, entre eles um possível protesto contra o governo.

De volta ao presente, contempla com olhar fixo as pás do ventilador, que lhe evocam as rodas de um vapor “cujo apito tocava velhas melodias do Sul [...]” (VERISSIMO, 2008, p. 49). No âmbito do nono bloco recordativo, rememora episódio no qual sua família residia no gueto negro, possivelmente próximo do rio Mississippi, tendo em vista a referência “a cidade à beira do grande rio [...]” (VERISSIMO, 2008, p. 49). Certa vez, quando o barco atracou no cais, uma rapariga debruçada na amurada jogara-lhe uma moeda, a qual caíra no trapiche de madeira. A fim de não se igualar aos demais jovens de sua raça que disputavam desesperadamente os objetos ali atirados por viajantes brancos, domina o impulso e não ajunta o níquel do chão. Na sequência, recorda, no décimo período memorial, um dos eventos mais dramáticos de sua adolescência, o espancamento do pai por homens brancos munidos de porretes e soqueiras. Dominado pelo medo, foge, deixando o progenitor para trás, situação pela qual viria a se recriminar profundamente nos anos que se seguiriam.

É tomado, no presente, por uma profunda sensação de mal-estar, pois, mesmo agora, censura-se pelo ato de covardia empreendido naquela longínqua tarde do passado. Lembra que, só ao cair da noite, quando a paz fora restabelecida no bairro, graças à intervenção policial, decidira voltar para casa. Sem coragem de adentrar, ficara a rondar pela vizinhança. Porém, o vento frio superou-lhe a vergonha, impelindo-o a entrar. No interior da residência, sua mãe demonstra preocupação, ao passo que o pai encontra-se na cama, recuperando-se dos ferimentos. Horas depois, escuta o pai lamentando-se sobre as dificuldades que os indivíduos de sua raça possuem em sua terra natal, assim como haveriam de ter em qualquer parte do mundo. Findo esse décimo primeiro bloco recordativo, encaminha-se para o quarto de banho.

De repente, à porta, recorda o dia em que o pai cometera suicídio no banheiro de sua casa: “[...] lá dentro o pai, enforcado pelo suspensório amarrado a uma trave do teto, balouçando-se de leve como um enorme boneco de pano, a língua de fora, os beiços arroxeados, a cara cinzenta, os olhos exorbitados...” (VERISSIMO, 2008, p. 52). Em seguida, toma banho, situação na qual o aroma do sabonete lhe evoca o odor das magnólias do cemitério em que seu pai fora sepultado. Ao mirar-se no espelho, julga descobrir algo do pai no próprio rosto, não sabendo identificar se seria a expressão dos olhos ou a boca. A seguir, no décimo quarto bloco rememorativo, tendo enterrado o pai, recorda a passagem de outro cortejo fúnebre que, sob seu ponto de vista, nada tinha de triste: “Um *jazz-band* vinha à frente, comandado por um negro reluzente vestido de branco, a requebrar-se, risonho, com um estandarte tricolor nas mãos. Pistons, trombones, clarinetas, pratos, bombo, tambores!” (VERISSIMO, 2008, p. 52). E mais adiante: “As próprias pessoas que carregavam o caixão moviam-se ao ritmo da música, dançavam. Os parentes do defunto erguiam para o céu as caras transfiguradas de feroz exultação. E o cortejo fazia evoluções coreográficas por entre as sepulturas” (VERISSIMO, 2008, p. 52-53). De súbito, sentira uma intensa alegria por estar vivo, como se estivesse saindo de um prolongado pesadelo, pois, estando o pai morto, ele e a mãe poderiam viver como brancos, longe do preconceito e das mazelas inerentes ao racismo.

Volta para o quarto de dormir e começa a vestir-se com lentidão. Faz um rápido balanço das recordações recém evocadas, afirmando que “lembranças havia que eram úlceras incuráveis da memória” (VERISSIMO, 2008, p. 53). Tendo ainda vinte minutos livres, relê a carta que recebera, no dia anterior, da esposa. Rasga o papel com raiva e atira os pedaços no cesto de lixo. Minutos mais tarde, no saguão do hotel, ao aproximar-se do porteiro da noite para lhe entregar a chave do quarto, estranha que este não lhe sorrisse, como de costume. O nativo o adverte sobre os perigos que o dia seguinte poderia lhe apresentar. O herói, por sua vez, não leva a sério a previsão do velho. Caminha para a porta do hotel, sentindo no peito as palavras do porteiro como um mau agouro.

Após curta caminhada do hotel ao restaurante, o tenente sente-se bem melhor, graças ao ar-condicionado proporcionado pelo interior do L’Oiseau de Paradis. Encontra a professora e ambos dão início ao jantar. Recorda a primeira vez que a vira, numa das aldeias do Sul, situação que institui o décimo quinto bloco memorial. As luzes e os reflexos avermelhados do interior do local, em penumbra, levam o tenente de volta ao menino que visitara um dia com sua mãe o Museu de Ciência e Indústria, em uma das grandes cidades de seu país, demarcando, assim, o bloco recordativo de número dezesseis. No jantar, conversam sobre música, comida, guerra, a presença dos americanos no sudeste asiático, o salvacionismo

norte-americano, o (neo)colonialismo, a liberdade, e a Engrenagem, compreendida como um mecanismo que mantém os sujeitos presos a ela, delimitando suas funções e despersonalizando-os no processo. Ao sentir o cheiro de carne de vitela que emana do prato da professora, o herói pensa instantaneamente na imagem da estudante em chamas, sendo-lhe penosa a tarefa de comer um pedaço de tomate. Evoca, em mais um bloco memorial, um episódio no qual, aos doze anos, estava à mesa, em sua casa, e o pai “apontava para o prato fundo de madeira e dizia ‘A alface, meu filho é da família das chicoráceas, e esta que estamos comendo agora é do tipo conhecido como *sativa*. Agora o tomate [...] é originário da América do Sul’” (VERISSIMO, 2008, p. 62). De volta ao restaurante, avista o proxeneta “proprietário” de K., sujeito que lhe causa profunda ojeriza. Rememora uma conversa que tivera com o cáfeten semanas atrás, na qual tentara, em vão, comprar todos os horários da jovem, na esperança de que ela não precisasse mais se deitar com inúmeros homens. Ao ouvir um negro soltar uma risada, franze a testa, alegando não se lembrar “de jamais ter ouvido de seu pai uma gargalhada franca”, pois este “era um homem que vivia na sua escura surdina” (VERISSIMO, 2008, p. 65). Vendo a companheira acender o quarto cigarro em um curto espaço de tempo, recorda, no vigésimo bloco rememorativo, os sermões do pastor batista acerca dos males intrínsecos ao fumo. Somado a isso, “como menino e adolescente, sempre associara sarro de cigarro com prostitutas, negras de beijos e faces pintados, ostentando vestidos espalhafatosos” (VERISSIMO, 2008, p. 67).

Na sequência, uns quatro ou cinco soldados sem mulheres entram na sala, falando em voz alta. Atraída pelas vozes, a professora volta a cabeça. Um dos rapazes pisca-lhe o olho, fazendo-lhe uma saudação efusiva. Esta sorri e continua sua conversa com o tenente, desta vez sobre religião e o significado das palavras para os seres humanos. Nesse ínterim, a professora relata ao tenente sua trajetória de vida até então. Inspirado pela confiança e abertura da interlocutora, decide também relatar a sua história, enfatizando a guerra racial em seu país, o fato de não querer ser negro, bem como a crise identitária pela qual está passando no momento. Ao recordar o episódio no qual descobriu o pai enforcado, no âmbito do décimo segundo bloco rememorativo, o protagonista apenas menciona que havia perdido os sentidos e desmaiado diante do impacto da visão. Agora, no vigésimo primeiro período memorial, lembra que, tendo recobrado os sentidos, dirigira-se para o quarto dos pais, espaço em que o corpo do progenitor estava deitado no leito do casal, vestido em seu terno de domingo. Interrompe o relato, censurando-se e pedindo perdão a professora por estar expondo eventos de cunho desagradável. A interlocutora o encoraja para que fale o máximo que puder, pois, assim, ele poderia aliviar a consciência. Revela, para sua própria surpresa, que ansiava pelo

momento no qual o pai estivesse para sempre confinado a um caixão, uma vez que, desse modo, “todos os vestígios da sua negridão” (VERISSIMO, 2008, p. 73) estariam para sempre eliminados de sua vida. Cala-se e bebe um pouco de café que o garçom há pouco depositara a mesa. A seguir, relata as impressões que tivera ao rememorar o funeral e o cortejo fúnebre de outro morto que se seguiu ao de seu pai. Reafirma, com ênfase, “o pensamento que até hoje [lhe] arde como uma queimadura na memória. *Agora que ele morreu, minha mãe e eu podemos viver como brancos*” (VERISSIMO, 2008, p. 74).

Em seguida, o tenente discorre sobre K. Pelo fato de não ter conseguido aprender o nome da jovem corretamente, passa a chamá-la dessa forma, pois a inicial do prenome lhe soa como a décima primeira letra do alfabeto inglês. Aqui, institui-se o vigésimo quarto bloco memorial, no qual recorda a associação que costumava fazer entre a letra em questão e o “título da sociedade secreta que no sul de [seu] país persegue os negros” (VERISSIMO, 2008, p. 77). Lembra-se, mais uma vez, do episódio da cruz de fogo que ardia em frente a sua casa. Admira-se, por fim, sobre a constatação a que chega: “*K sempre foi para mim uma letra macabra. Agora simboliza a mulher que me inspira... afeição. Não é engraçado?*” (VERISSIMO, 2008, p. 77). Adiante, comenta sobre o pressentimento de que não chegaria a embarcar para sua pátria, pois alguma coisa de mal lhe iria acontecer. Ao que a professora diz para ele tirar isso da cabeça, questionando-o se ele já se deixou contaminar pelo espírito supersticioso intrínseco ao elemento local. Paga a despesa, dirigem-se para a saída do restaurante. No caminho, o herói avista de novo o proxeneta, e a simples presença do homem provoca-lhe “ímpetos de esmagar o verme” (VERISSIMO, 2008, p. 79). Nesse instante, justapõe imagens do passado com o ato de livrar-se do cáften: “(Menino: o jardim úmido, o limo, a lesma, a gosma na sola do pé.)” (VERISSIMO, 2008, p. 79). À porta, ao despedirem-se com um longo aperto de mão, a professora põe-se na ponta dos pés e beija-lhe uma das faces.

