



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

POÉTICAS AMAZÔNICAS:

espaços da memória, oralidade e identidade na prosa de Maria Lúcia Medeiros

Lyllian José Félix Da Silva Cabral

Recife
2013

Lyllian José Félix Da Silva Cabral

POÉTICAS AMAZÔNICAS:

espaços da memória, oralidade e identidade na prosa de Maria Lúcia Medeiros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Roland Walter

Recife
2013

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

C117p Cabral, Lylían José Félix da Silva
Poéticas Amazônicas: espaços da Memória, Oralidade e Identidade
na prosa de Maria Lúcia Medeiros / Lylían José Félix da Silva Cabral. –
Recife: O Autor, 2013.
104p.: Il.: fig.; 30 cm.

Orientador: Roland Gerhard Mike Walter.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Letras, 2013.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Memória. 2. Oralidade. 3. Identidade. 4. Medeiros, Maria Lúcia,
1942-. I. Walter, Roland Gerhard Mike (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)


UFPE (CAC2013-60)

LYLIAN JOSÉ FÉLIX DA SILVA CABRAL

**Poéticas Amazônicas: Espaços da Memória, Oralidade e Identidade na
Prosa de Maria Lúcia Medeiros**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 25/2/2013.

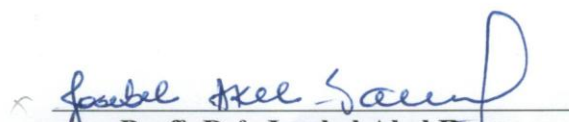
DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Josebel Akel Fares
DART - UEPA

Dedico este trabalho ao povo do Pará que me recebeu de forma tão calorosa, me ensinando que é possível conviver e amar as diferenças culturais, me fazendo compreender, após onze anos de convivência, que o rio também podia ser “minha rua”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amores, Joel e Arthur, por se fazerem presentes como grandes incentivadores e companheiros em todo e qualquer caminho que eu decida trilhar. Vocês são a prova viva de que o amor incondicional existe.

Aos meus irmãos Tony e Rodrygo pela admiração, pelo apoio e por serem co-autores de minhas memórias mais caras. Espero que continuemos sempre nos apoiando e nos ajudando a encarar a jornada da vida sem perder a sensibilidade.

Ao meu querido amigo Léo de Carvalho por compartilhar comigo de todos os momentos, bons e ruins. Por ser o meu grande interlocutor das obras de Maria Lúcia, das insatisfações perante o mundo acadêmico, e por nunca ter soltado a minha mão. Espero que seja assim, até o final.

À minha querida irmã de alma Érica. Você é, há mais de vinte anos, sempre um porto seguro pro meu coração, esteja ele alegre ou triste.

À minha querida Bel, grande referência na minha vida acadêmica, pelo carinho, pelo amor, pelos abraços e sorrisos sempre tão solícitos e aconchegantes.

A Denis, amigo leal e pessoa que me apresentou à obra de Maria Lúcia, que me ajudou a conhecer as poéticas amazônicas de forma tão apaixonada. Você será sempre meu professor de Literatura Amazônica.

À Renilda, pessoa apaixonante e apaixonada pela poesia que é viver.

Aos participantes de grupo de pesquisas CUMA e aos professores da UEPA, que me acolheram e compartilharam comigo o conhecimento dessa região tão farta de peculiaridades e de histórias.

A Roland, por ter me recebido como ouvinte em suas aulas quando esta pesquisa era ainda uma simples possibilidade, por ter sido também um grande ouvinte de minhas inquietações e por ter me incentivado a continuar estudando Literatura Amazônica.

Aos Colegas do Mestrado, pelos papos teóricos das aulas e pelos papos libertadores dos mercados públicos da vida. Em especial, Anuska, Mahely, Alberes, Cláudio, Carla e Jéssica.

À minha querida prima Liliane Félix, por ter aceitado, sem titubear, me ajudar na revisão do meu texto. Tenho muito orgulho de ter pessoas como você na família.

Ao professor Antony, por ter sido de fundamental importância no meu caminho acadêmico. Pode ter a certeza de que você foi definitivo tanto em minha formação como na manutenção do meu amor por ensinar e aprender.

A todos os professores da UFPE que contribuíram direta ou indiretamente na minha formação.

À CAPES por ter me concedido a bolsa de estudos sem a qual esta pesquisa não seria realizada em tempo hábil e ao Programa de Pós -graduação em Letras da UFPE .

RESUMO

Este trabalho, que tem como objeto de estudo a obra da contista paraense Maria Lúcia Medeiros, aborda a relevância da memória para os estudos literários e contribui com uma perspectiva a ser lançada sobre a literatura brasileira produzida na região amazônica, por meio de um debate sobre identidade cultural e literatura, memórias e poéticas da oralidade. Ao lermos a obra da autora nos deparamos com um constante limiar, não só pela questão formal (prosa poética), mas, porque ficamos na zona limítrofe entre o global e o local, entre o que é interior e o que é exterior ao homem, entre o moderno e o tradicional. Encontramos, pois, o entrelugar em sua obra, que pode ser compreendido universalmente por tratar de assuntos que são inerentes ao ser humano – seja ele de uma sociedade considerada moderna ou tradicional –, como a solidão ou como o medo. Pensando por esse viés e compreendendo a complexidade que permeia os estudos literários que enfocam questões culturais, utilizamos como aporte teórico pensadores de diversos campos do conhecimento, dentre os quais podemos destacar os que abordam temáticas ligadas à memória e às poéticas da oralidade e promovem discussões sobre o espaço (local-global) e questões identitárias em sociedades modernas. Destacamos Paul Zumthor, Henri Bergson, Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi, Edouard Glissant, João de Jesus Paes Loureiro, Amarilis Tupiassú, dentre outros. Tais autores foram escolhidos porque suas teorias iluminam os pontos principais que este estudo aborda. Ao término da pesquisa, identificamos os principais traços das poéticas da oralidade ligados aos aspectos mnemônicos existentes na obra de Maria Lúcia Medeiros, promovemos uma análise das poéticas que permeiam o imaginário da região, demonstrando que a sua literatura pode ser considerada amazônica por possuir uma identidade específica, além de identificarmos o que faz tal literatura ser capaz de dialogar com o universal.

Palavras-chave: Maria Lúcia Medeiros, Memória, Oralidade, Identidade, Quarto de hora.

RESUMEN

Este trabajo, que tiene como objetivo de estudio la obra de la cuentista paraense Maria Lúcia Medeiros, aborda la relevancia de la memoria para los estudios literarios y contribuye con una perspectiva a ser lanzada sobre la literatura brasileña producida en la región amazónica, por medio de un debate actual sobre identidad cultural y literatura, memorias y poéticas de la oralidad. Al leer la obra de la autora nos deparamos con un constante umbral, no sólo por la cuestión formal (prosa poética), pero, porque nos quedamos en la zona limítrofe entre el global y el local, entre lo que es interior y lo que es exterior al hombre, entre el moderno y el tradicional. Encontramos, pues, el entrelugar en su obra, que puede ser comprendido universalmente por tratar de asuntos que son inherentes al ser humano, siendo él de una sociedad considerada moderna o tradicional, como la soledad, o como el miedo. Pensando por ese aspecto y comprendiendo la complejidad que permea los estudios literarios que enfocan cuestiones culturales, utilizamos como aporte teórico pensadores de diversos campos del conocimiento de entre los cuales podemos destacar los que abordan temáticas relacionadas a la memoria y a las poéticas de la oralidad y promueven discusiones sobre el espacio (local-global), y cuestiones identitarias en sociedades modernas. Destacamos, Paul Zumthor, Henri Bergson, Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi, Edouard Glissant, João de Jesus Paes Loureiro, Amarilis Tupiassú, de entre otros. Tales autores fueron escogidos porque sus teorías iluminan los puntos principales que este estudio aborda. Al término de la investigación identificamos los principales trazos de las poéticas de la oralidad relacionados a los aspectos mnemónicos existentes en la obra de Maria Lúcia Medeiros, promovemos un análisis sobre las poéticas que permean el imaginario de la región, demostrando que su literatura puede ser considerada amazónica por poseer una identidad específica, además de identificar lo que hace tal literatura ser capaz de dialogar con el universal.

Palabras-clave: Maria Lúcia Medeiros. Memoria. Oralidad. Identidad. Quarto de hora.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Foto de Maria Lúcia Medeiros

Figura 2: Capa da primeira edição de *Chove nos Campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir

Figura 3: Capa da primeira edição de *Verde Vagomundo* de Benedito Monteiro

Figura 4: Mercado do Ver-o-peso

Figura 5: Foto de Berna Reale vencedora do Prêmio Art Pará 2009

Figura 6: Capas dos Livros de Maria Lúcia Medeiros

Figura 7: Capa de livro *Quarto de Hora*

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
1 MEMÓRIA, IMAGINÁRIO E LITERATURA PARAENSE: OS FLUIDOS CAMINHOS DAS POÉTICAS AMAZÔNICAS.....	16
1.1 A MEMÓRIA: LUGAR DA FICÇÃO.....	22
1.2 A LITERATURA PARAENSE, O ESQUECIMENTO E OS SUBTERRÂNEOS DA MEMÓRIA.....	28
2 O LUGAR DA MEMÓRIA NA FICÇÃO DE MARIA LÚCIA MEDEIROS.....	40
2.1 MEMÓRIAS E IMAGENS DE INFÂNCIA EM <i>ZEUS OU A MENINA E OS ÓCULOS</i>	43
2.2 MEMÓRIA E SILENCIAMENTO EM <i>VELAS. POR QUEM?</i> E <i>HORIZONTE SILENCIOSO</i>	53
2.3 OS TEMPOS DA MEMÓRIA EM <i>CÉU CAÓTICO</i>	61
3 ORALIDADE, IDENTIDADE E MEMÓRIA EM <i>QUARTO DE HORA</i>	69
3.1. <i>QUARTO DE HORA</i> : POSSIBILIDADE DE LEITURA.....	78
3.2. AS MARCAS DA ORALIDADE EM <i>QUARTO DE HORA</i>	83
3.3. POÉTICA DO IMAGINÁRIO E IDENTIDADE AMAZÔNICA EM <i>QUARTO DE HORA</i>	88
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
5 FONTES DE REFERÊNCIA.....	99
5.1 BIBLIOGRAFIA GERAL.....	99
5.2 ANEXOS.....	104

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência.

Ecléia Bosi

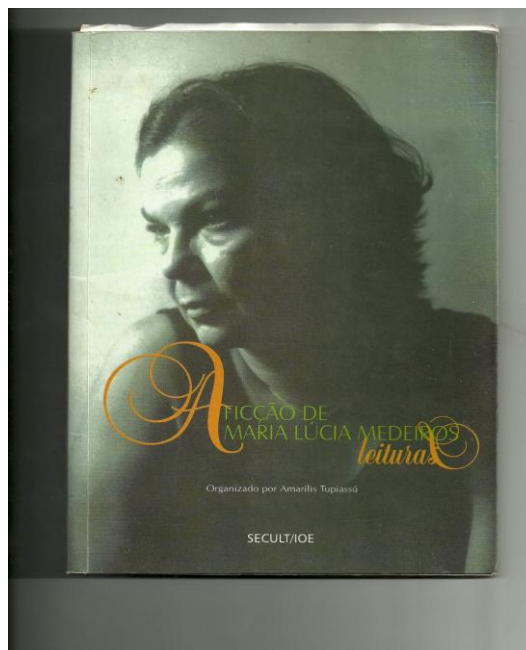


FIGURA 1

A presente dissertação tem por escopo promover uma análise sobre os espaços criados pela memória, a oralidade e a identidade amazônica presentes na prosa de Maria Lúcia Medeiros. O primeiro contato com a obra da autora se deu durante a minha formação acadêmica inicial, no curso de graduação de Licenciatura em Letras da Universidade do Estado do Pará. No mesmo período (2006-2010), participei do grupo de estudos Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA), em que desenvolvemos diversas pesquisas que relacionavam os estudos sobre a memória e a produção artística do Pará. Então, observei que, na obra da autora, havia uma recorrência de aspectos ligados aos espaços criados pela memória e pela oralidade e como este dado era de fundamental importância para a cultura da região.

Em outra instância, a pesquisa se iniciou desde o primeiro contato com a obra de Maria Lúcia Medeiros. Ao abrir o emblemático livro *Quarto de hora* (1994), percebi como sua obra era possuidora de uma riqueza poética que merecia ser (re)conhecida. Tornei-me, assim, uma leitora de sua obra, que ao ser desfolhada, me guiava pelos caminhos amazônicos de forma peculiar, pois, não encontrei somente o alumbramento diante das riquezas naturais, mas uma produção consistente e consciente, trabalhada meticulosamente, talhada a duras penas pelo verbo inquieto e transmudador do real.

A autora nasceu em 15 de fevereiro de 1942, em Bragança, região nordeste do Pará, cidade onde viveu até os 12 anos de idade. Depois, já em Belém, foi professora da Universidade Federal do Pará e consultora da Fundação Curro Velho e da Casa da Linguagem. *Corpo Inteiro*, primeiro conto publicado, foi incluído na antologia *Ritos de passagem da nossa Infância*, organizada por Fanny Abramovich, em 1984. Em seguida, vieram os livros de contos: *Zeus ou A menina e os óculos* (1988), *Velas. Por quem?* (1990), *Quarto de Hora* (1994), *Horizonte Silencioso* (2000), *Antologia de contos* (2003) e *Céu Caótico*, em 2005, ano de seu falecimento em 8 de setembro, aos 63 anos, acometida por uma enfermidade degenerativa, que a impediu de andar e falar, mas não de continuar residindo no universo poético.

Pouco se discute nas academias brasileiras sobre a literatura produzida no Pará, por se tratar de uma região que possui como características o isolamento e uma grande resistência nos mais diversos aspectos (culturais, políticos, artísticos). Mesmo assim, é notório que o Estado é parte importante da região amazônica, que guarda milhares de referências culturais que, ao mesmo tempo em que possuem peculiaridades, dizem muito da constituição social, econômica e estética do país. Para compreendermos a complexidade da dinâmica cultural que circunda a região, esta investigação, em alguns momentos se utilizou de um aporte teórico de outras áreas do conhecimento, dos quais posso destacar a psicologia social, a sociologia, a filosofia, a geografia e outras. Tudo para poder discutir de forma plena e com o intuito principal de tornar conhecida uma parcela da produção literária produzida na região.

A investigação a que me propus sobre a obra da autora desencadeou a necessidade de leitura e conhecimento de outras obras paraenses, com a intenção de traçar um paralelo entre sua produção e outras da região, já que, é sabido, a literatura amazônica possui uma

variedade de estilos e temáticas que são abordados pelos mais diversos autores. Decidi então destacar, apesar das diferenças entre os gêneros textuais – já que a autora escreve contos –, dois romances produzidos no século XX: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), de Dalcídio Jurandir¹ e *VerdeVagomundo*(1974), de Benedito Monteiro², além do poema “Ver-o-peso”, do poeta paraense Max Martins³, que faz parte do livro *Não para consolar: poemas reunidos* (1992). A produção dos autores, assim como a produção de Maria Lúcia Medeiros, possuem uma forte ligação com a temática da memória e servem como um verdadeiro tratado da vida amazônica. Tanto os dois romancistas e o poeta, quanto a autora em questão, rompem com as limitações “regionalistas”⁴, por meio de uma narrativa representativa das relações humanas, sociais e políticas do Pará.

“Quarto de hora”, conto publicado em 1994, no livro com o mesmo nome, se constitui no mais emblemático e rico de todos os contos da autora. Por esta razão, escolhi-o para aprofundar os conceitos propostos neste estudo. As imagens poéticas presentes no conto podem levar o leitor a um retorno sistemático a sua humanidade e ao âmago das

¹ **Dalcídio Jurandir** nasceu na Vila de Ponta de Pedra, Ilhas do Marajó (PA), em 10 de janeiro de 1909, e faleceu em 16 de junho de 1979. Por utilizar uma temática ligada ao cenário natural e aos costumes da ilha do Marajó, o romancista ocupa um lugar peculiar entre os regionalistas de sua época. No entanto, apesar de sua visão da realidade ter um caráter telúrico, sua obra é perpassada pelo discurso político-social, além de possuir um grande valor estético. Muito pobre na origem, foi preso algumas vezes devido à militância esquerdista. Projetou-se literariamente, quando seu primeiro romance **Chove nos campos de Cachoeira** ganhou em 1941 um concurso promovido pelo jornal Dom Casmurro. Em 1972, a **ABL** concedeu ao autor o **Prêmio Machado de Assis** pelo conjunto da obra. O autor, também, escreveu para vários jornais e revistas da época.

² **Benedito Monteiro** nasceu em Alemquer, no dia 1 de março de 1924, e faleceu em 15 de junho de 2008, em Belém do Pará. Foi um escritor, jornalista, advogado e político. Publicou em 1945, no Rio de Janeiro, o seu primeiro livro de poesias, *Bandeira Branca*. As obras de Benedito Monteiro são dedicadas ao fabuloso Verde Vagomundo da Amazônia. Em seus últimos anos, foi advogado militante. Casado, teve cinco filhos. Foi membro da Academia Paraense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e da Academia Paraense de Direito. A sua obra, sobretudo sua tetralogia amazônica composta por **VerdeVagomundo**, **O minossauro**, **A terceira margem** e **Aquele um**, é reconhecida, estudada e prestigiada não só no Brasil, mas, sobretudo no exterior.

³ **Max Martins**, que nasceu em 20 de junho de 1926, em Belém do Pará, tem quase meio século de poesia publicada. Começou com *O Estranho* (1952), passou pelo *Anti-Retrato* (1960), *Alguns Poemas* (1965), *15 Poemas* (1970), *H'era* (1971), *O Ovo Filosófico* (1975); *O Risco Subscrito* (1980), *A Fala entre Parêntesis e Abracadabra* (1982), *Caminho de Marahu* (1983), *60/35* (1986), *Poema Cartaz* e *3 Poemas* (1991), *Não para Consolar: Poesia Completa* e *Para ter onde ir* (1992), e, em 2001, publicou esta edição completa pela Universidade Federal do Pará, acrescida de poemas inéditos. Cf no site http://www.culturapara.art.br/maxmartins/opiniao_01.htm acessado no dia 02/02/2013

⁴ Vale ressaltar aqui que, quando me refiro a regionalismo, não estou criticando o fato de todas as produções artísticas serem possuidoras de peculiaridades regionais, e sim ao fato de que muitas vezes obras limitadas e limitadoras são encontradas em qualquer produção. Assim, uso o termo regionalismo por ser mais compreendido, no entanto, creio que as marcas regionalistas são necessárias desde que não enquadrem as produções artísticas em um espaço-tempo limitador.

impossibilidades explicativas do ser, o que pode leva a uma retomada de consciência mediante a incapacidade de desnudar o que, por vezes, não possui uma “lógica” no mundo substantivo, mas concede possibilidade de participar de outros mundos, alargando, assim, o potencial interpretativo, além de possuir, nos detalhes, a importância da memória e da oralidade para a cultura do local.

Pensando por esse viés e compreendendo a complexidade que permeia os estudos literários que enfocam questões culturais, esta dissertação analisa à memória na produção da contista paraense, buscando verificar os principais traços das poéticas da oralidade ligados aos aspectos mnemônicos existentes em sua obra, promovendo uma análise sobre o local e o global em seus contos, demonstrando que a sua literatura pode ser considerada amazônica por possuir uma identidade específica, além de identificar o que faz tal literatura ser capaz de dialogar com as produções literárias existentes no mundo⁵.

Assim, posso dizer que os temas que discuto nesta pesquisa são relevantes para os estudos literários porque contribuem com uma perspectiva a ser lançada sobre a literatura brasileira produzida em uma área da Amazônia, trazendo a lume uma produção que merece ser conhecida, sobretudo, pela parcela de contribuição cultural na formação identitária do povo brasileiro. Outro fator que merece destaque é a influência que a tradição e a oralidade exercem na formação estética e cultural da Amazônia que, apesar das peculiaridades, faz parte de uma teia relacional que liga as produções locais à universalidade do mundo.

Para alcançar os objetivos propostos, dividi a dissertação em três capítulos. No primeiro, “Memória, imaginário e literatura paraense: os fluidos caminhos das poéticas amazônicas”, realizo um breve estudo de dois romances paraenses: *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir, e *Verde Vagomundo*, de Benedito Monteiro, além da análise do poema “*Ver-o-peso*”, do poeta paraense Max Martins, que faz parte do livro *Não para consolar: poemas reunidos*(1992), buscando destacar como a memória pode ser considerada um local de ficção e como a ficção é detentora de aspectos que a levam a ser considerada um importante tratado memorial, histórico e cultural de um povo. Outro aspecto

⁵ Apesar de a relação entre local e universal ter sido exaustivamente discutida nas últimas décadas, acredito que muito ainda precisa ser esclarecido, principalmente por saber que existem disparidades entre regiões, no que concerne ao acesso e a igualdade de divulgação das artes produzidas em muitas localidades. Por esta razão, apesar de saber que os conceitos de universalidade e localidade podem e devem ser profundamente questionáveis eles aparecerão de forma recorrente nesta pesquisa.

que destaque do capítulo diz da ligação entre a memória e o esquecimento, demonstrando que o esquecimento pode ser um propulsor da criatividade do artista e um “espaço” de denúncia, já que tantas vezes ele se dá pelo viés do trauma e, também, das imposições advindas de poderes hegemônicos.

No segundo capítulo, “O lugar da memória na ficção de Maria Lúcia Medeiros”, realizo um estudo de quatro das cinco obras da autora, destacando as várias formas como a questão da memória está presente dentro de sua produção. Primeiro, discutindo como a autora aborda as memórias e as imagens de infância em seu primeiro trabalho: *Zeus ou A menina e os óculos* (1987). Em seguida, analiso como a memória e o silenciamento são complementares e indissociáveis em *Velas. Por quem?* (1997) e *Horizonte silencioso* (2000), outras duas de suas obras. Por fim, realizo uma discussão sobre os tempos da memória em sua última produção, *Céu caótico* (2005), publicada no ano de sua morte. Tal obra possui uma forte presença do fluxo do tempo ligado à memória.

No terceiro e último capítulo, “Oralidade, imaginário e memória em *Quarto de hora*”, discuto como as características das poéticas da oralidade, imaginário e memória fazem parte da cultura amazônica – que considero, também, marcas diferenciais na obra da autora – e, conseqüentemente, dessa sua produção. Destaco, também, os aspectos que ligam a literatura e a oralidade no conto *Quarto de hora* às influências estético-poetizantes do imaginário local.

As teorias que embasam esta dissertação estão ligadas aos estudos sobre a memória e às confluências de ideias que tais temáticas podem suscitar, como: a oralidade ligada aos aspectos mnemônicos e a identidade cultural a partir dos espaços poéticos criados pela literatura. Quando se fala em literatura, oralidade e memória, é possível encontrar um certo “tom” subjetivo nas teorias, haja vista que tais assuntos são inerentes às subjetividades humanas. Para esclarecer pontos obscuros, utilizei um aporte teórico constituído por pensadores que abordam temáticas ligadas à memória e às poéticas da oralidade e que promovem discussões sobre o espaço (local-global), além de discutirem questões identitárias em sociedades modernas. Destaco Paul Zumthor, Henri Bergson, Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi, Edouard Glissant, João de Jesus Paes Loureiro, Amarilis Tupiassú, entre outros. Tais autores foram escolhidos porque suas teorias iluminam os pontos principais que este estudo aborda, sabendo que seu objetivo principal é analisar as

questões inerentes aos espaços da memória, às poéticas da oralidade e à identidade presentes na obra da contista paraense Maria Lúcia Medeiros.

1 MEMÓRIA, IMAGINÁRIO E LITERATURA PARAENSE: OS FLUÍDOS CAMINHOS DAS POÉTICAS AMAZÔNICAS

Quem diz Amazônia enuncia incríveis padrões de riqueza, mas também o local de inacreditável concentração de miséria humana e social, penúria e mais penúria de uma gente de cor predominantemente amarronzada, a fisionomia de índio, índio com traços de branco, índio com traços de negro, memória viva da ação do colonizador europeu que aportou nesses plainos e foi logo tratando de apagar o que pudesse da vida indígena para pôr a prosperar o império lusitano.

Amarílis Tupiassú⁶

Nada está totalmente organizado em compêndios na cultura amazônica. É preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas, enfim, procurar na vertigem de um momento que se evapora em banalidades, a rara experiência do numinoso. Experimentar o frêmito de um caminhar errante que vai descobrindo com decoro a irrupção perene da fonte da beleza.

João de Jesus Paes Loureiro⁷

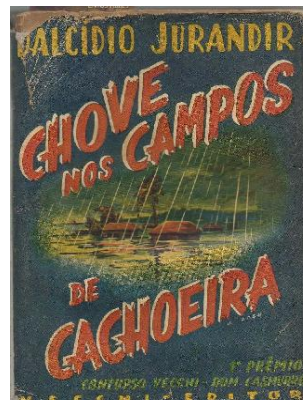


FIGURA 2



FIGURA 3

⁶ Amarílis Tupiassú é Doutora em Letras pela UFRJ e professora da Universidade da Amazônia (Unama), Belém (PA). Este fragmento faz parte de um texto solicitado à autora pela Revista Acadêmica Estudos Avançados. Recebido e aceito para publicação em 10 de fevereiro de 2005.

⁷ João de Jesus Paes Loureiro é poeta e professor de Estética, História da Arte e Cultura Amazônica, na Universidade Federal do Pará, Mestre em Teoria da Literatura e Semiótica, PUC/UNICAMP e Doutor em Sociologia da Cultura pela Sorbonne, Paris, França.

Entre os rios, as florestas e os asfaltos amazônicos descritos na produção literária paraense, existem espaços míticos, sociais e estéticos. Espaços tecidos artisticamente que figuram uma Amazônia ora envolta em águas e mistérios, ora seca e dura como a realidade social dos povos que vivem às margens. O fato é que, seja seguindo as trilhas da denúncia social, seja enveredando pelos caminhos míticos das águas e da floresta, na cultura amazônica vamos sempre nos deparar com os “rizomas”⁸ que entrelaçam a memória humana e os espaços naturais, além de uma produção literária que merece ser (re)conhecida mundialmente, não só, mas principalmente, pela importância que a região possui para o país, sobretudo por guardar em suas peculiaridades aspectos relevantes sobre a memória e a oralidade, assuntos que dizem muito de nossa ancestralidade.

As relações do homem que vive na Amazônia com a natureza são indiscutivelmente mediadas pelos caminhos errantes da floresta, pelos “jardins de veredas que se bifurcam”⁹ e que (e)levam os pensamentos a um grau de consciência da pequenez humana mediante a imensidão do cosmos. Justamente por isso, encontramos na constituição histórica e literária da Amazônia um isolamento que diz muito da identidade e da memória dos habitantes da região. Isolamento que, segundo Paes Loureiro (1995), mesmo tendo sido imposto em muitos momentos, pode ser visto, também, como uma forma de resistência cultural, já que a região, como muitas outras, sofreu e sofre constantes influências dos processos de dizimação cultural impostos pelos poderes colonizadores, sobretudo os capitalistas. Desde os “séculos XVI e XVII do período colonial brasileiro a região hoje entendida como Amazônia constituía-se numa região extremamente vulnerável à ação de ataques e invasões estrangeiras”(PAES LOUREIRO, 1995, p.17), tudo movido por um discurso, tantas vezes, obscuro e mascarado de cunho expansionista. Mesmo assim, para o autor, a região amazônica ainda é um local

Onde os mistérios da vida se expõem com naturalidade, o numinoso acompanha as experiências do cotidiano e os homens são eles ainda e ainda não os outros de si mesmos. Um tempo ainda jungido do sagrado e que resiste

⁸ Termo utilizado por Edouard Glissant em *Introdução a uma poética da diversidade* (ver referências).

⁹ Fazendo referência ao conto *O Jardim de Caminhos que se Bifurcam* (1941), que compõe a coleção de contos **Ficciones** do escritor argentino Jorge Luis Borges, considerada pela crítica especializada, uma das obras-primas da literatura latino-americana do século XX.

fortefragilmente a se tornar profano. Ao mesmo tempo, uma cultura que tende a ficar despedaçada no ar dessa história de cobiças da riqueza da terra, agravada nas últimas décadas, dos conflitos resultantes no extermínio ou dizimação de tribos, morte por encomenda, poluição dos rios, assassinato de cidades, voracidade do consumismo e de grandes extensões de florestas irremediavelmente queimadas (PAES LOUREIRO, 1995, p. 16).

Podemos dizer que toda a imposição e todo apagamento gerado pela colonização constante e interminável da Amazônia fizeram aflorar, sobretudo na literatura, objeto desta pesquisa, cenas de resistência. E, apesar da vulnerabilidade da região, sobretudo, no que concerne à cultura, que sempre foi e é dizimada e reinventada “às custas da desfiguração e do apagamento de sua anterioridade milenar”(TUPIASSÚ, 2005 p.301), a literatura, mesmo quando teve a intenção contrária, trouxe a lume características importantes da Amazônia, pois

Os cronistas (lusitanos) não atentaram para a força das zonas subliminares da palavra e quando imprimiam o foco sobre seus *grandes feitos* ancoravam graves sentidos. De tal modo que junto com as falas que desdobram o extermínio, afloram, nas entrelinhas, as cenas de resistência do dominado, o que desmente a ideia de passividade do índio face ao desmantelamento de seu universo.(TUPIASSÚ, 2005, p.301).

Muito (do pouco) que é conhecido no Brasil e no mundo da produção literária da Amazônia, como dito anteriormente, permaneceu por conta dessa resistência, e podemos dizer que a obra de Maria Lúcia Medeiros – como a de muitos artistas da literatura – guarda em seus interstícios as digitais da história cultural da Amazônia. Narrativas entrelaçadas a uma história de “usos e abusos da memória”¹⁰ das populações amazônicas, que como baús guardam o que de mais importante tem um povo: os espaços sagrados e peculiares à sua cultura.

No entanto, sabemos que o espaço amazônico – tantas vezes retratado pelos colonizadores – veio a lume por meio de uma visão, além de fragmentada, deturpada e exótica do desconhecido. Visão esta, que envolta numa atmosfera de desintegração cultural, desfigura o espaço amazônico e os seus habitantes. Para Tupiassú (2005), “a imagem de “outro planeta” perdura e arregimenta sentidos de estranheza, contrariedade, alguns antigos, desbotados e ainda em voga, desde as incursões do europeu colonizador. Amazônia, terra do sem fim e do sem termo. Bojo de fartura e esquisitices” (TUPIASSÚ, 2005, p. 300).

¹⁰ Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento* (ver bibliografia).

Embora tenhamos a consciência da imensidão do espaço amazônico, não só no que diz respeito às extensões territoriais, ou à volumosidade aquosa que margeia as imensas florestas, mas, sobretudo, à diversidade cultural e poética, vamos nos deter a explorar o espaço da literatura produzida por autores paraenses. E apesar de toda fragmentação e isolamento, características que imperam na região, encontramos o que podemos chamar de Amazônia literária, que, além da impressão do cultural e do peculiar ao espaço amazônico, realiza uma transmutação do real que possibilita uma ampliação do mundo substantivo por meio da arte e do imaginário local. E mesmo nos deparando, frequentemente, com as marcas do local, dado lógico a qualquer produção artística, o cuidado empregado em muitas produções é merecedor de atenção e de (re)conhecimento por parte da crítica literária.

Independente da nomenclatura dada à literatura produzida no Pará e além da questão estética – parte indiscutivelmente importante, mas, não foco deste trabalho –, quando tratamos da literatura, é possível dizer que, através das páginas dos livros, podemos encontrar os traços que demarcam determinadas transformações históricas. Memórias encobertas, muitas vezes, pela “poeira do tempo” ou por discursos hegemônicos que nos acorrentam ao que podemos chamar de convenções sociais e que suprimem alguns discursos em detrimento de outros. Assim, buscaremos compreender como, por meio da literatura, encontramos marcas identitárias e históricas do povo paraense, e como a memória e a oralidade permeiam tal literatura. E, por meio de um debate atual sobre identidade cultural e literatura, memórias e poéticas da oralidade em sociedades que convivem com a re-estruturação de seu passado, em âmbitos indefinidos de tempo e espaço que promovem modificações e descontinuidades – como é o caso da sociedade amazônica – realizar uma reflexão sobre a produção artística paraense, tendo como fio condutor a obra da contista Maria Lúcia Medeiros.

Ao ler sua obra, nos deparamos com um estilo híbrido entre prosa e poesia, estilo que pode ser enquadrado na definição de Massaud Moisés (1997) como prosa poética, pois possui a narratividade da prosa envolta em metáforas e outras construções verbais que aproximam a sua narrativa do gênero poesia. A sua produção proporciona um constante limiar. Ficamos na zona limítrofe entre o global e o local, entre o que é interior e o que é exterior ao homem, entre o moderno e o tradicional. Encontramos, pois, o entrelugar em sua obra, que pode ser compreendido universalmente por tratar de assuntos que são inerentes

ao ser humano, sendo ele de uma sociedade considerada moderna ou tradicional, como a solidão: “A mesa está posta e tu não vens. Arde no meu pulso este quarto de hora, que cai como um raio” (MEDEIROS, 2003 p.75), ou como o medo: “Desse momento falo eu que estive presente e não me calei à chegada, ao nascedouro e vi o primeiro esgar, a vontade se robustecendo, as mãos crispem-se de medo” (MEDEIROS,2003, p.107). Assim, é possível dizer que “esta universalidade é expressa quando as características particulares das personagens, ou os acontecimentos dos quais participam, remetem o leitor não a especificidades individuais, mas, à condição e a aspirações humanas” (CARVALHO, 2009, p.32).

“Esbarramos”, também, nos tempos da memória que esmiúçam acontecimentos passados em lugares visitados pelos narradores dos contos, que ao lançarem olhos ao passado se projetam para um futuro de descontinuidades e reflexões. É comum na escrita da referida autora frases como: “Naquele tempo”, “Era uma vez”, “Era antigamente”, “Houve um tempo”. Tais formas são inerentes às sociedades orais que usam a memória para “assegurar a coerência de um sujeito na apropriação de sua duração” e para gerar “a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha a vida” (ZUMTHOR,1997,p.14).

Em obras como a de Maria Lúcia Medeiros, existe, também, a presença viva da oralidade. A expressividade corporal e o tom de narrativa tradicional, aos quais alguns de seus personagens são expostos, dialogam com a afirmação feita por Zumthor (1997) :

É nela (na tradição) que se arraigam e por ela se justificam as convenções que regem a sensibilidade poética e permitem a fruição dos textos. A tradição funda assim a realidade poética, assegurando-lhe o caráter que a define de maneira fundamental: sua autodeterminação. (ZUMTHOR,1997,p.23).