Na rua, o herói sente logo o calor opressivo que toma conta da noite. Ao longe, ouve-se o troar de canhões. Passa a caminhar lentamente na direção do Caravelle, o café no qual K. trabalha. Chegam-lhe ao olfato os odores do rio: água e madeira apodrecida misturadas ao cheiro enjoativo da flor de lótus. Sugestionado pela fragrância nauseante, o militar “se viu com dezesseis anos entregando, entre orgulhoso e canhestro, o caderno de composição literária ao seu professor: tinha escrito um poema em que comparava a lua cheia com um luminoso lótus boiando no lago azul do céu...” (VERISSIMO, 2008, p. 80). Ao contrário da imagem-lembrança constitutiva do vigésimo sexto bloco memorial, sente, agora, um profundo desprezo pela flor aquática, tendo em vista que ela se fazia presente por toda a parte da

cidade. É interessante a comparação que o tenente faz, nesse sentido, entre o lótus e a figura feminina: “A cidade às vezes lhe parecia uma mulher suja que se perfumava de essência de lótus para esconder o fedor de suas podridões” (VERISSIMO, 2008, p. 80). No percurso, observa que, do interior de uma casa, emana um aroma de incenso. A fumaça que lhe chega às narinas permite-lhe lembrar um episódio da adolescência, quando entrara, movido pela curiosidade, em uma igreja católica existente na cidade onde residia. Após assistir a uma missa inteira e deslumbrar-se com o ritual, volta para casa com uma sensação de culpa, acreditando haver traído a sua própria religião. Concluído o vigésimo sétimo período memorial, avista a uma esquina três fuzileiros negros, os quais se queixam da “Terra do diabo” (VERISSIMO, 2008, p. 81) na qual estão servindo. O tenente reflete sobre o paradoxo que tem diante de si: ainda que sejam constantemente repelidos pela pátria por causa da cor da pele, tais homens desejam regressar de forma voluntária. Ao avistar o Café Caravelle, repara no letreiro luminoso azul e vermelho e sente-se envergonhado por estar se dirigindo a um prostíbulo.

No interior do estabelecimento, encontra a cafetina e paga pela noite com K. Sobe ao quarto, situado acima do salão principal. Ali, K. se encontra de pé junto a janela, a olhar para fora. No momento em que o herói entra no aposento, a moça se dirige para ele de braços estendidos. Após um breve tempo enlaçados, o militar liberta a moça de seu abraço, e tira do bolso o pequeno estojo com o anel que havia comprado para ela. A jovem agradece o presente e ambos bebem em silêncio. Nesse ínterim, no âmbito do vigésimo oitavo bloco rememorativo, recorda-se de certa noite em que estivera neste mesmo aposento, durante a estação das chuvas:

Ele ficara abraçado com K. na cama, ouvindo o aguaceiro bater no telhado de zinco. Chovia incessantemente havia duas semanas, e a água caía em torrentes dum céu de ardósia, com uma violência de dilúvio. [...] Na cidade as paredes internas dos edifícios porejavam água, recendiam a mofo. Os lençóis das camas estavam permanentemente úmidos. E sempre o calor, os mosquitos e aquela impressão de que o mundo ia dissolver-se sob a chuva, e o próprio cérebro da gente acabaria transformando-se num mingau aguado... (VERISSIMO, 2008, p. 86)

Saída do quarto de banho totalmente despida, a jovem espera algum movimento por parte do tenente, tendo em vista a passagem do tempo. Este tenta, mas sem sucesso, ter uma relação sexual com a rapariga. Começa, então, a acariciá-la. Em meio a um misto de cenas reais e imaginárias, adormece junto a K.

Enquanto isso, no hotel, o coronel se debate com a insônia, ávido por deixar a burocracia e voltar ao combate. Relembra o pai rigoroso, bispo metodista, que gostaria de ver

morto, e a esposa insossa. Vê em cima da mesinha-de-cabeceira uma carta da mulher, chegada havia dois dias, e que ele ainda não abrija. Escreve mentalmente uma epístola à filha, único ser que ama. Toma um comprimido de sonífero, torna a deitar-se, e retoma a correspondência imaginária, dirigindo-se, agora, à amante. Em outro quarto, o major, sentado junto à mesa, escreve uma carta à ex-esposa, que o deixou por outro homem, mas, ao reler a missiva, decide rasgá-la em pedaços. Lembra a figura da mãe possessiva, que acabou com seu casamento, escutando, ao longe, o trovejar dos canhões. Toma um antiácido e dorme.

Quanto ao tenente, delira num sonho em que sua vida pregressa e a atual se misturam surrealisticamente. Na sequência, é acordado por K., a qual lhe avisa que seu tempo com ela havia se esgotado. Levanta-se, estonteado, e começa a apanhar suas roupas. Veste-se, vai ao banheiro lavar-se e, em seguida, se despede da moça. Tenta, em vão, comprar com a cafetina mais uma hora com K. Sai do bar, atravessa a praça e, ao entrar na avenida do canal, dá-se uma explosão no Caravelle, cujo forte impacto o derruba no chão. Fica, por vários minutos, caído. Quando, enfim, consegue se colocar de pé, vê o prédio em chamas. Corre em direção ao incêndio, mas um militar o impede. Chegam soldados com capacetes brancos, que isolam a área. Paralelo a isso, o primeiro carro de bombeiros estaciona, seguido de uma ambulância. O tenente fica a olhar para a casa em chamas e a pensar em K. Curiosos aparecem de todos os lados, janelas se iluminam e os bombeiros começam a trabalhar para apagar o fogo. Dá-se um novo estrondo, que destrói o andar de cima do edifício, circunstância que deixa o protagonista profundamente abalado. Apoia os cotovelos nos joelhos, cobre o rosto com as mãos e começa a chorar. Cerca de uma hora depois, passa pelo cordão de isolamento e passeia entre os corpos. Por fim, encontra o corpo queimado da prostituta na sarjeta, com as pernas estراçalhadas, o pescoço com uma queimadura até o queixo e os cabelos chamuscados, e o anel de turquesa no dedo. Ao apelo de um soldado que lhe pergunta se a conhece, não identifica o cadáver, alegando estar à procura de um homem cujo nome não lembra. Vê o corpo de K. ser atirado para dentro de um caminhão. Em seguida, dirige-se para o centro da praça e chora sobre um canteiro. Quando se dá conta do horário, percebe que já são onze horas e cinquenta minutos, lembrando que o toque de recolher iniciara às onze horas e que deveria retornar ao hotel. Pensa nas palavras do porteiro noturno: “*Amanhã dia não auspicioso*” (VERISSIMO, 2008, p. 100).

A seguir, caminha pela avenida do canal, pensando na mulher e no filho, desejando estar com eles em sua terra natal, e não no país e na guerra horrendos em que está inserido no momento. No caminho, é recolhido por um jipe militar, em que o major lhe comunica que o coronel o está chamando para uma missão. O tenente comunica que seu tempo de serviço já

está concluído e que regressaria à pátria dentro de poucas horas. No entanto, o outro lembra-lhe que o seu tempo terminaria oficialmente dentro de dez horas e cinco minutos, e que às doze horas do dia seguinte, sob sua palavra, o soldado estaria a bordo do avião que o transportaria de volta aos Estados Unidos.

Alguns minutos depois, o tenente é introduzido pelo major no gabinete do coronel. É informado pelo seu superior que um guerrilheiro foi capturado, vangloriando-se de ter explodido o café e ter escondido uma segunda bomba que iria explodir dentro de cinco horas. Cabe-lhe, como oficial psicólogo, extrair do preso a localização do explosivo em menos de duas horas. O coronel informa ao tenente que o major está dirigindo pessoalmente uma busca em toda cidade, na qual mais de quinhentos homens estão empenhados na operação de localizar o segundo explosivo. E completa: “A sorte deles será a sua, tenente, pois se encontrarem o que procuram dentro das próximas duas horas, você será dispensado de sua tarefa... [...] desagradável” (VERISSIMO, 2008, p. 107). Por fim, o tenente perfila-se, faz continência e dirige-se para a porta. Após a saída do oficial, o coronel sente-se um tanto envergonhado das coisas que acabara de fazer e dizer. Estende-se no sofá e adormece.

Adiante, o protagonista encontra o major no corredor. Este informa que o prisioneiro acabara de chegar para o interrogatório. Ambos conversam sobre a tarefa dura e ingrata que o herói precisa executar. Acompanhado de um capitão-médico judeu, o tenente dirige-se a cela para conduzir o inquérito do jovem guerrilheiro. Acerca-se do rapaz com o intuito de examiná-lo, tomado por uma espécie de constrangimento que o deixa perplexo. Ao observar a jugular do nativo, nota que esta pulsa ao ritmo do sangue. Neste momento, que instaura o vigésimo nono bloco recordativo, evoca um episódio de seu passado universitário, notadamente uma exposição teórica sobre a cinestesia, “termo técnico que usamos para exprimir a sensibilidade corpórea [...]” (VERISSIMO, 2008, p. 110). Começa a sentir-se mal dentro do cubículo. Em seguida, nova cena pretérita vem-lhe à mente, na qual o professor universitário discorria sobre a individualidade humana: “Cada pessoa é um idioma em si mesma, uma aparente violação da sintaxe da espécie.” (VERISSIMO, 2008, p. 112). Examina, à luz dessa imagem-lembrança veiculada pelo trigésimo bloco memorial, os indivíduos ali presentes, exemplos da “sintaxe da espécie”, todos em busca de seus objetivos e procurando viver segundo seus princípios.

Por volta da meia-noite e cinquenta minutos, o tenente comunica ao intérprete como pretende conduzir o interrogatório, a saber, iniciaria com perguntas banais, sem conexão com o assunto em pauta para, de repente, em tom de surpresa, proferir a pergunta fundamental acerca da localização da bomba. O sargento ali presente não acredita que tal técnica possa

funcionar, defendendo a tortura como método mais eficaz de se obter uma confissão. O protagonista tenta, sem sucesso, induzir-se a odiar o prisioneiro, situação que tornaria o processo mais inteligível. Por alguns momentos, tenente e intérprete, sob o olhar incrédulo do sargento, ficam a combinar a modalidade de perguntas que iriam fazer ao detido. Acionado o gravador, o preso olha entre intrigado e divertido para o aparelho.

Valendo-se de seu conhecimento de psicólogo formado, o herói passa a inquirir o prisioneiro. Como o interrogatório direto – concebido ao estilo pergunta-e-resposta – se revela infrutífero, o militar decide experimentar o sódio pentatol para conseguir uma confissão, mas o prisioneiro resiste, cala-se, cerra os olhos e cai no sono. Querendo saber o que o preso havia dito, o tenente questiona o intérprete que, por sua vez, coloca o cassete a funcionar, traduzindo as lentas palavras do nativo. Estas se mostram sem valor algum, circunstância que leva o sargento a esbofetear o jovem guerrilheiro. Isso causa profunda repulsa ao tenente, que manda o tradutor chamar com urgência o médico.

Enquanto isso, o coronel dormia no sofá de seu gabinete. Quanto ao major, estava sentado à sua mesa, atendendo a um chamado telefônico relativo às tentativas de localizar a segunda bomba. Havia poucos instantes, um ajudante lhe informara que o interrogatório fora suspenso, uma vez que o prisioneiro adormecera. Aproxima-se da janela e fica a contemplar o jardim. Pensa de novo na mulher e nos filhos, mas sem afabilidade alguma. O telefone volta a tilintar. De volta à cela, os três interrogadores estavam sentados à mesa, enquanto o doutor procurava reanimar o prisioneiro. O tenente se questiona se deveria autorizar o sargento a empregar métodos violentos para obter a tão desejada confissão. Este, por sua vez, pressiona o herói pela autorização. Diante da pressão que toma conta do ambiente, o protagonista sobrepõe imagens-lembranças outrora memoradas, conforme se pode observar no seguinte trecho: “Os cadáveres carbonizados no asfalto. K., de olhos vidrados, metade do corpo queimada. A estudante budista em chamas. Seu pai surrado na rua por três homens parecidos com o sargento...” (VERISSIMO, 2008, p. 123).

Sem mais alternativas e com pouco tempo disponível, o tenente permite que o oficial torture o rapaz. Antes, porém, vem-lhe a mente o vocábulo *camicase*. No âmbito do trigésimo primeiro bloco memorial, rememora um episódio atinente a sua adolescência, no qual

havia lido relatos sobre a Segunda Grande Guerra, e uma das coisas que mais o impressionavam eram as trágicas façanhas dos aviadores amarelos que, para não errarem o alvo, atiravam-se com seus aviões carregados de bombas sobre os encouraçados inimigos e morriam no holocausto. (VERISSIMO, 2008, p. 124)

De volta ao tempo presente, chega à conclusão de que estava prestes a cometer uma espécie de camicase moral, tendo em vista que abominava a violência. Dada a ordem, o sargento procede em sua tarefa. Contudo, o jovem não resiste à brutalidade que lhe é perpetrada, e morre sem dizer palavra, precisamente no momento em que o capitão-médico entra para suspender o interrogatório, pois a bomba fora descoberta no dormitório de um colégio de moças do outro lado do rio. A fim de salvar a vida do prisioneiro, sua irmã procurou um dos oficiais americanos e confessou tudo abertamente. Frente a tais acontecimentos, o tenente entra em estado de choque. O sargento, por sua vez, tenta persuadir o médico a não declarar no atestado de óbito do jovem guerrilheiro que este fora torturado, ao passo que o clínico não se deixa intimidar. Horrorizado, o herói não demonstra coragem para encarar o doutor. Como único recurso de que dispõe, sai desesperadamente da cela, a procura de ar puro.

Ainda atônito, percorre as ruas, sem destino certo, desprovido de qualquer pensamento ordenado. Ao parar a uma esquina, sente a memória abruptamente bloqueada e nem mesmo sabe quem é. Sentado ao meio-fio, com as mãos tapando-lhe as faces, busca, aflito, “na memória dolorida a identidade perdida” (VERISSIMO, 2008, p. 127). Ao escutar um ribombar abafado como o de uma trovoadas, pensa na chuva, desejando-a: uma chuva que lavasse a cidade e que o levasse para o mar. Em um processo no qual sua faculdade mnemônica encontra-se provisoriamente impedida (RICOEUR, 2007), é negado ao sujeito o acesso às recordações, estabelecendo-se, em seu lugar, substituições repetitivas, justaposições carentes de significado. Note-se:

Como se chamava? Esquecera o próprio nome. Não tinha passado... Onde estava? Não sabia. Olhou em torno, desorientado. [...] Lembra-se apagadamente da infância, tinha uma esmaecida ideia do lugar onde nascera e cujo nome lhe soava na mente como o duma cidade duma civilização antiga e morta do Oriente, que ele associava a pirâmides... múmias... um porteiro de hotel... (VERISSIMO, 2008, p. 127)

Em seguida, observa-se e percebe que está vestindo um uniforme militar, dado que o leva a concluir que ele é um soldado. Retira de um dos bolsos os papéis de identidade e passa a examiná-los com atenção. Estes “parecem-lhe escritos numa língua estrangeira” (VERISSIMO, 2008, p. 127). Compreende que possuía um número, que era, acima de tudo, apenas uma cifra. Por fim, descobre seus três nomes e fica a pronunciá-los baixinho, repetidamente, procurando neles sua própria pessoa e, por conseguinte, seu passado. De repente, torna a chorar. Aos poucos, consegue recuperar a identidade, com a esperança – que em breve se esvai – “de que todas as coisas passadas no cubículo de onde fugira fossem

apenas elementos dum pesadelo” (VERISSIMO, 2008, p. 128). Ao erguer-se da calçada, reconhece a cidade, bem como seus pontos de referência, e já pode orientar-se nela. Diante do ocorrido na prisão, o herói não consegue compreender sua atitude em autorizar o sargento a empregar o uso de violência para atingir o propósito em questão. Para ele, toda a operação havia sido inútil, pois, enquanto o prisioneiro era rudemente torturado, a bomba estava sendo desmontada pelos peritos do exército. Perpassa-lhe uma solidão intolerável, circunstância que o leva a procurar a professora. Eis que avista, então, uma torre de igreja, dirigindo-se para lá na esperança de obter a absolvição para o seu crime.

Após atravessar o jardim, bate a porta da casa paroquial, sendo recebido pelo pároco. No templo, tenta confessar-se, mas não obtém sucesso. Sua confissão lhe parece sem sentido, e ele começa a insultar Deus e, ao ser repreendido pelo padre, abandona o recinto, dispensando o perdão divino. Em poucos instantes, encontra-se outra vez na rua, caminhando sem rumo definido. Cinco minutos depois, o herói se encontra na casa da professora. Passando pela frente da residência, e vendo duas janelas iluminadas, decidiu bater à porta, movido por um impulso. Inicialmente constrangido e cabisbaixo, examina distraído o formato do desenho do tapete, situação que o possibilita recordar-se de “certa gravura colorida duma enciclopédia que ele consultara, havia anos, para fazer uma dissertação ginásial sobre a arte da tapeçaria. (VERISSIMO, 2008, p. 134). Tal imagem-lembrança, formadora do trigésimo segundo bloco rememorativo, é vista pelo protagonista como um exemplo das “futilidades” (VERISSIMO, 2008, p. 134) que a memória pode trazer à tona quando o indivíduo sente-se tolhido pelas circunstâncias.

Sob o fraco ventilador, relata à amiga o sucedido e ela, por sua vez, procura relaxá-lo, mostrando que sua culpa não é maior do que a de outros que detêm o poder sobre arsenais de bombas capazes de destruir o mundo. Ensina-lhe que a única forma de vencer seus receios e desgosto de si mesmo é por meio do perdão. A situação íntima excita o tenente, que acaba atirando-se em direção a professora como se ela corporificasse sua salvação. Concluído o ato sexual, cuja violência o envergonha mais uma vez, o herói busca desculpa-se, porém a mulher o dispensa sem rancor, asseverando que “não há mais nada, nada mesmo, que eu possa fazer por você” (VERISSIMO, 2008, p. 140).

De volta ao hotel, solicita ao porteiro a chave do quarto. Este, mais uma vez, aconselha o hóspede a “deitar-se ligeiro [com] os pés voltados para o sul [...] quietinho [...] hoje dia não auspicioso” (VERISSIMO, 2008, p. 141). No corredor do quinto andar, sente a mesma sensação de catacumba da cela e bate à porta do capitão-médico, buscando explicar-se diante do acontecido. Recebido pelo clínico, sente um componente de hostilidade em suas

palavras. Revela, para si mesmo, que não possui grande apreço pela etnia judaica, por mais que tentasse lutar contra o preconceito. Veja-se: “Tentava reagir contra esse preceito absurdo, mas os motivos mitológicos e folclóricos de seu anti-semitismo estavam entranhados nele, vinham da infância e da adolescência” (VERISSIMO, 2008, p. 142). Nesse ponto, no âmbito do derradeiro bloco recordativo, evoca vozes dos guetos negros de seu pretérito, as quais nada mais fazem do que reforçar o estereótipo do judeu mesquinho e ganancioso: “‘Aquele judeu safado da casa de móveis me logrou’, ‘Já está aí de novo o judeu da prestação’, ‘Raça maldita! Assassinos de Cristo!’” (VERISSIMO, 2008, p. 142).

No diálogo que mantém com o protagonista, o médico compara a morte do guerrilheiro ao horror nazista que vivera num campo de concentração, argumentando que não se pode matar em nome de uma abstração qualquer, no caso, a eventual existência de uma segunda bomba. Os dois se desentendem, uma vez que o tenente não aceita o fato de os judeus monopolizarem todo o sofrimento no mundo. Sendo negro e, portanto, membro de uma minoria historicamente perseguida, ele igualmente possui a sua parcela de infortúnio, a qual não é, segundo seu ponto de vista, menor em relação àquela manifestada pelo interlocutor. Por fim, acusam-se mutuamente de discriminação. Afirma o herói: “– A verdade é que vocês, os judeus da minha terra, não são diferentes dos brancos cristãos: também detestam e discriminam os negros!” (VERSSIMO, 2008, p. 148). Por seu turno, o outro replica: “– E os negros, por sua vez, não nos suportam! Quando vi você, farejei logo um anti-semita” (VERISSIMO, 2008, p. 148).

Nesse instante, são interrompidos por um telefonema que convoca o médico ao hospital, uma vez que bombas de napalm atingiram acidentalmente uma aldeia aliada e os soldados ali acampados. Ambos deixam o quarto, entram no elevador rumo ao saguão do hotel. À frente do edifício, encontra-se um jipe. Consciente do vazio de sua existência, o tenente tenta redimir-se, como sugerira a professora, pela ajuda humanitária, unindo-se à equipe de socorro. À porta do hospital, vê um soldado sendo removido para dentro de uma padiola. O horror lhe é revelado pelas luzes do corredor, como podemos verificar pelo excerto: “O soldado queimado por *napalm* havia quase perdido a forma humana, mais parecia um animal escorchado, dum vermelho-vivo de lagosta que acaba de sair dum caldeirão de água fervente – as faces sem feições, a carne já com um aspecto purulento” (VERISSIMO, 2008, p. 149).

Nauseado, o tenente sai para a rua, envereda por ruelas e becos, chegando a uma avenida ao largo do rio. Aqui, é detido por dois militares que lhe pedem os papéis de identidade. Delirante, confunde o pedido com a ordem de “agarra o negro”, a mesma que

levou seu pai à morte e, julgando defendê-lo, toma a metralhadora do soldado e mira aqueles que imagina serem vultos encapuzados, semelhantes aos da Ku Klux Klan, e, por fim, acaba sendo morto por um dos policiais:

Uma rajada de metralhadora rasgou-lhe o peito de lado a lado, cosendo-o por alguns segundos ao muro que lhe barrava a retaguarda. Deixou cair a arma, afrouxaram-lhe as pernas, dobrou-se sobre si mesmo, e, sangrando pela boca, caiu de borco, com uma das faces sobre as lajes da calçada... E as últimas imagens que suas pupilas refletiram, e que lhe chegaram sem sentido à sua consciência que se apagava, foram duas botas militares negras, por entre as quais lucilava longe a luz da lanterna duma sampana que cruzava o rio. (VERISSIMO, 2008, p. 151)

A seguir, os dois policiais colocam o corpo do tenente no jipe e decidem levá-lo para o hospital. O militar que, por legítima defesa, acabou tirando a vida do tenente questiona-se a razão de tal fato ter acontecido justo com ele, que também é negro. Seu companheiro trata de consolá-lo: “Se você não tivesse atirado nele, a esta hora estaríamos todos liquidados, com o bucho cheio de chumbo... E morreria muita gente mais. Na hora em que ele levantou a alça da mira da metralhadora, passavam pela rua homens e mulheres a pé e em bicicletas... Ia ser um morticínio danado” (VERISSIMO, 2008, p. 151). Os lábios do soldado tremem, lágrimas lhe brotam dos olhos, e lhe escorreram pelas faces pardas.