Em alguns personagens dos contos da autora, observamos traços que os enquadram nas especificidades esboçadas por Benjamin (1993) em seu texto que fala sobre os diferentes tipos de narradores e sobre a importância das narrativas orais: ora são viajantes que narram histórias de reinos distantes, ora são sedentários que guardam a tradição local. Ele também afirma que, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.(BENJAMIN, 1993, p.198).

Alguns autores abordam o imaginário amazônico com evocações às lendas e aos mitos, que tantas vezes são estereotipados pela visão nacional, outros, como é o caso da contista paraense, abordam de forma complexa os mais diversos temas, todos transpassados pela universalidade e pela subjetividade dos espaços criados pela memória. Sendo sua obra atrelada a tais assuntos, encontrei, nas linhas e nas entrelinhas, fortes indícios da oralidade e da tradição paraense que perpassam o tempo. Na escrita de Maria Lúcia Medeiros, existem palavras e situações que permeiam o imaginário amazônico: Macuxí¹¹, lara¹², as velas dos barcos¹³ universo tecido sem a pretensão de ser regionalista, haja vista que, ultrapassa o local, criando redes de comunicações com o universal, ancorado num discurso que vai ao íntimo do tempo sem uma datação precisa em busca da compreensão do ser.

Assim, podemos dizer que, ao mesmo tempo em que existem especificidades na literatura paraense, é preciso ter consciência de que as obras literárias podem estabelecer um diálogo múltiplo entre o local e o global. Essas observações são baseadas no que Glissant (2007, p 52) chama de “poética da Relação”, a partir da qual discute que as questões das transculturações que regem o mundo, fazem parte de uma “poética da diversidade”, afirmando que promover esta relação é um caminho viável para a não redução ou supressão cultural de muitos povos. Ele afirma que todo escritor precisa escrever mediante todas as línguas do mundo – isso não significa conhecer todas as línguas, mas criar uma conexão poética entre elas. Para ele, “a poética da Relação não é uma poética do magma, do indiferenciado, do neutro. Para que haja relação é preciso que haja duas ou várias identidades ou entidades donas de si e que aceitem transformar-se ao permutar com

¹¹ Os **macuxi** são um sub-grupo do povo indígena Pemom, que falam línguas da família Caribe. Habitam no Brasil áreas dos rios Branco e Rupini, no estado de Roraima, especificamente Áreas Indígenas de Aningal, Ananás, Boqueirão e Cajueiro. Os **macuxis** enfrentam situações adversas com a presença de garimpeiros e de grileiros.

¹² Também conhecida como a “mãe das águas”, **lara** é uma personagem do folclore brasileiro. De acordo com a lenda, de origem indígena, lara é uma sereia (corpo de mulher da cintura para cima e de peixe da cintura para baixo), morena, de cabelos negros e olhos castanhos. A lenda conta que a linda sereia fica nos rios do norte do país. Nas pedras das encostas, costuma atrair os homens com seu belo e irresistível canto. As vítimas costumam seguir lara até o fundo dos rios, local de onde nunca mais voltam. Os poucos que conseguem voltar acabam ficando loucos em função dos encantamentos da sereia. Neste caso, conta a lenda, somente um ritual realizado por um pajé (chefe religioso indígena, curandeiro) pode livrar o homem do feitiço.

¹³ Como a cidade de Belém vive também dos rios e da pesca, é muito comum, principalmente próximo ao mercado do Ver-o-peso, avistarmos inúmeras embarcações com suas velas diversas. Os rios, para os paraenses também são ruas e os barcos um meio de transporte diário, para muitos.

o outro” (GLISSANT, 2007, p. 52). Sobre isso, Bernd (1992, p. 15) afirma que, “a identidade é um conceito que não pode afastar-se do de alteridade: a identidade que nega o outro, permanece no mesmo (idem). Excluir o outro leva à visão especular que é redutora: é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam com o outro”.

Concordando com Hall (1997, p.11), é possível afirmar que “as sociedades modernas são sociedades de mudanças constantes, rápidas e permanentes”. Desta forma, desenvolvemos um estudo visando a discutir a literatura paraense a partir de uma visão dessacralizada de identidade, sabendo que muitos aspectos podem ser considerados únicos daquela cultura, mas que, de forma alguma, deixam de dialogar com uma visão geral de mundo, pois as fronteiras culturais amazônicas, como na maioria das culturas, são moventes e múltiplas.

1.1. A MEMÓRIA: LUGAR DA FICÇÃO

Ah, a matéria da criação...! Ah, os esconderijos da memória! Curvas, paralelas, quebradas, linhas, linhas, linhas, a linha imaginária do poeta por onde o verso se faz e se desfaz.¹⁴

Maria Lúcia Medeiros

A literatura possui forte ligação com os aspectos mnemônicos (lembança, rememoração, esquecimento) e o autor literário, como ser social, como homem de sua época, deixa enraizada em sua produção impressões e expressões condizentes com o meio em que vive, permitindo que algumas lembranças “reais”¹⁵ juntem-se “a uma massa compacta de lembranças fictícias” (HALBWACHS, 1990, p. 28). Assim, alguns se arriscaram a falar sobre suas obras e, mesmo com limitações teóricas¹⁶, ajudaram a compor a crítica especializada sobre suas produções.

Maria Lúcia Medeiros, no ensaio poético intitulado *O lugar da ficção* (2004), realiza uma análise sobre os dados presentes em sua obra que, segundo a própria, são trazidos “inconscientemente de uma realidade exterior” (MEDEIROS, 2004, p.8). Ela “entrebrea” as

¹⁴ IN: O lugar da ficção. Belém: SECULT, 2004.

¹⁵ Embora saibamos da complexidade que permeia o termo real, preferimos utilizá-lo neste momento para diferenciá-lo de ficção.

¹⁶ No caso do ensaio poético “O lugar da ficção” sobre o qual nos referimos neste tópico, de autoria de Maria Lúcia Medeiros, acreditamos que a intenção da autora não foi, necessariamente, a de teorizar sobre sua obra, e sim, esclarecer com a memória exerce influência sobre sua produção artística.

portas de sua ficção, buscando esclarecer que não é tão fácil desvencilhar o mundo ficcional e o mundo “real”. Através de quadros, ora bem delineados, ora envoltos em sobras e nebulosidades, define sua obra como local onde habitam palavras e pessoas que viveram em determinados momentos de sua vida e que “transformadas, recobertas, com a película da ficção”, estão presentes em seus escritos, sempre “latentes, latejantes”. (MEDEIROS, 2004, p.8).

Mesmo sabendo que sua ficção se alimenta de acontecimentos e pessoas que vivem ou viveram no mundo “real”, a autora reconhece que ocorre uma transformação, uma ampliação da referida realidade, ou seja, o texto promove uma figuração do mundo exterior e tem sempre como parâmetro a realidade substantiva. Ela também discute sobre como a memória, o imaginário e a realidade podem compor uma obra ficcional; além de afirmar que tudo que é exterior ao ser humano influencia de forma categórica a produção artística, ou seja, a literatura é, para a autora, um local da memória. Isto fica claro em seus questionamentos-inquietações:

Um dia, no meu ofício diário, pesquisando determinado elemento em meu próprio texto, fiquei estarecida com as dezenas de dados referenciais, trazidos inconscientemente de uma realidade exterior que eu reconhecia em páginas, parágrafos, frases e até mesmo palavras [...] A tessitura não se restringia a uma experiência isolada, alguma coisa que ao se transmutar seguisse em linha direta alinhando personagens, situações, lugares. Não, tal era a minúcia do recorte que, pesquisadora de meu próprio texto, me deparava quase um irreconhecível criador. Uma palavra, um só vocábulo arrastava torrentes de imagens (MEDEIROS, 2004, p.8-9).

Para Pierre Nora (1981, p.7), “há locais de memória porque não há mais meios de memória”. Quando o autor afirma isto, ele está nos dizendo que, muitas vezes, o esfacelamento que o presente empreende sobre o indivíduo destrói as formas de armazenamento do passado, e não encontramos mais conexões reais entre os acontecimentos passados e o presente. Precisamos, assim, nos agarrar aos espaços que são construtos sociais, ideologicamente criados, muitas vezes, para silenciar a memória ou para dar voz ao discurso que se quer. Ele faz essa afirmação quando trata a memória como processo antagônico à história:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela

está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado (NORA, 1981,p.9).

As variações pertinentes à história, que são descritas pelo autor, não são percebidas quando estamos tratando de memória, pois, nela não existem separações nítidas, como na história tradicional¹⁷, com sua didática própria, em busca da compreensão humana ou de sua manipulação. Encontramos sim, interrupções, espaços que são obscuros, muitas vezes tudo é um grande *sfumato*¹⁸, com contornos indefinidos. Quando tratamos de memória sabemos que existe um prazo para sua existência.

A memória de uma sociedade estende-se até onde pode, quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos dos quais ela é composta. Não é por má vontade, antipatia, repulsa ou indiferença que ela esquece uma quantidade tão grande de acontecimentos e de antigas figuras. É porque, grupos que delas guardavam a lembrança desapareceram. Se a duração da vida humana for duplicada ou triplicada, o campo da memória coletiva, medido em unidade de tempo, será bem mais extenso [...] Em todo caso, uma vez que a memória de uma sociedade se esgota lentamente, sobre as bordas que assinalam seus limites, à medida em que seus membros individuais, sobretudo os mais velhos, desapareçam ou se isolem, ela não cessa de se transformar, e o grupo, ele próprio, muda sem cessar (HALBWACHS,1990, p.84).

Maria Lúcia Medeiros, no referido ensaio, fala a todo momento da importância dos caminhos apontados pela memória para a construção do seu universo ficcional. Universo que emana da experiência e é potencializado pela sua imaginação criadora:

Ah, a matéria da criação...! Ah, os esconderijos da memória! Curvas, paralelas,

¹⁷ Mesmo sabendo que desde o século XX existem vários direcionamentos teóricos que se diferenciam da história tradicional, aqui nos referimos ao modelo de história tradicionalista que é abordado por Nora (1981), para demonstrar as aparentes diferenças que existem entre memória e história.

¹⁸ *Sfumato* é um termo criado por Leonardo da Vinci para se referir à técnica de pintura em que sucessivas camadas de cor são misturadas em diferentes gradientes de forma a passar ao olho humano a sensação de profundidade, forma e volume. Em particular, refere-se à mistura de matizes ou tons de um matiz de forma tão sutil que não ocorre uma transição abrupta entre eles. Em italiano, *sfumato* quer dizer "misturado" com conotações de "esfumado" e é derivado da palavra italiana referente à "fumaça". Leonardo descrevia o *sfumato* como "sem linhas ou limites, à maneira da fumaça". Desde sua introdução à pintura no Renascimento, o *sfumato* passou a ser uma técnica universal de desenho e pintura, sendo ensinada como um conhecimento básico para estudantes de artes. Talvez o mais famoso exemplo da aplicação do *sfumato* seja o rosto de Mona Lisa. Cf. site <http://www.starnews2001.com.br/sfumato.htm>, acessado em 29/01/2013.

quebradas, linhas, linhas, a linha imaginária do poeta por onde o verso se faz e se desfaz.

Que lugar é esse, estímulo que dispara em direção à memória, fonte secreta e cumulativa, viva ou adormecida de onde se levantam os fantasmas e vagueiam, assustadores ou não necessariamente, edificando aqui e ali universos recortados, projeções de EUS, de ELES, de NÓS, cidades inteiras tecidas pela imaginação criadora, MACONDOS inesquecíveis, habitadas, vivas, saídas do precioso lugar da ficção. (MEDEIROS, 2004,p.8).

Mas, como um acontecimento de tempos atrás pode influenciar na construção ficcional? Palavras, letras, músicas, cheiros, cores podem descrever com nitidez fatos há muito esquecidos nas sombras do tempo, além de serem a essência da produção ficcional, sejam essas memórias advindas do convívio social ou dos subterrâneos da individualidade do artista.

Henri Bergson, pensador francês, possui um vasto estudo sobre a memória. Em seu livro *Matéria e Memória* publicado, inicialmente, em 1896, ele discorre sobre a individualidade da memória e sobre como guardamos, nas profundezas de nosso corpo/matéria, as lembranças que, de acordo com seu pensamento, são individuais e imutáveis.

O fato “capital” dos estudos de Bergson diz respeito ao individualismo ou à introspecção da memória. Ele defende que tudo que lembramos ou rememoramos está dentro dos limites do nosso corpo, a memória está ligada ao presente, ao material e às representações criadas em nosso cérebro, e tem a ver com as ações realizadas pelo nosso corpo. Para ele, os acontecimentos presentes não têm a capacidade de modificar o que está armazenado nos espaços da memória, pois,

aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples signos destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (BERGSON, 1990, p.22).

Apesar de reconhecer a validade dos estudos sobre a memória individual, como é o caso das teorias de Henri Bergson, e sabendo que seus estudos deram um “pontapé” inicial no que pode ser chamado de plasticidade da memória, vamos nos ater ao caráter social da memória. Para tal encontramos respaldo teórico no estudo de Maurice Halbwachs, sobretudo no livro *A memória coletiva*, publicado postumamente em 1950.

As teorias de Halbwachs, de certa forma, interagem diretamente com o que se aborda neste estudo: as situações que cercam o indivíduo são capazes de motivar o curso da memória e, conseqüentemente, motivam as produções artísticas. Mas, quando relacionamos ficção e memória,

não é o dado bruto que importa, mas a sua transposição para o papel, e sua necessária transformação, quando entram os recursos estilísticos, a metáfora, metonímia, o símbolo, a alegoria; quando atuam os processos de elaboração poética de condensação e deslocamento [...] A memória é apenas matéria-prima de um processo de *mimesis* (MENESES, 1995, p.160).

Então, se encontramos suporte para as nossas memórias pessoais a partir do que vivenciamos, ouvimos ou lemos sobre nosso meio social, é possível afirmar, que muito do que é produzido pelos autores ficcionais, esteja ancorado nas memórias (coletivas) e nas suas experiências. No entanto, não podemos esquecer que, seja na composição artística seja na vivência cotidiana, a memória e a linguagem, assim como ocorre em toda construção discursiva, é sempre encoberta por uma película que limita a nitidez dos fatos. Existe todo um construto histórico e coletivo ao qual amarramos nossas lembranças individuais; o que é externo, o que pode parecer residir fora de nós – parece pois, existe porque está dentro – serve para dar unidade a nossa vida e “a arte é uma forma de relacionar os seres com a vida e entre si, fazendo com que o indivíduo transforme a expressão de sua existência particular numa experiência humana coletiva”. (PAES LOUREIRO, 2002, p. 97).

A memória coletiva, que a *priori* pode ser vista com uma certa superficialidade por não tratar do que é profundo no ser humano, deve ser compreendida, segundo Halbwachs, como responsável pela construção pessoal e individual.

Frequentemente, consideramos a memória como uma faculdade propriamente individual, isto é, que aparece numa consciência reduzida a seus próprios recursos, isolada dos outros, e capaz de evocar, quer por vontade, quer por oportunidade, os estados pelos quais ela passou antes. Como não é possível todavia contestar que reintegramos frequentemente nossas lembranças em um espaço e em um tempo (sobre cujas divisões nos entendemos com os outros), que nós as situamos também entre as datas que não têm sentido senão em relação aos grupos de que fazemos parte, admitimos que é assim. (HALBWACHS,1990,p.57).

Pode parecer um tanto óbvio afirmar que o texto ficcional depende, também, da memória do artista, no entanto, não se trata de memória-pura¹⁹, nem tampouco de uma memória coletiva, simplesmente. Em ficção, como em todo discurso, não falamos da experiência bruta, e sim do fato modificado, recoberto, mediado pela imaginação criadora do artista. Sabemos que há uma ampliação do que podemos chamar de real, ou no dizer de ISER (2000, p. 959), ocorre “uma transgressão dos limites entre o imaginário e o real”. Pois a ficção,

matéria também do inconsciente que ao armazenar fragmentos da memória retém o mais obscuro, joga luz nos cantos escuros e varre pacientemente para fora dos limites do pensamento criador as cinzas para que delas possa renascer a brasa mais adormecida da inexistente fogueira (MEDEIROS, 2004, p.13).

Sendo assim, podemos dizer que, na ficção, ocorre uma somatória das subjetividades e da memória, arrematadas pelo potencial imaginativo do artista, que ao transgredir o mundo real, cria outros espaços, outros mundos, outras cidades. Dessa forma, “são essas pequenas manobras que determinam as margens que delimitarão uma novela, um romance, um poema. Juntam-se os fragmentos para a criação da realidade superior a nós, meros seres viventes mal saídos do primeiro alumbramento, fingimos espanto” (MEDEIROS, 2004, p.16-17).

Para Paço d'Arcos (1946), escritor português, a memória é o elemento desencadeador da construção ficcional, entretanto, o artista não deve embasar toda sua produção simplesmente nela, pois, para o artista,

a memória só lhe foi útil até o ponto em que contribuiu para trazer os seres, as coisas e os fatos para esse grande lago da lembrança coletiva e nele os precipitar. Depois, se o romancista quer permanecer fiel à memória, ou só dispõe desta, do lago barrento mais não extrai do que pastiches da vida real ou de livros que leu. Mas se, ao contrário, liberto da memória exacta, possui real poder criador e a ele se confia, então as suas figuras não serão manequins, porque ele é artista (PAÇO D'ARCOS, 1946, p.38).

¹⁹ Neste ponto fazemos uma alusão ao pensamento de Henry Bergson (1990), que defende, em seus estudos, a existência de uma memória individual que é pura e subsiste no interior humano mesmo com todas as interferências sociais.

Tal potência criadora que emana da arte ficcional não amplia, simplesmente, os nossos horizontes, mas cria outros espaços, outros mundos, cidades, países. Mundos que talvez jamais conheçamos verdadeiramente, mundos que talvez nos aprisionem eternamente. Mundos que, se bem delineados, em conjunto com as cidades e os lugares que trazemos dentro de nós, passarão a compor a nossa existência. E como veremos no próximo tópico, a literatura paraense e a obra de Maria Lúcia Medeiros são repletas de ligações com a temática da memória e com todo potencial (re)criador que ela possui.

1.2. A LITERATURA PARAENSE, O ESQUECIMENTO E OS SUBTERRÂNEOS DA MEMÓRIA

Talvez seja aconselhável não omitir nada. Nem mentir e eu ouço minha própria voz soprando no meu ouvido. Por falar em sopro como são recorrentes as imagens dessas árvores fustigadas pela ventania. Seguem-me em rodopios desde a primeira vez quando as acompanhei da janela do trem, tinha lá quem sabe quantos anos? Surpreendo-me ao me sentir tão distante desse lugar que eu percorria de trem e de todo um olhar derramado sobre o meu passado que, há de se convir, eu o mantive arrumado ao alcance da voz.[...] Destrinçado, mantive o passado sob meu domínio e quase o tornei um ornamento, um fio de prata ao redor da imagem pantanosa²⁰.

Maria Lúcia Medeiros

No Pará, existem muitos autores que por meio do labor verbal, construíram uma poética de imenso valor cultural. Da prosa (Haroldo Maranhão, Lindanor Celina, Bruno de Meneses, Eneida, Inglês de Sousa, Haroldo Maranhão, Paulo Nunes, Benedito Monteiro, Dalcídio Jurandir, Vicente Cecim, Maria Lúcia Medeiros...) ao verso (Max Martins, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Antônio Tavernard, Age de Carvalho, Mário Faustino, Lília Chaves, Dulcinéia Paraense, Adalcinda Camarão, João de Jesus Paes Loureiro...), nos deparamos constantemente com uma criação de tessitura ora frondosa, como as matas que cercam o universo paraense, ora funda e escura (marca pertinente ao humano, que é

²⁰ Crônicas de minha passagem. IN: **Céu caótico**. Belém: SECULT, 2005.

deveras fragmentado e obscuro) como as águas que margeiam o universo mítico do imaginário local. Imaginário urdido pela memória, traço peculiar a uma cultura que foi erguida por sobre a oralidade.

Apesar de tantos e tão expressivos escritores, antes de introduzirmos o estudo com base na obra da autora foco desta pesquisa, vamos destacar neste tópico dois romances produzidos em meados do século XX: *Verde Vagomundo* (1974) de Benedito Monteiro e *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) de Dalcídio Jurandir, e o poema “Ver-o-peso” de Max Martins, que faz parte do livro: *Não para consolar* (1992). Ambos possuem uma forte ligação com a temática da memória e servem como um verdadeiro tratado da vida amazônica, apesar de romperem com as limitações regionalistas, por meio de uma narrativa universalmente compreensível e representativa das relações humanas, sociais e políticas que se desenvolvem na região que, como sabemos, é permeada pela constante e, tantas vezes, violenta imposição cultural dos mais diversos povos e, ao mesmo tempo é tão estigmatizada pela visão deturpada de uma “má” literatura.

No entanto, estamos tratando de uma literatura, em certa medida, contemporânea, e por isso, impregnada de relações poéticas com outras culturas, já que, no mundo contemporâneo, talvez, a palavra que mais defina o fazer poético seja: relação. Essa relação que ocorre desde sempre e que é cada vez mais percebida nos nossos dias, gera uma angustiante, porém inevitável, compreensão de que cada escritor escreve mediante todas as línguas do mundo. Para Glissant (2007),

Essa é a questão que perturba o poeta e que este necessita debater quando está em sintonia com sua comunidade, quando está em sintonia com a comunidade que deve defender, porque trata-se, e isso é o que mais frequentemente acontece, de uma comunidade ameaçada atualmente no mundo. Mas deve defendê-la não mais baseado no sonho de uma totalidade-mundo já universalmente alcançada (como no tempo em que essa totalidade-mundo era ainda um sonho); deve defendê-la dentro da realidade de um caos-mundo que não mais permite o universal generalizante (GLISSANT, 2007, p. 47).

Acreditamos na necessidade de discutir sobre a produção de outros artistas paraenses, pois sabemos que, mesmo de forma breve e ilustrativa, podemos aproximar as referidas obras das produções de Maria Lúcia Medeiros, sobretudo, pelas digitais paraenses expressas e impressas, nas linhas e entrelinhas de seus textos artísticos. Buscando

demonstrar que, assim como Maria Lúcia Medeiros, ambos transitam pelo universo amazônico de forma complexa e criam relações com as temáticas universais. Esta afirmação compactua com as teorias de Glissant (2005) quando ele afirma que muitas obras possuem uma ligação com a “totalidade-mundo”. Para o autor:

Praticar uma poética da totalidade-mundo é unir de maneira remissível o lugar, de onde uma poética ou uma literatura é emitida, à totalidade-mundo, e inversamente. Ou seja, a literatura não é produzida em suspensão, não se trata de algo em suspensão no ar. Ela provém de um lugar, há um lugar incontornável de emissão da obra literária. Mas, em nossos dias, a obra literária convirá tanto mais ao lugar quanto mais estabelecer uma relação entre esse lugar e a totalidade-mundo.(GLISSANT, 2005, p.42).

Em *VerdeVagomundo* (1974), Benedito Monteiro faz uma incursão ao universo paraense por meio das memórias do personagem-narrador, Major Antônio. Memórias subsidiadas pelo discurso interior do personagem que ao rever o espaço de sua infância – Alenquer, pequena cidade do interior do Pará – e escutar o caboclo Miguel, mergulha em um passado encoberto intencionalmente pelo personagem, que por mais latente que esteja, subsiste, e é despertado pela percepção do presente.

Não desejava penetrar nas raízes daquilo que tinha sido a minha família e que meu tio velho tão bem representava como sombra espectral. As fisionomias de mãe e pai tinham, com a morte, parado na moldura de retratos retocados na parede. Não queria nem identificar essas lembranças. Gostaria de encontrar apenas o depósito onde estivessem guardados os simples objetos alienáveis, sobre os quais eu tivesse apenas tão somente a simples e estanque propriedade (MONTEIRO, 1974, p.27-28).

Para compreendermos, teoricamente, a dinâmica memorialística desse personagem-narrador podemos utilizar os pensamentos de Henri Bergson (1990) sobre a complexidade da memória. Segundo o referido autor, existe uma proximidade entre o que se percebe no presente e os fatos que ocorreram tempos atrás. “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (BERGSON, 1990, p.22)

O que é explicado inicialmente (nos estudos de Bergson) de forma fisiológica e material passa a ter um caráter mais subjetivo. Na sua divisão, a Matéria tem relação com o presente, com as percepções que temos do mundo, com as imagens percebidas, e a Memória relaciona-se com o passado e com as lembranças, é responsável pela costura entre os acontecimentos que são pura percepção, materialidade, imagens reais e a reconstrução

de tais imagens que saíram do suporte material e passaram a ser o que Bosi (2004, p.48) chama de “autênticas ressurreições do passado”.

Memória e lembrança são, segundo as teorias de Bergson, processos diferentes que se complementam. As lembranças estão na cola das percepções atuais como a “sombra junto ao corpo”. A memória seria “o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (BERGSON, 1990, p.23). Podemos afirmar então, que, segundo seu pensamento, não possuímos controle sobre o que rememoramos. Muitas vezes, acontecimentos presentes ressuscitam, à nossa revelia, algumas lembranças subsistentes nas profundezas do nosso ser.

Em *Verde vagomundo*, Monteiro (1974) expressa essa impossibilidade de sufocarmos sempre que queremos memórias indesejáveis:

Com esse esforço, começava por substituir todo esse passado nas pessoas presentes. Mas, como eu apenas havia chegado, o meu tio teimava em brechar meu pensamento com a sombra de meu pai. As referências ainda bruscas, cortavam como giletes esquecidas no fundo de um saco, ou como arame – farpado ...dentro da noite.

Pensei que era fácil abstrair o passado, fechar o coração ao presente e dar um salto sobre o futuro (MONTEIRO, 1974, p.28).

Monteiro cria uma poética que, apesar de tratar de aspectos da natureza, foge de uma mera reprodução natural do espaço. Com uma escrita arrojada, ele guia o narrador principal da trama, Major Antônio, do exterior ao interior humano, do presente ao passado, da pequena cidade de Alenquer ao exterior do Brasil: “Tantos anos andei pelo mundo. Sempre transitoriamente. Aprendi que porto mesmo é só a maturidade. E, chegada mesmo, é só o último regresso” (MONTEIRO, 1974, p.13).

A vida que Monteiro (1974) descreve nesta produção diz dos costumes e dos hábitos das pessoas da região e de como o imaginário local é intensificado pelas narrativas, outro dado importante que tangencia os estudos sobre a memória, mais precisamente, a coletividade da memória. Nos quadros criados pelo autor e expressados na voz do caboclo Miguel, homem enraizado à terra, com uma visão voltada e indissociável das peculiaridades da fala local, descobrimos como a cultura influencia o trabalho e como a potência dos elementos da natureza, e as condições impostas por eles, delineiam os traços da vida local e da memória coletiva:

Gente, aqui nesta terra, seu Major, também é assim: nunca que se pode separar, as pessoa, das coisas. Porque nestas matas, ninguém tem vida independente! Seja homem, mulher, criança, todos estão ligados à terra por milhares de raízes. E ainda tem a água, a lama, a febre, a distância das distâncias. Distâncias, que ninguém pode vencer sozinho [...] Quando fiquei solto, sozinho neste oco mundo, me espantei, como eram poucas as pessoas que eu podia recordar. Quem, boiava paresque, assinzinho na minha mente? Quem podia, ser separado da água, como o peixe? Arrancado do céu, como um pássaro? Ou jogado na beira da estrada, como um galho morto? Quem seu major?(MONTEIRO, 1974, p.111-112)

Quando Miguel narra as lembranças que “boiavam” em sua mente, ele traz à tona pensamentos que merecem atenção: a sobrevivência das imagens e a necessidade de transmitir acontecimentos a outros como o ponto fulcral que configura a motivação do “comportamento narrativo”²¹, que, sabemos, é pertinente ao ser humano. Neste ponto, chegamos à coletividade da memória que liga o indivíduo ao grupo e ao espaço ao qual pertence. Miguel pertence ao universo natural de Alenquer e traduz ao seu ouvinte, Major Antônio, os sentidos que tal universo imprime no homem que permanece fincado à terra-água-mata, ao homem que não se desloca da Amazônia:

Só me lembro de gentes assim, seu Major, gentes esparsas no meio do campo, na beira dos rios, eu de dentro mesmo da mata mais agreste. Ajuntamentos, só em farras, castrações de gado, matanças de jacarés, pescarias em lagos fechados, puchiruns pra derruba de mata, ou pra cobertura de barracão, lavagem de juta. E festas e festas...no mais.
Mas nessas lembranças, não figuravam os rostos, quer dizer, os traços. Nenhuma dessa pessoas aparecia inteira e isolada, na minha consciência. (MONTEIRO,1974,p.112).

Tangenciando as memórias proferidas por Miguel, observamos uma certa proximidade com o esquecimento, já que a angústia de tantas interrogações traz à tona um tempo obscuro em que as marcas identitárias quase desaparecem. “É aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior” (POLLAK, 1989, p.5). Encontramos relatos típicos de uma literatura que tem como base a (re)construção do passado, com imagens que volteiam por sobre a (trans)temporalidade da memória, retomando cenas, pedaços de lembranças perdidas que flutuam e somam-se formando o “eu” do personagem. Mas, como podemos entender tal esquecimento? Angústia por querer lembrar? Vontade de

²¹ Termo utilizado por Pierre Janet e citado por Le Goff em *História e Memória*, 1992, p.424.

esquecer?

Falar sobre as memórias a partir das desmemórias, ou lacunas, que são preenchidas por um vazio muitas vezes ocupado de tudo que não se quer lembrar, pode parecer um tanto inusitado, haja vista que, geralmente, quando nos percebemos falando sobre o passado, buscamos trazer do limbo tudo que compõem nossa história de vida. No entanto, como bem lembrado por Paul Ricouer (2007), em seu estudo sobre o pensamento de Santo Agostinho, o esquecimento tem total relação com a memória, é nele que encontramos a chave para perguntas sem resposta na vida material, “e entretanto, de qualquer modo que seja, ainda que esse modo seja incompreensível e inexplicável, é do próprio esquecimento que me lembro, tenho certeza disso, do esquecimento que sepulta nossas lembranças”. (AGOSTINHO apud RICOUER, 2007, p.111).

É no esquecimento que encontramos sepultados fatos que constituem a nossa formação pessoal. No livro X das *Confissões*, Santo Agostinho fala que tudo que circunda a memória está armazenado em compartimentos e todas as lembranças que ficam armazenadas passam pelas portas dos sentidos. Dentro do grande armazém (a Memória) as lembranças ficam divididas de acordo com os sentidos que permitiram sua entrada. Dentro desses compartimentos que guardam as lembranças encontram-se lacunas que, por mais que se evoquem respostas para preenchê-las, não se consegue. A partir dessa teoria, Santo Agostinho fala sobre o esquecimento:

E, quando nomeio o esquecimento e, do mesmo modo, reconheço o que nomeio, como o reconheceria, se não me lembrasse dele? Não me refiro ao som desta palavra em si mesmo, mas à coisa que ela significa; se eu me tivesse esquecido dessa coisa, sem dúvida não poderia reconhecer a que equivalia aquele som. Por conseguinte, quando me lembro da memória, é a própria memória que por si mesma a si mesma está presente; quando, porém, me lembro do esquecimento, não só a memória está presente mas também o esquecimento: a memória, com que me lembro; o esquecimento, de que me lembro. Mas que é o esquecimento senão a privação da memória? Logo, como é que ele está presente, a ponto de eu me lembrar dele, quando não sou capaz de me lembrar dele, quando está presente? Mas, se conservamos na memória aquilo de que nos lembramos, e se não nos lembrássemos do esquecimento, de nenhum modo poderíamos, ao ouvir a palavra esquecimento, reconhecer a coisa que ela significa: então o esquecimento está conservado na memória. Está, pois, presente, para que não nos esqueçamos daquelas coisas de que nos esquecemos, quando ele está presente. Acaso se deve entender a partir disto que o esquecimento, quando nos lembramos dele, não está na memória por si mesmo, mas por meio da sua imagem, uma vez que, se estivesse presente por si mesmo, não faria com que nos lembrássemos, mas sim com que nos esquecêssemos? Finalmente, quem poderá indagar isto? Quem

compreenderá como isto é?²² (SANTO AGOSTINHO, 2001, XVI. p. 24.)

Jerusa Pires Ferreira (1991) coloca a memória e o esquecimento no mesmo patamar de importância para o desenvolvimento e perpetuação das culturas: “poderíamos mesmo dizer que o esquecimento seria responsável pela continuidade, pela memória e até pela lembrança. [...] é o esquecimento que vem quebrar uma certa continuidade na ordem mental, sendo responsável pela criação de uma outra ordem” (FERREIRA, 1991, p.15). O esquecimento, antes de ser meramente uma patologia, é parte constitutiva das sociedades, ele é responsável – principalmente quando está a serviço da estética, como no caso da literatura – pela complementação da criação, pela manutenção e atualização das histórias no espaço-tempo em que são contadas, pois “nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumulam de experiência, no dia-a-dia. A seleção drena assim, duplamente, o que ela criva.”(ZUMTHOR, 1997, p.15).

Em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1997), romance de Dalcídio Jurandir, encontramos uma obra rica de aspectos culturais do povo do Pará. Aspectos que, como no romance de Monteiro, possuem uma forte ligação que dão margem aos estudos sobre a memória. Alfredo, o personagem principal, possui um universo só seu, envolto pela natureza da cidade marajoara de Cachoeira do Arari. Lá, em meio aos charcos dos campos, o menino cria uma articulação entre a sua realidade e as histórias de seus familiares.

Existem três traços que costumam ser ressaltados quando falamos de memória que aparecem no romance em questão de forma recorrente, aos quais podemos aplicar a teoria desenvolvida por Ricoeur (2007) em *A memória, a história, o esquecimento*. O primeiro traço diz da individualidade da memória já que esta “parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. [...] Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito (RICOEUR, 2007, p. 107). Assim, encontramos Alfredo nos campos de Cachoeira e sua bolinha de tucumã²³:

²² SANTO AGOSTINHO, Confissões, IN-CM, Lisboa, 2001. Texto publicado na LUSOSOFIA.NET com a benévola e graciosa autorização dos Tradutores, do Autor da Introdução, o Prof. M. B. da Costa Freitas, do Director do CEFi – Centro de Estudos de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa (Lisboa), Prof. Manuel Cândido Pimentel, e do Prof. António Braz Teixeira, Presidente da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, onde a obra foi integralmente publicada, em edição bilingue (latim/português). Cf. O site http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf, acessado dia 25/01/2013

²³ Fruto de uma palmeira que é considerada uma planta pioneira e invasora de pastos, mas também é

No seu caminho de todas as tardes, Alfredo sentia uma preguiça, um tédio desalento [...] Alfredo deixava em si terras incultas que ninguém mais cultivaria: grandes trechos perdidos para sempre [...] Sentia-se só, distante, imaginando sempre. Só a bolinha tomava corpo de gente, era uma amiga. Era o corpo da imaginação. Bolinha fiel e rica de sugestões! Ela sugeria tudo, ela achava desde a salvação do Brasil até uma caixa de charutos Palhaço para sua mãe.(JURANDIR, 1997, p.144).