Ao amanhecer, o coronel e o major entram na clínica, sendo conduzidos para uma pequena sala, na qual o corpo do tenente encontra-se estendido em uma cama de ferro, coberto até a cabeça por um lençol, em situação análoga a de seu pai, anos atrás. O major retira o pano, descobrindo o rosto do recém-falecido. Fitando o morto, o coronel o repreende, afirmando ser ele um fraco, um neurótico, que podia ter assassinado muitos civis pelas balas perdidas da arma. O major, por seu turno, demonstra pena, afirmando que o soldado tinha terminado seu tempo de serviço e que, na manhã do dia seguinte, poderia estar em casa. Nesse instante, uma mulher desconhecida de ambos chega sem ser notada, e pousa “com profunda ternura os olhos cor de violeta no rosto do morto” (VERISSIMO, 2008, p. 152), sussurrando que ele já se encontrava em seu lar.

Na sequência narrativa que encerra o romance, o mesmo velho camponês que, no dia anterior, capturara uma pomba-rola, reúne gravetos para acender a água do chá matinal. Pensa, sem muito pesar, nos dois netos que pereceram na noite passada, uma vez que tem planos de reencontrá-los, em algum lugar, um dia. Em seguida, passa a devanear, imaginando-se no mercado, com um cesto cheio de pombos. Diante do estrondo que vinha do céu, levanta a cabeça e, sempre com um sorriso no rosto, “ficou a contemplar os helicópteros militares que, como um bando de gordos patos selvagens de plumagem verde, seguiam numa revoada

rumo da cordilheira” (VERISSIMO, 2008, p. 153). De acordo com Bordini (2012, p. 272), o fechamento da história “acentua a clivagem entre pensamento ocidental e oriental, entre ação instrumental, voltada para resultados e aceitação mística do inevitável, pondo em causa a racionalidade distorcida que alimenta as forças de intervenção militar e que produz destruição e catástrofe em nome de intenções de pacificação.” Portanto, no âmago da ingerência norte-americana sobre o Vietnã revelam-se objetivos bem mais preocupantes – “uma paz policiada” (VERISSIMO, 2009, p. 57), nos dizeres da professora, do que o tão propagado auxílio humanitário convenientemente difundido ao longo do conflito.

Ao selecionar episódios provenientes de sua faculdade memorial, o protagonista não recorda todos os eventos concernentes a seu passado, empreendendo, em seu lugar, um enquadramento das imagens-lembranças vinculadas aos blocos rememorativos evocados. Nesse sentido, a experiência mnemônica centra-se em uma tentativa de fornecer meios para que o herói enfrente a crise identitária que o angustia, circunstância que comprova a interdependência entre memória e identidade. Conforme podemos depreender dos períodos rememorativos sistematizados, o perfil identitário do tenente pode-se resumir-se às seguintes “posições-de-sujeito” (HALL, 2000) que as práticas discursivas edificam para ele: homem negro, casado, chefe de família, formado em psicologia aplicada, que, desejando obter uma trégua da guerra racial que assola o seu país de origem, se encontra em meio a um conflito abominável. A fuga do tenente caracteriza-se, assim, como uma solução aparente, na medida em ele jamais poderá livrar-se do problema que o aflige desde a infância.

Central para a identidade do sujeito em exame é o repúdio por ele manifestado em relação a sua própria raça, ambicionando ser parte integrante da classe que o rejeita sistematicamente, a dos brancos. Tal sentimento alcança tanta visibilidade que é percebido pelo major, na sequência em que os militares se dirigem para a cela no subsolo do edifício de comando. Veja-se: “À sua direita tinha um inquieto centauro, metade negro, metade branco, prisioneiro perpétuo de sua pele, e era fácil deduzir-se de seu comportamento que ele desejava apaixonadamente passar por branco” (VERISSIMO, 2008, p. 109). Em outra seção da narrativa, lemos: “– As Forças Armadas são uma espécie de corpo místico. Eu sou um indivíduo. Dentro de poucas horas, um civil. E sempre, irremediavelmente, um negro. O coronel arranhou um álibi perfeito para si mesmo e para o Exército. Eu caí na armadilha...” (VERISSIMO, 2008, p. 108). O excerto é bastante significativo, pois permite, em primeiro lugar, considerar as diferentes identidades que o tenente necessita assumir em relação aos distintos campos sociais nos quais é posicionado. Percebe-se que, do conjunto de identidades que tem diante de si, poderá deixar de ocupar a posição militar. Porém, não lhe é dada a

possibilidade de abandonar a identidade negra. Esta o acompanhará para o resto de seus dias. Para Aguiar (2008b, p. 159), “esse foi o primeiro suicídio moral” do protagonista de *O prisioneiro*.

Em segundo lugar, o trecho prenuncia o segundo suicídio moral, ou “*camicase* moral” (VERISSIMO, 2008, p. 124), que a personagem viria a empreender no momento em que cede às pressões do sargento para que este fizesse uso da tortura a fim de conseguir a confissão do terrorista. Ao convocar um tenente de cor para a missão em questão, o coronel e, por extensão, o exército, no caso de algo sair errado, teria meios de literalmente lavar as mãos, visto que a culpa recairia toda sobre um sujeito negro. O raciocínio é corroborado pelo herói ao asseverar que “um negro é por definição culpado até ao momento em que possa provar o contrário, o que nunca é fácil” (VERISSIMO, 2008, p. 101). E, mais adiante, quando procura a professora em sua residência após os eventos transcorridos na sala de interrogatório, indaga à amiga se haveria esperança para ele em um tribunal norte-americano, caso fosse julgado pelo crime que pensa ter cometido na cela. A declaração do herói, “– Mas será que em minha terra um negro pode esperar um julgamento imparcial?” (VERISSIMO, 2008, p. 139), atesta, de um lado, o tratamento parcial que era dispensado aos negros pelo sistema de justiça americano, assim como, por outro lado, estabelece diálogo intertextual com, pelo menos, o célebre romance de Harper Lee (1926-2016), *O sol é para todos* (1960), no qual um sujeito negro é acusado e condenado por um júri majoritariamente branco do Sul dos Estados Unidos sem, no entanto, ter sido arroladas provas determinantes do crime que lhe é imputado, o estupro de uma jovem branca.¹⁰²

Estamos diante, portanto, da “engrenagem absurda da vida” (CHAVES, 2001, p. 117) que é imposta aos sujeitos sem que estes possam, por sua vez, encontrar meios para subjugá-la. Nas palavras da professora, o tenente qualifica-se, antes de tudo, como “uma vítima da Engrenagem” (VERISSIMO, 2008, p. 134), e sua libertação só seria alcançada com o desmonte total desse mecanismo, com o conseqüente recomeço sobre bases novas, o qual ela sabiamente reconhece ser “um trabalho para séculos” (VERISSIMO, 2008, p. 135), embora saliente que alguém, em algum lugar, haverá de iniciá-lo.

A experiência memorial posta em prática pelo tenente não se efetiva em completo isolamento, o que significa dizer que possui conexões com a coletividade, ou seja, com a

¹⁰² Em *A volta do gato preto*, lemos a esse respeito que “o negro é, no dizer do sulista, ‘mantido no seu lugar’. [...] Quando levado a júri, o negro sempre tem menos chances de absolvição, pois seu caso raramente é examinado com simpatia ou tolerância, como poderia acontecer se se tratasse dum branco. Mais ainda: segundo uma convenção do Sul não se deve dar a um negro o tratamento de Mr. (mister)” (VERISSIMO, 2007a, p. 302).

memória coletiva. No jantar com a professora, o herói afirma que parte do seu problema diz respeito a uma escolha que, eventualmente, precisará fazer. Quem sabe: “[...] unir-me aos que lutam pelos direitos civis do homem de cor dentro da lei, com as armas da persuasão... ou aos que pregam o uso violento do Poder Negro. [...] Quem não toma uma posição conscientemente, acaba sendo arrastado para um lado ou para outro” (VERISSIMO, 2008, p. 72). Seu processo recordativo é, assim, orientado por essa moldura social, na medida em que a dúvida que lhe acomete influencia o modo como empreende o percurso em questão. Nesse sentido, “*um negro que se forma em direito, engenharia ou medicina pode fazer carreira entre os de sua raça. Mas a educação torna-os ainda mais infelizes, pois o negro esclarecido sente ainda mais agudamente o isolamento social em que vive*” (VERISSIMO, 2007a, p. 302). Justifica-se o porquê de suas evocações de infância e adolescência serem, em sua maioria, atinentes a episódios tristes, desagradáveis e, mesmo, constrangedores para o sujeito que recorda. Corolário disso é o fato de o repúdio à identidade racial¹⁰³ da qual deveria fazer parte implicar uma forma de pertencimento a um subgrupo específico: os discriminados pela cor da pele que não aceitam a identidade que lhes fora biologicamente programada, procurando, em seu lugar, um papel identitário, na maioria das vezes, diametralmente oposto ao seu.

No entanto, o tenente traduz toda a ambivalência inerente à personalidade de um ser minado pela dúvida e a incerteza, na medida em que também busca harmonizar-se com a sociedade que o discrimina:

Passou a uma esquina por três fuzileiros negros. Ouviu um deles exclamar: “Terra do diabo! Quem me dera estar em casa agora!” Era assim – refletiu, atravessando a rua – aqueles homens de cor não podiam viver muito tempo longe da pátria que os repudiava. Artistas e intelectuais negros de sua terra visitavam a Europa, onde geralmente eram tratados como seres humanos, aceitos em quase todos os lugares. Dormiam até com mulheres brancas. Falavam e escreviam furiosamente contra seu país natal, mas acabavam sempre voltando para lá, pois não suportavam a falta daquela terra onde eram considerados apenas cidadãos de terceira classe. (Os cães e gatos de estimação eram os de segunda.) *E pela primeira vez naquele dia o tenente sentiu, intenso, o desejo de voltar para casa, fugir daquele pesadelo asiático, gozar de novo dos confortos, das máquinas, da bem organizada rotina de vida de seu país de origem.* (VERISSIMO, 2008, p. 81, grifo nosso)

Se tal “desejo de voltar para casa” estivesse realmente ao seu alcance, o herói teria de continuar enfrentando os infortúnios intrínsecos a um indivíduo de sua raça. Ainda assim,

¹⁰³ Seguimos a proposta de Oliveira (2004) no que tange a esse conceito. De acordo com a estudiosa, a identidade racial ou étnica diria respeito ao “sentimento de pertencimento a um grupo racial ou étnico, decorrente de construção social, cultural e política. Ou seja, tem a ver com a história de vida (socialização/educação) e a consciência adquirida diante das prescrições sociais raciais ou étnicas, racistas ou não, de uma dada cultura” (OLIVEIRA, 2004, p. 57).

parece compactuar com a “violência simbólica” perpetrada em “seu país de origem”, para utilizarmos um conceito de Bourdieu (1997). Segundo o sociólogo francês, “a violência simbólica consiste em uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, com frequência, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou de sofrê-la.” Ao final, restaria um pertencimento tenso diante da comunidade na qual as relações de convivência são executadas, sendo uma delas a evocação de lembranças.

Por conseguinte, a análise do processo memorial engendrado pelo herói de *O prisioneiro* fundamenta-se na interdependência entre um plano pessoal e outro coletivo. Primeiro, o sujeito percebe as imagens-lembranças que tem diante de si em contraponto com as cenas de seu presente para, em seguida, evocá-las com base no enquadramento e nos objetivos memoriais que o orientam. No estágio seguinte, reconhece, na esteira da hermenêutica ricoeuriana, as imagens evocadas como eventos passados, atingindo, ao final do percurso, a reconstrução das memórias conforme apresentadas na tessitura textual (VERISSIMO, 2008). Desse modo, a memória individual do tenente constitui-se como um ponto de vista sobre a memória coletiva, estando conectada a ela mediante a utilização de uma estrutura narrativa, o relato (SARLO, 2007).

Do ponto de vista histórico, o romance de 1967 faz referência direta à Guerra do Vietnã, com a conseqüente intervenção norte-americana, a qual tinha entre suas finalidades erradicar a ameaça do comunismo e instaurar os princípios da democracia e da liberdade nesta parte do globo, em uma situação bem típica do período da Guerra Fria. A constante presença estrangeira pode ser observada, nesse sentido, mediante a descrição da fachada do Hôtel du Vieux Monde: “Na sacada central, no segundo piso, haviam já tremulado as bandeiras de três nações conquistadoras. Agora uma quarta, a dos aliados de além-mar, ali estava, tão enrolada, murcha e imóvel no ar estagnado, que parecia a meio pau, como em homenagem a algum morto ilustre” (VERISSIMO, 2008, p. 41). O excerto transcrito menciona “três nações conquistadoras”, ou seja, alude as potências que outrora haviam marcado presença colonial e militar em solo vietnamita, a saber, China, França e Japão. Atualmente, encontra-se hasteada a bandeira americana, visto que o hotel está servindo de moradia para os oficiais solteiros e os casados que não tinham trazido as esposas consigo. Para Minchillo (2015, p. 243),

a bandeira a meio mastro, “como em homenagem a algum morto ilustre”, faz lembrar que aquele edifício era apenas a fachada mais ou menos estável e circunspecta de uma situação explosiva, que colocava o entorno em polvorosa. O projeto civilizatório (neo)colonial, que sempre escamoteou interesses econômicos e políticos, gerava, sem mais disfarces possíveis, a barbárie.

Frente a esse contexto, verifica-se a inserção das personagens e seus dramas individuais, as quais se qualificam, por sua vez, como vítimas da perversa engrenagem. Diante de um ambiente opressor e violento, o tenente inicia sua jornada memorial, articulando dialeticamente memória e identidade, em um processo que necessita também do discurso histórico para alcançar todo o seu potencial significativo. Isso implica a efetivação da operação sugerida por Assmann (2006) atinente à reconfiguração da “história em geral” em uma modalidade própria aos sujeitos conhecida como “nossa história”. No caso do tenente, devemos voltar nossa atenção para o quadro de segregação racial que tem assolado os Estados Unidos da América, sua tão adorada nação de origem. Desse modo, o fato de o protagonista contar com trinta anos no período presente, além de evocar em suas recordações elementos como a Ku Klux Klan (em sua segunda fase), o Poder Negro (Black Power) e as constantes perseguições ao indivíduo negro perpetradas pelos racistas brancos, implica que consideremos aspectos da história estadunidense relacionada aos séculos XIX e XX, notadamente o tratamento dispensado ao homem de cor.

Imediatamente após a Guerra Civil (1861-1865), durante o período esperançoso, mas breve, da Reconstrução¹⁰⁴, os negros foram finalmente reconhecidos como cidadãos com direitos. Embora as 13ª, 14ª e 15ª emendas tenham abolido a escravidão, garantido proteção sob a lei e concedendo o direito ao voto, isso não significou, do ponto de vista dos costumes, uma completa aceitação e, por conseguinte, integração total dos negros junto à população branca. Assim, a época da Reconstrução produziu ao mesmo tempo uma espécie de redenção retaliatória, uma vez que supremacistas brancos dos estados sulistas, derrotados no conflito de secessão, viram na concessão a tantos direitos a seres outrora compreendidos como escravos uma afronta de seus governantes, gerando descontentamento e aumentando ainda mais o preconceito racial. Isso levou à criação de organizações racistas como a Ku Klux Klan e os Cavaleiros da Camélia Branca, entidades que se valiam de táticas demasiado violentas para atingir seus objetivos. Nesse sentido, a Ku Klux Klan, associação mencionada nas lembranças do herói e que lhe causou forte impacto psicológico pela brutalidade com que agia, “não só teve uma finalidade política e social (de acordo com os interesses dos brancos do Sul) como

¹⁰⁴ De acordo com Davis (2018, p. 72-73), “depois da guerra, encontramos uma das épocas mais sombrias da história dos Estados Unidos. Trata-se do período da Reconstrução radical, que certamente continua sendo o mais radical de toda a história dos Estados Unidos da América. Uma época que raramente é reconhecida pelos textos da história. Tivemos a eleição de pessoas negras para cargos públicos, o desenvolvimento da educação pública. Na verdade, pessoas que haviam sido escravizadas lutaram pelo direito à educação pública; isto é, a educação sem custos [...]. Na verdade, as crianças brancas do sul, crianças brancas pobres que não tinham acesso à educação, conquistaram esse direito como consequência direta das lutas de pessoas que haviam sido escravizadas. Foram aprovadas leis progressistas que desafiavam a supremacia masculina.” Para maiores informações, cf., entre outros, Foner (1988).

também correspondeu ao estado de espírito de uma coletividade” (VERISSIMO, 2007a, p. 304). Na verdade, aspectos como a organização supremacista branca aludida e a segregação racial consistiram “em uma tentativa de controlar a população negra livre que, de outra forma, teria sido muito mais bem-sucedida em fazer avançar a democracia para todas as pessoas”, arremata Davis (2018, p. 73).

Por conseguinte, todo esse contexto de discriminação e luta pelos direitos civis dos negros atua sobre o horizonte memorial do tenente, na medida em que ele é parte desse processo, estando sua identidade pessoal atrelada a uma identidade coletiva. Ainda que rejeite a condição identitária que lhe é imposta, qualifica-se como um ser histórico que, nas palavras da professora, “mais cedo ou mais tarde [...] terá que tomar uma posição”, tendo em vista que “nestes nossos tempos, a neutralidade não é possível. Não existem mais esconderijos físicos ou psicológicos no mundo. É a hora do compromisso” (VERISSIMO, 2008, p. 138). Logo, se lhe fosse possível retornar vivo ao seu país, competiria ao protagonista a tomada de uma decisão radical que visasse a atenuação e consequente eliminação da crise identitária que o aflige, qual seja, a adesão a um movimento negro pacífico de combate ao racismo e de busca pela igualdade racial. “Você tem ainda muita vida e mundo pela frente, muito tempo para espantar os seus fantasmas e ficar adulto definitivamente” (VERISSIMO, 2008, p. 139), conclui a professora.

Todavia, como demonstra o desenlace do romance, a absolvição e decorrente salvação acabam-lhe vindo sob a forma da morte, tendo em vista que, nesse processo, acaba enfim acertando as contas com o seu passado e expiando a culpa em relação ao pai pela falta que lhe causou outrora ao deixá-lo ser covarde e injustiçadamente espancado pelos homens brancos. O discurso histórico proporciona ao herói os laços de que ele necessita para fundamentar sua experiência memorial, a qual se consolida enquanto construção narrativa do passado de uma individualidade marcada pela nítida incerteza que constitui a sua personalidade.

Ao contrário da busca mnemônica colocada em prática pelo inominado professor de música no conto “Sonata”, o protagonista de *O prisioneiro* não cria para si um passado idealizado e confortador, optando, por sua vez, por uma tessitura rememorativa repleta de situações dolorosas e traumáticas, uma vez que almeja compreender a crise identitária presente mediante o recurso à faculdade recordativa que se encontra a sua disposição. Sob esse ponto de vista, o processo empreendido pelo tenente dialoga com dois princípios fundamentais propostos pela professora. Em primeiro lugar, “temos de nos convencer de que nossa memória nem sempre é boa amiga” (VERISSIMO, 2008, p. 79), declaração que reforça o traço fundamental da experiência memorial em questão, ou seja, por vezes faz-se necessário

enfrentar desafios e situações difíceis para poder compreender-se melhor, efetivando, assim, “a historicidade interna da experiência: aprender pelo sofrer (*pathei mathos*)” (GADAMER, 2008, p. 466). Em segundo, “é preciso a gente aprender a viver em paz consigo mesma e seu passado” (VERISSIMO, 2009, p. 79), o que não significa dizer que este seja um ato fácil e simples, como poderia parecer à primeira vista. O sujeito que recorda vai, pouco a pouco, aprendendo a lidar com o próprio passado, em uma alternância constante entre episódios passados e presentes, podendo, desse modo, sustentar a perspectiva de um futuro incerto em um pretérito reconhecível.

Examinado sob a interdependência entre memória, identidade, história e preconceito racial, *O prisioneiro* caracteriza-se, de fato, como um romance político, em virtude de “a criação literária [apresentar-se como] *praxis*, denúncia e reelaboração da realidade insuficiente” (CHAVES, 2001, p. 131). Ao problematizar no âmago do texto literário aspectos candentes para o homem dos séculos XX e XXI, sobretudo o racismo, Erico Verissimo assume com maestria uma atitude decididamente política, chamando a atenção de leitores e críticos para os perigos que podem surgir caso não combatamos com firmeza e persistência as mazelas que ainda continuam a acometer as sociedades multiculturais desta era pós-moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As distintas experiências memoriais examinadas ao longo desta tese convergem para um processo que visa tornar mais clara a presença da memória no âmbito da ficção do escritor de Cruz Alta. Longe de esgotar a análise crítica do fenômeno memorial na obra de Erico Verissimo, optamos, mediante o recorte literário em questão, por uma abordagem que abrangesse diferentes gêneros textuais praticados pelo autor ao longo de sua bem-sucedida carreira, a saber, o conto, a novela e o romance. São narrativas que se caracterizam pelo emprego de uma técnica composicional que, à primeira vista, pode parecer trivial, uma vez que o próprio ato de lembrar aparenta ser tão simples e corriqueiro. Nesse sentido, Chagas (1985, p. 46) afirma em *Mundo velho sem porteira*:

Digamos que EV conta como é o sujeito, que ele apresenta como personagem. Dá o seu retrato físico e moral, fá-lo evocar continuamente situações de sua vida, cenas do passado. É essa a sua técnica novelesca: procede por acumulação de traços, de lembranças; e assim constrói um personagem com as suas reminiscências pessoais. Tudo isso, é claro, em função do presente da narrativa – que no entanto recebe todo o seu impulso, a sua verossimilhança e o sentido da ação, desse processo evocativo. [...] Não se pode deixar de reconhecer [...] que o êxito de tal técnica depende de um certo equilíbrio, que ele realiza, entre a evocação do passado e os sucessos da vida atual dos personagens.