O traço seguinte sugerido por Ricoeur (2007) fala sobre a ligação que o presente possui com o passado e sobre a consciência que possuímos da diferença dos tempos (passado–presente–futuro). É a alteridade entre os tempos o que garante a continuidade da vida. Assim, podemos dizer que, “é principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade” (RICOEUR, 2007, p. 108). No romance em questão, em diversas passagens encontramos a percepção da capacidade que temos de percorrer, remontar ou acelerar o tempo.

Assim adentramos na terceira questão levantada por Ricoeur (2007): como a memória está ligada à passagem do tempo:

orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo. (RICOEUR, 2007, p.108).

Quando o menino Alfredo, personagem do romance, no capítulo VIII, intitulado “Caroço de Tucumã”, narra suas vivências na escola do seu Proença, ele cria uma ligação entre o passado:

sua mãe cantava, assim com essa quentura humana, essas lembranças e ele não sabia que quando ela cantava para o adormecer, era com todo esse peso de sofrimento, de saudade. Por isso achava aquele encanto nas modinhas de sua mãe. Vinham da carne, da sua experiência, de suas aventuras nos seringais, do filho morrendo debaixo do jirau e sucuriu levando, daquelas febres sombrias e fabulosas das ilhas. (JURANDIR, 1997, p. 147)

O presente:

Alfredo seguia pelo caminho dos campos para a escola do seu Proença [...].

encontrada em capoeiras e florestas. Desenvolve-se bem em solos pobres de terra firme. O tucumzeiro é resistente ao fogo, pois tem a capacidade de rebrotar após as queimadas. Regenera-se facilmente por perfilhar e alcança, em média, de 10 a 15 metros de altura, possuindo espinhos ao longo do tronco. O tucumã-do-pará provavelmente é nativo do Estado do Pará e ocorre em todo o leste da Amazônia brasileira, na Guiana e no Suriname. Cf. O site http://www.cifor.org/publications/pdf_files/books/bshanley1001/215_220.pdf acessado dia 02/02/2013.

Que desânimo para Alfredo aquela escola do Proença [...]. Alfredo tinha era camaradagem pelos cajueiros. Eles ensinavam mais que o Proença. (JURANDIR, 1997, p. 147)

E o futuro:

Sim, tinha idade para pensar já que o Brasil andava errado. E sonhava com um presidente da República que fosse o salvador do país. Nilo Peçanha, por exemplo, era uma espécie de cidadão incorruptível para ele. O mundo dos homens, de longe, ainda se mostrava cheio de esperanças de grandeza. Ele então armava um Brasil faz de conta. (JURANDIR, 1997, p.144)

O menino Alfredo transita perfeitamente entre os três tempos construtores da memória. Entre histórias do passado, contadas e cantadas por sua mãe, o peso do presente na escola do seu Proença e as possibilidades para o futuro, que são criadas por ele e atribuídas ao caroço de tucumã. Assim como Alfredo, veremos na próxima seção que os personagens criados por Maria Lúcia Medeiros, mantêm uma ligação poética com as memórias por meio das imagens criadas, e fazem uma conexão entre os tempos. Tempos esses que são medidos tanto pelo que existe no interior humano quanto pelo ciclo natural da vida amazônica que dita os caminhos a serem seguidos.

O tempo ditado pelos espaços amazônicos, também, foi talhado pelo poeta paraense Max Martins no poema *Ver-o-peso*. O poeta tenciona a palavra e a memória ao máximo, buscando, tanto pelos verbos quanto pelas imagens expostas no poema – que podem ser comparadas, de forma intersemiótica, às imagens artísticas abaixo – falar do caos-clarificado, que faz parte de um dos mais conhecidos cartões postais do Brasil: o mercado do Ver-o-peso, que fica na região central da capital paraense, Belém.

FIGURA 4²⁴FIGURA 5²⁵

Com base no poema, vamos compreender como as imagens poéticas criadas por Martins dizem muito da vida e da morte, da riqueza que emana das águas dos rios amazônicos e das desigualdades que toda essa riqueza produz. Além de podermos visualizar um dos espaços de construção da identidade local e que é, ao mesmo tempo, rede que amarra a região ao mundo, portal que se abre aos olhos, aos ouvidos e a todos os sentidos estrangeiros.

Talvez o mercado do Ver-o-peso seja o monumento mais enigmático da região, que mantém peculiaridades locais, como as vendas de banhos de cheiro e insumos amazônicos, ao mesmo tempo que se liga ao que Glissant chama de “difícil nascimento de uma outra espécie de comunidade, feita da totalidade realizada de todas as comunidades do mundo, realizada através do conflito, da exclusão, do massacre, da intolerância, mas, ainda assim, realizada” (GLISSANT, 2007, p. 45).

O movimento da memória, criado pelo poeta, guia-nos pelos rastros da história local e que podemos chamar de “signos que se manifestam a partir de lugares e de não–lugares–tácteis, visuais, olfativos, auditivos...” (CASA NOVA, 2012, p. 285). Prova de que os lugares que nós habitamos também podem ser criados pelas conexões poéticas tecidas pelo verbo e pela visualidade provocada pelas palavras do poeta. Vejamos o poema escrito em linhas

²⁴ Exposição lança um novo olhar sobre o Ver-o-Peso. Cf. O site <http://bloggerdocma.blogspot.com.br/2011/11/> acessado dia 02/02/2013.

²⁵ Berna Reale, com a performance orientada para fotografia, resultando em um tríptico, “Quando todos calam”, foi ao Ver-O-Peso nua e se cobriu de vísceras para uma imagem surreal de tão absurdamente real. “Um lugar onde para mim é o estômago da cidade, um lugar onde a fartura e a miséria se confundem”, de acordo com a artista que levou o grande prêmio do Salão em 2009. Cf. O site <http://xumucuis.wordpress.com/2010/07/30/arte-para-2010/> acessado em 03/02/2013

moventes como as ondas dos rios – mares que circundam o mercado do Ver-o-peso e o imaginário local.

Ver-o-Peso

A canoa traz o homem
a canoa traz o peixe
a canoa tem um nome
no mercado deixa o peixe
no mercado encontra a fome

a balança pesa o peixe
a balança pesa o homem
a balança pesa a fome
a balança vende o homem

vende o peixe
vende a fome
vende e come

a fome
vem de longe
nas canoas
ver o peso

come o peixe
o peixe come

– o homem?

o homem não come
come o homem
compra o peixe
compra a fome
vende o nome
vende o peso

– peso de ferro
– homem de barro

pese o peixe
pese o homem
é a fome
vem do barro
vem da febre
(a febre vê o homem)
veja a lama
veja o barro
veja a pança

o homem
come a lama
lambe o barro

ver o verde
ver o verme
o verme é verde

está na lama
está na alma

está com fome
vê o peixe
vê o prato
não tem peixe
tem fome
a fome pesa
o peso da fome
peça por peça
pese o peixe
deixe o peixe
veja o peso
peixe é vida
peso é morte
homem é fome
peso da morte
peixe de morte
a sorte do peixe
é o peso
azar do homem

pese o peixe
pese o homem
o peixe é preso
o homem está preso
presa da fome

ver o peixe
ver o homem
ver a morte
vero peso.

é só escama
a pele do homem.²⁶

O poema traduz sensações que emanam do calor tropical do Pará, do cheiro dos peixes frescos capturados das profundas águas da Amazônia, da visualidade que o mercado feito de ferro, e que se sobressai ao homem feito de barro, de lama e de escamas, pode produzir em quem observa a arquitetura metálica do Ver-o-peso. Diz não só do que se extrai de dentro das águas e das matas da Amazônia, mas muito mais do que isso provoca no homem, que subtraído de sua humanidade é muito mais: é barro, é lama, é também presa da fome. Concordando com Casa Nova (2012), acreditamos que a poesia de Max Martins é também memória.

Feito de pulsões, alternâncias, avanços e recuos, o trabalho poético se caracteriza pelas imagens poéticas que não podem ser explicadas por um passado, mas ao contrário, pelo brilho da imagem, o passado longínquo ressoa em ecos da memória e não se sabe em que profundezas esses ecos vão repercutir, se se apagarem ou sobreviverem. Com uma dinâmica própria, memória e poesia dão a ver uma nova realidade, que não saberíamos apreender (CASA NOVA, 2012, p. 286) .

Assim, após esta incursão ao universo paraense criado, ou transmutado, por outros artistas, vamos adentrar no espaço poético tecido por Maria Lúcia Medeiros, buscando reconhecer os ecos memorialísticos que repercutem das linhas e entrelinhas de sua produção e demonstrar que, apesar das múltiplas e inumeráveis possibilidades interpretativas que sua obra possui, vamos nos ater a explanar sobre as temáticas ligadas aos estudos sobre a memória e às possibilidades de conhecimento cultural e identitário gerados pelos mesmos.

²⁶ Este poema foi extraído do artigo da professora da Universidade Federal do Pará Amarilis Tupiassú. ESTUDOS AVANÇADOS 19 (53), 2005 p. 307 que pode ser encontrado no site http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid= , acessado dia 29/01/2013.

2 O LUGAR DA MEMÓRIA NA FICÇÃO DE MARIA LÚCIA MEDEIROS

Era antigamente. O rio corria ao longe, ao longe se via o coqueiral e o pai estava perto. Era antigamente. Ao lado esquerdo repousavam as pedras, os arbustos pequenos inundados pela sombra de uma tarde de maio. Ao lado direito o sol nas janelas escancaradas, folhas de madeira grossa, ferro nas atracções. Mas o olhar podia mergulhar ao fundo e ao fundo havia umidade, o negror, as raízes molhadas, o mistério...

Maria Lúcia Medeiros.²⁷

Maria Lúcia, no ato mesmo de fitar o passado indefinido, tem olhos subliminares abertos no rumo do futuro, pois é aqui neste agora que intervém sua arte desveladora. O contar distenso, o traço sutil tocando, às vezes, de leve as áreas melindrosas das gentes. O “flagra” naquela zona lá detrás, lá, onde as máscaras se dissolvem, pondo a nu os âmagos todos. Olhadelas furtivas por frestas e janelas que devassam o tempo apenas adormecido, que se inscreve com firme vigor na grafia singular de Maria Lúcia Medeiros.

Amarilis Tupiassu.²⁸

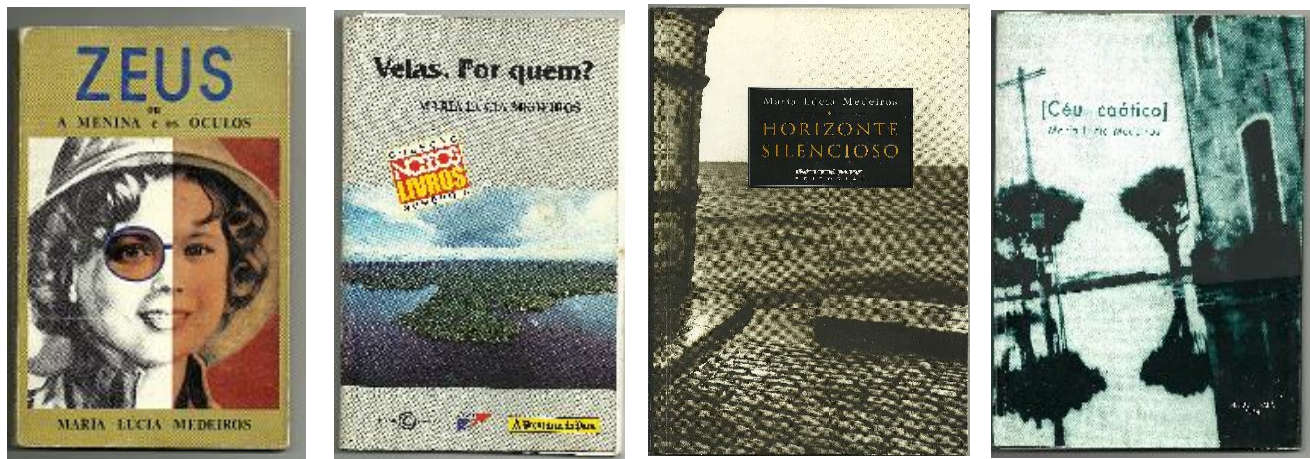


FIGURA 6

Maria Lúcia Medeiros, por meio de uma escrita poética de profundas prospecções-

²⁷ A menina. Um cavalo. IN: *Velas. Por quem?* Belém: Cejup/SECULT, 1997, p.20.

²⁸ No posfácio do livro *Velas. Por quem?*

introspecções emotivas, rica em detalhes e cuidados com as palavras, descreve os espaços paraenses, em muitos momentos, com uma precisão fotográfica, e, em outros momentos, promove um desconcertante desfoque da realidade. Os personagens criados em sua obra vivem sensações que foram pensadas intencionalmente para compor seu universo ficcional. Universo que produz imagens que têm como base o mundo substantivo, por isso mesmo são, no dizer de Monteiro (2004), o que podemos chamar de imagens e mundos apreensíveis. Ele explica:

“Apreensível” tem aqui um sentido amplo, “irredutível” a perceptível e termos equivalentes. Trata-se de tudo aquilo em que possa consistir a apreensão de alguma realidade – observação, compreensão, entendimento, e o mais que caiba nesse conceito. Não digo que tenha de ser assim, apenas constatamos, creio, que é assim que os termos ligados ao conceito de realidade são usados e que é assim que concebemos esta questão, dados os esquemas conceptuais a partir dos quais pensamos o mundo e a nossa relação com o mundo (MONTEIRO, 2004, p.85).

Para o autor, é necessário que haja uma coerência interna em tais mundos ficcionais, e esses mundos, para que possuam sentido, precisam conter aspectos de uma realidade que sejam acessíveis “a qualquer sujeito possível” (MONTEIRO, 2004, p. 84). Assim, essa coerência interna, dentro dos mundos ficcionais, deve ser rica de “aspectos esquemáticos e de uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária” (ROSENFELD, 2000, p.20).

Podemos dizer que os estudos ligados à memória em união com a literatura podem ser a chave para desnovelar as peculiaridades culturais de uma determinada região. Assim, procurando demonstrar como tais estudos podem nos fazer compreender a constituição social e estética da vida amazônica e dos mundos ficcionais da literatura paraense, sobretudo na obra da contista Maria Lúcia Medeiros, buscaremos encontrar as marcas da memória nos contos da autora.

Quando falamos em produção artística, tal entrelaçamento (memória e literatura) diz muito sobre a cultura de um povo. No entanto, quando tratamos de memória, a discussão torna-se muito mais tensa, dada a profusão de possibilidades que tangenciam tal temática. Sabemos que, mesmo quando são individuais, as memórias sempre têm na profundidade de sua composição um construto coletivo e social e, sendo a literatura uma forma de construção social que, apesar de ser individual, sempre é tangenciada pela coletividade, podemos

encontrar impressas, na obra de Medeiros, muito da memória cultural do local.

Assim, podemos dizer que a ficção é “um local de memória” (NORA, 1981), que nos coloca face a face com a história cultural do grupo do qual fazemos parte, que delimita o tempo e o espaço e, inevitavelmente, expande o mundo “real” e leva-o a paradoxos inquietantes: terras distantes e (in)distintas que ao mesmo tempo aconchegam e repelem angústias; cópias desconexas e, ao mesmo tempo, de traços tão bem delineados; mundos bem ou mal traçados que permanecem vivos em nós, talhados pela linguagem, e aos quais é possível retornar sempre que nos apetecer, mesmo quando se fecham as páginas dos livros.

Pensando assim, vamos fazer uma incursão na obra da autora, do primeiro ao último livro, buscando ressaltar, em cada um, o que mais se destaca em relação à investigação proposta nesta pesquisa. Primeiro vamos analisar as memórias e imagens de infância presentes no primeiro livro da autora, *Zeus ou A menina e os óculos* (1988), dando um destaque especial ao conto *Era uma vez*; em seguida, vamos discutir sobre memória e silenciamento em seus segundo e quarto livros: *Velas. Por quem?* (1990) e *Horizonte silencioso* (2000), destacando os contos com o mesmo nome dos livros, respectivamente. Por fim, neste capítulo, vamos discutir sobre os tempos da memória em seu último e inquietante livro: *Céu caótico* (2005).

É importante ressaltar que a escolha dos contos de cada livro foi feita, sobretudo, pelo fato de os mesmos possuírem traços fundamentais para ilustrar o que se buscou em cada subtópico, além de esclarecer que não seguimos, propositalmente, a cronologia da produção, já que *Quarto de Hora* (1994) é o terceiro livro da autora. Isto se deu, justamente, porque tal obra receberá um destaque maior no terceiro capítulo desta dissertação. O livro foi escolhido como destaque por possuir uma infinidade de pontos que podem ser analisados e por conter traços diretamente relacionados ao que se busca aqui: demonstrar como a memória e a oralidade compõem a identidade cultural amazônica de forma categórica.

2.1 MEMÓRIAS E IMAGENS DE INFÂNCIA EM *ZEUS OU A MENINA E OS ÓCULOS*

*Não vou cair na bobagem de pensar que vou ganhar nesse jogo. Não vou, não.
Mas vou tentar, sim, vou tentar usar as pedras certas, vou transformá-las todas em palavras, as mais corretas, as mais exatas.
Sei que é só uma questão de encarar idas e vindas, avanços e recuos, paradas e andanças.*

Maria Lúcia Medeiros²⁹

Desde o primeiro livro de contos da autora, *Zeus ou A menina e os óculos* (1988), encontramos a temática da memória sempre presente. Apesar de o livro ser formado por dezesseis contos que possuem crianças como personagens principais, não é um livro considerado infantil. Por que será que a autora utiliza, nesta produção, protagonistas crianças? Que relação esse dado possui com a memória?

Esse dado é considerado importante, pois a infância geralmente faz parte do tempo passado, na maioria dos escritos literários. E podemos dizer que “a infância é larga, quase sem margens, como um chão que cede a nossos pés e nos dá a sensação de que nossos passos afundam. Difícil transpor a infância e chegar à juventude. Aquela riquíssima gama de nuances afetivas de pessoas, de vozes, de lugares”. (BOSI, 1994, p.415).

Muitos autores falaram sobre as memórias de infância. Graciliano Ramos em **Infância**; Clarice Lispector em “Felicidade Clandestina”; Dalcídio Jurandir, em todo seu ciclo romanesco com a saga de Alfredo; Lindanor Celina, em **Menina que veio de Itaiara**; Eneida, em “Promessa em Azul e Branco”; Paulo Nunes, em “O muleque Lua”, só para citar alguns. Diversos poetas também discorreram sobre este momento da vida, de forma saudosa, como Casimiro de Abreu:

Oh! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida,
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!...

²⁹ Se caetano soubesse... In: *Zeus ou A menina e os óculos*, 1988, p. 56.

Outros trataram esse período como algo distante e sombrio, como Mário Faustino:

Ao fundo a ilha,
Movediça e torta de
Nossa infância

Podemos dizer que isso ocorre de forma recorrente porque os escritores sabem “infundir uma espécie de esperança na melancolia, uma juventude de imaginação numa memória que não se esquece” (BACHELARD, 1988, p.117). Por isso, em *Zeus ou A menina e os óculos*, é como se a autora utilizasse os personagens – crianças – como dispositivos desencadeadores da rememoração dos leitores. Um verdadeiro convite ao devaneio infantil que traz profundas introspecções humanas.

No capítulo “Devaneios voltados para a infância” do livro *A poética do Devaneio* (2001), Gaston Bachelard demonstra como os escritores trazem à tona, nas linhas que escrevem, a cosmicidade das imagens poéticas, tornando suas palavras “uma força de síntese para a existência humana” (BACHELARD, 2001, p.119).

Nos contos, Medeiros (1988) une a imaginação às memórias de infância, revelando o que de mais subterrâneo existe na alma e ao mesmo tempo, por meio de suas palavras, nos convida a devanear, pois a leitura se cobre de sonhos, e torna-se uma viagem rumo ao desconhecido e ao mesmo tempo à (re)lembração. Bachelard (2001) defende teses que visam a reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, “uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em histórias quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética” (BACHELARD, 2001, p.119).

Podemos dizer que, ao estudar as memórias de infância pela obra literária e pela palavra poética de Maria Lúcia Medeiros, encontramos uma forma de adentrar no universo misterioso da imaginação simbólica, visto que a arte e a infância são portadoras de vozes que ecoam os mais diversos matizes da natureza humana, além de percebermos como a passagem do tempo imputa as marcas constitutivas do eu.

No primeiro conto do livro “Corpo inteiro”, existe uma reflexão sobre a passagem do tempo e sobre as marcas da memória. A menina, personagem do conto (vale ressaltar que a maioria dos personagens do livro *Zeus ou A menina e os óculos* não possuem um nome), ao

olhar-se no espelho do quarto, presente de sua avó, entra em contato com o fluxo do tempo, que, como sabemos, não é bem demarcado quando falamos de memória. Os espaços físicos da casa falam de um outro tempo, tempo que ela não conhecia, mas, sabia, pertencia a sua vida:

O aposento, um espaço grande com paredes recobertas, aprisionando nas molduras mulheres com olhos de serpente, ovelhas em prados verdes, um horizonte desbotado, a pata de um elefante...entre móveis e porcelanas. E mais os cristais reverberando luz e agonia pelos tapetes. A cama imensa, cortinado de rendas, antepassados na memória e nas paredes... Vida e morte, lágrimas e risos, gargalhadas sonoras subindo pelas escadas, vindas do quarto de costura, da cozinha e dos espaços menores, divididos, com baús e candeeiros, baús e candeeiros...(MEDEIROS, 1988, p. 7-8).

Os espaços físicos (a casa, os móveis, os quadros), aparecem de forma recorrente nesta produção e em todas as outras deste livro da autora. Ecléa Bosi (1994) nos fala sobre como os espaços onde vivemos podem compor nossas memórias:

O espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, de um pedaço de rua, de bairro. Seu espaço nos parece enorme, cheio de possibilidades de aventura. A janela que dá para um estreito canteiro abre-se para um jardim de sonho, o vão embaixo da escada é uma caverna para os dias de chuva (BOSI, 1994, p. 435).

Num imenso quintal, encontramos outros dois personagens no conto, “Nimbus, cirrus, cumulus e estratus”. Quintal cheio de aventuras vividas e imaginadas, considerado, pela menina, o seu mundo particular:

A menina mostrava o quintal como quem diz “Este é meu reino”. E o menino alvo, pele rosada, parecia dizer “muito prazer”.
Viram as galinhas, os patos, o lerdão jabuti, a casinha em construção, as panelinhas, os vasos com flores, a boneca vestida com roupas de bebê, a minúscula mamadeira, o pé de caju, a goiabeira...
A menina na frente, reino conquistado, rainha no seu sonho (MEDEIROS, 1988, p. 30).

Tantas marcas memorialísticas são deixadas pela autora que é como se *Ariadne* e seus fios mágicos nos conduzissem pelos caminhos errantes do passado. Tais caminhos são clarificados pela presença de objetos – rastros que compõem sua produção. Tais objetos criam uma atmosfera de passado, pois habitam os espaços de outrora. Nos contos do livro *Zeus ou A menina e os óculos*, esbarramos, a todo momento, em narrativas que remetem a um outro tempo: “Ah, quem dera voltasse aquela chuva e aquela madrugada...! Quem dera,

voltasse aquele céu estrelado” (MEDEIROS, 1988, p. 34). Para Bosi (1994), quando trazemos à tona objetos e espaços do passado

Tudo fala, o teto, o fogo, as esculturas, as pinturas. Os pratos e as colheres com as quais se come solenemente, decoradas e esculpidas, blasonadas com o totem do clã, são as coisas animadas, feéricas. São réplicas dos instrumentos inesgotáveis que os espíritos deram aos ancestrais.

A casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas também preciosas, que não têm preço. Nas lembranças pode aflorar a saudade de um objeto perdido de valor inestimável que, se fosse encontrado, traria de volta alguma qualidade da infância ou da juventude que se perdeu com ele. (Bosi, 1994, p. 442) .

A poltrona do canto da parede, em “Um conto para um canto”; o espelho, em “Corpo inteiro”; as mesas da lanchonete da família e o Volkswagen azul do pai, em “Zeus ou A menina o os óculos”; as malas de viagem, em “Era uma vez” e “Marcel”; as janelas verdes da casa, em “Janelas Verdes”; a caixa de materiais de pintura, em “Macuxí”; a vitrola e o som da vitrola, em “Sounds”; os livros, as músicas e os poemas, em “Ter, Ser” e “Chuvas e trovoadas”. Todos os espaços e objetos que cercam os personagens criam uma conexão entre o passado da infância e o presente. Podemos dizer que os objetos, segundo o pensamento de Bosi (1994), “mais que um sentimento estético ou de utilidade [...] nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que da ordem e da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal” (BOSI, 1994, p. 441).

Outro conto do livro que merece destaque por possuir uma infinidade de pontos que dialogam com as memória e imagens de infância, ponto crucial deste tópico, é “Era uma vez”. Ao entrarmos em contato com a personagem-criança do conto, observamos que ela possui alma que é verdadeiramente infantil. A personagem contribui para que possamos rememorar esse período tão distante, e leva-nos ao entendimento de que “a memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações” (BACHELARD, 1988, p.94). No conto, (re)vemos quadros, que em união com a fruição estética, explicada por Bachelard, como devaneio, “compõem-se de imagens que bem poderiam ser lembranças”. (BACHELARD, 1988, p.94).

A autora consegue trabalhar sobre as temáticas expostas no conto de forma dinâmica pois o conto proporciona um encontro de memórias e imagens. Encontramos de forma latente as memórias da autora (que, como vimos anteriormente, compõem os escritos literários, defendidos aqui, como local da memória) e, de forma explícita, as memórias da

personagem que podem desencadear as memórias do leitor. Esta intrincada teia pode causar uma efusão de sensações e questionamentos. Utilizando a teoria levantada por Bachelard sobre as memórias e imagens de infância podemos dizer que (2000):

O devaneio estende a história até os limites do irreal. Ele é verdadeiro, a despeito de todos os anacronismos. É multiplamente verdadeiro nos fatos e nos valores. Os valores de imagens tornam-se, no devaneio, fatos psicológicos. E na vida de um leitor chegam devaneios que o escritor tornou tão belos que os devaneios de escritor se convertem em devaneios vividos pelo leitor. (BACHELARD, 2000, p.117).

Maria Lúcia Medeiros, com uma só palavra, com a descrição de quadros familiares e com a narração de momentos vividos pela Menina no espaço das páginas do conto, consegue liberar uma torrente de imagens, que são bem amarradas na forma como a história é contada, mas que escapam às represas do ficcional e transbordam por sobre os muros do tempo. A maioria das imagens, presentes no conto, são envolvidas em quadros sociais. Outras são imagens individuais da personagem, lembranças puras de momentos solitários, que possuem uma representatividade individual, como, por exemplo, as imagens das férias e as descrições feitas sobre a mãe, que são observadas pela ótica da “Menina”.

A “Menina” do conto é “uma senhora devoradora de livros”, que vive grandes romances e conhece muitos lugares, com a ajuda dos livros que lê. As histórias lidas e vividas pela personagem podem colocar o leitor em contato com uma infância rica em imaginação.

Às vezes saía de casa para a escola como se andasse sobre a neve, gorro na cabeça, mãos metida em luvas...Mas a temperatura era de 35°C e era verão nas terras brasileiras. Ah, era só a menina dentro do personagem recém-conhecido e da história recém-lida, passada numa cidade européia, cheia de neve (Medeiros, 1988, p.22).

Ela encontra nos livros a possibilidade de ultrapassar os limites da realidade. Então, podemos dizer que no conto discutem-se os pontos de contato entre realidade e ficção, além de observarmos a importância da leitura literária para a construção do imaginário, já que, os personagens dos livros que a menina lê, participam da sua construção social. Ela cria quadros paralelos e os personagens do cotidiano misturam-se aos personagens “irreais” que são muito reais para ela. Os diálogos com os familiares são entremeados com os da ficção: “De repente, alguém notou a menina de olhos perdidos, o prato limpo e vazio e a resposta

veio clara, quando perguntaram por que não se servia de frango. – Espero por Richard, não percebem?” (MEDEIROS, 1988, p, 23).

No universo paralelo criado pela menina, não existem só seres animados, reais, mas para ela os espaços (a casa, a escola, a casa de férias), os sentimentos e solidões participam de sua formação. Os livros compõem sua personalidade e os personagens saltam das páginas e criam um elo com a realidade, povoando sua imaginação: “Naquela cidade de joões e pedros, e antônios e paulos e carlinhos e aninhas, Richard entrou de repente, esperado pela menina apenas, que o deixara há pouco entre páginas de um livro azul com ilustrações sombreadas” (MEDEIROS, 1988, p, 23).

A menina, que é um personagem de ficção, compreende a importância dos personagens, sabendo que eles compõem a ficção e são os verdadeiros responsáveis em transportar o leitor aos acontecimentos da história. Com a ajuda deles, ela parecia conhecer muito da vida, parecia ser mais velha: “Parecia saber o final de todas as conversas. Parecia saber o princípio de todas as histórias. Referências... Casos contados à mesa do almoço e jantar, pareciam já sabidos, tão antigos e simples, tão conhecidos. Acostumada aos enredos, enredava-se” (MEDEIROS, 1988, p, 23).

Ela, que sempre acreditava na possibilidade de personagens que saíssem dos livros e entrassem porta adentro para almoçar, para conviver com os seus familiares, nunca imaginou que ao entrar naquele trem e saltar para as férias, encontraria e participaria de um enredo tão inusitado. A menina deparou-se com a realidade que bem podia ser ficção, mas que não saiu de sua mala de couro gasto, que ela havia arrumado com tanto afinho. A descrição das cenas feitas pelo narrador bem que poderiam compor cenas de um romance ou de um filme de Hollywood:

Naquela noite, passou da cadeira para o sofá e quando acordou estava agasalhada, o cobertor, o travesseiro, a sala meio às escuras, ninguém ao redor da mesa, nenhuma voz, ninguém.

Agarrada ao travesseiro e ao cobertor, tratou de andar para o quarto. Abriu devagar a porta e o que viu foi uma cama desarrumada, homem e mulher que sôfregos e felizes beijavam-se, riam-se, deliravam. O corpo magro do homem, reconheceu. Era o rapaz tímido, de olhos negros. E a mulher mais velha e mais bela era sua mãe. (MEDEIROS, 1988, p, 26).

A sábia Menina compreende que a arte imita a vida, e finaliza o conto com uma afirmação que demonstra sua compreensão da arte literária como catalisador de sentimentos

e de características da personalidade humana: “Li todos os livros, todas as histórias” (p. 147). Ela permite que seus devaneios, que seus caprichos da imaginação e que suas fantasias suprimam a realidade, às vezes fazendo os personagens dos livros que lê abandonarem os enredos e nunca mais voltarem para os limites das páginas. O mundo que ela cria está muito próximo do mundo que os poetas habitam. É por isso que, quando Medeiros escreve sobre infância ela nos fala de algo que é vital para o entendimento de uma ficção permeada de memórias. Escrevendo sobre lembranças e infância, a autora pode ser comparada a um poeta. Para Bachelard os poetas quando escrevem nos falam indiretamente “da importância vital da obrigação de escrever. Na lenta escritura, as lembranças de infância se acalmam, respiram. A paz da vida da infância recompensa o escritor”. (BACHELARD, 2001, p.129).

A personagem criada pela autora vive no mundo dos livros, mundo de imaginação e de personagens que são estranhos para quem já se esqueceu desse momento da vida, a infância. Ao criar essas imagens, a autora (re)cria as tensões de descobertas e imprime em seus escritos pedaços de realidade e de pensamentos de uma infância que apesar de latente nunca se esgota, criando “curvas, paralelas, quebradas, linhas, linhas, a linha imaginária do poeta por onde o verso se faz e se desfaz” (MEDEIROS, 2004, p.8).

Durante toda a narrativa, encontram-se quadros familiares. A irmã mais velha que encontrava “a menina debulhando-se em lágrimas, o livro aberto, o personagem esperando a emoção passar, e a irmã esperando que ele fechasse o livro tão incomodativo. (MEDEIROS, 1988, p.22). Não é difícil para quem lê o conto conseguir mergulhar neste quadro familiar. Quadros sociais da memória, que são, segundo Halbwachs (1990), do que depende a memória individual. Isso é visto com a presença da irmã mais velha ou de alguém sempre a observar a leitura solitária da menina, mesmo nas ocasiões em que ela vivia momentos particulares: “Às vezes o pai a olhava com extrema atenção. A mãe não ligava muito, achava que era como ela mesma tinha sido um pouco apaixonada demais por personagens complicados e histórias e romances” (MEDEIROS, 1988, p.23).

No conto, a mãe se vê na menina como num espelho que reflete o passado. A memória dela possui uma alta “impressionabilidade” para que ela se lembre exatamente como era quando criança. A extrema atenção que o pai desprende e a preocupação que ele mostra por conta dos devaneios da menina, demonstram que, na sua memória, os seus próprios devaneios de infância foram encobertos pelo cotidiano, pela vida adulta. Isto ocorre,

quando as marés de nossa memória já roeram as vigas [e] o fato deriva ao sabor das correntezas [...] sofreremos no dia-a-dia a inexorável divisão que nos constrange a deixar a casa pelo trabalho, a juventude pela maturidade e nos rouba do convívio mais caro. É a força do tempo social marcado por pontos de orientação que transcendem nossa vontade e nos fazem ceder à convenção (BOSI, 1994, p.417).

A viagem de férias, descrita no conto, era muito esperada pela menina. A socialização à qual ela era exposta enriquecia ainda mais seus conhecimentos que eram lapidados a cada livro lido. Os diálogos aconteciam sem imposições moralizantes. A menina participava, com os amigos de sua mãe, de “conversas que varavam a madrugada entremeadas do café forte ou do vinho tinto servido às visitas, aos amigos da mãe, aos seus amigos e sorvidos também por ela, que a mãe permitia, que não tinha isso de que café tira sono (não faz mal, dorme mais de manhã, está de férias)” (MEDEIROS, 1988, p.25).

O grupo que imprime marcas ao caráter libertário da menina é o mesmo grupo que com o passar dos anos soterra cada vez mais as memórias de infância. O espaço, que a menina descreve com todos os cheiros, cores e sons, está atrelado ao grupo que condiciona as recordações, e o que ela escuta dos outros (adultos) passa a se confundir com as lembranças individuais: “Naquela semana não leu nenhum livro perdida em meio às conversas depois do jantar. Não abriu nenhuma página, abriu portas, sim” (MEDEIROS, 1988,147).

A mãe da menina é um personagem muito presente no conto. É nela que a menina se espelha. As descrições físicas e psicológicas, que são feitas dela, dão à narrativa um tom saudoso de momentos que são caros à menina. Por isso, a euforia ao embarcar no trem e seguir viagem e em arrumar a mala de couro gasto ano após ano. “Por isso se preparava tão cuidadosa para a semana de férias, gostava do lugar, gostava da companhia da mãe [...] gostava do jeito de ser da mãe, achando que as coisas podem passar suavemente se não forem empurradas, amontoadas (MEDEIROS, 1988, p. 24).

A mãe é o pivô das descobertas da menina, que a admira tanto e tão profundamente que vê nela a possibilidade de encontrar os personagens dos livros. As descrições que a menina faz demonstram o sentimento de proteção que se tem ao lado da mãe: “Ter mãe daquelas, pensava, era mesmo muito confortável. Gostava de dormir com ela e naquela semana, o pai não viria, ia poder encolher-se ao lado da mãe e dormir sem precisar rezar pro

anjo da guarda para protegê-la de pesadelos” (MEDEIROS, 1988,146).

A sua mãe regia todos os acontecimentos, todas as conversas, era a figura que a menina mais admirava, a verdadeira professora. Professora da vida, ela mostrava à menina que ser humana, ter instinto, ceder aos próprios desejos sem preocupação com conversões sociais, sem culpa, pode ser a grande “sacada” para se ter lembranças inesquecíveis da vida.

Antes de entramos no próximo subtópico, vamos destacar, ainda, outro personagem de *Zeus ou A menina e os óculos* (1988), que faz uma ponte entre a memória e o silenciamento ou esquecimento, assunto que será aprofundado posteriormente. Tal personagem é o menino do conto “Sounds”. Sem nome, como tantos personagens do livro (será a impossibilidade de dizer com palavras as peculiaridades do gênero humano?), ele escuta os sons inaudíveis:

Ouvido colado ao tronco da árvore, ele buscava o som. Mas o som, qual som, de quem o som? Da árvore, ora.

A seiva entrando, subindo pelo tronco devia provocar ruídos, barulhinhos... Ele queria ouvir, podia.

Volteando o dedo na taça de cristal, não vinha o som? E então, por que não ouvir a seiva feito rio descendo e subindo, correndo para as folhas, para as flores, para os frutos?[...] Ele precisava. Por isso ficava horas perdidas ouvindo o inaudível, mas que para ele era audível, uma só questão de ouvir...(MEDEIROS, 1994,p.18).

A figura do menino se esgueira por entre os espaços mais inusitados, e fala do silêncio e dos sons, fulcro de sua existência: “Ah, mundo esse, sem gente de ouvidos atentos, especiais, gente sem ouvido que podia viver sem som...! Ah mundo de silêncios acumulados, desperdiçados, não recolhidos!”. (MEDEIROS, 1994, p. 19).

Seria o menino capaz de captar sons e imagens da vida que mais ninguém escuta? De que silêncio ele fala? Para Steiner (1988, p. 55), “a pessoa humana libertou-se do grande silêncio da matéria”. Mas, se a mudez é uma prisão, o que fazer quando a palavra que promove a alforria do ser poético se transforma numa prisão intransponível? O que fazer quando ela transborda em excessos?

Steiner (1988, p.58) afirma que, “desde a poesia medieval latina até Mallarmé e o verso simbolista russo, o tema das necessárias limitações da palavra humana é frequente”. Ou seja, apesar de esta tensão ter sido potencializada na modernidade, é desde tempos imemoriais uma preocupação humana. Para ele a palavra traz dentro de si o que também

não é palavra, o que não está dentro da língua, e, por viver nesse limiar constante, o poeta deve prevenir-se para não tocar o que é “inumano”. Quantos de nós não temos a visão ofuscada quando palavras não conseguem mais transmitir os sentidos e mesmo assim iluminam os espaços obscuros de nossa alma? Seria o escritor, também, responsável por transcrever ou transmitir em suas obras os significados do silêncio e do esquecimento?

Por mais filosófica que seja a explicação, talvez só seja passível de compreensão por meio da palavra poética. E é por meio da poesia que encontramos o menino Marco Antônio, tão perplexo com a palavra, outro personagem criado pela contista Maria Lúcia Medeiros do conto “Ter, Ser”:

TECER. O verbo surgiu quando ele foi separar um outro que não podia conjugar: Anoitecer.

Fizera-se um grande e profundo mistério, até porque ele...anoitecia. Sabia exatamente quando ele começava a anoitecer. Podia até dizer baixinho: estou começando a anoitecer.

Mesmo ao meio dia, sol a pino, ele, às vezes, anoitecia. Duro demais era saber que o verbo não existia. Um mistério a mais, mais um, recolhido, engolido, engolfado, ruminado, abafado (MEDEIROS, 1994, p. 27).

Talvez seja da ausência que resulte a criação do novo. Construimos a partir do que sentimos falta. Não existia palavra para descrever com tanta perfeição o sentimento que ocupava o interior do menino, tecendo ideias ele a encontrou, transmudou-a: ANOITECER. O poeta assume assim a potencialidade da criação, deus de si, ele “cria palavras e cria com palavras” (STEINER, 1988, p. 56).

Mas e quando o potencial criativo não dá conta do dizer? O que faz um escritor quando a ausência se completa por si? Que recursos busca quando a palavra, seja por vontade, seja por imposição, é abolida da sua vida? Encontramos, assim, a outra fronteira da palavra: o silêncio. Fronteira áspera, gélida, deserta, ou tantas vezes, tábua de salvação.

Após esta incursão às memórias e imagens de infância presentes no primeiro livro da autora, vamos aprofundar a discussão, destacando o universo angustiante do silenciamento e do esquecimento presentes em dois livros da autora: *Velas. Por quem?* E *Horizonte silencioso*. Produções que marcam a ligação entre a memória e o esquecimento, que para muitos teóricos são questões complementares.

2.2 MEMÓRIA E SILENCIAMENTO EM *VELAS. POR QUEM?* E *HORIZONTE SILENCIOSO*

Empurro com violência as imagens de fora desta sala: o rio que corre silencioso, os insetos espalhados pela vasta grama, formigas que seguram minhas roupas [...] Imagens agora superpostas, entrelaçadas com máscaras trágicas, tragédias mascaradas...E eu penso e ouço, pensei e ouvi “poesia trágica”. Mas eu empurro com violência essas imagens.³⁰

Foi como uma explosão em que todos os estilhaços tivessem retornado para dentro do corpo e queimassem. Depois revoada tranquila de chuva. Por tanto ruído é que continuou como estava, equilibrado na ponta da cadeira, nem tão feliz assim, os pés pousados nos ladrilhos para onde os olhos mergulhavam, perdido que estava, nada a dizer porque as palavras jamais saíram fáceis. Herdara essa dificuldade também, heranças não-localizadas, sem rostos ou vozes, sem elos. Genealogia desarticulada a costurar-se na figura da avó e nele, recém-saído dos quatorze anos.³¹

Maria Lúcia Medeiros

Em *Velas. Por quem?* (1997) e *Horizonte silencioso* (2000), Maria Lúcia Medeiros tensiona a palavra até o seu limite. Sua poética emite não só o desconforto de quem não consegue viver sem palavras, mas também o de saber que elas nem sempre conseguirão expressar a imensidão dos sentidos: “Minha história precisa de silêncio. Minha história é também o som das palavras exatas ocupando o silêncio e arrancando dele gravidade e beleza”. (MEDEIROS, 1997, p. 64).

O inquietante esquecimento silencioso – muitas vezes imposto, outras tantas preferido –, sentido e externado pelos personagens, nos faz refletir sobre a proximidade existente entre a memória e o esquecimento. O esquecimento que tantas vezes é tido como algo perturbador, pode ser visto como ausência? Vivemos numa constante busca pelo passado e quando tratamos de esquecimento, geralmente o vemos como algo ruim, algo que nos afasta

³⁰ Escarpas. IN: *Velas. Por quem?*. Belém: Cejup-SECULT, 1997, p. 40.

³¹ Horizonte silencioso. IN: *Horizonte silencioso*. São Paulo: Boitempo, 2000, p.53.

da “verdade” ou da “realidade”. Tentamos a todo custo suprimi-lo, principalmente quando pensamos que, “tratando-se do esquecimento definitivo, atribuível a um apagamento dos rastros, ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso, e até mesmo imobilizá-lo” (RICOEUR, 2007,p. 435).

Como já defendido, anteriormente, neste trabalho, a literatura é um local da memória, e a tensão entre o que é lembrado e o que é esquecido ou silenciado pode ser o elemento que transforma ou transmuda a realidade em arte. Os caminhos talhados pelos artistas literários sobrevivem tanto do que é rememorado, quanto do que é esquecido. No entanto, este esquecimento ao qual nos referimos, em consonância com o pensamento de Zumthor, (1997) “é dinâmico: rejeita, mas em vista de. Ele não anula, ele pole, apaga, e, por isto, clarifica o que deixa à lembrança, transformando-a em tipo, extraíndo daquilo que foi sua fragilidade temporal, sua incômoda primeira fugacidade”. (ZUMTHOR,1997 ,p.15-16).

Tanto Paul Ricoeur (2007) quanto Jerusa Pires Ferreira (1991) colocam a memória e o esquecimento no mesmo patamar de importância para o desenvolvimento e a perpetuação das narrativas. Para Ricoeur (2007), o esquecimento é o enigma da representação presente do passado ausente. Para ele, “o esquecimento pode estar tão estreitamente confundido com a memória, que pode ser considerado como uma de suas condições” (RICOEUR, 2007, p. 435).

Então, em se tratando da arte literária, poderíamos dizer que o esquecimento pode ser considerado, um “pivô narrativo” (FERREIRA, 1991), pois, a partir das lacunas que se formam, o processo criativo do escritor é ativado, o que ocasiona uma narrativa transmutada. Toda essa movência dá “lugar ao fluxo da vida”, pois, promove a atualização dos fatos, ao mesmo tempo em que perpetua algumas tradições. Assim, é possível afirmar que

a dupla esquecimento-memória, portanto, é apenas uma aparente oposição. Numa grande medida, estas oposições são instrumentos conjuntos e indispensáveis em projetos narrativos que dão conta de eixos do conflito. Há também o caso de, no corpo da própria narratividade, formarem-se núcleos em que lembrar é um fluxo, um processo, uma razão de ser e o ato de esquecer se faz o pivô daquilo que se desenvolverá, detonando uma série de transformações ou **a transformação** (FERREIRA,1997,p.14).

Claro que Jerusa Pires Ferreira está analisando o esquecimento sob uma ótica estética, já que esse seu trabalho trata da literatura oral e de como o “esquecimento constitui antes um dos fenômenos de toda ficção, aos níveis do imaginário e do discurso”. (ZUMTHOR,1997,p.16). Mas temos consciência de que muitos autores tratam dessa temática embasados em outras frentes de estudo (trauma, silenciamento, apagamento, ruptura), e podemos dizer que os “usos e abusos” da memória e do esquecimento, geralmente, estão a serviço dos poderes hegemônicos que se valem de um discurso que imprime nas sociedades impossibilidades narrativas, e então o esquecimento, muitas vezes imposto, serve de arma para suprimir vozes marginalizadas.

Com base no estudo de Paul Ricoeur (2007) sobre “o esquecimento por apagamento de rastros” e o “esquecimento de reserva” – que além de contribuírem para a perpetuação de aspectos da memória, são fontes reveladoras do conhecimento humano –, observamos que estas “duas leituras dos fenômenos mnemônicos estariam, assim, competindo. A primeira, leva à ideia de esquecimento definitivo, [...] a segunda leva à ideia de esquecimento reversível e, até mesmo, à ideia de inesquecível”. (RICOEUR, 2007, p. 427). Utilizaremos, para exemplificar os tipos de esquecimentos propostos pelo teórico, dois contos dos livros *Velas. Por quem?* (1997) e *Horizonte silencioso* (2000), respectivamente, de Maria Lúcia Medeiros, buscando atribuir a tais contos o nível da profundidade do esquecimento.

Velas. Por quem?, livro composto por dezessete contos, traz a lume a proporção de aspectos despertados não só pela memória, mas, muito mais, pela angústia que o esquecimento impõe ao humano. No próprio título do livro, encontramos a pergunta inquietante – Por quem? – que pode fazer o leitor entrar numa infundável busca por respostas quanto a acontecimentos distantes, rastros e reservas, deixados como pistas pela autora, nas linhas que tratam de profundezas e superficialidades impressas na luta conciliadora travada entre memória e esquecimento.

No primeiro conto, *Velas. Por quem?*, nos deparamos com uma proximidade dos conceitos de Ricoeur (2007) sobre o esquecimento pelo apagamento de rastros, já que a personagem principal do conto – uma menina que sai do interior, chegando de barco para

trabalhar como doméstica na casa de uma família na cidade – tem a sua história pessoal apagada ou suprimida pela história da família a qual serve. Ela não se lembra dos traços de sua história, dos motivos pelos quais chegou àquela cidade. Viveu, simplesmente viveu. Aceitou, sem questionamentos, sem reflexões, o que lhe era imposto, os usos e abusos de seu corpo-objeto, e se perdeu nas profundezas do desconhecido-irreconhecível de sua vida.

O esquecimento que impera na personagem do conto é o “esquecimento de rastro”, justamente porque, segundo o pensamento de Ricoeur, como os rastros estão todos no presente, “para pensar o rastro, é preciso pensá-lo, simultaneamente, como efeito presente e signo de sua causa ausente” (Ricoeur, 2007, p. 434). A personagem não possui na sua história um presente que lhe pertence, está fadada a um esquecimento absoluto de sua interioridade:

Fatal foi também isso, aprenderes rápido feito cachorro do sítio, e sair com o rabo entre as pernas repetindo “sim senhora”.[...] Nem tinhas cor definida nem peitos tinhas, só os carocinhos que doíam e que a cozinheira te ensinou apertar dois caroços de milho e dar pro galo para que não crescessem tanto. Mas cresceram e logo o doutor e logo o menino, horário estranho, pesada hora, apertavam também, bolinavam, teu corpo ereto, tua cabeça baixa, coração aos pulos. Virou hábito deles, ficou pra costume, nem ousastes compreender, só aprender, Ó pequena! (MEDEIROS, 1997,p.12) :

A mulher (outra personagem do conto) que tenta ler a mão da personagem principal (agora senhora) observa que não existe uma relação de posse, de pertencimento da mulher (menina) com seu próprio corpo. As ligações que existem entre o passado e o presente se perdem na dúvida, no esquecimento, inclusive de datas, reforçando a fala de Ricoeur (2007), quando ele afirma o quão delicada é a relação entre o que guardamos como memória, apesar dos obstáculos impostos, que são imagens sobreviventes, e o que pensamos ter guardado. Para o autor, nossa tão aclamada autonomia sobre nosso corpo não passa de uma simples pretensão, mais uma, já que o humano “não está em seu corpo como o comandante em seu navio”. (p.430-431):

Pras histórias que me contas desses mil novecentos e poucos, fatal foi tua mansidão de bicho: o búfalo, a corça e o cão. Diante da mão espalmada,

retomo do meu ofício e aceito ler teu destino mas, te adianto, não vejo mais – pesada hora – rastro sequer da fortuna, perdeu-se a do coração. Cheia de pejo e de dó vou te esconder, Ó senhora, que fatal foi te roubarem a linha do tempo (MEDEIROS, 1997, p. 12-13).

Então, como haveria de ter a personagem consciência de suas memórias/histórias? Como, num vão de tamanhas profundezas e silêncios, haveria de possuir aquele ser, linhas (rastros) em suas mãos que compusessem seu passado? Poderíamos dizer que ela não tem passado ou memória? Poderíamos afirmar que ela não possui autonomia sobre o que quer e o que pode recordar? Seria o cérebro o único responsável pelas suas memórias e esquecimentos?

Ricoeur (2007) transita pelos caminhos da neurociência, da fenomenologia e da filosofia para tentar explicar como o esquecimento – em união com a memória e a história – é responsável pela constituição do ser. Para o autor, essa necessidade de transitar por entre tais assuntos nos faz refletir sobre a relação que existe entre “a significação fenomenológica da imagem-lembrança e a materialidade do rastro”.(RICOEUR, 2007, p. 431).

Ricoeur inicia a discussão sobre o esquecimento com base na neurociência para que compreendamos a profundidade do assunto, que possui forte ligação com as ciências humanas e com as ações sociais. E, apesar de afirmar que não precisamos mencionar o cérebro quando falamos de memória ou esquecimento, como em qualquer campo do conhecimento, nos vemos “fisgados” pela possibilidade de um entendimento mais profundo sobre o assunto estudado. Ele reconhece que aprofundar qualquer que seja o conhecimento sobre o funcionamento das coisas da natureza nos mantém com os “pés no chão”, possibilitando um entendimento mais apurado sobre a nossa existência no mundo.

Retomando a análise do conto, é possível afirmar que, se seguirmos o viés das explicações fenomenológicas, podemos dizer que o esquecimento encontra-se em níveis diferentes de profundidade. Em *Velas. Por Quem?*, todo o passado emana de traumas, de silenciamentos impostos à menina, que, ao se tornar mulher não pode olhar para trás e sentir-se dona de sua história, ou seja, o seu passado encontra-se num nível mais profundo, intersubjetivo, enredado por memórias desagradáveis. Para Ricoeur (2007), na maioria das vezes,

é assim que chegamos a confundir impedimentos potencialmente reversíveis com um apagamento incontornável [...] À hesitação entre a ameaça de um esquecimento definitivo e a obsessão de uma memória proibida acrescenta-se incapacidade teórica de reconhecer a especificidade do rastro psíquico e a irredutibilidade dos problemas ligados à impressão-afecção. (RICOEUR, 2007p. 437).

Podemos compreender, com as palavras do autor, que os rastros mnésicos subsistem mesmo em situações traumáticas como as do conto, e que, apesar de todo impedimento que muitos acontecimentos impõem ao ser humano, ainda encontramos uma certa possibilidade de rememoração ou mesmo a consciência de que existe a ausência. Ou seja, o simples fato de a personagem do conto pensar em consultar uma cartomante sobre as suas possibilidades de futuro coloca em cheque a quase-consciência de um passado encoberto, mas presente. Para Ricoeur (2007),

uma das razões para acreditar que o esquecimento por apagamento dos rastros corticais não esgota o problema do esquecimento é que muitos esquecimentos se devem ao impedimento de ter acesso aos tesouros enterrados da memória. O reconhecimento frequentemente inopinado de uma imagem do passado tem assim constituído, até agora, a experiência *princeps* do retorno de um passado esquecido. [...] Ora, é no caminho da recordação que se encontram os obstáculos para o retorno da imagem. Do instantâneo do retorno e da captura, remontamos ao gradual da busca e da caça (RICOEUR, 2007, p. 452).

O incomodo gerado pelos rastros mnésicos serve de linha transmissora entre o que é latente e o que é visivelmente presente na vida da personagem: a ausência-presença de um passado. Assim o “enigma da presença da ausência está resolvido na efetividade do ato mnemônico e na certeza que coroa essa efetividade” (RICOEUR, 2007,p. 438). Podemos dizer com isso que existe na personagem

o reconhecimento propriamente mnemônico, geralmente chamado de reconhecimento, fora do contexto de percepção e sem suporte de representação necessário; ele consiste na exata superposição da imagem presente à mente e do rastro psíquico, também chamado de imagem, deixado pela impressão primeira. [...] Esse pequeno milagre de múltiplas facetas

propõe a solução em ato do enigma primeiro, constituído pela representação presente de uma coisa passada (RICOEUR, 2007, p.438).

O “esquecimento de reserva”, que leva “à ideia de esquecimento reversível e, até mesmo, à ideia de inesquecível” (RICOEUR, 2007, p. 427), funciona de outra forma. No entanto, ambos (rastros e reserva) são atrelados ao ato mnemônico e ao reconhecimento da existência de um passado, seja ele latente ou latejante. Em *Horizonte silencioso*, do livro com o mesmo nome, de Maria Lúcia Medeiros, encontramos alguns traços que podem se aproximar do conceito de “esquecimento de reserva”.

Nesse conto, encontramos dois personagens: um jovem de quatorze anos e sua avó, que narra os acontecimentos do passado. Ela é a responsável por manter e perpetuar histórias familiares; diferente da personagem anterior, com sua impossibilidade narrativa, ela tenta manter ao alcance da voz o fluxo do tempo e os enredos da memória: “Inevitável para aquela avó era tomar o caminho de sua própria infância, desfiar a memória, atizar a fogueira das palavras para mergulhar depois na casa, na lembrança de seus avós, na companhia dos irmãos todos já mortos ou distantes”. (MEDEIROS, 2000, p. 57).

Seguindo a linha de raciocínio de Paul Ricoeur (2007), podemos dizer que a avó possui uma reserva memorialística que a faz lembrar acontecimentos distantes, de um período que lhe é caro. Tal pensamento consiste basicamente em dizer que “foi preciso que algo permanecesse da primeira impressão para que dela me lembre agora. Se uma lembrança volta, é porque eu a perderei; mas se apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera” (RICOEUR, 2007, p.438). Então, por que não chamar simplesmente de memória o “esquecimento de reserva”?

Para o teórico em questão, a sobrevivência das imagens está muito mais relacionada com a virtualidade dos acontecimentos, com as seleções realizadas pelo nosso corpo e com o fluxo do tempo que as tornam mais ou menos nítidas, do que com a materialidade da memória. Ou seja, o esquecimento pode ser o responsável por termos a consciência de que alguns acontecimentos fazem parte do passado, de outro tempo que não o presente. No caso do esquecimento de reserva, tais acontecimentos não são necessariamente mediados por traumas e sim por momentos caros ou até mesmo importantes para a história cultural do

nosso grupo de pertença. O que o torna esquecimento e não memória é “o caráter despercebido da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência”. (RICOEUR, 2007, p.448).

A avó presente no conto em questão vive a experiência do envelhecimento e, inevitavelmente, da aproximação da morte e da erosão da memória. Reconhece “as pequenas felicidades do retorno” (RICOEUR, 2007, p.448). Ao narrar ao neto e perpetuar as histórias familiares, ela busca, nos confins da memória, fatos reelaborados a cada contação – o esquecimento mantém e (re)constrói, assim, o fluxo da memória.

Quase sempre ela começava por maldizer o calor, o desconforto da noite para poder fazer comparações com o passado, com as noites de chuva, a temperatura baixando, o céu escurecendo, ela em gesticulação, ruídos que produzia para dizer dos trovões. E as mãos pequenas mexendo-se para recortar os relâmpagos. [...] Com tantas repetições ele não demorou a aprender que lá o mês das chuvaradas era fevereiro. Com o tempo acostumou-se com aquele mês curtinho, diferente, animado pelo carnaval. Bissexto. Aprendeu quase tudo sobre fevereiro. [...] Ela contava mais: que o frio cortava a alma das pessoas, que chovia forte durante três longos dias. Fatos narrados, gentes desfiadas naquelas narrações. Filhos, tias, padrinhos e madrinhas, rostos trazidos para perto do menino para afugentar a solidão. E ele se aconchegava interessado porque precisava, o menino e sua avó (MEDEIROS, 2000,p 57-58).

Assim, podemos dizer que “reconhecer uma lembrança é reencontrá-la. Reencontrá-la é presumi-la principalmente disponível, se não acessível. Disponível, como à espera de recordação, mas não ao alcance da mão, como as aves do pombal de Platão que é possível possuir, mas não agarrar”. (RICOEUR, 2007, p.441). O menino do conto sentia que as narrações de sua avó o mantinham ligado a um tempo que ele mesmo não havia vivido, no entanto, ele tinha a consciência de que este hábito mantido pela avó que, costumeiramente, todas as noites “puxava” as lembranças que indiretamente tocava-o e ligava-o a um passado que regeria seu futuro e delinearía sua forma de pensar, de agir, de sentir o mundo:

A hora era aquela após o jantar, enquanto guardavam as louças e limpavam a cozinha. Acostumaram-se. Eram as histórias da avó, memória repassada em anos que haviam se acumulado nos gestos curtos, nas rugas do rosto, no corpo pequeno que aí vinha a sua frente enquanto ele escutava. Episódios

passagens, descrições não muito claras às vezes, detalhes rigorosamente observados em outras vezes. Repetições havia muitas. Ou porque o menino mesmo pedisse para repetir ou porque a avó contava outra vez alguma história que precisava contar outra vez. [...] Quase sempre sentia no próprio corpo que ela ia contar a história do naufrágio. Ou porque a natureza desses sinais de chuva ou o vento ou porque, por se tratar de uma história vivida por seu próprio pai, ele sentisse umas pontadas no coração, uns sinais esquisitos, uns arrepios. A história do naufrágio o arrebatava e o transportava mais confiante para o dia seguinte (MEDEIROS, 2000, p. 58-59).

Essa dinâmica entre as memórias da avó e as repetições das histórias comungam com os pensamentos de Ricoeur (2007), quando ele afirma que “dizemos do passado que ele não é mais, mas que ele foi”. (p.450). Criamos com isso uma pretensão de mantê-lo sempre ao alcance da voz. No entanto sabemos que o domínio do passado não é possível já que o fluxo do tempo, as atividades cotidianas e o envelhecimento cerebral o corroem, fazendo com que o esquecimento passe a compor, junto com a memória, a nossa história, servindo de “recurso imemorial oferecido ao trabalho da lembrança”. (RICOEUR, 2007, p. 451).

Entramos, assim, numa discussão que será melhor desenvolvida no próximo tópico: a questão do fluxo do tempo. Buscaremos compreender como o tempo é essencialmente construtor da memória e como sua divisão pode gerar multiplicidade de sentidos e de possibilidades interpretativas da vida social.

2.3 TEMPOS DA MEMÓRIA EM *CÉU CAÓTICO*

Quais as imagens que arrebanharei para que me acompanhem na jornada? Quem não poderei arrancar do peito e desaparecerá comigo? De onde buscarei palavras e quais versos me seguirão ditados pela memória? Qual tempo escolherá a memória, o tempo dos amantes? O da infância, indelével? O da solidão, a ocupar os segundos das horas mortas?

Maria Lúcia Medeiros³²

³² Crônicas de minha passagem. In:MEDEIROS, Maria Lúcia. *Céu caótico*. Belém: SECULT, 2005.

Inevitável é falar de tempo quando abordamos a temática da memória. E, quando tais temáticas são relacionadas à ficção, essa dinâmica ganha uma carga de complexidade ainda maior, já que, sabemos, o tempo que a obra ficcional circunscreve é um tempo também fictício. No entanto, tal discussão é possível, principalmente porque sendo a obra literária composição de um ser social, o autor, e um local da memória, termina por transitar pelos tempos (ficcionais ou não) de forma muito mais livre que os demais discursos, visto que o compromisso que a obra tem é somente com o tempo ao qual se dirige: o tempo ficcional.

Assim, podemos realizar uma discussão literária sobre o livro *Céu Caótico* (2005), de Maria Lúcia Medeiros, sobretudo nos contos, *Crônicas de minha Passagem* e *Casa que já foste minha*, pautada nas questões sobre as complexidades que relacionam tempo e memória. Tais contos foram escolhidos por discutirem, em alguns momentos, os aspectos temporais de forma explícita, sempre ligando-os à rememoração. As narrações são realizadas nos contos, quase sempre, envoltas numa preocupação com a passagem do tempo e em como as distâncias temporais podem favorecer a (des)memória: “Aproximo-me de ti, casa que já foste minha, atravesso as paredes que ouviram lavrar minha sentença de morte por esquecimento”. (MEDEIROS, 2005, p.19).

Para Halbwachs (1990), o tempo, assim como a memória, é essencialmente social. Ele é mediado por convenções que impõem ao nosso tempo interior o fluxo cotidiano das horas, dos meses, dos anos. Tempo marcado e tantas vezes uniformizado, por interesses trabalhistas, financeiros, religiosos que se distanciam cada vez mais do que é natural. Podemos até “mesmo dizer: as datas e as divisões astronômicas do tempo estão encobertas pelas divisões sociais de tal maneira que elas desaparecem progressivamente e que a natureza deixa cada vez mais à sociedade o encargo de organizar a duração”. (HALBWACHS, 1990, p. 90). No entanto, o autor inicia uma divisão do tempo, ressaltando uma diversidade de possibilidades sobre sua duração, permeabilidade e consistência social e histórica.

Primeiro ele faz uma crítica ao pensamento de Bergson (1990) em *Matéria e Memória*, sobre o tempo e a duração da memória. Para o pensador francês, o tempo, assim como a memória, possuía um caráter individual, cada ser humano tendo sua própria duração temporal, não estando o tempo relacionado socialmente. Para Halbwachs (1990) tal pensamento é equivocado, já que, segundo seus pressupostos, “as divisões do tempo, a

duração das partes assim fixadas, resultam de convenções e costumes, e exprimem também a ordem, inelutável, segundo a qual se sucedem as diversas etapas da vida social”. (HALBWACHS, 1990, p. 90. É por isso que existe uma representação coletiva do tempo; somos, a todo momento, obrigados a nos guiar por um mesmo e mecânico encadeamento das atividades as quais nos predispomos a realizar, sempre mensuradas pelos ponteiros do relógio, pelos meses do calendário, pelo número de anos que nos restam. Quanto mais mediada é a vida pelos marcadores artificiais do tempo, tanto mais nos distanciamos das essencialidades que nos tornam mais humanos. “Tanto é verdade que a sociedade, obrigando-nos a medir sem parar a vida à sua maneira, nos torna cada vez mais inaptos para fazê-lo da nossa” (HALBWACHS, 1990, p. 92).

Em seguida, Halbwachs (1990) discute sobre como a imprecisão das datas relacionadas às lembranças que temos dos acontecimentos são, também, mediadas pelo tempo que emoldura as memórias em quadros sociais, fixadas por dois tempos: o abstrato e o real. O abstrato seria o tempo baseado nas formas mecânicas, matemáticas, vazio de consciência, inteiramente uniforme. Para Halbwachs (1990), esse tempo é o polo oposto do que seria o tempo real, que não é pautado em divisões arbitrárias como dias meses ou anos. O tempo real é o tempo da memória, tempo que não possui precisão, organização uniforme, e, no entanto, este mesmo tempo possui uma conectividade entre os quadros temporais. Sabemos que os fatos ocorreram em determinadas épocas, mesmo não atrelando completamente os fatos aos medidores artificiais do tempo, sabemos se era noite ou dia, se era inverno ou verão, quem estava conosco, ou seja, “há uma oposição fundamental entre o tempo real, individual ou social, e o tempo abstrato, e sequer é possível dizer, que à medida em que se torna mais social, o tempo real se aproxima deste”. (HALBWACHS, 1990, p. 103).

Os outros tempos abordados por Halbwachs (1990) são: o tempo universal e os tempos históricos. Segundo o pensamento do teórico, o tempo universal “se estende a todos os acontecimentos que se realizam em todos os lugares do mundo, todos os continentes, todos os países, dentro de cada país a todos os grupos e, através deles, a todos os indivíduos” (HALBWACHS , 1990, p. 103). Este tempo, no entanto, precisaria de uma conexão histórica que promovesse um reconhecimento entre os lugares mais remotos e os grupos mais díspares, o que não seria possível, já que, sabemos, existem tantos e tão distintos grupos, vivendo acontecimentos tão diferenciados, que essa universalidade não

passaria de mais uma convencionalidade humana que obteria uma unidade completamente artificial.

Talvez seja esta a razão pela qual Halbwachs não se refira a um único tempo histórico e sim a tempos, no plural. Não necessariamente por se tratar de tempos cronologicamente diferenciados, mas “como se houvesse várias histórias, que começam, aliás, umas mais cedo, outras mais tarde, mas que são distintas” (HALBWACHS, 1990, p.105). Sabemos, no entanto, que muito de pequenos grupos, ou de grupos marginalizados no decorrer da “história”, se perdeu, já que o historiador pauta suas impressões de acordo com o mundo em que vive e conhece. Assim, seguindo o pensamento do teórico, cada grupo teria sua própria memória e, conseqüentemente, uma representação do tempo somente sua, representação esta que não encontraremos facilmente nos manuais de história.

Procedendo a uma análise do livro *Céu Caótico* (2005), podemos dizer que o mesmo é, talvez, a produção da artista mais impregnada de tensão com relação ao tempo. Para Amarilis Tupiassú (2005), grande parte de tal tensão se deve ao fato de que, durante a composição do livro, a autora se encontrava em estado avançado de uma doença degenerativa conhecida como Mal de Charcot (Esclerose Lateral Amiotrófica), enfermidade do neurônio motor. Elementos biográficos dizem muito de uma angústia intermitente que impera em toda obra, marca da produção da autora, mas que é potencializada, principalmente quando se trata da passagem das horas. Segundo Tupiassú (2005),

é flagrante nesses contos o choque, se se considera a nova entonação ficcional, qual seja, o murmurar dolente, belo e duro, que se alastra pelos textos, uma reversão em relação com a atitude vivencial, desejada sem tensões, a atitude assumida, auscultada e confessada em *Coisas de Silêncio*. Quer-se crer que o choque se dê entre a esfera dos projetos conscientes recontados com precisão, no relato autobiográfico *Coisa de Silêncio* um território sempre assediado pelo imponderável, pela impostação e – por que não? - por imposturas e pelo clamor do desejo, e as esferas da criação estética, o da moldagem tempo-espacial, das personagens e eventos. Nesta área, sob o manto da ficção, medram com mais vigor as sementeiras da verdade inconsciente, do medo, do *pathos*, quando somos postos a encarar nosso destino trágico (TUPIASSÚ, 2005, p. 6).

Em “Casa que já foste minha”, observamos um constante limiar entre o tempo passado e o tempo presente. Narratório marcado pela dissimulação entre pontos referenciais materiais – a casa, o porão, o leito, as portas e janelas –, este limiar pode ser associado à

duração do tempo e a como guiamos nossas subjetividades pelo movimento e pelas mudanças dos objetos materiais que nos cercam. A casa em sua materialidade constante e intacta impõe à narradora a consciência de um tempo que a transformou:

Aproximo-me de ti casa que já foste minha e abro de par em par janelas sem gelsias pra que, leito que já foste meu, o sol te queime os derradeiros vestígios, nódoas, suores, as mentiras proferidas, o mel entornado, os gritos, a carne dilacerada do amante crédulo.

Aproximo-me de ti, porta dos fundos da casa que já foste minha, e surpreendo minha sombra recurva, o pranto que joguei por terra. (MEDEIROS, 2005, p. 19).