Estamos diante de um aspecto vital para a redação dos textos ficcionais de Verissimo, na medida em que esse método de escrita não diz respeito apenas às narrativas aqui analisadas, abarcando também grande parte de sua criação literária. Decorre daí que as imagens-lembranças não figuram como mero acessório para a sequência narrativa do presente, como se apenas atuassem como pano de fundo para a história de vida dos sujeitos. Ao contrário, entrelaçam-se em um discurso que visa dar maior significado e relevância para as questões que estão sendo problematizadas no momento em que cada personagem se apresenta ao horizonte de expectativas do leitor.

Tal conexão entre as duas temporalidades em questão permite considerar, ainda, a relevância do empreendimento memorial enquanto representação/reconstrução de memórias episódicas. O procedimento, em última instância, ilustraria a tese de Miranda (2009) acerca da atividade de recordar como “operadora da diferença”, ou seja, os protagonistas não lembram com o objetivo de simplesmente reconstituir e confirmar experiências passadas, buscando, ao contrário, a descoberta de diversas formas de verem a si mesmos à luz de suas faculdades mnemônicas. Em outras palavras, trata-se da repetição em demanda da diferença, da inevitável alteridade das recordações. Estas, sob a forma de imagens-lembranças, auxiliam,

desse modo, as personagens a reexaminarem experiências de outrora, as quais possibilitam genuínas redefinições identitárias.

Sob esse ponto de vista, a análise dos diferentes percursos memoriais encontra-se arranjada por temas, os quais orientam o modo como os protagonistas engendram suas respectivas experiências mnemônicas. Em “As mãos de meu filho” e “Sonata”, entra em cena um tópico recorrente na ficção de Erico, a música, que funciona como elemento motivador de recordações de personagens tão díspares como D. Margarida, Inocência e o inominado professor de piano. “Os devaneios do general”, por sua vez, conduz o analista para a consideração de um assunto profundamente prezado pela ficção sul-rio-grandense, a representação do gaúcho, observado pela perspectiva desmitificadora característica do autor de *Clarissa*. Na sequência, “A ponte” alça a um novo patamar a discussão em torno da temática concernente à crise identitária que desencadeia os empreendimentos recordativos examinados, uma vez que põe em primeiro plano uma personagem que, acometida por uma grave doença, decide buscar conforto nas evocações de eventos transcorridos em uma longínqua e idílica cidade do interior do estado do Rio Grande do Sul. *Noite*, por seu turno, outrora compreendido como “um acidente brusco, desconcertante” (VELLINHO, 1972, p. 106), evidencia a sondagem da perda memorial-identitária que aflige um certo homem de gris em meio aos labirintos de uma cidade impessoal e mecanizada. Por fim, com *O prisioneiro*, penúltimo romance publicado em vida por Erico, assoma o tema do racismo e as consequências do preconceito racial sobre um tenente do exército dos Estados Unidos situado em uma das mais sangrentas zonas de guerra do século XX.

Torna-se viável, nesse sentido, caracterizar tais narrativas como integrantes do gênero “ficções de memória”, conforme sistematizado por Neumann (2008). Dessa forma,

the term “fictions of memory” deliberately alludes to the double meaning of fiction. First, the phrase refers to literary, non-referential narratives that depict the workings of memory. Second, in a broader sense, the term “fictions of memory” refers to the stories that individuals or cultures tell about their past to answer the question “who am I?”, or, collectively, “who are we?” These stories can also be called “fictions of memory” because, more often than not, they turn out to be an imaginative (re)construction of the past in response to current needs. Such conceptual and ideological fictions of memory consist of predispositions, biases, and values, which provide agreed-upon codes for understanding the past and present and which find their most succinct expression in literary plot-lines and myths [...].¹⁰⁵ (NEUMANN, 2008, p. 334)

¹⁰⁵ “o termo ‘ficções de memória’ alude deliberadamente ao duplo sentido da ficção. Primeiro, a frase refere-se a narrativas literárias, não-referenciais que representam o funcionamento da memória. Segundo, em um sentido mais amplo, o termo ‘ficções de memória’ refere-se às histórias que indivíduos ou culturas contam sobre seu passado para responder à pergunta ‘quem sou eu?’, ou, coletivamente, ‘quem somos nós?’. Essas histórias também podem ser chamadas de ‘ficções de memória’ porque, na maioria das vezes, elas acabam sendo uma

Trata-se de uma perspectiva perfeitamente condizente com os objetivos assinalados no início deste trabalho, uma vez que a reconstrução de episódios do passado encontra-se voltada para as necessidades do tempo presente, conforme demonstrado nas análises precedentes. Nessa linha de pensamento, ao estabelecer vínculos entre memória e identidade, o historiador Peter Novick (1999, p. 7) destaca que “we choose to center certain memories because they seem to us to express what are central to our collective identity. Those memories, once brought to the fore, reinforce that form of identity.”¹⁰⁶ Consolidam-se, dessa maneira, as conexões cruciais existentes entre faculdade mnemônica e o constructo social definidor dos sujeitos.

Característica igualmente relevante para a estruturação do gênero “ficções de memória” é a consciência de que os sujeitos não rememoram os eventos de outrora como eles de fato aconteceram, tendo em vista que a lente seletiva da memória age sobre as imagens-lembranças, classificando-as e ordenando-as conforme os desígnios daquele que recorda. Logo, ao relacionarmos os conceitos de memória, identidade e história, convém levar em conta uma célebre asserção de Walter Benjamin (1994b) sobre o assunto. Para o filósofo alemão, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994b, p. 224).

As “ficções de memória” pertencentes ao universo da criação literária de Erico Verissimo encontram-se vinculadas, por sua vez, a um âmbito maior, a memória cultural. De acordo com Assmann (2008, p. 110-111), essa modalidade de discurso memorial “is a kind of institution. It is exteriorized, objectified, and stored away in symbolic forms that, unlike the sounds of words or the sight of gestures, are stable and situation-transcendent: They may be transferred from one situation to another and transmitted from one generation to another.”¹⁰⁷ Nesse sentido, traduz-se mediante ritos, monumentos, celebrações, objetos, escrituras sagradas, textos e outros suportes mnemônicos que agem, quando solicitados, como estímulos carregados de informações significativas de ocorrências passadas. Assim sendo, a literatura pode qualificar-se como uma forma de memória cultural. Ao armazenar conjuntos de palavras

(re)construção imaginativa do passado em resposta às necessidades atuais. Tais ficções de memória conceituais e ideológicas consistem em predisposições, preconceitos e valores, que fornecem códigos acordados para a compreensão do passado e do presente e que encontram sua expressão mais sucinta em enredos literários e nos mitos.”

¹⁰⁶ “Escolhemos centrar certas memórias porque elas nos parecem expressar o que é central para nossa identidade coletiva. Essas memórias, uma vez trazidas à tona, reforçam essa forma de identidade.”

¹⁰⁷ “é uma espécie de instituição. É exteriorizada, objetificada e armazenada em formas simbólicas que, ao contrário dos sons das palavras ou da visão dos gestos, são estáveis e transcendentem para a situação: podem ser transferidas de uma situação para outra e transmitidas de uma geração para outra.”

escritas provenientes de uma imaginação criadora sob a forma de um cânone, é capaz de transmitir e preservar diferentes padrões de pensamento, bem como apresenta meios que possibilitam aos indivíduos reavaliá-la e reinterpretá-la de forma constante ao longo do tempo¹⁰⁸.

Ao elegermos três décadas da produção ficcional do conselheiro editorial da Globo como foco de nossa atenção, bem como a consequente operacionalização dos conceitos de memória, identidade e história em narrativas previamente selecionadas, importa esclarecer que a moldura realista inerente às obras do autor sulino mantém-se em toda a sua integridade. De acordo com Chaves (1999, p. 43), “Erico Verissimo definiu-se como um *contador de histórias* justamente por isso: contar a história é um ato do homem solidário, origina-se na observação rigorosa do real, captando-o na sua essencialidade, e visa a problematizá-lo tanto sob a perspectiva do narrador quanto sob a do leitor.” Assim compreendido, o realismo de Erico origina-se por meio da crítica social, passando pelo conflito psicológico inerente a suas personagens para, ao fim, atingir a discussão da finalidade da literatura em um mundo polarizado e fraturado pela Guerra Fria. Apreendida, portanto, entre 1932 e 1971, “sua ficção atravessa várias etapas num arco de quarenta anos, sempre mantendo a arguição sobre a realidade social contemporânea” (CHAVES, 1999, p. 50).

No primeiro volume de suas memórias, o autor assim se posiciona sobre a missão política do escritor:

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a ideia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ela caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto. (VERISSIMO, 2005b, p. 65)

¹⁰⁸ Assmann (2006) identifica a particularidade que caracteriza essa forma de discurso memorial. Segundo a estudiosa, “cultural memory differs from other forms of memory in that its structure is not bipolar but triadic. It is organized not around the poles of remembering and forgetting, but inserts a third category which is the combination of remembering and forgetting. This third category refers to the cultural function of storing extensive information in libraries, museums, and archives which far exceeds the capacities of human memories. These caches of information, therefore, are neither actively remembered nor totally forgotten, because they remain materially accessible for possible use.” (“[a] memória cultural difere de outras formas de memória, na medida em que sua estrutura não é bipolar, mas sim triádica. Ela é organizada não em torno dos polos da lembrança e do esquecimento, mas insere uma terceira categoria que é a combinação de lembrar e esquecer. Essa terceira categoria refere-se à função cultural de armazenar informações extensas em bibliotecas, museus e arquivos, que excede em muito as capacidades das memórias humanas. Esses esconderijos de informações, portanto, não são ativamente lembrados nem de todo esquecidos, porque permanecem materialmente acessíveis para possível uso.”)