O tempo, que quase nunca é percebido conscientemente por nós, sempre é foco da reflexão da narradora do conto e é trazido à tona pela presença da casa que pertence a um passado. No entanto, vale ressaltar que este passado subsiste como um presente por meio de suas lembranças e pela consciência de que os acontecimentos ocorreram em outro tempo.

Desço aos teus porões, casa que já foste minha, busco o fantasma da negra embrulhada em rezas a invocar castigo e salvação, tiranos e inocentes, minha proteção. Afasto-me de ti, casa que já foste minha, dou as costas para o poente sem astro e quero arremessar meu corpo em grande velocidade para longe, para fora. Quero afastar-me de ti. Outro tempo me diz que sou só metade. (MEDEIROS, 2005, p. 19).

Percorrendo em pensamento os quadros de outrora, a personagem encontra as imagens que são transmutadas e enquadradas pelas lembranças. Imagens que possuem em sua constituição a presença de outras pessoas, de espaços da casa que já foi sua, provando que, mesmo em pensamentos individuais, sempre atrelamos nossas lembranças aos quadros coletivos da memória e, por conseguinte, a um tempo também coletivo. Para Halbwachs (1990), a possibilidade de um tempo individual levantada por Begson(1990) é falha pois,

a continuidade aparente daquilo que chamamos nossa vida interior resulta em parte de que ela segue, por algum tempo, o curso de uma dessas correntes, o curso de um pensamento que se desenvolve em nós ao mesmo tempo que, em outros, a inclinação de um pensamento coletivo. Ela se explica também pela ligação que estabelece sem cessar, entre nossos estados, aqueles dentre eles que resultam sobretudo da continuidade de nossa vida orgânica. Não há, aliás, entre estes e aqueles, senão uma diferença de grau, já que as impressões afetivas elas mesmas tendem a se manifestar em imagens e representações coletivas (HALBWACHS, 1990, p. 100).

Assim, se lembramos sobre um fundo de tempo coletivo, podemos dizer que o fluxo dos acontecimentos pode ser ligado aos aspectos espaciais ao qual o tempo está atrelado, ou seja, quando nos lembramos de um determinado fato, embora não saibamos com exatidão a data, a hora e outros condicionantes precisos do tempo, nos lembramos do período, do local, dos acontecimentos históricos, músicas, palavras, notícias da época. Isso promove uma reconstrução do quadro temporal que, mesmo sendo impreciso, nos remete a um determinado período de nossa existência. Vejamos isto impresso em *Crônicas de minha passagem*:

Foi só por volta dos onze anos que ficou mais detalhado o meu olhar sobre mim mesma. Como se eu tivesse tido a chance de subir num patamar impossível e de lá pudesse olhar sem um só ponto obscuro meu lugar e o lugar dos meus. Antes disso só vagezas de imagens, uma confusão de sons, vozes de adultos, o hino cantado à entrada das aulas, minha dificuldade com a tabuada, tanta claridade desperdiçada como se gaze translúcida cobrisse o ar levando embora a tarde [...] O jardim, o poço, a loja de tecidos, o terço, as verdes-garrafas chegando dos campos com leite mugido, recados do vaqueiro, o ir e vir da Senhora amenizando a dor dos desvalidos, a espargir sobre minha fronte brandura e fortaleza, exemplos que ficariam para sempre. (MEDEIROS, 2005, p. 26).

A narradora do conto diz da percepção que ela própria passa a ter do tempo e dos acontecimentos que giravam em torno de sua existência e de como, mesmo sem poder precisar a data ou o dia exato da consciência perceptiva do seu mundo, ela, através dos quadros sociais resguardados por suas lembranças, poderia dizer de acontecimentos importantes na sua formação social. Tempo interior ligado a um tempo essencialmente social, comunitário e irrevogavelmente constituinte de sua essência.

Surpreendo-me ao me sentir tão distante desse lugar que eu percorria de trem e de todo um olhar derramado sobre meu passado que, há de se convir, eu o mantive arrumado ao alcance da voz. Cenas felizes, infelizes, amargas, insuportavelmente doces, de medo e coração destemido, pavor e a um só sopro o avesso disso: o prazer em medida quase uma eternidade só pra mim. Destrinchado, mantive o passado sob meu domínio e quase o tornei um ornamento, um fio de prata ao redor da imagem pantanosa. (MEDEIROS, 2005, p.25).

Sabemos que o tempo que é cronologicamente mediado pelos marcadores artificiais e que pode parecer convencional – calendários, relógios – é arbitrário, já que seria impossível que o mesmo tempo imperasse para toda e qualquer pessoa ligada a uma comunidade. Então, podemos dizer que existem tantos tempos coletivos quanto comunidades separadas.

Quando entramos na seara dos tempos ficcionais, esta multiplicidade temporal pode ser potencializada, principalmente porque a obra pode transitar pelos quadros sociais da memória sem uma preocupação com a exatidão de fatos e datas. Poderíamos então concluir que a complexidade que emana do tempo e da memória é algo que perpassa os contos de *Céu Caótico*, que estão atrelados a uma penumbra de sonhos e a uma imprecisão temporal que esboçam o quão livres de amarras pode ser a obra de ficção. Poderíamos, também, afirmar que a obra de ficção possui uma estreita ligação com os tempos da memória, que ora se dilatam até as distâncias imemoriais e ora estão completamente presos a uma contemporaneidade, a um local preciso e imutável.

Pensando nesses possíveis locais delimitados pelo tempo da memória, e antes de adentrarmos no próximo capítulo, precisamos destacar, também, a importância que o tempo da natureza possui na literatura produzida pelos autores paraenses. Para Paes Loureiro (1995),

a cultura amazônica talvez represente [...] uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação entre o homem e a natureza se reflete e ilumina a cultura. Cultura que continua sendo, como uma luz aurática brilhando e que persistirá enquanto as chamas das queimadas florestais, provocadas pelas novas empresas que se instalam, com a entrada do grande capital na região e a mudança das relações dos homens entre si, não destruírem, irremediavelmente, o *locus* que possibilita essa atitude poético-estetizante ainda presente nas vastidões das terras-do-sem-fim amazônico. Forma de vivência e de reprodução que tendem a permanecer vivas e fecundas, na medida em que sobrevivem no espaço amazônico as condições essenciais desse *locus*, no qual a presença humana, do índio ao caboclo atual, encontrou meios para uma produção poetizante da vida (PAES LOUREIRO, 1995, p. 63-64).

No início do primeiro capítulo, quando falamos sobre a produção de outros autores, afirmamos que a natureza exerce um papel fundamental na cultura amazônica e observamos que em *Céu Caótico* (2005), de Maria Lúcia Medeiros, as forças e o tempo da natureza aparecem sempre como fundamentais para o desenvolvimento das narrativas: o céu que se fecha em chuvas rápidas e monumentais, traço peculiar da natureza local, a casa de janelas abertas à beira de um rio onde se curam feridas, as árvores fustigadas pela ventania, a cidade que amanhecia à beira de um porto com embarcações do mundo inteiro atracadas no cais, o enfileiramento de mangueiras nas ruas a proporcionar sombra ao calor insuportável e extremamente úmido da região, a maré que trazia o cheiro de peixe. Traços que podem

parecer um tanto quanto vagos, já que, sabemos, podem pertencer a qualquer local do mundo. No entanto, para os participantes do convívio social da Amazônia, essas linhas escritas por Maria Lúcia Medeiros podem representar um verdadeiro tratado cultural, com o tempo marcado pelos aspectos naturais que influenciam o imaginário e a identidade local.

Após esta incursão ao universo amazônico transmudado pela obra de Maria Lúcia Medeiros, vamos entrar no que podemos chamar de ponto culminante desta pesquisa: a análise do conto “Quarto de Hora”(1994), buscando demonstrar como a memória e a oralidade são fundamentais na composição da autora. O conto foi escolhido como destaque por possuir uma infinidade de pontos que podem ser analisados e por conter traços diretamente relacionados ao que se busca aqui: demonstrar como a memória e a oralidade compõem a identidade cultural amazônica de forma categórica.

3 ORALIDADE, IMAGINÁRIO E IDENTIDADE EM *QUARTO DE HORA*

Um dia, não sei se porque pensou na morte e no esquecimento, pegou-me pela mão e levou-me para fora. E de um lugar mais alto que a casa, fez-me olhar demoradamente a natureza, as árvores e a terra escura onde todas as coisas se assentavam. Ajoelhadas as duas, fez-me fechar os olhos e escavar com as mãos em volta das plantas pequenas para que, Tateando, eu sentisse nos dedos a dureza da raiz e de que maneira estavam presas à terra. Depois fez gestos de semear e gestos de colher, fez gestos de morrer e contou-me a história até o fim. Jurei não esquecer o rosto dela e o pranto que verteu ao terminar

Maria Lúcia Medeiros³³

Não se poderia então dizer que a evocação do “passado” faz reviver o que não mais existe e nos dá uma ilusão de existência. Em nenhum momento, a volta ao longo do tempo nos faz omitir as realidades atuais. É somente em relação ao mundo visível que, ao nos afastarmos do presente, distanciamos-nos; saímos do nosso universo humano, para descobrir, por trás dele, outras regiões do ser, outros níveis cósmicos, normalmente inacessíveis: em baixo, o mundo infernal e tudo o que o povoa, em cima, o mundo dos deuses olímpicos. O passado é parte integrante do cosmo; explorá-lo é descobrir o que se dissimula nas profundezas do ser.

Jean Pierre Vernant³⁴

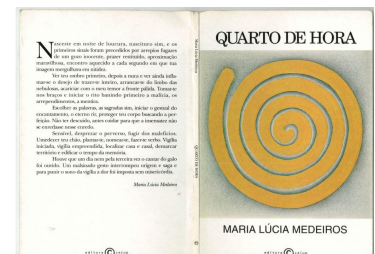


FIGURA 7

³³ Quarto de Hora. In: MEDEIROS, Maria Lúcia. *Quarto de Hora*. Belém: CEJUP, 1994.

³⁴ VERNANT, Jean Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo EDUSP, 1973.

As malhas tecidas pelas vozes transcendem o tempo cronológico, ultrapassam as barreiras do real e criam uma espécie de esqueleto social sobre o qual é constituída uma determinada sociedade. A nossa busca para encontrar a origem de tudo, para percorrer os espaços que não foram pisados por nossos pés, mas pelos pés dos nossos ancestrais, nos diferenciam dos outros seres que habitam a Terra. Queremos sempre contar e ouvir o que aconteceu há muito tempo, quando os ares respirados eram outros, quando as cores eram outras, quando a vida tinha outro sentido e as razões de viver eram, indiscutivelmente, diferentes das nossas de hoje, por essa razão,

esse personagem (**o narrador**)³⁵ e suas palavras sempre estiveram presentes na alma da comunidade. Ele recebeu vários nomes através dos tempos: era o rapsodo para os gregos; o *griot* para os africanos; o bardo para os celtas; ou simplesmente o contador de histórias, o portador da voz poética. Era um sujeito que se valia da narração oral como via para organizar o caos, perpetuar e propagar os mitos fundacionais de suas culturas. (BUSATTO,2006,p.17,18).

Quando falamos em poéticas da oralidade, entramos em contato com um nível profundo das subjetividades humanas, falamos do que, geralmente, não está escrito em folhas de papel, do que não está gravado por câmeras de vídeo, nem fotografado pelos equipamentos contemporâneos, elas (as poéticas da oralidade) estão inscritas no âmago das sociedades, na memória latente, passam de boca em boca e atravessam o tempo para chegar aos ouvidos que são capazes de não olvidar os relatos do passado, do presente e do futuro.

A arte milenar de oralizar histórias perpassa por múltiplos espaços e culturas. Vários são os motivos e as formas de contar. Na Grécia antiga existiam os aedos³⁶ e os rapsodos³⁷, que eram responsáveis por narrar e manter vivos na memória dos seus ouvintes os grandes feitos dos heróis e os acontecimentos do passado, do presente e do futuro. Vernant (1973), no segundo capítulo do livro *Mito e Pensamento entre os gregos*, nos fala sobre o papel do poeta, que nos primórdios da sociedade grega era tido como intérprete de *Mnemosyne* (*Memória*), deusa titã, irmã de *Crono* e de *Okeanós*, mãe das musas que tinha a tarefa de

³⁵ Grifo meu

³⁶ Artista da Grécia antiga, que cantava epopeias em versos que compunha sempre acompanhado por um instrumento musical.

³⁷ Artista popular itinerante da Grécia Antiga interprete de cantos e poemas, diferente dos aedos não compunham e recitavam sem acompanhamentos.

presidir a função poética. Guiado por *Mnemosyne*,

o poeta tem uma experiência imediata destas épocas passadas. Ele conhece o passado porque tem o poder de estar presente no passado. Lembrar-se, saber, ver, tantos termos se equivalem. É um lugar comum da tradição poética opor ao tipo de conhecimento próprio ao homem simples um saber por ouvir dizer, baseando-se no testemunho de outrem, em propósitos transmitidos(...)A organização temporal da sua narrativa não faz senão reproduzir a série dos acontecimentos, aos quais ele assiste de certo modo, na mesma ordem em que se sucedem a partir da sua origem (VERNANT, 1973, p74).

Na Grécia, quase tudo podia ser explicado pela intervenção dos deuses que exerciam o poder sobre todos os acontecimentos, e a memória, fenômeno de ordem psicológica, era, como tantos outros fenômenos, um objeto de culto. Os possuidores de um domínio sobre esse fenômeno se destacavam na sociedade, pois, “o poder da rememoração é, nós o lembramos, uma conquista; a sacralização de *Mnemosyne* marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição puramente oral como foi a civilização grega, entre os séculos XII e VIII, antes da difusão da escrita”. (VERNANT, 1973, p.72).

Mas, mesmo havendo *Mnemosyne* como entidade que regia o universo do poeta-narrador, isso não excluía a necessidade de uma dura preparação e uma aprendizagem constante para o exercício do seu estado de “vidência”. Dentre esses exercícios estava presente o de improvisação, traço conservado geração após geração, que agrega à preparação do narrador o emprego de “expressões tradicionais, de combinações de palavras já fixadas, de receitas de versificação estabelecidas” (VERNANT, 1973, p.74), que dava a cada narração um tom peculiar e agregava elementos culturais sempre atualizados. A preparação para ser o guardião da memória do seu povo é também descrita em outras culturas, como é o caso dos fatos célticos sobre o assunto. O bardo gaulês e o fili irlandês deviam passar por uma série de graus, sancionados por provas que incluíam práticas de magia e de exercícios adivinhatórios. Vernant(1973), citando J. Vendryes afirma que

os estudos duravam vários anos, durante os quais o aprendiz de poeta era iniciado no conhecimento das tradições históricas, genealógicas e topográficas do país, ao mesmo tempo que na prática dos metros e de todos os artifícios poéticos. O ensino era feito pelo mestre em lugares de retiro e de silêncio. O aluno era treinado na arte da composição em quartos de teto baixo, sem janelas, em plena obscuridade. É pelo fato de compor no meio de trevas que um poeta se retrata a se mesmo: as pálpebras baixadas como uma cortina para

protegê-lo da luz do dia (J. VENDRYES *apud* VERNANT, 1973 p.74,75).

Passando da Grécia antiga para o período da Idade Média, encontramos, na França, durante os afazeres manuais, os camponeses que contavam de forma peculiar histórias sobre fadas, reinos encantados e princesas – essas histórias refletiam nitidamente a sociedade da época. Eles colocavam nas entrelinhas os acontecimentos reais. Robert Darnton, historiador americano, realizou um estudo detalhado sobre o assunto em: *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa* (1988), sobretudo no primeiro capítulo, “Histórias que os camponeses contam: o significado de mamãe ganso”.

Nesse capítulo, o autor faz uma reflexão sobre as narrativas orais e as possibilidades de se recuperar a forma como eram contadas as histórias dos franceses camponeses, “não iluminados”, na época do iluminismo, a partir dos contos de fadas. Apesar de não se poder descrever exatamente o universo mental deles (franceses camponeses), Darnton tenta analisar as narrativas, da forma mais fidedigna possível, fugindo ao psicologismo de análises dos contos atuais que não são, de forma alguma, um espelho dos que eram narrados na época foco de seus estudos. Darntonerce uma crítica à forma como muitos analisam as narrativas orais, se utilizando de histórias que sofreram mutações e deformidades no decorrer dos séculos. Para ele, essas narrativas não podem ser comparadas à forma das narrativas dos camponeses dos séculos XVII e XVIII, visto que, ao proceder suas análises de forma equivocada, tais profissionais (historiadores e psicólogos) desconsideram a dimensão histórica dos contos e as transformações sofridas pelas narrativas, ao longo dos séculos, que alteraram a forma dos finais das histórias, que passaram a ser “açucarados”. Para o autor, os contos que chegaram até as nossas mãos sofreram adaptações que não exprimem a realidade vivenciada pelos camponeses franceses que narravam as histórias. “Na verdade, a versão dos camponeses ultrapassa a dos psicanalistas, em violência e sexo”(Darnton, 1988, p.27).

Livre das análises psicanalíticas e dos finais felizes dos contos publicados por Perrault³⁸ e pelos irmãos Grimm³⁹, o autor demonstra que as narrativas dos camponeses do

³⁸ Charles Perrault (Paris, 12 de janeiro de 1628-16 de maio de 1703) foi um escritor e poeta francês do século XVII, que estabeleceu bases para um novo gênero literário, o conto de fadas, além de ter sido o primeiro a publicar esse tipo de literatura, feito que lhe conferiu o título de Pai da Literatura Infantil.

século XVIII, na França, “retratavam um mundo de brutalidade nua e crua”, que ia do estupro à sodomia, do incesto ao canibalismo, da fome à miséria total e absoluta, o que nos mostra que tais contadores de histórias não possuíam a preocupação de ocultar as suas mensagens com símbolos ou eufemismos e que, com isso, as narrativas orais devem receber o *status* de fontes históricas, sociológicas e antropológicas. Na verdade, “os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram”. (DARNTON,1988,p.26).

Para Darnton (1988), os folcloristas e antropólogos são de extrema importância na análise das transformações sofridas pelas narrativas, ao ancorarem as suas investigações em técnicas que relacionam os contos à arte de narrar e ao contexto em que as narrativas ocorrem. Eles também examinam como os narradores adaptam os temas a sua realidade sem que a universalidade temática desapareça, ou seja, os narradores camponeses adaptavam “o cenário de seus relatos ao seu próprio meio, mas mantinham intatos os principais elementos, usando repetições, rimas e outros dispositivos mnemotécnicos”. (DARNTON,1988p.30-31).

Outro ponto relevante deste estudo de Darnton diz respeito à atividade narrativa secular dos camponeses como uma forma fidedigna de compreender a estrutura social de uma época. Ele destaca que rejeitar os contos populares como fonte histórica é aniquilar uma das poucas portas de entrada ao “universo mental dos camponeses” do Antigo Regime. Ressaltando que adentrar no universo mental daquele povo não é fácil, é um caminho sinuoso e cheio de obstáculos, sendo o maior deles o fato de não podermos ouvi- los, visto que, por mais exatas que sejam as compilações, os efeitos sonoros e as técnicas usadas para as narrações não podem ser reproduzidos, pois,

por mais exatas que sejam, as versões escritas dos contos não podem transmitir os efeitos que devem ter dado vida às histórias no século XVIII: as pausas dramáticas, as miradas maliciosas, o uso dos gestos para criar cenas -

³⁹ Os irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm, nascidos em 4 de janeiro de 1785 e 24 de fevereiro de 1786, respectivamente, foram dois alemães que se dedicaram ao registro de várias fabulas infantis, ganhando assim grande notoriedade. Também deram grandes contribuições à língua alemã com um dicionário e os estudos de linguística, e ao estudo do folclore.

uma Branca de Neve com uma roda de fiar, uma Cinderela catando os piolhos de uma irmã postiça – e o emprego de sons para pontuar as ações – uma batida à porta (muitas vezes obtida com pancadas na testa de um ouvinte) ou uma cacetada, ou um peido. Todos esses dispositivos configuram o significado dos contos e todos eles escapam ao historiador. Ele não pode ter certeza de que o texto inerte e sem vida que ele segura, entre as capas de um livro, fornece um relato exato da interpretação que ocorreu no século XVIII. Não pode sequer ter certeza de que o texto corresponde às versões não escritas que existiam um século antes. (DARNTON, 1988, p.32-33).

A forma mais aceitável de encontrar consistência histórica nas narrativas é por meio de comparações entre os contos, haja vista que basear análises em uma única versão dos contos pode nos fazer esbarrar em interpretações errôneas que passam longe do registro real de tais histórias. O autor ainda afirma que apesar das modificações que as narrativas possam sofrer, o ponto principal, o motivo básico de cada conto permanece intacto, mesmo no decorrer dos séculos e até de uma cultura para outra.

Nesse texto, Darnton faz, sobretudo, um apanhado histórico de como, possivelmente, era a vida dos camponeses franceses, que viviam lutando pela sobrevivência, marcada pela escassez de alimentos e por doenças que levavam à morte milhares de pessoas, sobretudo as crianças, que eram vistas como adultos, além de discutir sobre como podemos encontrar consistência histórica em contos populares e nas narrativas orais, que devem ser vistas como ricas fontes sociológicas e antropológicas.

Paul Zumthor (2005), importante medievalista do século XX, vai mais longe ao afirmar que a nossa sociedade possui estreitas ligações com o passado, com a Idade Média e com as formas orais de narrar a história. Para ele,

tudo aquilo que fundou a sociedade moderna, desde nossa ideia de Estado até as línguas que falamos, passando por nossa economia e nossas ideologias, tudo isso saiu das estruturas arcaicas daquela época. Trata-se, portanto, ao mesmo tempo, de um passado bem diferente, que não nos importa mais, mas ao qual estamos ainda ligados por inúmeros canais vitais. (Zumthor, 2005, p.113).

Quando Zumthor afirma que, de certa forma, o passado é muito presente em nossa época, ele está se referindo, sobretudo, à voz do narrador, que se perpetua além do tempo

presente, criando conexões com o outrora e com o futuro. Para ele, dentro da existência de uma sociedade humana, “a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte”. (ZUMTHOR, 2005,p.61).

Outro importante teórico que discute a temática da oralidade, o já mencionado Walter Benjamin (1993), em *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*⁴⁰, analisa o papel do narrador no século XX, século de mudanças sociais, políticas, econômicas e da ascensão da escrita na vida da população. Para Benjamin, a arte de narrar encontrava-se em franca decadência logo após a Segunda Guerra Mundial, já que os soldados e as pessoas que viveram esse escabroso momento da história da humanidade perderam grandemente a sua capacidade de narrar oralmente suas experiências. Ele usa a obra de Leskov como pano de fundo para adentrar na discussão sobre a importância de se manter a tradição da oralidade, pois, para ele, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. (BENJAMIN, 1993, p. 198).

Para Benjamin, a morte da narrativa oral era iminente, haja vista que as sociedades da época (Início do século XX) perdiam gradativamente o seu potencial narrativo e um dos motivos citados pelo autor diz respeito ao nascimento de romance. Para ele, o romance tem características distintas da oralidade por estar ligado ao surgimento da imprensa que desenvolveu a escrita e, conseqüentemente, o livro, propiciando, assim, uma leitura solitária. Sobre isso, ele diz que, o “romance, cujos primórdios remontam à antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica”. (BENJAMIN, 1993, p.202).

Ainda com base no nascimento do romance e em sua influência na estrutura narrativa

⁴⁰ Escritor russo que viveu entre 1831 e 1895 e produziu obras ligadas a questões camponesas. No texto de Benjamin(1993), sua obra serve de pano de fundo para uma discussão profunda sobre as poéticas da oralidade e sobre a morte do narrador oral na sociedade moderna.

das comunidades tradicionais, que eram muito mais apoiadas nas formas orais, podemos afirmar que, no romance moderno, vamos encontrar diversos tipos de narradores, todos tendo como características, quase que obrigatórias, a subjetividade, a inadaptação e a interioridade. Para Adorno (2003, p. 58), por conta da subjetividade humana, não seria mais possível narrar, e essa impossibilidade reside, sobretudo, no fato de que os homens modernos encontravam-se “apartados uns dos outros e de si mesmos”, não existia mais a questão da coletividade. Então, podemos supor, com base no pensamento de Adorno, que temos uma crise, a crise do narrador, que, segundo Adorno, (2003, p. 55): se caracteriza, “por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”.

Em busca da rarefeita totalidade humana, encontramos um novo tipo de narrador, um narrador preocupado em compartilhar com o leitor as suas dúvidas, as suas angústias, as suas incompletudes, muito mais focado na forma do que no fato narrado. “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la” (ADORNO, 2003, p.55).

Seria, assim, uma arbitrariedade presumir que, por meio de uma obra de arte moderna, pudéssemos encontrar no narrador a totalidade e a objetividade da épica, que transformava os seus heróis em um uníssono vocal da comunidade. Pelo contrário, na modernidade encontramos um sujeito focado muito mais na forma narrativa do que no fato de contar ou narrar as inquietações da humanidade, já que

o impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2003,p.58).

No entanto, não podemos afirmar que questões como incompletude, estranhamento e inquietações mediante o mundo, características do homem moderno, façam parte das reflexões conscientes dos literatos que produziram ou produzem uma arte na modernidade. Antes, podemos afirmar que o ponto chave da modernidade reside justamente em como narrar. Para Adorno(2003), o que está em questão não é a incompletude da obra (Iser, Jauss), em que o leitor, por meio de um autorreconhecimento com a obra, se veja nela, e sim

como o fato vai ser narrado, criando novas possibilidades estéticas.

O fato é que narrar sempre foi algo vital para o ser humano e a oralidade é uma das formas mais antigas de narrativa que, mesmo diante da escrita, se mantém forte na tradição cultural de muitos grupos sociais. Na cultura amazônica, seja nos espaços urbanos seja em comunidades distantes, encontramos a presença de grupos que mantêm viva a tradição de narrar. Segundo Paes Loureiro (1995), a cultura amazônica está submersa num ambiente onde a oralidade tece valores identitários na produção estética da região. E seja nas zonas urbanas, onde existe uma troca simbólica muito maior com outras culturas, seja nas zonas rurais de predominância ribeirinha, onde é percebida de forma mais nítida a presença de raízes indígenas e caboclas, a transmissão oralizada “reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural” (PAES LOUREIRO, 1995, p. 55).

No conto “Quarto de hora”, de Maria Lúcia Medeiros, encontramos a presença viva da voz. Uma narrativa que se constitui de uma carga representativa da cultura que se ergue diariamente em cima dos pilares da voz e do tom místico, misterioso e envolvente das histórias do meio do mato, da beira do rio, do barulho das embarcações. Os rituais vividos pelas personagens do conto e a quantidade de figuras simbólicas desvelam um mundo mítico que cria uma dialética entre o que é racional e o que foge ao pensamento ordenado, traço que, segundo Paes Loureiro (1995), é peculiar à cultura amazônica:

Sob o olhar do natural, a região se torna um espaço conceptual único, mítico, vago, irrepitível, (posto que cada parte desse espaço não é igual a outro), próximo e, ao mesmo tempo, distante. Seja para os que habitam as margens desses rios que parecem demarcar a mata e o sonho, seja para os que habitam a floresta, seja ainda para os que habitam os povoados, vilas e pequenas cidades, que parecem estar muito mais num tempo congelado do que num espaço dos nossos dias. Há um olhar que se dirige para a região, que está impregnado desse próximo-distante que é todo próprio das situações auráticas, como põe em relevo Walter Benjamin (PAES LOUREIRO, 1995, p. 60).

Chegamos, assim, ao entendimento de que a obra em questão possui multiplicidade de sentidos e de que o livro e o conto são feitos, sobretudo, pelos caminhos abertos pelos sons das vozes e pelos espaços criados pela memória oralizada. E nesta busca para

compreender e interpretar as vozes em cantochão que encontramos na história, recostamos pensamento e angústia para descrever alguns pontos imagéticos que consideramos primordiais nesta narrativa que se constitui numa miscelânea de possibilidades.

3.1 QUARTO DE HORA: POSSIBILIDADE DE LEITURA

Escolher as palavras, as sagradas sim, iniciar o gestual do encantamento, o eterno rir, proteger teu corpo buscando a perfeição. Não ter descuido, antes cuidar para que a insensatez não se enredasse nesse enredo. Sensível, desprezar o perverso, fugir dos malefícios. Umedecer teu chão, plantar-te, nomear-te, fazer-te verbo. Vigília iniciada, vigília empreendida, localizar casa e casal, demarcar território e edificar o tempo da memória.

Maria Lúcia Medeiros⁴¹

“Quarto de hora”, que pertence ao livro com o mesmo nome, é a única produção de Maria Lúcia Medeiros a ser chamada de novela⁴². Talvez pela extensão da história, talvez por não seguir à risca as peculiaridades do gênero conto, que no modo tradicional, possui a ação e o conflito permeando toda trama, desde o desenvolvimento até o desfecho. No caso da produção em questão, e na maior parte da produção de Medeiros, a narrativa desmonta este esquema e divide-se numa estrutura sem esqueleto fixo, na qual os eixos fixos que compunham a estrutura do conto tradicional passam a abrir espaços para inovações, com um ponto de vista mais amplo.

As palavras se apresentam, muitas vezes, sem conexões lógicas, desvinculadas de um tempo e de um espaço preciso, seguindo uma ordem alinear, diluída nos espaços da memória, nas sensações, nas percepções, nas revelações ou sugestões íntimas que, pelo próprio caráter caótico do enredo, levam os múltiplos estados interiores das personagens a

⁴¹ MEDEIROS, Maria Lúcia. A fronte pálida. In: *Quarto de Hora*. Belém: CEJUP, 1994, p. 47.

⁴² Vamos preferir chamá-lo, neste trabalho, de conto e apesar de defendermos que à obra da autora em questão não cabem rótulos fixos, já que, acreditamos, nem sempre será possível enquadrar suas produções em uma única categoria ou gênero literário, ela sempre aparece nas críticas literárias como contista.

se desdobrarem em outros estados, sempre mediados pelas tensões existentes entre os tempos (passado – presente – futuro) e entre esquecimento e memória.

A narrativa de Maria Lúcia Medeiros segue caminhos que conduzem sua obra às sensações e desejos de seus personagens, sem necessariamente estarem conectados à realização de ações, já que o mais importante, às vezes, é a descrição de um desejo e saber como isso se manifesta e altera o comportamento da personagem do que saber se ela irá ou não concretizar um objetivo, finalizar uma ação, em um tempo e um espaço. No entanto, como não é pretensão desta dissertação enveredar pelos caminhos das discussões sobre os gêneros literários, principalmente porque acreditamos que à obra de Maria Lúcia Medeiros não cabem rótulos de gêneros pre estabelecidos, vamos buscar dar uma visão geral sobre *Quarto de hora* (1994), sobretudo sobre conto com o mesmo nome, e a seus personagens, antes de discutirmos os assuntos realmente pertinentes a esta pesquisa: a presença da oralidade e da memória na referida produção da autora.

O livro é dividido em duas partes: a primeira, “Quarto de Hora”, é composta pelo conto com o mesmo nome que, por sua vez, é dividido em quatro partes; a segunda, “Horas”, é composta por 14 pequenos “contos-fragmentos”, que parecem, em alguns momentos, completarem os sentidos da primeira parte e em outros desmontarem qualquer possibilidade de interpretação possível. No entanto, observamos que o que os liga é o tom de narrativa tradicional, sempre fazendo referência a rituais encantatórios, e a termos ligados à ancestralidade e às histórias de tempos passados, pertencendo, assim, à ordem da memória, e, como vimos em tópicos anteriores, ligados a uma coletividade.

No conto “Quarto de Hora”, a história é conduzida por uma narradora de perfil autodiegético, “ou seja, aquele que narra experiências próprias, na condição de personagem central da narrativa” (FERNANDES, 2011, p. 25). A personagem recebe de sua mãe a incumbência de se tornar a nova guardiã das histórias de muito tempo atrás, que vinham de um amigo de seu avô e que, depois de “transmudadas até os ouvidos de sua mãe” (p.11), seriam confiadas a ela. A narrativa descrita se passa numa cidade toda branca, à beira de um rio profundo e de águas muito escuras. Nessa cidade, existia uma ordem estranha, as pessoas não se comunicavam, andavam sempre de cabeças baixas e mantinham hábitos monacais. As mulheres mantinham uma reserva e uma dedicação exclusiva às suas famílias e “desejavam que todos os dias fossem calmos, que as noites fossem frescas, que as vidas

fossem ordenadas” (p. 12).

A narrativa é dividida em quatro partes. Na primeira, a mãe narra a história à filha com uma preocupação constante de que a menina compreenda a importância simbólica de cada parte narrada, sempre procurando puxar as atenções da menina, que se encantava com as palavras da mãe e tomava rumos interpretativos que se afastavam do que seria uma mera reprodução, ou seja, ela ouvia, mas criava outras possibilidades, outros finais para a história, com sua imaginação:

O mercado lá no alto, as portas abertas, as pessoas, o cântico elevando-se pelas alturas provocavam em mim imagens de ovelhas sacrificadas, sangue a manchar o chão do mercado. Embora minha mãe não confirmasse as imagens, jamais deixei de tê-las. O sangue que eu inventava corria rubro a desenhar no chão estranhas formas. Em balde minha mãe tentou desconfirmar. Minha mãe, só hoje compreendo, temia por mim que queria com fragor saber o fim da história (p. 13).

Então, sua mãe a adverte de que saber esperar para compreender mais claramente a história é fundamental e, percebendo a dispersão da menina, conta a história num espaço longo de tempo, deixando a próxima parte e o final sempre pra depois: “Assim, por muitos e muitos anos, acreditei ser esse o final da história. A paciência bíblica de minha mãe fê-la esperar até que eu aprendesse a não sucumbir à passagem da beleza ou, em outras palavras dela, saber juntar lavra e colheita” (p.13).

Na segunda parte do conto a personagem-narradora, após a morte de sua mãe, inicia uma caminhada solitária e dolorida em busca de solucionar perguntas sem respostas, deixadas por ela. Aos tropeços e por caminhos desconhecidos, reencontra o fio da história, que é retomado ainda guiado pela lembrança da voz materna. Ela já não é mais uma menina, e passa a ter consciência de sua função para perpetuação das narrativas: “Pus-me a caminho. Deparei-me dona, senhora de mim, possuinte dos meus próprios passos, sem saudades” (p. 23).

Nessa caminhada, encontra a casa de uma velha que não a ajuda a desvendar os mistérios deixados por sua mãe. Apesar das solicitações de ajuda à velha e aos santos da casa, ela chega a pensar em desistir da caminhada e termina a segunda parte externando um sentimento de abandono: “Estariam meus olhos a despedir-me do mundo que eu

malmente começara a percorrer? Cuidei que sim e tomei por despedida a natureza em festa, o mundo em concordância, minha hora chegada e os augúrios de uma boa morte” (p.29).

Na terceira parte, apesar de cansada e abatida, a jovem decide continuar sua odisseia em busca de explicações para as lacunas da história deixada por sua mãe. Empreende então uma subida do inferno, ao qual havia sido atirada anteriormente, por estender seus lamentos e seu desânimo por tanto tempo. Na retomada do caminho, se depara com uma “vasta região de amenas sombras, nem Sol, nem Lua, um tempo de intermédio deleitoso” (p.31).

Nesse campo, encontra três vultos, cujos rostos não consegue ver, laborando continuamente. Ao questioná-los sobre seu labor, não recebe respostas satisfatórias, o que a leva a pensar que essa caminhada ela própria teria que trilhar, e, se pistas eram deixadas, com certeza não seriam para facilitar seu caminhar: “Que palavras são estas que já não respondem ao que eu pergunto? E esses sons e esses vultos que, espalhados, fazem de mim pássaro a quem cortaram as asas? De quem falam esses vultos e qual é o tempo que se anuncia e que os faz preparar ares e terras? E para quem, para quem se não sou eu?” (p.33).

Na quarta e última parte do conto, começa o desenrolar dessa história tão cheia de percalços. A amadurecida jovem que outrora se valeu da voz e do regaço confortável do peito materno, continua a caminhar sempre em frente, a desvendar sendas e veredas do caminho incerto que é a vida: “ Experimentei pensar em minha mãe, mas minha memória ainda não retemperada não a trazia mais, por maior que fosse o esforço em recobrá-la” (p.34).

Novamente, desce vertiginosamente a um local ermo e solitário, depois empreende subida tendo como escada dois guerreiros e uma guerreira feridos de morte que balbuciam frases incompreensíveis. Ao arrancar do peito dos guerreiros as flechas que os feriram, a narradora conta de sua impossibilidade de tentar salvar as vidas daqueles seres, que afundaram em meio a um sorvedouro. Agora livre dos corpos cansados e massacrados poderia usar as flechas para continuar sua subida: “Tomando das três flechas e servindo-me delas como apoio, iniciei subida que agora se fazia em menor sacrifício [...] Dei-me conta então das três flechas que eu portava e, para que não acontecesse a traição da memória, deixei-as ali para que marcassem as horas lá passadas” (p.39-40).

Nesse instante, ela já não consegue mais ouvir só a sua mãe e se dá conta que a história contada pela voz materna agora pertence a ela própria. Após tão longa e difícil caminhada compreende que se tornara dona de seu destino:

Sem começo, fim e intermédio, via-me nascer naquele instante sem nascituro querer ser. Era como render-se a um encantamento, apaziguar-se, depor as armas, entregar-se por querer. Pus-me a caminho, eu viajante de mim mesma não mais tão solitária porque ouvira vozes trançadas no tempo (p. 40).

A história contada e recontada geração após geração faz um movimento cíclico, dinâmico, mas que não é fechado. Liga o começo da história da menina ao final da história de sua mãe, que é guardadora dos segredos que darão sentido a vida da filha. Essa mãe possui uma capacidade de vidência, não uma vidência ligada ao futuro, simplesmente, mais uma vidência poética que ata passado, presente e futuro, nascimento e morte, juventude e velhice, enfim, os polos da vida. Então, podemos dizer que o tempo, voraz devorador, a faz pensar que o ponto de partida também pode ser o ponto de chegada, trazendo-nos a questão do retornar sempre, reencontrar-se e renovar-se. O final das coisas pode significar um constante recomeço, “infinidamente, *ad aeternum...*” (p.43).

Esse “sobrevoo” por sobre o conto “Quarto de Hora” foi realizado, principalmente, para que possamos compreender, de forma ampla, o enredo de história tão inquietante. Embora tenhamos a consciência de que outras interpretações e outros destaques seriam possíveis, preferimos problematizar pontos que serão destaque nos dois próximos subtópicos: oralidade e memória presentes no conto e como esse formato de narrativa influencia a identidade e a cultura amazônica.

3.2 AS MARCAS DA ORALIDADE EM *QUARTO DE HORA*

Não emitimos palavras ao vento, soltas no ar. O lugar de onde emitimos a fala, de onde emitimos o texto, de onde emitimos a voz, de onde emitimos o grito, esse lugar é imenso.

*Eduard Glissant*⁴³

Verdadeiramente, modos de proceder e pensar peculiaridades estão presentes em todos os níveis dos agrupamentos humanos. Essas diversas formas de recortar e expressar a realidade sintetizam, em seu âmbito, o complexo universo da existência humana, onde as mais diversas formas de vida são postas em prática, dentro da reciprocidade dinâmica das relações constitutivas da dimensão social da cultura.

*João de Jesus Paes Loureiro*⁴⁴

Assentada numa prática secular, as narrativas orais são um misto de tradição e modernidade⁴⁵. Possuem, de certa forma, inscritos no seu âmago milhares de vidas, vozes e interpretações, fruto dessa atividade polifônica e dialógica. Sendo assim, uma tradição poética pode se definir como um “*continuum* onde se gravou a marca de textos anteriores, e que tendem a determinar, por isso mesmo, a produção de novos textos. É nela que se arraigam e por ela se justificam as convenções que regem a sensibilidade poética e permitem a fruição dos textos. (ZUMTHOR, 1997, p.23). Poderíamos dizer, então, que em “Quarto de Hora”, narrativa contemporânea, encontramos as marcas da ancestralidade, sobretudo pela forma cíclica e o tom de narrativa tradicional impressas nas linhas e entrelinhas desse texto literário. Vejamos o início da narrativa: “Meu avô, pai de meu pai, tinha um amigo. Vem daí o papel que me cabe nessa história transmutada até aos ouvidos de minha mãe, que a confiou a mim por adivinhar nos meus olhos sinais seguros de curiosidade por histórias de mistérios e encantamentos” (MEDEIROS, 1994, p.11).

⁴³ GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005, p. 35-36.

⁴⁴ Idem, p. 53.

⁴⁵ Vamos encarar o termo “modernidade” como “contemporaneidade”, sempre pensando em contrapô-lo ao que pode ser considerado tradicional. Sabendo que não consideramos tradição como sinônimo de arcaico já que reconhecemos que as verdadeiras tradições renovam-se continuamente.

Observamos, desde o primeiro momento do conto, que a forma como a narrativa se desenrola pode nos remeter ao formato de narrativas orais, sempre envoltas num tom misterioso, e que possuem como característica primordial uma história que passa de pessoa pra pessoa pela voz, além de a história ter ocorrido em tempos passados, por isso mesmo, guardando peculiaridades culturais da ancestralidade e da historicidade do povo ao qual pertence. Assim, “na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes” (ZUMTHOR, 1993, p. 21), o que demonstra a importância da função da voz no conto:

De tudo somente sei que se passou há muito tempo, numa cidade toda branca à beira de um rio não tão largo, mas de verdade tão profundo e de águas muito escuras. [...] Esperar o final é querer a história, é merecê-la pelo direito de espera, é possuir infinitamente, *ad aeternum*. Para esse final fui preparada com tanto zelo que o inesperado transmudou-se, passando a linhas ondulantes da própria natureza que minha mãe escavava com a voz, cambiando impulsos, aliviando densidades, atando-me por fim, ao pé da vertigem narratória (p.11-12).

Em *A letra e a voz* (1993), Paul Zumthor faz algumas observações gerais para que possamos compreender e aprofundar o estudo sobre as poéticas da oralidade. Primeiro, ele distingue os três tipos de oralidade correspondentes a três situações de culturas que podemos encontrar nas mais diversas sociedades: “uma, primária e imediata, não comporta nenhum contato com a escritura. De fato, ela se encontra apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica, ou nos grupos sociais isolados e analfabetos” (ZUMTHOR, 1993, p.18). Esse tipo de oralidade primária imperou durante o período medieval, no qual as culturas das minorias, como sempre, eram marginalizadas. Os outros dois tipos de oralidade possuem como ponto comum: coexistirem com a escritura. O autor denomina-as, respectivamente, de oralidade mista e oralidade segunda.

A *oralidade mista* ocorre “quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada”; e a *oralidade segunda*, “quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário”. (ZUMTHOR, 1993,p.18). A primeira advém da existência de uma cultura “escrita”, ou seja, de uma sociedade possuidora da escrita, e a segunda, de uma cultura “letrada”, em que toda e qualquer expressão é marcada, de alguma forma, pela presença da escrita.

A segunda observação realizada pelo teórico suíço diz respeito, especificamente, à prática da transmissão oral em sociedades que convivem com a escrita. Pensamento que

toca diretamente no que estamos abordando neste trabalho: a presença da voz na cultura amazônica que possui como fator preponderante a tensão existente entre memória e esquecimento, entre a escrita e a oralidade, entre tradição e modernidade. Sobre este aspecto, Zumthor comenta:

No interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa a ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: cada uma das cinco operações que constituem sua história (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição oferecida à percepção visual, seja – mais raramente – por esses dois procedimentos conjuntamente. O número das combinações possíveis se eleva, e a problemática então se diversifica. Quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance (ZUMTHOR, 1993 p.19).

Essa performance, em que culmina a narrativa oral, ultrapassa o texto – a “sequência linguística que tende ao fechamento” (ZUMTHOR, 1993, p.220) –, gera algo muito mais complexo e universalizante, que funcionaliza múltiplos elementos aptos a carregar e ampliar significados. Tais aspectos geram uma expressão complexa, que jamais poderá ser reproduzida de forma exata, visto que depende de um número vasto de elementos extralingüísticos, em jogo a cada narração, e que dão sentido até mesmo ao silêncio. Os cheiros, o cenário, os barulhos e a forma como quem ouve recepciona a narrativa nunca se repetem, mesmo que a história narrada seja seguida à risca. Vejamos, no conto em questão, como a performance da mãe é sentida pela filha e como os elementos extralingüísticos (o lugar , o tato, os gestos...) exercem grande influência sobre a narrativa:

Um dia, não sei se porque pensou na morte e no esquecimento, pegou-me pela mão e levou-me para fora. E de um lugar mais alto que a casa, fez-me olhar demoradamente a natureza, as árvores e a terra escura onde todas as coisas se assentavam. Ajoelhadas as duas, fez-me fechar os olhos e escavar com as mãos em volta das plantas pequenas para que, Tateando, eu sentisse nos dedos a dureza da raiz e de que maneira estavam presas à terra. Depois fez gestos de semear e gestos de colher, fez gestos de morrer e contou-me a história até o fim. Jurei não esquecer o rosto dela e o pranto que verteu ao terminar (p. 14-15).

A terceira observação realizada por Zumthor (1993) diz respeito ao poder e à

autoridade que a prática da oralidade confere a quem recita. No momento em que o interprete ou narrador está situado no centro de uma roda, e todos os olhos e ouvidos estão voltados para sua voz, ele assume uma atividade secular e, por isso, principalmente se o texto, mesmo que tenha sido escrito anteriormente, for recitado simplesmente com o auxílio da memória, “o prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo”; pois, “o que o integra nessa tradição é a ação da voz” (ZUMTHOR, 1993, p.19).

A ação da voz ou a vocalização⁴⁶ das tradições que conferem poder e importância ao guardião das palavras é vista de forma recorrente em “Quarto de Hora”⁴⁷, já que a potencialidade da voz é sempre sugerida pela narradora do conto como algo que liga o presente vivido por ela ao passado vocalizado por sua mãe. Segundo Simões (2011), pesquisadora das poéticas da oralidade na Amazônia, a voz possui um papel fundamental nas narrativas da região, fazendo parte da substancialidade das relações sociais. Para a autora, mesmo nas áreas urbanas da região amazônica, existe toda uma atmosfera que envolve as narrativas da região num espaço utópico, espaço do imaginário, cujo alcance intervém de forma nitidamente complexa nas ligações socioculturais. Assim,

neste contexto, observa-se o predomínio da transmissão oral, assim como uma relação muito mais íntima do homem com a natureza e de todas as implicações dessa convivência. Homem e natureza [...] estão cingidos numa atmosfera propícia à fecundação permanente de imagens que dilatam o sentido da vida, de espaço, de tempo. (SIMÕES, 2011, p.191).

⁴⁶ Para Zumthor (1993) existe diferença entre os termos “oralidade” e “vocalidade”. Para ele, oralidade nos remete à função sonora exercida pela voz, enquanto vocalidade “é a historicidade de uma voz” (p.21), ou seja, a voz deve carregar muito mais que o som, deve carregar a tradição cultural do povo. Acreditamos que podemos utilizar os dois termos sem ferir o que se busca neste trabalho.

⁴⁷ Uma peculiaridade que vale ser ressaltada é o fato de esta ação ser exercida por uma mulher, inicialmente a mãe, que é dona do poder da palavra, dado que pode ser visto, de alguma forma, como transgressão do que é tradicional na maioria dos escritos, já que geralmente os detentores de poderes nas culturas tradicionais são homens. Para Benchimol (2002), falando da questão da transgressão da tradição em “Quarto de Hora”, “as mulheres secularmente, na tradição ocidental submeteram-se ao jugo masculino, inicialmente ao do pai, posteriormente ao do marido e, na falta deste, ao de um irmão e/ou ao do poder de um tutor. Esse quadro transfere-se também para a literatura, de onde poderíamos extrair inúmeros exemplos para abonar tal afirmação. As personagens que se rebelaram, como, por exemplo, Teresa Albuquerque, heroína de *Amor de Perdição*, acabaram excluídas da sociedade a que pertenciam.” (BENCHIMOL, 2002, p. 20). No entanto, tanto a mãe quanto a filha do conto fogem do tradicional, a mãe por ser detentora do poder da palavra e a filha por sair em busca de respostas, aventurando-se rumo ao desconhecido, tendo como guia apenas os ensinamentos maternos. Encontramos assim a intersecção (tradição/modernidade) que confere ao conto um valor deveras considerável mediante as teorias que embasam esta pesquisa: a funcionalização da narrativa como fator preponderante para lhe conferir o *status* da presença viva da voz, ou seja, uma narrativa, quando atravessa o tempo, se altera de acordo com a realidade sociocultural da época. Assim, sendo a narrativa contemporânea, nada mais compreensível que mulheres exercendo o poder sobre a vocalização da cultura, característica tão forte na região amazônica.

Em “Quarto de Hora”, encontramos toda secularidade que circunda as vozes presentes na narrativa. As duas personagens principais do conto recebem dos ancestrais a função de perpetuar as histórias do passado. E, como em todo passado, a história é repleta de lacunas que são adaptadas pelas narradoras, que, ao trazerem à tona os acontecimentos, demonstram que a função da qual foram incumbidas é repleta de responsabilidades: “Para este final fui preparada com tanto zelo que o inesperado transmudou-se, passando a linhas ondulantes da própria natureza que minha mãe escavava com a voz, cambiando impulsos, aliviando densidades, atando-me por fim, ao pé da vertigem narratória”. (p.14).

A voz da mãe é, a todo momento, ressaltada pela filha como força substancial que gera sentido ao seu ser-estar no mundo. Ela (a voz) cria um elo entre os tempos e faz com que a menina possa interferir, com sua imaginação criadora, nos acontecimentos da narrativa. A filha cria, assim, possibilidades de entrelaçar o seu presente a um passado distante e isso faz com que a história se mantenha viva, e que a memória cultural do povo não perca o sentido e a importância, mesmo com o passar dos anos – “Por mais que eu esforço despendesse, não via nenhum rosto mas era como se eu os visse com o coração e pelo sopro da memória, tal a ausência de estranhamento” (p. 16).

Outras vozes aparecem na narrativa, no entanto, são incompreensíveis, como se a personagem-narradora precisasse traduzir, ou até mesmo interpretar, o que elas falam. Encontramos, assim, todo um tom místico que envolve a história, com seres encantados que dão “um quê” de maravilhoso⁴⁸ ao conto, traço muito presente nas narrativas de tradição oral. Anjos, mitos, almas desse e de outros mundos, cidades lendárias, animais, guerreiros, peças que, de forma translúcida, se encaixam ao que trazemos de humano e inumano, impregnados em nossas almas.

Assim, um texto poético com tamanha potência simbólica, como “Quarto de Hora”, pode ligar os pontos que conectam a nossa percepção de mundo ao que transcende as

⁴⁸ O maravilhoso, neste momento, segue o pensamento de Todorov (2006, p. 155), quando se admite que novas leis da natureza possam explicar fenômenos impossíveis de serem esclarecidos pelas vias explicativas do mundo “real”. No entanto, na poética do imaginário, essas possibilidades explicativas não nos remetem a uma necessidade óbvia de explicação do mundo, justamente porque nem sempre, principalmente quando tratamos de literatura, o que é óbvio é o primordial no texto.

possibilidades do real. Tal transcendência nos leva a vislumbrar um mundo de cores caleidoscópicas, que ultrapassa o aparente muro do “real” e encontra, por meio da voz poética, outros mundos possíveis, os quais, encobertos pelo cotidiano, se libertam das amarras e nos levam a (re)pensar as relações existentes entre os lugares onde se expressam as comunidades humanas e a ficção.

Pensando assim, vamos adentrar no último ponto desta dissertação: como encontramos, em “Quarto de Hora”, a possibilidade explicativa com base na poética do imaginário que, como veremos, também compõe a identidade paraense, e quais aspectos desta poética atam os tempos da memória e se transformam em substância social de um povo que, como defendido aqui, cria conexões entre as peculiaridades do local e a poética universalizante do mundo contemporâneo.

3.3. POÉTICA DO IMAGINÁRIO E IDENTIDADE AMAZÔNICA EM *QUARTO DE HORA*

Essa prática significativa que faz do poema poesia é intermediada pelo prazer. Mas uma forma de prazer iniciatório, isto é, que sempre está iniciando ou está sempre se originando e produzindo uma infinitização do sentido.

João de Jesus Paes Loureiro⁴⁹

Um quarto de hora queimando no meu pulso. Meu pulso cego guardador apenas de um quarto de hora. Esses ponteiros esguios e negros, esses ponteiros presos na redoma de cristal também me prendem e vêm de muito tempo.

Maria Lúcia Medeiros⁵⁰

Possuidor de uma lógica própria, o imaginário é, para algumas obras, a forma mais adequada de análise. Quando tratamos de arte literária, é imprescindível que o despertar imagético e poético que dão sentido e complementam a escrita, sejam captados por todos os sentidos, o que gera múltiplas possibilidades. “A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no

⁴⁹ PAES LOUREIRO, J.J. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995, p. 52.

⁵⁰ MEDEIROS, Maria Lúcia. Passaporte e Nave. In: *Quarto de hora*. 1994,p.56.

enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada”. (DURAND,1998, p.9). Essa realidade foge às possibilidades do que é dizível apenas com palavras, ela precisa de imagens poéticas e de nossa capacidade além-mundo.

A poética do imaginário alia o que é substancialmente palpável à inconstância esfumada de cores incompreensíveis a olhos nus, o que pode nos levar a uma compreensão mais apurada do mundo. Encontramos, graças à linguagem imaginária, uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: “a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor [...] Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma”. (DURAND, 1998,p.9). Tudo pode ser o que se vê, tudo pode ser o que não é visto. E as explicações que surgem a partir de imagens megalômanas e (re)criadoras de novas possibilidades “podem ser monstruosas se não existir uma deontologia da descoberta”. (JOACHIM, 2010, p.22).

Para isso é preciso se arriscar a descortinar as imagens por trás das palavras, o não dito na obra. Esse não dito nos coloca diante da nossa necessidade de transcendência e esclarece o nosso ser-estar no mundo, pois, “assim como palavras cósmicas, imagens cósmicas tecem vínculo do homem com o mundo” (BACHELARD,1988,p.181). Esse vínculo com o mundo, que nos põe frente a nossa necessidade além-mundo, é sintetizado de forma translúcida por obras literárias como “Quarto de Hora”, que pertencem ao universo sociocultural amazônico. Para Paes Loureiro (1995), o homem amazônico vive uma dialética estético-poetizante com o meio em que vive, a qual gera traços peculiares à arte e a produção poética da região:

Libertos do espaço pelas asas do imaginário, através do qual explicitam e submetem, à sua medida, a noção de espaço, os homens estabelecem, em plenitude, sua relação com o tempo. Sob a liberdade que o devaneio permite, o espaço é quase como que absorvido pelo tempo, assumindo uma leveza que compensa as duras fainas e jornadas na floresta ou nos rios. São inúmeras essas envolventes atitudes de contemplação operativa, em que o real e o imaginal se interpenetram livremente. Neste sentido, habituaram-se a apreender o espaço de forma descontínua – cada segmento desse vasto espaço unitário é o espaço natural reconstruído socialmente e por isso único, ao mesmo tempo que igual e integrado ao espaço universal (PAES LOUREIRO,1995, p. 57).

A transfiguração do real, empreendida por Medeiros no conto, demonstra uma ligação entre o cotidiano da região e a estetização de uma cultura que valoriza aspectos marcantes da ambiguidade (riqueza/pobreza – religioso/profano – artificial/natural –

tradição/modernidade – real/irreal) imposta pelo cenário megalômico que é o cenário amazônico. Vamos destacar, assim, alguns dos aspectos que detectamos nesta produção que consideramos portadora de múltiplas possibilidades interpretativas.

Antes de qualquer coisa, nos deparamos com a possibilidade de comparação dos movimentos temporais presentes no conto e a simbologia da espiral, que pode ser ilustrada pelo movimento cíclico da narrativa da qual a personagem participa. O início da história, narrado pela mãe, é aquele em que a personagem principal se encontra ao final de percurso tão longo. A espiral talvez seja a essência do mistério da vida, descrito no conto, pois, mesmo possuindo um núcleo, ela para, se encontra, se retorce, desce e sobe novamente em graciosas e duvidosas curvas, assim como o tempo se retorce em torno de si mesmo, trazendo memórias e vibrações encantatórias, enquanto os caminhos vivos da espiral passam próximos um do outro em um constante ir e vir, proporcionando um constante limiar entre passado, presente e futuro. Esta visão, tantas vezes encontrada em passagens de “Quarto de Hora” pode ser melhor compreendida pela linha de pensamento do teórico e poeta paraense Paes Loureiro (1995):

É graças a esta forma peculiar do olhar do homem da região que a Amazônia, que sempre constituiu-se para os viajantes e estudiosos um espaço delimitado de geografia e cultura, tornou-se também uma extensão ilimitada às instigações do imaginário. Por essa via prazerosa, o homem da Amazônia percorre pacientemente as inúmeras curvas dos rios, ultrapassando a solidão de suas várzeas pouco povoadas e plenas de incontáveis tonalidades de verdes, da linha do horizonte que parece confinar com o eterno, da grandeza que envolve o espírito numa sensação de estar diante de algo sublime (PAES LOUREIRO, 1995, p.59).

O eterno retorno, simbolizado pela espiral, é marcado no conto pela passagem: “Esperar o final é querer a história, é merecê-la pelo direito da espera, é possuir infinitamente, *ad aeternum*”. Essa passagem é repetida no conto em dois momentos, o primeiro quando a mãe percebe a ansiedade da filha para desnudar os mistérios do mundo e o segundo momento, no final do conto, ao ocorrer um enigmático encontro com um menino cego, qual Tirésias⁵¹, a profetizar o final da história e a desembaraçar os caminhos vindouros da filha:

Por não desviar a cabeça um só instante e em nenhum momento voltar-se para mim, desvelei cego dos olhos o menino ocupado em ofício tão raro [...] Pus-me

⁵¹ Na mitologia grega, Tirésias (em grego, *Τειρεσίας*) foi um famoso profeta cego de Tebas.

em retirada devagar ao tempo de escuta, em me distanciando, a voz em cantochão, abrindo caminho em meio ao arvoredo, palavras d'antanho a desembaraçar meu rumo e me lançar..."(p.43).

Quando pensamos na questão do tempo, o título do conto também pode ser um ponto importante. Quarto de hora, quarta parte de uma hora, quinze minutos, tempo relativamente curto. Este tempo pode ter sido utilizado para exprimir a intensidade dos acontecimentos, é possível também presumir que se trata de um tempo dividido, partido, inconstante. Ao primeiro contato podemos dizer que se trata de uma inquietação por abreviar o sofrimento de tamanhas angústias dos ritos de passagem sofridos pelas duas personagens principais do conto. Depois, é possível associar a expressão quarto de hora ao espaço físico: quarto, onde geralmente nos libertamos das amarras do real, espaço onírico onde, também, realizamos nossas fantasias fora do que pode ser considerada a realidade da vida cotidiana. No quarto nós sonhamos, devaneamos, refletimos, fantasiemos, imaginamos os outros mundos. Mas, ao apurar as nossas inquietações, podemos nos deparar com o que pode estar latente no conto.

Aprofundando um pouco esta questão do tempo, esbarramos no número quatro, que, como todos os números, possui uma simbologia. Para Chevalier (2003), o número quatro possui muita importância para diversas culturas em diversos tempos históricos. Da cultura maia à cristã, do paleolítico aos ensinamentos alquimistas, esse número sempre está ligado às essencialidades que regem o mundo. Para ele:

quatro é ainda o número que caracteriza o universo na sua totalidade (mais frequentemente trata-se do mundo material, sensível). Assim os quatro rios que saem do Éden banham e delimitam o universo habitável. O apocalipse fala das quatro extremidades da terra, de onde sopram os quatro ventos, e distingue quatro grandes períodos que abrangem toda história do mundo (CHEVALIER, 2003, p.760).

Podemos fazer inúmeras associações ao conto. Examinando a natureza e os seus ciclos evolutivos, veremos que eles podem ser sempre reduzidos a quatro. O quatro é o número do tempo e das coisas temporais e pode ser considerado a raiz de todas as coisas no universo. É ligado à terra tanto em sentido cósmico quanto ao espaço terrestre. Os quatro elementos fundamentais (terra, fogo, água e ar), as quatro qualidades essenciais (seco, úmido, frio, quente), os quatro pontos cardeais (Norte, Sul, Leste, Oeste), as quatro estações do ano (Primavera, Verão, Outono, Inverno), os momentos do dia (amanhecer, manhã, entardecer, noite), as quatro fases da lua (nova, crescente, minguante, cheia), as quatro

fazes da vida (infância, juventude, maturidade, velhice), os quatro braços da cruz, as quatro letras do nome Deus, os quatro cavaleiros do apocalipse.

Essa possibilidade de ligar o nome do conto ao número quatro é perfeitamente possível, inclusive pela questão formal do conto. Ele é dividido em quatro partes, esse rastro deixado pela autora nos faz pensar sobre a brevidade do tempo. Cada parte equivale a um quarto da hora, ou um quarto da vida. A personagem do conto começa a primeira parte menina, guiada pela mãe, que a adverte para os percalços que encontrará pela vida afora. Na segunda parte, já senhora de si, a filha inicia caminhada solitária, após a morte da mãe. O tempo é ditado pelo sol, que a essa altura marca a metade do caminho, segundo quarto de hora; na terceira parte, nos deparamos, mais uma vez, com a questão do tempo. Novamente, o sol marca a passagem das horas, que pode ser metaforicamente a passagem da vida. Esse momento é chamado pela narradora de “um tempo de intermédio deleitoso”. (p.30). Ela toma consciência do tempo que passou. Na quarta e última parte do conto, encontramos a narradora amadurecida. Não é mais a menina de sua mãe. Ao distanciar-se do momento primeiro da narrativa, ela desvela um outro momento de sua vida, agora mais próxima da morte e com um entendimento maior de tempo que passara.

Uma obra literária, como este conto de Maria Lúcia Medeiros, que é regido pela palavra poética, é uma forma de adentrar no universo misterioso da imaginação simbólica da Amazônia, visto que a arte literária, como todas as artes, pode ser uma via de acesso ao imaginário de uma determinada cultura. No caso da cultura amazônica existe um limiar entre o poético e o mítico que faz parte do imaginário descrito por autores como: Mario de Andrade, em *Macunaíma*; Raul Bopp, em *Cobra Norato*; entre outros. Assim, podemos dizer que “Quarto de Hora” possui uma linguagem mítico-poética que pode nos aproximar do imaginário da região, sabendo que “o mito, muitas vezes, expressa a poética das coletividades humanas, ao relatar sua história idealizada. O poético, por seu lado, mitifica as palavras e os sentimentos, no ato de torná-los poetizados” (PAES LOUREIRO, 1995, p.66).

Em “Quarto de Hora”, as ligações entre o poético e o mítico são, a todo momento, trazidas à tona e apresentam afinidades. A reverberação de múltiplos sentidos, à qual nos referimos a todo momento, demonstra que, quanto mais mergulharmos no espaço simbólico desta história, tanto mais podemos sentir inquietações que giram em torno de impossibilidades explicativas:

Com gestos de leveza e no mais completo silêncio reverenciou os ramos tocando o caule, examinando as folhas, deslizando os dedos pelos nódulos, resinas e líquens. Depois, tomou-me as mãos e fez-me repetir palavras tão belas que até hoje ao pensá-las, penso inevitavelmente na luz que possuíam. Todas tinham luz, hoje sei, cedida por minha mãe para que mais e mais eu me enfeitasse por elas. Ao escaparem de seus lábios, todas ganhavam a vastidão, visíveis e encantatórias, fugaz clarão que eu acompanhava até desaparecer entre as nuvens. Depois deitamos as duas no chão relvoso e sob árvore secular dormitamos (p. 17)

Esta ligação com as explicações míticas, característica presente na obra, é típica das sociedades que possuem o imaginário como fator estético-poetizante para a constituição identitária de sua cultura. Na produção literária amazônica, sobretudo em “Quarto de Hora”, encontramos um elo entre a realidade substantiva e a presença de um universo povoado por seres encantados, o que proporciona, “um viver contemplativo onde predominam a linguagem e a expressão devaneantes, como se seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano” (PAES LOUREIRO, 1995, p.68).

Poderíamos, afirmar, com base no pensamento de Paes Loureiro (1995) que o imaginário estético poetizante ligado à natureza e aos meios de sobrevivência ligados a ela é parte dominante na cultura amazônica, mesmo nos centros urbanos.

No entanto, sabemos que, na atualidade, as identidades culturais são marcadas pela fluidez e, em grande medida, pela reestruturação, ou seja, mesmo que saibamos o quão presente é o imaginário guiado por uma visão telúrica do mundo, o homem amazônida, mediante a forma relacional que domina o mundo de hoje, (re)cria possibilidades identitárias que o faz agente participante neste mundo, que atravessa fronteiras, “integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2006, p. 67). Esta interconexão é referida por Glissant (2005) como “poética da relação”, que une o lugar de onde o texto poético é proferido a uma totalidade-mundo, como vimos anteriormente.

O conto em questão não é, apesar das peculiaridades culturais ligadas ao espaço mítico-poetizante, uma produção feita em suspensão, solta num espaço incompreensível; é, antes de qualquer coisa, uma literatura feita num lugar específico. No entanto, quanto mais se desdobra em possibilidades interpretativas tanto mais liga o lugar em que foi produzida a uma “totalidade-mundo” (GLISSANT, 2005, p. 42). Isso é o que infunde o caráter de atualidade à obra da autora, pois, se afirmássemos que a mentalidade mítica, envolta na

esfera de uma “cosmovisão primitiva” e imbuída de uma “disposição mental” (JOLLES, 1976), onde a medida do mundo é sempre a medida do homem, é a matéria-prima de sua literatura, nos depararíamos com diversos questionamentos. Questionamentos esses, que infundiriam um pensamento destoante sobre as transformações e as novas formas de ver o mundo sob a ótica de uma literatura embasada no “caos-mundo”. Ótica que impulsiona o homem atual a criar personagens que não seguem mais as regras de outrora, já que eles, como é o caso da narradora de “Quarto de Hora”, habitam um espaço onde “a decifração não está mais na correta tradução do enigma, mas sim na recifração, criação de um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia sua fome de respostas” (BARBOSA, 1986, p.14).

Mesmo assim, apesar de uma mudança de mentalidade no que diz respeito a produção literária contemporânea, encontramos uma linguagem mítica neste conto (e na cultura amazônica em geral), pois, mesmo sabendo que com a modernidade, “o conhecimento verdadeiro” passou, de certa forma, a depreciar o mito principalmente no que concerne à disposição mental do homem atual – que se vê impossibilitado de compactuar com certas explicações míticas –, mesmo assim, este homem não se desvencilha completamente de tais explicações já que, mito e conhecimento são antagonismos que se interpenetram e dão consistência ao pensamento humano, principalmente se usamos explicações ligadas às poéticas do imaginário para explorá-los. Sempre haverá questionamentos e, muitas vezes, tentaremos dar explicações sem fundamentações científicas, dada a nossa consciência de incompletude perante o mundo.

Observamos, também, que quanto mais individualista é a narradora do conto, quanto mais bem formada é a sua interioridade, mais conflitos existem entre o mundo e o ser que fala a partir de um Eu subjetivo. O que é interessante neste conto, é a união entre o moderno e o tradicional, pois, se pensarmos na produção de Medeiros como uma produção composta a partir de uma consciência de modernidade, onde a individualidade deveria imperar, nos depararemos com um discurso construído não só partir de si e, muito menos com voz de uma dada comunidade. Sua obra encerra e urde o eu e o outro, o sujeito moderno, conflituoso, e ao mesmo tempo se ata às vozes milenares da comunidade.

Este conto, especificamente, e toda obra da autora, transcende os limites do que se possa chamar de “real” e eleva as nossas inquietações perante o mundo substantivo ao

espaço onírico do devaneio e da imaginação simbólica. Por esta razão, sabemos que muitas outras possibilidades podem ser vislumbradas durante a leitura do conto, dada a quantidade de figuras e símbolos que habitam as densas páginas desse universo poético tecido pela autora, o que aponta para o fato da riqueza incomensurável que emana de sua obra.

Entretanto, acreditamos que as possibilidades explicativas levantadas neste último tópico sejam, sobretudo, para destacar que uma literatura assentada em tantas características pós-modernas ou contemporâneas, que é fragmentada e ao mesmo tempo relacional, possui uma ligação tão estreita com um formato memorialístico de tom tradicional, característica, como vimos, presente na constituição identitária amazônica, o que demonstra o caráter fluido dessa literatura que se erige por tão destoantes realidades.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperar o final é querer a história...

Maria Lúcia Medeiros⁵²

Ao fim da pesquisa realizada, concluí que muito ainda poderia ser aprofundado, sensação que, antes de ser incômoda, reflete, de acordo com a minha perspectiva de estudo, a potencialidade de uma produção literária ainda tão pouco conhecida. No entanto, acredito que o objetivo primordial a que me propus – analisar os espaços criados pela memória, a oralidade e a identidade amazônica presentes na prosa de Maria Lúcia Medeiros – foi atingido. Para tal, aprofundei as minhas leituras de obras produzidas por autores amazônidas, para que pudesse criar um parâmetro de análise para obras da autora foco da pesquisa. Constatei com as leituras e análises de *Verde Vagomundo*, de Benedito Monteiro, *Chove nos Campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir e o poema “Ver-o-peso”, de Max Martins, que existe uma ligação, sobretudo no que concerne aos espaços transmutados pelos autores, entre a memória do homem da Amazônia e a influência que o tempo e a natureza exercem sobre ele.