Manifesta-se, nesse depoimento, uma pujante mensagem de esperança ao final de nosso percurso pelas “ficções de memória” do autor de *O tempo e o vento*, sinal de que Erico jamais desistiu da humanidade durante sua rica trajetória de vida. Ao incorporar a representação ficcional da memória em sua obra, ele tem permitido a seus leitores e críticos refletir sobre a importância que a faculdade mnemônica assume para os indivíduos que se servem dela, pois “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” (CANDAUI, 2014, p. 15). Por fim, memória, identidade, história e literatura, compreendidas sob a lente ficcional do escritor Erico Verissimo, possibilita-nos concentrar o foco no sentido de que as recordações dos sujeitos não caiam no esquecimento.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Crônica biográfica. In: VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a. p. 325-327.
- AGUIAR, Flávio. Crônica literária. In: VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 322-324.
- AGUIAR, Flávio. Crônica biográfica. In: VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a. p. 154-157.
- AGUIAR, Flávio. Crônica literária. In: VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b. p. 159-160.
- AGUIAR, Flávio. Crônica biográfica. In: VERISSIMO, Erico. *Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a. p. 130-133.
- AGUIAR, Flávio. Prefácio: O *mea culpa* da metrópole. In: VERISSIMO, Erico. *Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 8-11.
- ALEMÁN, Manuel Maldonado. Literatura, memoria e identidad: una aproximación teórica. *Revista de Filología Alemana*, Madri, Anexo III, p. 171-179, 2010.
- ALVES, José Edil de Lima Alves (org.). *Erico Verissimo: provinciano e universal*. Canoas: Ed. ULBRA, 2006.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. A Revolução de 1923: as oposições na república velha. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (org.). *RS: economia e política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979. p. 229-253.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ASSIS, Maria Isabel Azevedo. *O prisioneiro: uma leitura atualizada da obra de Erico Veríssimo*. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, n. 9, p. 1-13, 2011.
- ASSMANN, Aleida. Memory, individual and collective. In: GOODIN, Robert E.; TILLY, Charles (org.). *The Oxford handbook of contextual political analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2006. p. 210-224.
- ASSMANN, Aleida. Transformations between history and memory. *Social Research*, Nova York, n. 75 p. 49-72, 2008.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- ASSMANN, Jan. *Moses the Egyptian: the memory of Egypt in Western monotheism*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

- ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. *In: ERLI, Astrid; NÜNNIG, Ansgar (org.). Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook.* Berlin: Walter de Gruyter, 2008. p. 109-118.
- ATHAYDE, Tristão de. Erico Verissimo e o antimachismo. *In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo.* Porto Alegre: Globo, 1972. p. 86-102.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. Memórias e processo de criação. *In: VERISSIMO, Erico. Solo de clarineta: memórias.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005. v.1. p. 16-23.
- BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. Ação dos editores e dos críticos. *In: BORDINI, Maria da Glória (org.). Noite: 40 anos. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS,* v. 1, n. 4, p. 60-66, set. 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade.* São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Tradução de Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.* 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 222-232.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.* Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. O esforço intelectual. *Trans/Form/Ação,* São Paulo, v. 29, n. 1, p. 123-146, 2006.
- BERLINER, David. The abuses of memory: reflections on the memory boom in anthropology. *Anthropological Quarterly,* Washington, D.C., v. 78, n. 1, p. 197-211, 2005.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O conto em Erico Verissimo. *Ciências e Letras,* Porto Alegre, n. 38, p. 50-58, jul./dez. 2005.
- BLIGHT, David W. The memory boom: why and why now? *In: BOYER, Pascal; WERTSCH, James V. (org.). Memory in mind and culture.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 238-251.
- BOEIRA, Tenisa Zanoto. *Erico Verissimo: literatura e filosofia.* 2006. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2006.
- BORDINI, Maria da Glória (org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo.* Porto Alegre: Sulina, 1990.

- BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM, 1995a.
- BORDINI, Maria da Glória. O mal da cidade. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Noite: 40 anos. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 1, n. 4, p. 31-40, set. 1995b.
- BORDINI, Maria da Glória (org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005.
- BORDINI, Maria da Glória. *A poética da cidade em Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.
- BORDINI, Maria da Glória. A figuração de um tempo de extremos: Erico Verissimo e o século XX. *Fragmentum*, Santa Maria, n. 43, p. 23-31, out./dez. 2014a.
- BORDINI, Maria da Glória. Entrevista com Maria da Glória Bordini. [Entrevista concedida a] Pedro Brum Santos. *Fragmentum*, Santa Maria, n. 43, p. 17-22, out./dez. 2014b.
- BORDINI, Maria da Glória. Erico Verissimo e a vida diplomática na União Pan-Americana. *Nonada: Letras em Revista*, Porto Alegre, v. 2, n. 27, set. 2016, p. 155-164.
- BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRISOLARA, Valéria. Narrativa, memória e identidade: o boom das narrativas de cunho memorial. *Cenários*, Porto Alegre, v. 1, n. 5, p. 1-8, 1º sem. 2012.
- BRIZOTTO, Bruno. Leituras do excepcionalismo americano na ficção de Graham Greene e Erico Verissimo. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 47, p. 8-27, jan./mar. 2019.
- BRUM, Rosemary Fritsch. *Uma cidade que se conta: imigrantes italianos e narrativas no espaço social da cidade de Porto Alegre nos anos 20-30*. São Luis: EDUFMA, 2009.
- BUSNELLO, Ellis D'Arrigo. Um ponto de vista psicanalítico. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Noite: 40 anos. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 1, n. 4, p. 24-30, set. 1995.
- CABRAL, Natália Momberg; COSTA, Maria Gabriela Cardoso Fernandes da. *O estrangeiro e O prisioneiro: possíveis diálogos nas narrativas de Albert Camus e Érico Veríssimo*. In: V

SEMINÁRIO NACIONAL LITERATURA E CULTURA, 5., 2014, São Cristóvão. *Anais do V SENALIC*. São Cristóvão: GELIC, 2014. p. 1-6.

CADERNOS de literatura brasileira: Erico Verissimo. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, nov. 2003.

CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Tradução de Míriam Lopes. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de trinta a setenta. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 40-51.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.

CARO, Herbert. Erico e os discos. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 11-14.

CASTRO, Ênio de Freitas e. A música no Rio Grande do Sul. In: PRADO, Áurea et al. *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1964. p. 189-202.

CASEY, Edward. *Remembering: a phenomenological study*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

CESAR, Guilhermino. A vida literária no Rio Grande do Sul. In: PRADO, Aurea et al. *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1964. p. 203-226.

CESAR, Guilhermino. O romance social de Erico Verissimo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 52-70.

CESAR, Guilhermino. Erico Verissimo, o romancista. In: APPEL, Carlos Jorge et al. *O romance de 30*. Porto Alegre: Movimento; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1983. p. 49-70.

CHAGAS, Wilson. *Mundo velho sem porteira: ensaio sobre a obra de Érico Veríssimo*. Porto Alegre: Movimento, 1985.

CHALMERS, David M. *Hooded Americanism: the history of the Ku Klux Klan*. Durham: Duke University Press, 1987.

CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Verissimo e o mundo das personagens. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 71-85.

CHAVES, Flávio Loureiro. A narrativa da solidão. In: VERISSIMO, Erico. *Noite*. 18. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 1-9.

CHAVES, Flávio Loureiro. *História e literatura*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

CHAVES, Flávio Loureiro. A conquista do realismo. In: VERISSIMO, Erico. *Olhai os lírios do campo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 10-15.

CHAVES, Flávio Loureiro. “Erico Verissimo não é um romancista de 30”: entrevista com Flávio Loureiro Chaves. [Entrevista concedida a] Daniele Marcon e João Claudio Arendt. *Cadernos Literários*, v. 23, n. 1, p. 148-161, 2015.

CIÊNCIAS & Letras, n. 38, jul./dez. 2005.

CLEMENTE, Elvo. Erico Verissimo e a crítica literária. *Travessia*, Florianópolis, v. 5, n. 11, p. 7-16, jul./dez. 1985.

CORDEIRO, Veridiana Domingos. *Por uma sociologia da memória: análise e interpretação da teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs*. 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CRUZ, Claudio. *Noite e Os Ratos*. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Noite: 40 anos. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 1, n. 4, p. 55-59, set. 1995.

CUNNINGHAM, David. *Klansville, USA: the rise and fall of the Civil Rights-era Ku Klux Klan*. Nova York: Oxford University Press, 2013.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018.

EDMUNDS, Lowell. *Oedipus*. Londres and Nova York: Routledge, 2006.

ELIOT, Thomas Stearns. *Poems: 1909-1925*. Londres: Faber and Faber, 1933.

ELIOT, Thomas Stearns. *Poesia*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (org.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlim: Walter de Gruyter, 2008.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Tradução de Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERNANDES, Felipe. Psicólogo hospitalar frente a pacientes com alteração no estado de consciência. *Mundo da psicologia*, maio 2015. Disponível em: <http://mundodapsi.com/hospitalar-pacientes-alteracao-estado-consciencia/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

FERREIRA, Bruna da Silva. *Morte e Liberdade na obra de Erico Verissimo: O prisioneiro e Incidente em Antares em perspectiva bakhtiniana*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

FERREIRA FILHO, Arthur. *Revolução de 1923*. Porto Alegre: Imprensa Oficial do Estado, 1973.

FISCHER, Luís Augusto. Prefácio – Ética, guerra, amor: *O prisioneiro* e o leitor do século XXI. In: VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11-14.

FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado da natureza*. São Paulo: Annablume, 2011.

FONER, Eric. *Reconstruction: America's unfinished revolution, 1863-1877*. Nova York: Harper & Row, 1988.

FREITAS, Décio. O gaúcho: o mito da “produção sem trabalho”. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (org.). *RS: cultura e ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 7-24.

FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FRYER, Roland G. Jr.; LEVITT, Steven D. Hatred and profits: under the hood of the Ku Klux Klan. *Quarterly Journal of Economics*, Oxford, v. 127, n. 4, p. 1883-1925, nov. 2012.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GENTIL, Hélio Salles. Introdução. In: RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. v. 1. p. XI-XXII.

GHISOLFI, Alda Maria do Couto. A palavra de Erico Verissimo e a trajetória do mito do gaúcho heroico na literatura rio-grandense. *Travessia*, Florianópolis, v. 5, n. 11, p. 71-85, jul./dez. 1985.

GINZBURG, Jaime. Sociologia da noite na novela de Erico Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Noite: 40 anos. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 1, n. 4, p. 41-47, set. 1995.

GOMES, Celuta Moreira; AGUIAR, Thereza da Silva. *Anais da Biblioteca Nacional: Bibliografia do conto brasileiro (1841-1967)*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e

Divulgação, 1969. v. 87. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_087_1967.pdf. Acesso em: 15 maio 2018.

GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (org.). *RS: cultura e ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 113-132.

GONZAGA, Sergius. Erico e os modernos. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 37-40.

GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

GROSS, Jan Tomasz. *Neighbors: the destruction of the Jewish community in Jedwabne, Poland*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução revisada de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

HIRATA, Margareth. A crise do gauchismo em “Os devaneios do general” de Erico Verissimo. *Boletim*, Londrina, n. 35, p. 131-138, jul./dez. 1998.

HOBBSAWM, Eric. O sentido do passado. In: HOBBSAWM, Eric. *Sobre história*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 25-43.

HOHLFELDT, Antonio. *O gaúcho: ficção e realidade*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INGALLS, Robert P. *Hoods: the story of the Ku Klux Klan*. Nova York: G. P. Putnam's Sons, 1979.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOSENDE, Sara da Costa Macedo Estrella. *A descoberta do universo Desconhecido: um instante na Noite de Erico Verissimo*. 2011. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2011.