Observei nas obras analisadas, que o homem que possui uma relação tão próxima com os aspectos naturais (floresta, rio, mitos) é o mesmo homem que vive em um contexto fluido, com a presença, e muitas vezes, a imposição, de trocas simbólicas com outras culturas. No decorrer da pesquisa, constatei que muitas vezes a imposição foi gerada na região por interesses múltiplos (dizimação e aculturação dos povos, extração desenfreada das riquezas locais), o que proporcionou, como característica local a resistência cultural que se mantém até o momento, apesar de acreditar, de forma pessimista, que, a cada dia, fica mais complicado enxergar os focos de resistência, dada a tamanha e acelerada destruição à qual a região amazônica é exposta.

Mesmo assim, acredito que as culturas não devem ser estáticas, pelo contrário, elas precisam ser dinâmicas e “rizomáticas”(GLISSANT, 2007), ou seja elas devem ter raízes profundas que finquem e supram substancialmente as produções artísticas de características

⁵²

MEDEIROS, Maria Lúcia. Quarto de hora. In: *Quarto de Hora*. Belém: CEJUP, 2005.

de um determinado local mas, no contexto atual, para que não sejam suprimidas, precisam que os rizomas, pequenas raízes de grande alcance, criem interconexões com todas as culturas do mundo. E acredito que essa realidade é irreversível, mediante o turbilhão informacional em que nos encontramos. No entanto, compreendo que, se trabalhada de forma adequada, essa forma de relacionar as culturas pode ser a via possível para sua manutenção, principalmente no que diz respeito às periféricas.

Identifiquei na obra da autora a presença constante de temáticas ligadas a aspectos mnemônicos e fiz uma análise de alguns contos de cada livro para demonstrar que os estudos sobre a memória podem ser abordados sob perspectivas diversas, além de observar como eles podem ser importantes para uma melhor compreensão de determinadas obras literárias. Para tal, utilizei um aporte teórico que envolveu diversas áreas do conhecimento como, Psicologia Social, Filosofia, Fenomenologia, Poética do Imaginário, entre outras, para que, em conjunto com a Teoria da Literatura, pudessem fornecer pistas para que os leitores do trabalho fossem instigados a refletir sobre a importância da memória para os estudos literários e para que se possam compreender as marcas identitárias de uma cultura.

Discuti sobre como as poéticas da oralidade presentes no conto “Quarto de Hora” possuem forte ligação com a identidade amazônica, cultura que possui diversos aspectos ligados à perpetuação de tradições por meio da vocalidade. De acordo com os pensamentos de Zumthor (1993), pude observar que as sociedades se encontram em níveis diferentes de desenvolvimento, no entanto, contar e oralizar percepções faz parte do ser humano. Assim, mesmo sabendo que muita subjetividade gira em torno da temática, é possível discutir sobre o imaginário de uma sociedade partindo de narrativas orais, já que, por mais arraigada que esteja a escrita numa sociedade, ela sempre será influenciada pelas poéticas orais.

Por fim, demonstrei como a Poética do Imaginário pode ser um campo fértil de discussões, principalmente quando se encontra um texto literário envolto numa linguagem ligada a aspectos míticos tão evidentes, como é o caso de “Quarto de Hora”. Claro que tenho a consciência que todo texto literário possui, em sua essência, a presença do imaginário, sei que não é uma especificidade do texto de Medeiros e que esse mesmo texto pode ser analisado com outras fundamentações teóricas. No entanto, observei que os rumos tomados na pesquisa me levaram a um caminho quase que obrigatório a essa teoria tão cheia de possibilidades e, ao mesmo tempo, e talvez por isso mesmo, tão cheia de subjetividades.

Reconheço que novas possibilidades foram apenas iniciadas para a continuação do estudo da Literatura produzida no Pará. Um ponto que destaco é a forte presença de aspectos da natureza nas produções locais. E embora reconheça que toda obra de ficção aborda, de certa forma, a natureza circundante, o destaque que faço diz respeito ao poder sobrenatural e ao mesmo tempo circunstancial que emana da natureza local. O homem da Amazônia é guiado, também, pelas possibilidades que resultam das circunstâncias impostas pela imensidão dos espaços.

Acredito que, ao final da leitura, muitos se questionarão sobre as lacunas deixadas e os recortes que precisaram ser feitos. Como toda pesquisa, durante sua produção, encontrei obstáculos que precisaram ser ultrapassados. Obstáculos que, muitas vezes, suprimiram o que eu almejava aprofundar, como, por exemplo, a disponibilidade de mais trabalhos relacionados à obra da autora e à literatura amazônica, o que enriqueceria, sem dúvidas, a pesquisa. Mesmo assim, espero que esse estudo sirva de suporte e incentivo para futuras pesquisas sobre a temática que se constitui de secularidades e atualidades, já que muitos outros autores e obras da região amazônica que merecem ser estudados e (re)conhecidos foram detectados durante o desenvolvimento do trabalho.

Durante o trajeto acredito que os leitores dessa pesquisa vislumbraram as setas que apontam outros caminhos e possibilidades teóricas para a discussão do tema proposto. Espero que as tenham encontrado, para que meu trabalho não seja visto como verdade única e absoluta, já que a divergência é sempre produtiva para o aprofundamento de qualquer discussão teórica e para que muitas outras pesquisas se desenvolvam acerca destes temas tão repletos de possibilidades: a memória e a literatura amazônica.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro. "Meus Oito Anos". In: VALENTIM, Facili; OLIVIERI, Antonio Carlos (org). *Poesia brasileira: romantismo*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2001.
- ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: _____ . *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio da Pádua Donesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BENCHIMOL, Alegria Célia. "Quarto de Hora: tradição reproduzida ou transgressão do feminino?" IN: TUPIASSÚ, Amarillis. (Org.). *A ficção de Maria Lúcia Medeiros*. Belém: Secult, 2002.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rauanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERND, Zilé. "Identidade: origem, emprego e armadilhas do conceito". In: _____. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.
- BOSI, Alfredo. Plural mas não caótico. In: _____. *Cultura brasileira: temas e situações*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2004.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de Velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUSATTO, Cléo. *A arte de contar história no século XXI: tradição e ciberespaço*. Petrópolis: Vozes, 2006.

CABRAL, Lylian José Félix da Silva. *Era uma vez...: memórias e imagens de infância presentes na prosa poética de Maria Lúcia Medeiros*. Orientador, Josebel Akel Fares. Belém, 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa). Universidade do Estado do Pará, Belém, 2009.

CARVALHO, Leomir Silva de. *O percurso dialógico da criação estética em quarto de hora*. Orientador, Marco Antonio da Costa Camelo . Belém, 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Letras-Língua Portuguesa). Universidade do Estado do Pará, Belém, 2009.

CASA NOVA, Vera. "Memória: transitividade indireta". In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN, Marcio Silva (Orgs.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rona, 2007.

CHEVALIER, Jean *et ali*. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DARTON, Robert. *O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. 2º ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988. pp. 20-101.

DRAAISMA, Douve. *Metáforas da memória: uma História das Ideias sobre a Mente*. Tradução: Jussara Simões. São Paulo: EDUSC, 2005.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARES, Josebel Akel (Org.) *Memórias da Belém de antigamente*. Belém: EDUEPA, 2010.

FAUSTINO, Mário. "Ao fundo a ilha, movediça e torta". In: _____. *O Homem e sua hora e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos; SANTOS, Salim Jorge Almeida. "Para uma análise morfológica de narrativas". In: EWALD, Felipe Grune [et al]. *Cartografias da voz: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda*. São Paulo: Letra e voz; Curitiba: Fundação

Araucária, 2011.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória: conto e poesia popular*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2004.

HALBWCHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

ISER, W. “O fictício e o imaginário”. In: ROCHA, J.C. (Org.). *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bluma Waddington Vilar e João Cezar de C. Rocha. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

_____. “Os Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, L. Costa (Org.). *Teoria da Literatura e suas fontes*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JOACHIM, Sébastien. *Poética do imaginário: leitura do mito*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

JOLLES, André. *Forma Simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JURANDIR, Dalcídio. “O Carço de Tucumã”. In:_____. *Chove nos campos de cachoeira*. Belém: Cejup/ Secult, 1997.

LE GOFF, Jacques. “Memória”. In:_____. *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

LEMAIRE, Lia. “Expressões femininas na literatura oral”. In:_____. *Fronteiras do literário: Literatura oral o popular Brasil-França*. Porto Alegre: Editora da Universidade-UFRGS, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MARTINS, Max. *Não para consolar: poemas reunidos 1952-1992*. Belém: Cejup, 1992.

MEDEIROS, Maria Lúcia. *Zeus ou a menina e os óculos*. São Paulo: R. Kempf, 1988.

_____. *Velas. Por quem?* Belém: Cejup/ Secult, 1990.

_____. *Quarto de hora*. Belém: Cejup, 1994.

_____. *Horizonte silencioso*. São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

_____. *Antologia de contos*. Belém: Amazônia, 2003.

_____. *O lugar da ficção*. Belém: Secult/ IOE, 2004.

_____. *Céu Caótico*. Belém: Secult, 2005.

MENESES, Adélia Bezerra de. “Memória e ficção II” (Memória: matéria de mimese). In:_____. *Do poder da palavra: ensaios de Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

MOISÉS, Massaud. “O Conto”. In:_____. *A criação literária*. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONTEIRO, Benedito. *Verde Vagomundo*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

MONTEIRO, J. P. *Realidade e Cognição*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2004.

NORA, Pierre. “Entre Memória e história: a problemática dos lugares”. Tradução de Yara Aun Khoury. In: *Revista do programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo, SP, 1981.

NUNES, Paulo. “O Muleque Lua”. In: _____. *Água de moringa*. Belém: Amazônia, 2003.

PAÇO D'ARCOS, Joaquim. *Confissão e defesa do romancista*. Lisboa: Parceria A M. Pereira, 1946.

POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. In:_____. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 14ªed. Rio de Janeiro: Record, 1978.

- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. São Paulo: UNICAMP, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem". In: CÂNDIDO, Antônio. (Org.). *A personagem de Ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- SELIGMANN SILVA, Márcio. "O Testemunho: Entre a Ficção e o 'Real'". In: _____. *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- SIMÕES, Maria do Socorro. "Memórias e marcas de enunciação na voz do contador de narrativas amazônicas". In: EWALD, Felipe Grune [et al]. *Cartografias da voz: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda*. São Paulo: Letra e voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011.
- STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: _____. *Linguagem e silencio – Ensaio sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. 4º ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- TUPIASSU, Amarílis. "A poética de Maria Lúcia Medeiros". In: MEDEIROS, Maria Lúcia. *Céu Caótico* (Prefácio). Belém: SECULT, 2005.
- _____.(org). *A ficção de Maria Lúcia Medeiros*. Belém: Secult, 2002.
- VERNANT, Jean Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: EDUSP, 1973.
- ZUMTHOR, Paul. *Tradição e Esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- _____. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ANEXOS

QUARTO DE HORA



MARIA LÚCIA MEDEIROS

editora  cejup

Maria Lúcia Medeiros

QUARTO DE HORA

©

Nascestes em noite de loucura, nascituro sim, e os primeiros sinais foram precedidos por arrepios fugazes de um gozo inocente, prazer restituído, aproximação maravilhosa, encontro aquecido a cada segundo em que tua imagem mergulhava em nitidez.

Ver teu ombro primeiro, depois a nuca e ver ainda inflamar-se o desejo de trazer-te inteiro, arrancar-te do limbo das nebulosas, acariciar com o meu temor a fronte pálida. Tomar-te nos braços e iniciar o rito banindo primeiro a malícia, os arrendimentos, a mentira.

Escolher as palavras, as sagradas sim, iniciar o gestual do encantamento, o eterno rit, proteger teu corpo buscando a perfeição. Não ter descuido, antes cuidar para que a insensatez não se enredasse nesse enredo.

Sensível, desprezar o perverso, fugir dos malefícios. Umedecer teu chão, plantar-te, nomear-te, fazer-te verbo. Vigília iniciada, vigília compreendida, localizar casa e casal, demarcar território e edificar o tempo da memória.

Houve que um dia nem pela terceira vez o cantar do galo foi ouvido. Um malinado gesto interrompeu origem e saga e para punir o sono da vigília a dor foi imposta sem misericórdia.

Maria Lúcia Medeiros

editora  cejup

MARIA LÚCIA MEDEIROS

QUARTO DE HORA

editora  cejup

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Editora CEJUP, Belém, PA, Brasil)

Medeiros, Maria Lúcia
Quarto de hora/ Maria Lúcia Medeiros. — Belém: CEJUP, 1994.

64 p.

ISBN 85-338-0244-7

1. Ficção brasileira I. Título

CDU 869.935

Índices para Catálogo Sistemático:

1. Novelas: Século 20: Literatura brasileira 869.935
2. Século 20: Novelas: Literatura brasileira 869.935

Sumário

QUARTO DE HORA • 9

HORAS • 45

A Frente Pálida • 47

Tanto Abril a Passar • 48

Teus Braços se Cruzam • 49

Teu Ofício de Mensagem • 50

A Pedra, a Claridade • 51

Mentiras e Verdades no Mesmo Chão • 53

A Pedra, a Claridade • 54

Passaporte e Nave • 56

História e Personagem • 57

A Partir dali Crescia a Escada • 58

A Poeira da Noite • 60

Na Vigília que Engendro Nessas Folhas • 61

A Mão que Semeia Tintas • 62

A Febre, o Húmus • 63

Meu avô, pai de meu pai, tinha um amigo. Vem daí o papel que me cabe nessa história transmutada até aos ouvidos de minha mãe, que a confiou a mim por adivinhar nos meus olhos sinais seguros de curiosidade por histórias de mistérios e encantamentos.

De tudo somente sei que se passou há muito tempo, numa cidade toda branca à beira de um rio não tão largo mas de verdade tão profundo e de águas muito escuras.

Nesse tempo, os moradores da cidade mantinham hábitos de tal reserva e recolhimento que se algum forasteiro buscasse informações sobre alguém, partiria sem conseguir nenhuma fala, e se sorte tivesse, talvez pudesse ver o procurado de relance ao amanhecer que era quando as portas da igreja se abriam para que todos, antes de sair para o trabalho, passassem ali horas de adoração a rezar contritos, sem erguer as cabeças.

Organizavam tão rapidamente suas famílias que os jovens não eram vistos nas praças, nem nas esquinas, nem nas mesas de bilhar. Ao insistir com minha mãe sobre mesas de bilhar,

ela tergiversava, falava em jogos e terminava por retificar os jogos, suprimir praças e confessar que as esquinas ela inventara, inutilizando o colóquio. Desse modo também acostumei-me a não pensar nos jovens, imaginando que jovens não existissem ali.

Os senhores zelavam por suas senhoras e as senhoras tributavam zelo e proteção, encerrando-se no interior das casas a educar os filhos, ensinando-lhes, além de hábitos saudáveis, línguas mortas.

Atribuía-se a essa vida monacal, a esses hábitos e costumes, a existência de um mosteiro naquele lugar, embora não se soubesse ao certo se a existência do antigo mosteiro era real.

As mulheres casadas viviam decerto como monjas e se alguém desejava, desejava sem inpetos, desejava que as chulas não tardassem tanto para que a colheita fosse feita em tempo exato e nada se antecipasse ou sofresse adiamento. Desejavam todos que os dias fossem calmos, que as noites fossem frescas, que as vidas fossem ordenadas.

Melhoras para saúde também se desejava se houvesse alguém a definhar. A claridade da manhã só tinha sentido porque iluminava os interiores e nunca se ouviu dizer que a lua crescente provocasse suspiros em alguém. Equilíbrio e exatidão existiam no traçado das ruas, na firmeza do solo, no tronco envelhecido das árvores.

Em tempo de colheita abria-se o mercado e era no rumo dele que se movia aquela silenciosa legião, deixando pelos caminhos aromas de legumes e de frutas. Lembrou-me bem que, ao falar do mercado, minha mãe demorava-se em detalhes tão especiais que durante longos anos esqueceu de acrescentar que ele se erguia na parte mais elevada da cidade.

Demorava-se com prazer desmedido na amplitude dos espaços, no teto altíssimo e nas paredes espessas para contar de em cânticos tão maviosos e era esse canto que permeava as vendas e as trocas.

Moviam-se cantando que era a forma de comunicar uns aos outros que o desejo havia sido atendido, que havia pão e hortaliças e que continuavam todos naturalmente felizes.

Para controlar-me a ansia, minha mãe estendia-se exageradamente ao falar das cores das frutas e da frescura das folhas para, ao fim de tão comprido narrar, saber saciada a minha curiosidade, confessando-me que era da terra fértil que todos se nutriam.

O mercado lá no alto, as portas abertas, as pessoas, o cântico elevando-se pelas alturas provocavam em mim imagens de ovelhas sacrificadas, sangue a manchar o chão do mercado. Embora minha mãe não confirmasse as imagens, jamais deixei de tê-las. O sangue das ovelhas que eu inventava corria rubro a desenhlar no chão estranhas formas. Embalde minha mãe tentou desconfirmar. Minha mãe, só hoje compreendo, temia por mim que queria com fragor saber o fim da história.

O regresso para as casas era feito não mais silenciosamente, ela dizia. Os cânticos elevavam-se à medida que o caminho encurtava. Tochas acesas, a cidade enchia-se de sombras e iam todos lavar os corpos no rio, água tépida àquela hora da noite.

Essa parte da história eu sorvia com tal prazer que minha mãe adivinhava-me e aninhando-me em seu regaço adocicava de tal modo a voz e repetia sem cansaço, o rumor das águas, os corpos emergindo e submergindo, os cabelos que eu imaginava crinas, secando ao vento da noite.

Omitir não devo nem egoísmo suficiente eu tenho para não compartilhar esse instante precioso em que eu, exausta de tanto sonhar, adormecia embalada pelos ruídos dos corpos nus batendo nas águas do rio.

Assim, por muitos e muitos anos, acreditei ser esse o final da história. A paciência bíblica de minha mãe fé-la esperar até que eu aprendesse a não sucumbir à passagem da beleza ou, em outras palavras dela, saber juntar lavra e colheita.

Esperar o final é querer a história, é merecê-la pelo direito da espera, é possuir infinitamente, *ad aeternum*. Para esse final fui preparada com tanto zelo que o inesperado transmutou-se, passando a linhas ondulantes da própria natureza que minha mãe escavava com a voz, cambiando impulsos, aliviando densidades, atando-me por fim, ao pé da vertigem narrativa.

A cada colheita, a cada banho de rio narrado por ela, eu ia aos poucos restituindo sinais outros, murmúrios, gemidos e alguns soluços que, embora abafados pela alegria dos cânticos, eu acreditava ouvir. As vozes levavam os cânticos para o alto e os soluços baixavam penetrando a água, desfazendo-se em limo.

Vigilante, minha mãe percebeu que alguma coisa começava a abreviar-se, que eu iniciava por descobrir naquela história as fibras do infórtunio. Assim, na hora em que ela narrava a batida dos corpos na água, eu insistia com ela para me fazer confidências, para dizer-me de onde vinham os soluços, para onde iam os gemidos.

Ao deixarem as águas do rio, narrava ela, só se ouviam os cânticos que silenciavam completamente às portas das casas.

A despeito da convicção contida nas palavras dela, imaginava eu que nem todos retornassem para suas casas e começava a ver espectros, alguns que ficavam suspensos na flor das águas.

Muitas vezes deixava exausta minha pobre mãe de tanto que eu queria saber, de quantas pessoas habitavam aquele lugar, quantos iam ao mercado, de que maneira as mulheres tinham seus filhos.

Pressentindo que eu me desviava da história e vendo-me horas seguidas perdida em contemplação, minha mãe fingiu atarefar-se e anos se passaram.

Um dia, não sei se porque pensou na morte e no esquecimento, pegou-me pela mão e levou-me para fora. E de um lugar mais alto que a casa, fez-me olhar demoradamente a

natureza, as árvores e a terra escura onde todas as coisas se assentavam. Ajoelhadas as duas, fez-me fechar os olhos e escavar com as mãos em volta das plantas pequenas para que, tateando, eu sentisse nos dedos a dureza da raiz e de que maneira estavam presas à terra. Depois, fez gestos de semear e gesto de colher, fez gestos de morrer e contou-me a história até o fim. Jurei não esquecer o rosto dela e o pranto que verteu ao terminar.

Ao enxugar o pranto, exortou-me à obediência e à temperança a fim de bem cumprir jornada dos sete dias, naquele exato dia iniciada. Olhava fixo dentro dos meus olhos advertindo, aconselhando como se, ao longe, houvesse soado o relógio da morte. Minha mãe pressagiava.

No segundo dia ao levar-me para fora e empreender a caminhada, ainda fazia escuro. Minha mãe tinha pressa. Meus pés, de muito calçarem a terra, começaram a sangrar, provocando a impaciência de minha mãe que precisou desviar trajeto à procura de um fio d'água para lavar-me as escoriações. Minha mãe, sempre me pareceu, naquela noite tinha hora marcada.

Até que, pequena elevação, e nos surgiu pela frente enorme descampado que ela perscrutou cuidadosa, olhando para um e outro lado como se alguém houvesse faltado ao encontro. Atravessamos o campo ao viés e de costas para a Lua, foitice minguante, alinhamos nossos pés e lá ficamos expostas ao relento. Minha mãe, sereníssima, esperava.

Então, movendo-se vagarosamente e a uma distância considerável, ofereceu-se aos nossos olhos o desenrolar de um espetáculo, eu diria uma procissão, um cortejo de almas deste mundo e de outros. Todos encapuzados, uns apoiados nos outros, rezavam ou murmuravam rezas que aos nossos ouvidos chegavam qual barulhar de vento.

Uma procissão de mortos-vivos, um não mais acabar de vultos de passagem. Passavam ao largo em movimentos que

me pareceram repetidos como se vagueassem e volteassem unicamente para nós, que havíamos chegado sem atraso, que não faltáramos ao encontro.

Por mais que eu esforço despendesse, não via nenhum rosto mas era como se eu os visse com o coração e pelo sopro da memória, tal a ausência de estranhamento.

Se havia medo não era de cá. As aves noturnas piavam e a lâmina da Lua estava suspensa às nossas costas. Se empunhavam tochas ou se era o fogo-de-santelmo, nunca soube ao certo qual o clarear que me fazia piscar os olhos sem perder movimento algum daquele passar de peregrinos.

Minha mãe, braço esquerdo levantado, profetia devagar nomes, nomes, nomes que até então eu nunca ouvira profetizados mas que sabia pertencer a pessoas, uns muitos nomes de santos e pecadores. Minha mãe, dura mulher erecta a prepararme, instigava-me, braço esquerdo erguido.

Bateu-me leve tremor e iniciei baixinho, repetindo os nomes após a fala da minha mãe, nossas vozes alternantes que o eco espalhava, recolhendo depois mortos e nomes, as nossas vozes, a reza deles.

Não lembro ao certo por quanto tempo foi feita a travessia, mas ao romper cautelosa a manhã, sem mais Lua, com romaria transportada a outras plagas, minha mãe apressou nossa marcha, nós que retornávamos da região dos mortos, daquele campo desnudo com seiva e húmus a escorrer pelos cabelos. Levada para dentro da casa, minha mãe agasalhou-me e dormi profundamente por um longo tempo.

No terceiro dia vestiu-me e penteou-me debaixo de uma árvore onde paramos para descansar o corpo e olhar a linha do horizonte. A tempestade da véspera deixara o campo viciante e, ao nosso redor, o mundo germinava. Minha mãe trazia desanuviado o semblante e muitas vezes surpreendia-lhe o riso escorrendo pelo canto do lábio, enquanto ela esfregava nas mãos sementes e frutos, como se brincasse de ser a mãe

silvestre, tão adubada eu a sentia pelos odores desprendidos, pela frescura do ar, pelas groselhas e amoras colhidas em suas mãos.

Com gestos de leveza e no mais completo silêncio reverenciou os ramos tocando o caule, examinando as folhas, deslizando os dedos pelos nódulos, resinas e líquens. Depois, tomou-me as mãos e fez-me repetir palavras tão belas que até hoje ao pensá-las, penso inevitavelmente na luz que possuíam. Todas tinham luz, hoje sei, cedida por minha mãe para que mais e mais eu me enfeitasse por elas. Ao escaparem de seus lábios, todas ganhavam a vastidão, visíveis e encantatórias, fugaz clarão que eu acompanhava até desaparecer entre as nuvens. Depois deitamos as duas no chão telvoso e sob árvore secular dormitamos.

No quarto dia, precipitou-se em correntes a tempestade e minha mãe valeu-se dela para fazer-me a narrativa das águas e das lágrimas. *Sem dor não provarás do sal nem verás esse campo tremular em tuas rétnas.* Para fazer-me crer na inutilidade das lágrimas, desfiava histórias de ludibrios, irremediável fado de todas nós. *Pelo sal serão lavadas as feridas abertas pelas infidências e perjúrias,* ensinava-me.

Ao export-me à contemplação de tudo o que pudesse causar ressentimentos, fatigava-me de um mundo de queixumes, capítulos de um desalento que nascia em todas as direções.

De olhos secos minha mãe provocava em mim meu sangradouro, apontando para o campo encharcado, repassando devagar legendas de mágoa em espaço que sabia semovente, transitório. Lições de permutação que eu aprendia sem mostrar enfado.

Fez-se de novo de braço erguido descrevendo bandeiras, acenos, gestos de partida, sinais primeiros, rudimentos da dor para quando as lágrimas assomassem.

Nesse contar e recontar, contou-me da esfera que gira, do catavento, da Lua e da translação e da rotação da Terra. En-

quanto isso a nossos pés a tempestade gemia, inundando o campo. E assim, porque continuasse a manter os olhos secos, dei-me a olhar de tanto orgulho que a reverenciei, ajoelhei-me, beijando-lhe a barra do vestido.

O quinto dia foi passado ao longo do rio em banhos intermináveis, ora o meu corpo, ora o corpo de minha mãe emergindo e submergindo. Havia momentos em que eu fingia esquecer-me que estávamos sós ali, que ela era eu, que eu era ela para quem nos olhasse de longe, nossos vultos.

Ao anoitecer bateu-me o frio e a fome e eu principiei um choro ignorado por ela, perdida que estava na normidão das águas do rio. Ao voltarmos para casa, não sei se pelo desconforto da fome e do frio, o caminho tornou-se tão longo que por um momento jurei que havíamos perdido o rumo e só não desesperarei porque a mão que segurava a minha era feita de força e calor.

Ao alcançarmos o que parecia ser um patamar, agarrei-me ao corpo de minha mãe chorando. É que vislumbramos estendida à nossa frente a mais infinita ponte que eu jamais vira. Então, ainda em silêncio, minha mãe aninhou-me e, comigo em seus braços, iniciou a travessia em meio à escuridão e ao vento.

Cessado o medo, fui tomada por tão intensa sensação de quietude ao perceber que não havia sinal de tropeço nem vacilo em sua caminhada. Fechei os olhos porque acreditei que minha mãe possuía asas e que, se perigo houvesse, ela e eu nos distanciávamos dele cada vez mais.

Ao final chegamos a casa para reacender o lume e aquecer as águas, estava eu tomava de tanta gravidade que acreditei que eu era duas, eu e minha mãe, minha mãe dentro de mim, a altura dela era minha altura, a força dela era a minha força.

Cuidei nessa noite de todas as tarefas adultas porque assim movia-me, adulta e ancestral, como se já fosse minha a história dela, a minha história agora repassada.

No sexto dia, embora minha mãe já deixasse a descoberto um semblante fatigado, levou-me uma vez mais para bem longe. Marchamos para o que parecia ser as cercanias da cidade, os confins de um lugar cujos limites ultrapassaríamos antes do pôr-do-sol, em caminhada perseverante. Após transpormos cerca que nos batia à cintura, adentramos trilha de areia fina a fazer cócegas na planta dos pés. De quando em vez minha mãe parava e olhava para trás para que eu me adiantasse, eu que me perdia distraída com a luz da tarde.

De repente minha mãe estancou e apurou o ouvido na direção de um palmeiral de onde nos chegava um gemido longo, um grito abafado de dor. Avistamos casebre cuja soleira transpusemos cautelosas. Ao entreabrir porta que rangia, deparamos a um canto com mulher jovem e padecente, quase desnuda, a carecer de auxílio, alívio para as dores do parto.

Minha mãe ajoelhou-se ali mesmo e eu fui postar-me à cabeceira para enxugar o suor que porejava da testa da infeliz a cada puxo, a cada contorção, agora sob as ordens e controle da voz de minha mãe, encorajando-a em palavras doces, animando-a em nome do Altíssimo.

Abria-se naquele momento para mim, o livro da vida. Os primeiros vagidos tranquilizaram as duas mães e eu corri para junto da que era minha, empenhando-me em providências que transfiguravam rapidamente aquele lugar tornando-o nascedouro de luz e vontade.

O sofrimento que findava, o timir da tesoura na bacia esmaltada, a alfazema espraçando-se pelos panos e pelos cantos, estendiam-se diante dos meus olhos maravilhados, tal linha ou cordão a prender e desprender a linha da vida, inebriando a todos nós, assistentes do mundo, a cuidar da mãe e do filho, todos agora em bem-estar compartilhado.

Os restos do parto confiados a mim foram enterrados ao lado da casa. E assim eu fiz com minhas próprias mãos e aprendi.

Ao penetrar de novo os limites do lugar na caminhada de volta, minha mãe diminuía a marcha. Notei-lhe os ombros caídos e a cabeça curvada demais. Obedeceu-me humilde quando pedi que descansassemos. De verdade eu queria também poder descansar da peregrinação e falar-lhe da força nascendo do meu peito, do ar que entrava e saía dos meus pulmões.

Olhei-a várias vezes dentro dos olhos mas não tive certeza se ela se dava conta do que eu buscava. Sensação de força adquirida, mas era como se a fragilidade me deixasse saudosa. Eu temia e queria. Eu partia e chegava. Eu nascia e de verdade morria e experimentava isso a um só tempo e mil vezes, som que se mostrava ali perto na pedra e lá longe em brilho prematuro de uma estrela, na frente de minha mãe.

Eu buscava os olhos dela, mas ela, tomando de minha mão esquerda, quedou-se por longo tempo correndo devagar os dedos por toda a extensão da minha palma, contornando vias, abrindo passagem, descrevendo órbita, procurando senda, a circular o que parecia ser início, fim, entremeagem...

Foi nesse passar sem precisão de mais nada, que a ouvi retomar o fio da história e estendê-lo ao alcance dos meus ouvidos.

O resto do caminho de volta venceu apoiada em meu braço e em silêncio. Palavras ditas, gestos feitos. Por isso não chorei quando, no dia seguinte, sétimo dia, ela morreu em paz deixando-me história de imaginação, iniciando-me em reino inexistível e tantas vezes insondável. De seu regaço retirei papel dobrado, última tarefa minha e solitária.

Aconteceu que no calor da tarde a brisa fez-se noite aos poucos. Sobreçando o baú que havia pertencido a minha mãe e que durante a minha breve vida estivera sempre ao pé do leito dela, caminhei em direção ao rio imprimindo a cada passo gravidade e determinação.

Embora a terra fresca guardasse há tão pouco tempo o corpo amado, os anjos mais humildes do céu ajudavam-me no

que seria daí por diante, viver sem ela, sem o ressonar dela nas madrugadas de medo que estavam ficando para trás.

Dei-me conta de que a morte de minha mãe passava a delimitar o tempo, que ao referir-me a ela eu já deveria dizer *no tempo em que minha mãe vivia* ou *quando eu era pequena e tinha minha mãe por perto*.

Assorta nesses pensamentos tristes, dei-me conta, uma vez mais, de que principiava, a partir daí, meu exercício de narrar e que, ao olhar para frente e seguir em direção ao rio, deixara para trás a casa, meu abecedário, meu tempo de prefação.

Relembrando as luas que haviam passado, dei-me conta ainda uma vez, que eu tomara a dianteira, que o novelo escapara e que a linha que minha mãe atara ao meu tornozelo, em sendo frouxa ou estando retesada, revelaria a firmeza do avançar ou meu itinerário indeciso a quando de caminho bifurcados.

Levou-me a relembraça a interromper a passada, a sentar-me numa pedra e chorar por minha mãe. Eu pensava nela como um vulto que saía da sombra para meu consolo. Fundo (seco) mergulho do qual emergi renovada para recomençar a trajetória. O rio esperava por mim sereno e frio e não levei tempo para juntar gravetos e atizar o fogo.

Quando a Lua surgir já estará acesa a fogueira e nessa ordem aqui determinada, lanças na primeira a algarzema, a canela, as flores do tamarindo e assim, animada estará a comenueza e a vegetação. Deita devagar depois as cartas que estão cingidas por filho, as orações — as já fixadas pela tua memória — poderás quemar. Defumarás os escapulários e os beninbos, as rezas de achamento. Os resposos guardarás contigo. Pelo sopro do ar, a fumaça carregará para todos os merúlios as palavras vigorosas e de maior poder. O vestido que eu costumava usar nas festas da colheita e cuja beleza tens olhos mudos cobriçarem, agora já te pertence. Desdobra-o com cuidado para estender na relva a brancura dele sem que te

esqueças dos colares e da flor que eu prendia na linha da cintura. Então despirás tua veste pagã para que possas untar por igual cada parte do teu corpo e o farás com óleo almiscarado. Sete vezes passarás entre o fogo e a fumaça. Depois, buscarás no galho o fruto, as folhas mais tenras e algumas sementes que estarão nos favos. Ajudarás a eles o pote de mel desenterrado por tuas próprias mãos e em lugar marcado. Na folha do antúrio que cresce úmido à beira d'água deitarás o mel, o fruto, as folhas novas e as sementes. A correnteza do rio os levará assim enlaçados, para que percorram as ondulações do sítio. Ao cabo disso precisarás reavivir o fogo e o farás com o conteúdo de uma caixinha redonda, minha poção miseriosa, meu cadinho, meu sal da vida. Tontearás de louca embriaguez e a mata recenderá. Verás então subir pelos ares o verdadeiro olor ao assomar no céu a Lua plena. Deixa a descoberto teu ventre e faz ver a ela que, tal fruto deiscente, o fluxo descerá com o plenilúnio.

2

Nem tive precisão de olhar para trás. Já era o dia seguinte e o Sol que me fizera despertar anunciava o dia pelo meio. Pus-me a caminho. Deparei-me dona, senhora de mim, possuinte dos meus próprios passos, sem saudades.

Apressei marcha e logo ultrapassei légua-limite, lancei-me. Eu parecia deslizar do topo do mundo o passo destravado para cumprir estirão que se perdia à frente dos meus olhos.

Pela primeira vez, naquele dia, pensei em minha mãe e a imagem dela não chegou sozinha. Veio ela e veio o rio, veio o fio da história, explicito luar a tudo envolver, fio retomado e devidamente seguido, os corpos voltando a banhar-se e o desfecho avermelhando as águas.

A cada colheita, quando os cânticos prenunciavam a alegria, os senhores vigiavam suas senhoras e se de algumas não se visse mover os lábios, adivinhava-se que haviam sido tocadas pelo impulso da emoção, que desejavam bem mais além da colheita, que não pertenciam mais àquela legião exata e que naquela cidade branca à beira de um rio...

Daí os gemidos e os soluços abafados pelos cânticos, ruídos que eu escutara sem clarins anunciadores que melhor conduzissem a história narrada por minha mãe. Só os gemidos e soluços, os sons amargos.

Às minhas costas, o Sol partia-se escarlate e eu precisei descansar em alguma sombra para melhor abstrair a vermelhidão. Recostado o corpo em árvore velha, meu pensamento fugiu e fugiu. A medida que concentrei lembranças e soltei a imaginação, foi como se eu tivesse tomado assento em dorso de cavalo de fogo a dar saltos e coices, a escavar o chão, a espanejar o ar, a relinchar, a galopar e estancar, a dar meia volta e sacudir enlouquecido a crina para que meu corpo fraquejasse, para que eu não tivesse mãos tão fortes para a sustentação.

Meu corpo todo queimava nas labaredas que irrompiam pelas ventas resfolegantes, pelos olhos enormes, pelas patas que batiam no meu peito. Pelo dorso do animal as lavas escorriam e queimavam-me as coxas.

Acudiu-me o vento da noite que me soprou as feridas e depositou na sombra meu corpo em retorno e incendiado. Cuidi que sonhara, mas eu não sonhara e ao primeiro esforço para erguer-me, soltei grito de dor mesmo sem ver as feridas.

Cuidei então que enlouquecia, que tonteava e não havia mais a mão materna ao alcance da minha mão. Gritei por seu nome mil vezes, mesmo sabendo que ela não podia socorrer-me. Chamei por ela mesmo assim, para ter a sensação de que ela existira, para que meu grito a confirmasse por brevíssimo instante.

Aos poucos fui reconhecendo o tronco e a árvore velha porque recobrava o instante e a dor arrefecia. Encolhi-me, cabeça tocando os joelhos e, enovelada, soluçei e gemi por tempo que não cabia nos relógios.

Foi nesse tempo inimaginável que mergulhei meus soluços. Nenhum pássaro voava, nenhum animal rastejava. Entre

aquele céu e a terra que me acolhia, só o meu corpo abatido, só o meu ser padecente.

Fora do meu alcance estava a Lua e o Sol que já morrerá, alguma fonte cristalina e o caminho do qual eu me apartara. Para soerguer-me precisei das plantas rasteiras, do tronco nodoso e pus-me a caminho, cambaleante e sem prudência alguma.

Aos tropeços, reencontrei a trilha, ao mesmo tempo em que me enredava no fio da história, retomado. O silêncio engolia meu respirar, o ruído dos meus passos e voltava aos meus ouvidos rumor de água e de lamento. Caminhava dentro do negrume e solitária, a sentir em meus ouvidos a voz de minha mãe em confidência.

A cada lavagem dos corpos, a cada submersão, alguém de verdade se finava, alguém de verdade jazia sepultado entre o limo e a pedra.

Para menor se tornar o meu desassossegado principiiei por aquecer as mãos, esfregando uma contra a outra para afugentar o frio que vinha chegando com a madrugada. Demorei-me a olhar o céu querendo a todo custo encontrar nele, infima claridade que me anunciasse o dia.

Se estivesse eu com minha mãe ao lado e fosse noite, viria em sopro cálido o Anjo da Prudência a adormecer a filha e descansar a mãe, mesmo ao relento. Mas eu estava só e deveria por assim estar, suportar o cansaço e o medo por maior que fossem.

Assim, ainda pedinte de um clarão que me alumiasse os passos, imaginei que viesse em meu socorro um Anjo da Noite, um anjo parecido da minha aventura.

Por isso abri exageradamente os olhos para um vulto que vi assomar diante de mim, pousado na pastagem. Parecia à minha espera e era um cavalo, a cauda a balançar. Tive medo pela primeira vez. Seria o cavalo enlouquecido das horas passadas, a querer incendiar-me novamente o corpo?

Enquanto eu me aproximava dele, meu coração se acalmava. Passei-lhe a mão no pêlo, alisei-lhe a crina e com as dificuldades das dores do meu corpo, alcei-me para o dorso do animal e deixei-me levar em trote ameno para lugar que embora eu não soubesse, não me arrancava o mais leve sobressalto.

Não sei por quanto tempo estrotejamos, mas ao vencer com esforço caminho elevado, com retardos e entravos, ele estancou irredutível. Desmontei e olhei em volta. Havia pasto pobre, havia ruínas de casa, havia vegetação pelas janelas desmontadas, pedra e desolação pelos caminhos.

Ouvi um latido, ouvi um cantar de galo, animei-me. Com pouco eu já estava à porta de um casebre quase devastado de onde me saiu um som roufenho, um riso de debilidade, um vulto de mulher velha. Abraçou-me como se houvesse estado à minha espera e levou-me para dentro.

Ao apontar para um canto desvelou-me, entre as tábuas que formavam parede, fileiras de santos, imagens carcomidas pelo tempo. Santo Onofre, São Jerônimo, São Cristovão e Santa Filomena, os nomes saindo na voz titubeante daquela mulher velha.

A fala obscurecida e os sons inarticulados principiavam nela para ornar discurso de tartamudez, e eu a experimentar maravilhas da alma através daquela fala insofribível. Demorei meu olhar em São Jerônimo, ele a buscar nos livros já tão distante dos verdes anos e aquela mulher ali, companhia dela, lá fora o desconsolo, a devastação. Eu queria sair, eu queria ficar, a mulher velha não fazia o gesto que mudasse o instante, os ouvidos dela não escutavam o meu respirar, a minha sede d'álma em saber, em ter esclarecido aquele encontro.

Pelos cinco sentidos agasalhava sentimento de estar só no mundo, no lugar mais alto do mundo. Esperei em vão que ela me falasse do quanto eu ainda teria que percorrer, de quando enfim a morte me chamaria dali, em quais circunstâncias eu

partiria e quais os santos que eu deveria invocar para me sustentarem à beira dos abismos.

Vánitades, vanidades... A porta do casebre nenhum sinal que me fizesse mover os pés em direção indicada, nenhum ruído a ser vertido como indício, qualquer um, de partida ou de chegada, de cuidado com emboscadas ou aleives.

A frouxidão do riso da mulher velha e o olhar de fixidez dos santos de madeira, faziam crescer dentro de mim espaço de desolação e de vazio. Dei de andar e ao virar as costas, o riso de debilidade emaranhara-se no cantar do galo e no latido do cão, ouvidos pela segunda vez.

Na roldana do poço um ranger de corda veio como sinal a elucidar o instante, a confirmar a mim que, mesmo assemelhadas, as horas não estavam a repetir-se. E assim, sem saber se era dia ou era noite, fiz-me a caminho em rumo torto, tripla desmembrada, marcha obscurecida, desejo só de apartar-me dali, extraviar-me de vez e nunca mais ouvir a voz roufenha, o riso, o cão.

Persignei-me ao adentrar possível caminho a ser palmilhado sem a senha que eu buscara, baldado esforço, desconcertante condição. Má hora aquela, o riso de debilidade ecoando às minhas costas e pelos ermos, enquanto eu vencia a distância do casebre e dos santos.

Ninguém, ninguém sobre a terra. Uma única voz que me altercasse, um Sol que me cegasse, alguma branda mão que me guiasse por prestanta, um veludo, uma esfera armilar, o pão do espírito, alguém que acolhesse em desamparo minha orfandade exposta em solo árido, as pedras que rasgavam espinhos no meu ventre.

Desolada paisagem a quem buscava umidade, sombra, um reme mergulhado em correnteza. Mas à minha dianteira e sem clemência só um desdobrar de vazio, o silêncio das veias, a ausência de tudo. Desirmanada e cambaleante vislumbrei, em verdadeiro esforço, a Grande Urso e assim, sem saber se era

noite ou se era dia, rolei por terra cuidando que chegara a algum lugar. Mas não chegara e não era a Urso Maior, era somente o cão a farejar meu andar em círculo, a voltar o poço, o casebre, eu em desamparo e em rodopio, a perder o ritmo e tontear, ébria de mim em igual lugar, o mesmo que eu buscara e não me respondera.

Vánitades, vanidades... O fio da história emaranhado, o passo enredado e vacilante. Precisei invocar todos os santos e pedir comprazimento, que viessem em meu auxílio e me afetassem dali por precisão de adiantar-me, seguir em frente, procurar e encontrar, procurar.

Em vão eu me afastava e avultava o círculo, alargava o giro, meu corpo atado ao centro da imensa roda que também girava com meu corpo. O riso vindo, o cão que me acuara, o alvo do poço que eu temia, os joelhos que dobravam. *Minha mãe* e eu gritei em voz tão alta, minha mãe que eu queria ali de braço erguido a apontar a saída, sem encontrar-me prostrada uma outra vez, de novo enrodilhada, meu corpo ao rodopelo, qual girador veloz, corrupio em ventania e amafianhado, a poeira subindo, o rosto enterrado no chão, o joelho sangrando, a rogar indulgência à mulher velha que se achegava enorme, braços estendidos para mim, o medo da loucura e do delírio, a voz da noite, o gemido e o rodar.

Em contrações pedi, em grito mudo implorei e, tal força de vendaval a empurrar-me os pés, rolei por precipício que não tinha fim. Enfim rolou meu corpo por depressão profunda, o oco, o vazio, a queda livre e, em desespero, implorei que chegasse em algum lugar.

Chorei. E se meu pranto em água se tornasse, eu seria naquele dia a fonte-mãe-do-rio a fluir e encharcar aridez e tanta pedra de tanto que eu chorava. Levou um tempo, levou um longo tempo até que os soluços fossem se acalmando e eu pudesse erguer meu rosto em primo gesto, depois o torso e por fim deparasse, suspenso à minha frente, vulto de guerreiro em

finda guerra, o corpo envolto em manto que se abria, o braço sobre o peito, os pés escostos em nuvem de poeira.

Evanescente e transitória, a visão do guerreiro foi obra de um breve instante, pois se desfez, fugaz e esplendorosa diante de mim em desfalecimento, verdade em mentira transformada, as pálpebras pesando como chumbo.

Por fim, feito sombra e claridade que alternassem, a Lua e o Sol assim conciliados, meu sentimento de desapoio se fez retrocedendo como se repatriada eu me encontrasse, a paz restituida, o sitio em reconhecimento, minha alma ao fim, endureçada.

Ao redor o mundo transmudara em ondulações de um vasto campo, em asas que batiam e alçavam vôo, em tintas de cores variadas.

Estariam meus olhos a despedir-me do mundo que eu malmente começara a percorrer? Cuidei que sim e tomei por despedida a natureza em festa, o mundo em concordância, minha hora chegada e os augúrios de uma boa morte.

tender meu lamento por tão longo tempo eu me atrasara. Animou-me vontade férrea e desejo de apressar-me. Por precisão ajuntei pedras que haveriam de, atritadas, acender minha fogueira para passar a noite. Nem sono, nem cansaço, nem desejo de esperar o dia seguinte a chorar pelo frio e pela fome. Perseguido atalhos, pus-me distante do dia e minha ofensa para a noite negra foi a chama da fogueira que eu aticei com meu furor.

Eu precisava daquela luz arrancada do atrito das minhas mãos contra as pedras para que meu ser se acalmasse e me fosse possível possuir trilha e sossego. A fogueira crepitou a noite inteira e longa e os demônios afastavam-se para perseguir os dias profundos.

Em pouco tempo e desembarcada calcava o pé em solo firme e iniciava subida cautelosa, a inteirar-me de tudo, a desfrinçar caminho íngreme que avançava comigo em igual desconhecimento, para cima, sempre para cima ao encalço do que ainda não fora devassado, querendo aclarar-me e aclarar meu passo mui zeloso, a sondar até o fim o que fosse possível deslindar, eu que me sentia apurando ciências ainda não desvendadas.

A esmiuçar, enfim, cheguei e estaquei naquele alto, a vislumbrar planura imensa e aventurar-me. Eu ensaiara escalada nas trevas, mas o que eu dali descortinava era gleba desmesurada exposta ao tempo e diante de meus olhos; vasta região de amenas sombras, nem Sol, nem Lua, um tempo de intermédio deleitoso.

Palmeiras velhas, suspensas no barranco e enfileiradas, separam o rio lá embaixo por onde o barco me trouxera de uma vasta terra que se estendia à minha frente e onde a tarde se assentava.

Embevecida, detinha-me a espiar movendo a cabeça para a direita e para a esquerda, tomando assunto, apertando o olhar em tantas direções oferecidas, cheirando no ar um cheiro que

Ai de mim, pássaros da noite! Ai de mim, urtigas deste campo! Ai de mim, que não morri ainda e o desenlace teima em se alongar! Ai de mim, que ainda não são meus os atados desse laço porque o fio se põe distante dos pontos de arremate! Ai de mim, que as agulhas furam às cegas! Que foi feito do vento a desfazer para sempre a estrela de meu braço? E o olho do céu, vigilante, a velar-me nessa travessia? Minha voz buscava os quatro ventos, mas o eco a desdobrar-se retornava para que só eu me ouvisse, ai de mim!

Braços estendidos para o Sol morrente bateu-me ânsia de prender, embora em quadro trémulo, esse universo que se moytrava por obra de algum espírito magnânimo. Entreguei-me ao desfalecimento e, ao descobrir meu corpo, aconcheguei-me em leito de verdura, cova rasa, ouvido colado ao peito da terra por onde subia a voz de minha mãe em acalanto. Exaurida, quedei-me e nesse alento adormeci.

Descera aos infernos lá de onde me arrancaram mãos que sabiam de minha incompletude. Reconheci então que ao es-

era meu, como se fosse o regaço materno a exalar a essência do meu próprio começo.

Fechei os olhos porque se fez preciso beber do êxtase verdadeiro, ali onde os medos não me visitavam e onde talvez tudo estivesse apenas nos princípios. Respirei fundo e ao abrir os olhos outra vez, vultos apareceram dispostos na paisagem e eram três.

Não lhes podia ver o rosto pois curvados, laboravam, moviam harmoniosamente as mãos a tecer o que me não era dado deslindar. Gestos de tecer que me fizeram, atraída, chegar-me ao primeiro vulto posto à esquerda. Era só o vulto de uma pessoa velha, e não me olhava. Sussurrei às suas costas.

— Irmão de mim, com que te ocupas além de carregar teu fardo de velhice?

— Ocupo-me dos movimentos do ar, teço a força dos sopros, aragem de onde derivarão os dias e as noites. Para que sejam frescas e mornas ao tempo certo e para que tua pele não queime em demasia, ocupo-me do zéfiro que é o vento do ocidente pleno de amenidades. Teço para ti.

Ao voltar-me para a direita, repeti gestos de aproximar-me, agora em direção ao segundo vulto a laborar também o invisível. Sussurrei pela segunda vez.

— Irmão de mim, estou de passagem e neste agora nada me é possível distinguir pois que há movimento incerto de tuas mãos e emaranhado das linhas também há...

— Ocupo-me do encordoado das fibras que descerão ao peito da terra em vigor e seiva. Ocupo-me de vegetação, teço raízes, teço o teu chão e o preparo para receber o húmus onde se assentará teu domicílio, arraial a ser cuidado para que se torne o teu torrão, a casa do teu pai. Teço o fio da lâmina que deixará em pé o que for preciso para sombrear e alimentar.

Voltei-me. Em espaço situado entre os dois vultos e poucado ao fundo, estava um terceiro, bem menos visível e encur-

vadinho a impor-me aterrador silêncio. Deixei que escoasse um longo tempo e de novo acheguei-me sussurrando às suas costas.

— Irmão ou irmã de mim que estás ao fundo e te colocas no vértice desse triângulo limitador das águas e dessa estância, teces o que foi ou teces o que será?

— Contempla-me porque não tenho tempo para olhar-te. Teço e já é bastante que disso te apecerbas. Trato do oculto deste sitio, daquele que por essas plagas transitar, o ser vivente, o pó humano, o anônimo. Teço-lhe a alma. Minhas linhas conformarão a essencialidade e por isso preparam os ámagos e as intimidades, contexturas, parte inerente. O veio imamente teço e é tudo.

Aquele campo de sombras e os vultos que laboravam sem que eu pudesse ver-lhes o rosto, sem tocá-los, só as palavras a esclarecer coisas fundas, repostas que eu implorava em vão sussurro. Palavras que ressoavam como setas envenenadas a abrir as veias da incompreensão. Que palavras são estas que já não respondem ao que eu pergunto?

E esses sons e esses vultos que, espalhados, fazem de mim pássaro a quem cortaram as asas? De quem falam esses vultos e qual é o tempo que se anuncia e que os faz preparar ares e terras? E para quem, para quem se não sou eu?

Mas as vezes empurravam meus pés para longe daquela região de amenas sombras. Parecia-me que a quietude não mais me pertencia, que para longe eu devesse seguir deixando aqueles vultos na incumbência de afazeres a que estavam consagrados, eu a quem nenhum semblante fora dado a conhecer.

Banida era como a minha alma se sentia, banida das amenas sombras, para a frente sempre, para a frente. E assim via-me de novo a marchar sem olhar para trás ou para os lados.

Um desvanecimento no corpo, um esvair-se, um desfazer-se, como passamento de fim, de outras horas, de tantas horas de passar, um alongar-se de dor, um desfiar-se infinito, um sentir-se estrangeiro, a andar atrás e em volta.

Experimentei pensar em minha mãe, mas minha memória ainda não retivera não a trazia mais, por maior que fosse o esforço em recobrá-la. Não, ela não viria em relembração e além do mais, eu perdera minha imagem junto dela e a relembração só a encontrava em vulto e muito velha, a languescer-se. E eu, esquecida de mim infante, a aprender com ela.

Percebera minha mãe que assim seria para acontecer? Eu desirmanada dela a cada terreno vencido, a cada estância alcançada, a cada chão palmilhado? Experimentei gritar seu nome, mas por maior que fosse a força dos meus remos, o que me saiu da garganta foi mero balúcio e assim tão frágil que nada me aconteceu no corpo, que nada me aconteceu no peito. Um pássaro negro riscou o céu com um piado assustador.

Comecei por sentir úmidas as plantas dos meus pés. Eu caminhava em descida, gleba de pedregulhos e assim dava-me conta do muito que me afastara, por não mais arder o Sol e nem a Lua restar mediando meus passos.

Senti avançar meu corpo para baixo. Reconheci pela velocidade que obrigava a deslocar-me, que a descida era vertiginosa. Marchava eu em declividade para grande abertura em ângulo de terreno confluyente, como se estivesse a resvalar e enfim descesse em avalanche, eu que não me dera conta de nenhum abismo, de por os pés sequer nalgum sítio convergente.

Na verdade, ao me fazer em descida, eu vislumbra lá no alto escarpas medonhas, o ventre de um abismo colossal de inacreditável altura, que me desgovernava ladeira abaixo e me apequenava em direção à caverna circular e escarpada, meus pés já tão feridos, a fronte rorejante de suor e eu em porfia.

Tentei parar, segurar-me nalguma pedra, algum arbusto para estancar um pouco a precipitosa queda sem mais controle do meu corpo a despenhar-se para o fundo, lá onde corriam em celeridade as águas de um rio a desaparecer por baixo das pedras.

Segurei-me porque o chão começava a fazer-se escorregadio e ocorreu-me a idéia de aproximar-me d'água para poder lavar o sangue dos meus pés. O rio, cuja profundidade eu desconhecia, acolheu-me enfim.

Cheguei com grande esforço à sua borda. Sentia-me desaterrada e ouvi gemidos. Ao erguer a cabeça para saber de on-

de vinham os lamentos deparei-me, pela primeira vez, com a visão do lugar onde eu me encontrava: uma altura imensa, o fundo de um abismo em cujas paredes escarpadas jaziam corpos seminus, uma gente moribunda de quem vinham os gemidos assustadores.

Atordei-me e quase rolei águas abaixo. Eu, na descida vertiginosa por eles havia passado e não os vira. Quantos eram, afinal? Quem os deixara ali de morte feridos, todos eles? Meu primeiro impulso pôs-me de pé a envidar movimentos em direção ao que mais próximo quedava-se do nível onde eu me encontrava.

Para tanto precisei valer-me das pedras para que meu corpo não rolasse para dentro das águas que corriam em aceleração, sem eu saber para onde. Iniciei a subida em grande sacrifício e, em agachamento, principiei escalada íngreme, a pele a se dilacerar pelas bordas afiadas.

Avultavam os gemidos como se o moribundo houvesse percebido que eu o acudiria ao empenhar-me em escamosa subida para os reposteiros onde se prostravam, mais mortos do que vivos, corpos padecentes.

Alçava-me com dificuldade porque meu corpo deslizava para baixo. Soerguia-me e tentava, em perigoso active, colar meu corpo às pedras e experimentar subida. Entre equilíbrio, medo, sustentação e perigo achei-me rastejante.

Era o corpo de um jovem guerreiro e trazia encravada no peito uma flecha. Para arrancá-la eu deveria fazê-lo sem deixá-lo me desequilibrar, sem cair, sem ultrapassar a pequena distância da escarpa que mal dava para sustentar o corpo dele.

Qual animal a cair sobre a presa, montei-me o corpo a rogar-lhe que me sustentasse prendendo-me também, enquanto eu, valendo-me das duas mãos, tentava a não mais poder, arrancar-lhe a flecha cravada.

O rosto dele cobria-se de suor e a respiração era dificultosa e entrecortada. Pelo arquejar do peito, imaginei-o prestes

ao desvanecimento e então roguei-lhe uma vez mais que não se extraviasse e acreditasse na capacidade das minhas posses para recobrar-lhe as forças.

O sangue vivo brotou-lhe do peito e os gemidos de dor misturaram-se aos de reconforto. Untei a ferida com o limo das escarpas, com o líquen e a umidade que era o lenitivo único para reanimá-lo. Ao alisar-lhe os cabelos molhados pelo suor da morte, ouvi de sua boca uma só palavra, em respiro derradeiro. Gritei-lhe que não e, por um átimo desesperador, senti que o corpo preso entre minhas pernas extravaiava-se rumo ao sumidouro.

Solucei em instante de infinita dor. Em fracasso, restava-me tão-somente deslocar meu corpo para uma nova altura, de onde partiam os outros gemidos. O sorvedouro lá em baixo tonteava e os gemidos vindo de um outro lado configuravam um outro moribundo.

Recomecei a escalada cuidando em não fazer meu corpo destribar-se, na mão a flecha que até pouco tempo estivera enraizada noutro peito. Servia-me dela para tornar menos penoso o chegar-me. Em movimentos que ascendiam e me faziam dominante pela altura, cavalguei o corpo de outro moribundo, rogando-lhe também que me prendesse entre seus braços.

Era um velho guerreiro e trazia encravada no peito uma flecha. Houvera pujança decerto naquele corpo, mas a luz já fugira-lhe dos olhos.

Pensei por um momento na mão que desferira o golpe naquele corpo lasso que lutava ainda por obedecer ao comando desesperado de minhas palavras e erguia os braços para cingir-me, já quase liberto das prisões da carne. Ferido de morte, minha tarefa ali era extrair com minhas próprias mãos e em desvantagem, a flecha enterrada no peito e nada mais.

Devolver-lhe a vida, arrastá-lo daquele lugar era sombra tão distante, era a voz do impossível segredando aos meus ou-

vidos. Em esforço demorado e em soluços, empreendia movimentos para o arranque. Jamais esquecerei o jorro de sangue saltando da ferida e a mesma palavra balbuciada pelo jovem guerreiro que antes se fora.

Depois, assistir ao derradeiro estertor e ver, em contorção, o corpo também extraviar-se, a querer levar-me com ele, eu a valer-me agora das duas flechas para impedir-me de adotar junto ao corpo dele que, desgobernado, mergulhava em sumidouro.

Implorei aos céus que me ajudassem porque o sangue do velho guerreiro misturara-se ao meu corpo e ao meu sangue; mais ainda eu resvalava para baixo e se faziam infrutíferos os esforços de manter-me na estreitura. Coberta de sangue, era como se eu em meio à batalha me encontrasse e, obstinada, teimasse em não morrer.

Ao escutar fraco gemido, empenhei-me em direção ao terceiro moribundo a jazer em agonia de morte. A ferida aberta e a flecha ao lado esquerdo de seu corpo davam-me conta que havia sido arrancada por suas próprias mãos e que ela estava a acabar-se.

Como se já não restasse em mim indício sequer de nenhuma esperança e a impotência estivesse a amolecer-me os braços e as pernas, acerquei-me do frouxo corpo da guerreira que morria e, oferecendo-lhe o ouvido para que a palavra fosse proferida, entreouvi quase em assopro. Depois, sem lagrima nenhuma e sem nenhum tremor, resguarda-a com meu corpo e em despedida.

Estendi meu olhar em todas as direções. Vislumbrava o rio correndo lá em baixo, o céu que se fazia negro ao avançar a noite e, em retrospectção, avaliava o quanto meu desespero esvanecera. Revia em corrente e num segundo, o passado que se desenrolara há tão pouco tempo, o inesperado da marcha que eu fizera em descida, gemidos de uma gente se findando.

Revia a escalada, a lida com o perigo extremo e a certeza

logo dissipada de, por minhas pobres mãos, oferecer em retorno aquelas vidas. Vanidades, vanidades... Num segundo afastava-se de mim uma visão que eu tivera de mim mesma, gigantesca e poderosa imagem capaz de impedir feridas, morte ou sofrimento, a querer vencer por esforço o que por si, era imbatível. Ó, desalento! Ó sonhos de dourada fantasia!

Por baixo do meu corpo o ainda morno corpo da guerreira e minha ilusão a desfazer-se em grande calma. Não a abandonaria ali, ela que de mim nem precisara para libertar-se, ela que nem das minhas lágrimas carecera. Não a abandonaria ali para que seu corpo em pasto de rapinas se tornasse. Haveria, eu mesma, de arremessá-la ao sorvedouro, lançá-la lá em baixo e sem remorso ver-me desobrigada e em procedimento resoluto. Ah, missão tão desgraçada! Ah, poder acalmar para sempre o coração!

Tomando das três flechas e servindo-me delas como apoio, iniciei subida que agora se fazia em menor sacrifício. Ao vencer a escalada e alcançar a beira do abismo, extenuada, deitei por terra o corpo fatigado em tremor de músculos e suspiros ofegantes, tantas eram as dores. Rolei meu corpo em esforço de distanciar-me do precipício e também porque o chão afagava, a terra apaziguava, o solo acalentava, boleamento a propiciar concordância, a restabelecer proximidades.

Fitei o céu negro lá em cima, ao tempo de ver rolando na amplitude nuvens de fogo, relâmpagos e trovões em grande estrondo, como se em batalha se afrontassem céu e céu. Um vento aterrador ergueu diante dos meus olhos fogo e fogueira em explosão colossal, a reboar para dentro da terra e diante dos meus olhos, o abismo a se fechar em terrível estrondeamento.

Nenhuma folha tremulava, nenhum rumor sobre a terra se ouvia. Meu corpo reconfortado libertara-se das dores e os movimentos que eu precisei fazer para limpar limosidades nunca os fizera tão leves, porque de plumas se cobria a atmosfera em que eu mergulhava.

Assuntei lugar olhando para todas as direções e vislumbrei dentro do silêncio a flutuar, porque assim fluuava a natureza orgulhosa dos frutos, cambiante de luz, esplendorosa terra que se estendia para trás e para frente, para os lados, domicílio da cor, regaço materno e generoso de onde eu devia ir-me embora. Dei-me conta então das três flechas que eu portava e, para que não acontecesse a traição da memória, deixei-as ali para que marcassem as horas lá passadas.

Depositei-as no solo, manchadas que ainda estavam pelo sangue dos guerreiros que eu encontrara. Havia motivos para crer ter sido a visão do sangue o me fazer pensar no fim da história. Dei-me conta nessa hora que, ao tentar lembrar-me dela, minha história se enredava em outra história e eu, em vão empenho, a perdia em esquecimento.

Envidei grandes esforços, busquei em tentativas e assim fiz tantas vezes era possível fazê-lo para, ao cabo de tanto imaginar, perder de uma vez por todas o fio da minha própria história.

Ao dar-me conta de tão grande esquecimento, não me abateu sequer o desconsolo. Fiz-me a caminho e meus pés pisavam leve porque leve se fazia o ar da noite e eu com minha história sepultada. Sem começo, fim e intermédio, via-me nascer naquele instante sem nascituro querer ser. Era como render-se a um encanto, apaziguar-se, depor as armas, entregar-se por querer.

Pus-me a caminho, eu viajante de mim mesma não mais tão solitária porque ouvira vozes trançadas no tempo.

Murmúrio de vozes que foram chegando ao apurar o ouvido e adentrar lugar varado pela claridade. Umbroso bosque que meus olhos percorriam extasiados, arvoredo a espalhar-se e alargar resplêndido por vastidão sem fronteiras. Lugar de luz exata, interminável bosque e prazerosa caminhada, visões que me chegavam assombreadas.

Ali um bando de meninos nus a rodear-me e puxar-me

pelas mãos. Mais adiante um páramo tranqüilo em meio ao bosque e, em grande roda aberta, grupo de homens, mulheres com crianças a apoiar o queixo às mãos e ouvir histórias saídas de uma voz em canto-chão, narrativa a escorrer sobre a terra. Apurei os sentidos todos, juntei as mãos em concha e escutei.

...E vieram os cabelos que foi o nome pelo qual minha mãe os nomeou, fazendo o sinal da cruz diante de mim. E minha mãe gesticulava e gatinhava para melhor reter expressão deles de ódio, contrariada a exclusão que sofreram de suas mulheres soltas em banho de rio, soltas em banho de solidão compartilhada.

E não falaram elas, não disseram palavra porque, surpreendidas, encenaram cenas de mentira, gestos de crianças quando pilhadas em malfeitos. E o ódio delas aflorava pelas barbas negras, pelos pomos-de-adão a subir e descer, eles engolindo em seco, a quase furar a garganta, pelos fios dos bigodes a acompanhar a boca em torcedura.

E contou minha mãe que foi só um momento, o pesado momento em que os punhais foram expostos e apontados e que, estando elas em banho e soltas os cabelos, eles os cortaram nus, não satisfeitos, os tosaram indo além, feixes e feixes de madeixas crescendo nas abas do rio, em horto transformado.

E assegurou minha mãe que o ajoelhar foi imposto e nem pediu delas o implorar, que antes resistiram ao dobrar dos joelhos e do corpo mas que foi imposto o ajoelhar, o corpo retorcido em gesto de pedido que não foi pedido.

E que assim nus e transidas pelo frio e sem cabelos pareciam meninos assustados. E aí foi o final quando eles enterraram os punhais em tenro peito, os ais e os desaires.

E era esse o momento em que minha mãe animava a narrativa porque enfiava-se e percorria distância de uns dez metros, mãos para trás do corpo, olhar preso no chão ou nos meus olhos, para um e outro lado, para esquerda e para a direita, doloroso escutar, angustiantemente deambulação, a história se tingindo de sangue na hora

dos pinhais. *Havia alguns que avançavam as mãos para as nuças e estrangulavam, inoção do maritiro. Havia outros a úter co-mo cães, movidos por êxtase demoníaco a cobrir de requintes o derradeiro golpe.*

Insúlia, armadilha, traição eram palavras de sangue vomitadas por minha mãe e eu aprendi.

Feridas, as mulheres atiravam-se para os braços do rio e iam ao encalço delas os matadores, fático mergulhar em cima dos corpos inânimes para perpetuar a imolação. E assim os ceifeiros entretavam o rio, avermelhando-o. As mulheres o escolhiam como leito de vida e de morte e por isso os homens choravam a sua exclusão.

Minha mãe estancava, mirava com seus antigos olhos para depois prosseguir...

Reconheci de pronto a história que minha mãe contava para mim em noites primevas. O mais absoluto silêncio atava-me àquele instante, mas um ruflar de penas fez-me divisar, afastado também da pequena multidão que ocupava o centro da clareira, alguém a me fazer companhia.

Mirei e vi claramente visto, alguém que em princípio julguei em espreitança. Era um menino a fazer movimentos circulares e tornar as águas coloridas. Gestos de extrema lentidão, alquimia desenhada no ar, respirar paciente ao mergulhar os pássaros um a um e soltá-los depois em transmutação.

Quedei-me cautelosa, meu olhar preso em estampa jamais vista, um menino a brincar em arca d'água. Não me bateu nenhum desejo de falar-lhe. O que se passava diante dos meus olhos não carecia legendar e quanto mais demorados os movimentos se faziam mais matizes inomináveis, mais pássaros e muito mais formosura.

Acheguei-me por fim e, ao indagar-lhe sobre as gentes assentadas em volta da clareira, contou-me que em dia singular vinha de muito longe a multidão para ouvir de um ser vivente naquele bosque, as mais antigas histórias, algumas que de tão compridas atravessavam três dias e três noites.

Por não desviar a cabeça um só instante e em nenhum momento voltar-se para mim, desvelei cego dos olhos o menino ocupado em ofício tão raro. E sem que eu emitisse qualquer palavra, pôs-se a lembrar algumas histórias, uma que se chamava "Inês e o Poço", a mais comprida de todas.

Não sei por quanto tempo permaneci em contemplação, mas ao recrudescerem as vozes, ouvi do menino em advertência que eu me pusesse à escuta. Sentia dificuldade em afastar-me dele, mas o chamamento alcançou-me lá do bosque, em sedução de voz e ouvido. Acheguei-me e ajoelhei-me. Ao meu lado, mulheres com os filhos ao peito, homens cheirando a fumo de folhas, o bosque exalava. E então, entrando pausado pelos meus ouvidos, chegou-me a voz em narrativa.

3 *Meu avô, pai do meu pai, tinha um amigo... Pus-me em retirada devagar ao tempo de escutar, em me distanciando, a voz em cantocho, abrindo caminho em meio ao arvoredo, palavras d'antanho a desembaraçar meu rumo e me lançar...*

Esperar o final é querer a história, é merecê-la pelo direito de espera, é possuir infinitamente, ad aeternum...