JOUTARD, Philippe. Reconciliar história e memória? *Escritos*: Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 223-235, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAPIERRE, Nicole. Dialectique de la mémoire et de l'oubli. *Communications*, Paris, n. 49, p. 5-10, 1989.

LARA, Elizabeth Rizzato. *O gaúcho a pé: um processo de desmitificação*. Porto Alegre: Movimento/APESC, 1985.

LAWN, Chris. *Compreender Gadamer*. Tradução de Hélio Magri Filho. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Regionalismo e modernismo: o caso gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, São Paulo, v. 17, p. 63-201, nov. 1998.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Tradução de Telma Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: Elfos Editora; Porto: Publicações Escorpião, 1989.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MAESTRI, Mário. *O escravo gaúcho: resistência e trabalho*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1993.

MARCON, Daniele. *“Afim de contas, que é um gaúcho?” Erico Verissimo e as identidades regionais do Rio Grande do Sul*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2015.

- MARCON, Daniele; ARENDT, João Claudio. O fantástico em Erico Verissimo: uma análise do conto “Sonata”. *Revista Línguas & Letras*, Cascavel, v. 15, n. 30, p. 1-14, 2º sem. 2014.
- MARTINEZ, C. M.; KLOSTER, N. A construção do efeito final no conto “As mãos de meu filho” de Erico Verissimo. In: 12ª SEMANA DE LETRAS, 12., 1999, Maringá. *Anais da 12ª Semana de Letras*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 1999. p. 144-149.
- MARTINS, Maria Helena. *Agonia do heroísmo: contexto e trajetória de Antônio Chimango*. Porto Alegre: L&PM; UFRGS, 1980.
- MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o Modernismo (1916-1945)*. São Paulo: Cultrix, 1977. v. VI.
- MARX, Karl. *O capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. v. 1.
- MARX, Karl. *O capital*. 5. ed. São Paulo: DIFEL, 1987. v. 3.
- MARX, Karl. Prefácio a *Contribuição à crítica da economia política*. In: BOTELHO, André (org.). *Essencial sociologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 33-38.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Noite: a dissolução de fronteiras*. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 38, p. 105-114, jul./dez. 2005.
- MERCER, Kobena. Welcome to the jungle. In: RUTHERFORD, Jonathan (org.). *Identity: community, culture, difference*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990. p. 43-71.
- MEYER, Augusto. *Gaúcho: história de uma palavra*. Porto Alegre: IEL; Globo, 1957.
- MEYER, Augusto. Erico e os *Fantoches*. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 15-18.
- MINCHILLO, Carlos Alberto Cortez. *Erico Verissimo, escritor do mundo: cosmopolitismo e relações interamericanas*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MINCHILLO, Carlos Alberto Cortez. *Erico Verissimo, escritor do mundo: circulação literária, cosmopolitismo e relações interamericanas*. São Paulo: Edusp, 2015.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MISZTAL, Barbara. *Theories of social remembering*. Maidenhead e Filadélfia: Open University Press, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2009. v. III.
- MORAES, M. A. O efeito final no conto “Sonata”. In: 12ª SEMANA DE LETRAS, 12., 1999, Maringá. *Anais da 12ª Semana de Letras*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 1999. p. 208-214.

MOREIRA, Maria Eunice. *Noite: uma sociedade oculta. Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 27, n. 1, p. 87-98, 1992.

MOREIRA, Maria Eunice. Feminino, masculino ou neutro? In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Noite: 40 anos. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 1, n. 4, p. 14-23, set. 1995.

MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NEUMANN, Birgit. The literary representation of memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (org.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlim e Nova York: Walter de Gruyter, 2008. p. 333-343.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NORA, Pierre. Reasons for the current upsurge in memory. *Eurozine*, p. 1-9, abr. 2002. Disponível em: <http://www.eurozine.com/pdf/2002-04-19-nora-en.pdf>. Acesso em: 15 set. 2017.

NOVICK, Peter. *The Holocaust in American life*. Boston: Houghton Mifflin, 1999.

OEXLE, Otto Gerhard (org.). *Memoria als kultur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995.

OLIVEIRA, Fátima. Ser negro no Brasil: alcances e limites. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, jan./abr. 2004.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. Os 120 anos da guerra civil de 1893. *Historiae*, Rio Grande, v. 4, n. 2, p. 137-147, 2013.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2015.

ORNELLAS, Manoelito de. As origens remotas do gaúcho. In: PRADO, Áurea et al. *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1964. p. 25-32.

ORNELLAS, Manoelito de. Erico Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 19-34.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Robson de Freitas. Origens do mal-estar contemporâneo. *Zero Hora*, Porto Alegre, n. 73, 22 e 23 jul. 2017. DOC, p. 17.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Erico e a história. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 41-44.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. 8. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. As instâncias do sujeito em Erico Verissimo e Reynaldo Moura. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Noite: 40 anos. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 1, n. 4, p. 48-54, set. 1995.

REVERBEL, Carlos. *O gaúcho: aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 3v.

RILHO, Ana Helena Diniz Soares; SILVA, Márcia Ivana de Lima e; UNGARETTI, Regina Leitão. *Memorial Erico Verissimo*. Porto Alegre: Backstage, 2014.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROEDIGER III, Henry L.; MARSH, Elizabeth J; LEE, Stephanie C. Kinds of memory. In: MEDIN, Douglas; PASHER, Hal (org.). *Stevens' handbook of experimental psychology: memory and cognitive processes*. Nova York: John Wiley & Sons, Inc., 2002. p. 1-41.

ROSENFELD, Lucas. Terrorismo, tortura e direitos humanos: reflexões a partir de *O prisioneiro*, Erico Verissimo. *REJIE: Revista Jurídica de Investigación e Innovación Educativa*, Málaga, n. 7, p. 31-50, jan. 2013.

ROTH, Philip. Conversa em Jerusalém com Aharon Appelfeld. In: ROTH, Philip. *Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 27-48.

ROTH, Philip. My life as a writer. [Entrevista concedida a] Daniel Sandstrom. *New York Times*, 2 mar. 2014. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/03/16/books/review/my-life-as-a-writer.html>. Acesso em: 08 jul. 2019.

ROUSSO, Henry. *The Vichy syndrome: history and memory in France since 1944*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHACTER, Daniel L. Memory: delineating the core. In: ROEDIGER III, Henry L; DUDAI, Yadin; FITZPATRICK, Susan M. *Science of memory: concepts*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 23-27.

SCHMIDT, Benito Bisso. Entre a filosofia e a sociologia: matrizes teóricas das discussões atuais sobre história e memória. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 32, n. 1, p. 85-97, jun. 2006.

SCLIAR, Moacyr. Prefácio: o Erico contista. In: VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. IX-XIV.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 59-89.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. Bibliografia. *Travessia*, Florianópolis, v. 5, n. 11, p. 105-136, jul./dez. 1985.

SILVA, Marciano Lopes e. Vida e morte nos contos de Erico Verissimo. *Boletim*, Londrina, n. 32, p. 97-107, 1997.

SILVA, Marciano Lopes e. Arte e alienação em dois contos de Erico Verissimo. In: *Anais da 12ª Semana de Letras*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, Departamento de Letras, p. 175-181, 1999.

SILVA, Marciano Lopes e. A arquitetura romântica dos contos de Erico Verissimo. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 22, n. 1, p. 75-85, 2000.

SILVA, Marciano Lopes e. A narrativa de final epifânico: a permanência de uma arquitetura romântica. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 34, n. 1, p. 59-67, jan./jun. 2012.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. *O horror antigo e o horror moderno em 'O Tempo e o Vento' e 'Noite' de Erico Verissimo*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. O horror antigo e o horror moderno em *O Tempo e o Vento* e *Noite* de Erico Verissimo. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 38, p. 95-104, jul./dez. 2005.

TAMM, Marek. Beyond history and memory: new perspectives in memory studies. *History Compass*, Hoboken, v. 11, n. 6, p. 458-473, 2013.

TIERNEY, John. What is nostalgia good for? Quite a bit, research shows. *The New York Times*, 8 Jul. 2013. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/07/09/science/what-is-nostalgia-good-for-quite-a-bit-research-shows.html>. Acesso em: 22 nov. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Tradução de Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

TULVING, Endel. *Elements of episodic memory*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

TULVING, Endel. Episodic memory and autoeogenesis: uniquely human? In: TERRACE, Herbert S.; METCALFE, Janet (org.). *The missing link in cognition: origins of self-reflective consciousness*. Nova York: Oxford University Press, 2005. p. 3-56.

VARES, Luiz Pilla. A ideologia gaúcha dos farrapos ao getulismo. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992. p. 139-144.

VELLINHO, Moysés. *Letras da província*. Porto Alegre: Globo, 1956.

VELLINHO, Moysés. Formação histórica do gaúcho rio-grandense. In: PRADO, Áurea *et al.* *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1964. p. 33-44.

VELLINHO, Moysés. Um contador de histórias? In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 103-115.

VERISSIMO, Erico. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966.

VERISSIMO, Erico. Última entrevista de Erico Verissimo. *Boletim do Instituto Cultural Brasileiro-Norte-Americano*, nov. 1975, p. 3 e 4.

VERISSIMO, Erico. A música e eu. In: KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979. p. 7-17.

VERISSIMO, Erico. *Outros contos (1942/1959)*. 6. ed. Porto Alegre: Globo, 1981.

VERISSIMO, Erico. *Contos*. 12. ed. São Paulo: Globo, 1994.

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. São Paulo: Globo, 1999.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O arquipélago 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERISSIMO, Erico. Prefácio do autor. In: VERISSIMO, Erico. *Olhai os lírios do campo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. p. 16-18.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta: memórias*. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b. v. 1.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta: memórias*. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005c. v. 2.

VERISSIMO, Erico. *Gato preto em campo de neve*. 21. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

VERISSIMO, Erico. *Um lugar ao sol*. 36. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

VERISSIMO, Erico. *A volta do gato preto*. 18. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VERISSIMO, Erico. *Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso: pequeno retrato em que o pintor também aparece*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WADE, Wyn Craig. *The fiery cross: the Ku Klux Klan in America*. Nova York: Simon & Schuster, 1987.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Londres: Routledge, 1984.

WERLANG, Gérson Luís. *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. Tradução de Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir (org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 191-210.

WILSON, Elizabeth. The Invisible Flâneur, *New Left Review*, Londres, n. 191, p. 90-110, Jan./Feb. 1992.

WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006. p. 67-90.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

ZELIZER, Barbie. Reading the past against the grain: the shape of memory studies. *Critical Studies in Mass Communication*, Abingdon, v. 12, n. 2, p. 214-239, Jun. 1995.

ZILBERMAN, Regina. *O Continente: do mito ao romance*. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 176-193.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ZILBERMAN, Regina. Roteiro de leitura. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Noite: 40 anos. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 1, n. 4, p. 7-13, set. 1995.

ZILBERMAN, Regina. Erico Verissimo: artista, intelectual e pensador brasileiro. *Antares: Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, n. 3, p. 129-161, jan./jul. 2010.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *História da literatura: questões contemporâneas*. Caxias do Sul: Educs, 2010.