

ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: A SUPERFÍCIE DA REPRESENTAÇÃO

FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO

Aos alunos da Disciplina Romance Brasileiro do século XX à Contemporaneidade

A literatura brasileira advinda dos anos 70 teve que se haver com a ditadura militar, a censura e a perda de status, pois a indústria cultural começava a se elevar no Brasil nos fins dos anos 60 e a alcançar grande popularidade a partir do aumento do número de televisores no país nos anos seguintes. Para alguns críticos, a literatura teve que aprender a diferenciar-se dessa estrutura única, não perdendo completamente suas características próprias — de outra escrita — mas articulando para si determinadas estruturas ligadas ao cinema e à televisão, como a fragmentação e o montage. Para Renato Franco, essas questões ajudaram a abrir uma diferença radical entre os diversos autores ou esquemas de produção literária no Brasil. O experimentalismo nas obras de Sérgio Sant'Anna, de Ignácio de Loyola Brandão, de Ivan Angelo, de Renato Pampeu, de Carlos e Carlos Sussekind e de Paulo Francis, divergia da maioria dos relatos que narravam experiências vividas durante a ditadura, opondo-se ao romance reportagem ou ao mero relato memorialístico, por exemplo. Esses textos interessavam-se por ir mais além, criando produções tipicamente literárias a partir de dados concretos da realidade, utilizando-se de estratégias que beicam o cinematográfico, o televisivo, mas compondo-se de fragmentos e montagens, o que faz com que sejam diferentes da produção da qual são contemporâneos. Nesses textos discutem-se o próprio fazer literário e os narradores colocavam em cheque a produção literária em tempos burocráticos ao criticar a ditadura militar de forma metalinguística através do ataque aos grupos produtores e colaboradores da mesma.

Muitos desses romances encaminham-se para a descrição de cenas de forma bastante realista ou naturalista, conforme Alfredo Bosi apontou, em 1975, ao nomear "brotalista" a literatura presente nos contos de Rubem Fonseca, João Antônio, Sérgio Sant'Anna, Luiz Vilela, Wander Piroli, Moacyr Scliar. Para Bosi, essas narrativas saíram diretamente das experiências da burguesia carioca com uma dicção rápida, compulsiva, impetuosa, quase obscena e dissonante.

A necessidade de se aproximar e comunicar-se com um público que não tinha mais a experiência com leitura e não tinha campo para tal, faz com que esses autores, principalmente os da vinda de 70 para cá, abordem assuntos como o aumento da violência nas grandes cidades, a vida das favelas, dos prostíbulos, dos *bas funds*, etc. Daí o naturalismo televisivo e cinematográfico como a forma mais fácil de haver ou criar comunicação com esse público. Mesmo que o assunto não fosse palatável, havia a necessidade de se tratar dele com uma linguagem mais próxima da objetividade do que da subjetividade utilizada por outros escritores, como Clarice Lispector, da do regionalismo erudito de Guimarães Rosa.

Segundo Karl Erich Scholthammer, o romance brasileiro ressimbolizava a violên-

“ Os escritores da pós-modernidade reinventaram-se a partir do caos das grandes cidades, do mundo globalizado, do fim de todas as utopias

cia social nos grandes centros, criando “relatos de realidade”, através das emoções mais violentas, e não deixando espaço a prazeres ilusórios. O autor urbano produziria um *transrealismo*, “expressão do real além da realidade”, que suporta essa nova experiência social e urbana através de uma revitalização da linguagem poética, que passa a transgredir as barreiras proibitivas do significado. Daí uma linguagem “pornográfica”, que desestabilizaria o aspecto proibitivo do discurso.

A literatura produzida nos anos 80 e 90 no espaço urbano faria a comunicação política entre o real e o ficcional, o verdadeiro e o falso, em busca de uma supracaricatura, escolhendo a violência, tentando expressá-la de forma não redentora. A cidade seria esse lugar no qual a violência fundadora da cultura brasileira se mostraria de forma anárquica e horizontal e, por isso mesmo, mais contagiosa. Os indivíduos misturaram-se à cidade e os cenários urbanos violentos acabam por se confundir com os próprios corpos dos sujeitos. Nessa relação, o sujeito acaba por sumir e há a qualquer manifestação violenta da cidade, da qual ele é também um agente.

O texto ficcional surge ao organizar um mundo em sua produção. Nessa dissimulação, o texto representaria uma realidade que, para isso, não deve ser tomada como tal, pois ele é a referência de algo que, de fato, não é, mesmo se este algo se torna representável por ele”. O mundo passa então a ser representado como se fosse o mundo real.

Para Silvano Santiago, a literatura feita hoje traz um sabor amargo por insistir em escrever sobre a exaustão da representação. Os escritores da pós-modernidade reinventaram-se a partir do caos das grandes cidades, do mundo globalizado, do fim de todas as utopias ou pelo menos das desilusões e desencantos advindos do que restou delas. Para Nicolau Sevcenko, os artistas e os intelectuais, depois que o sonho modernista perdeu a sua inocência, seriam “cega-

lhos atordoados” que não acreditam mais em nada e não possuem poder algum. Eles estão só, reduzidos aos limites estreitos de sua fraqueza, seu horror e sua tória.

No romance brasileiro contemporâneo está representada a desesperança do homem, que nada mais tem a narrar, embora continue a narrar; a falta de sonhos a serem concretizados; a repetição do ibetismo da presentificação. A superficialidade impune dessas histórias de narradores errantes que não se envolvem em acontecimentos nem param para pensar sobre questões importantes para a humanidade e mera aparência, pois há uma prescrição em se refletir sobre a situação do homem contemporâneo em meio a uma sociedade de superfícies como a tela da TV, do cinema, do computador, uma sociedade do consumo na qual não se tem espaço para ligadas mais profundas. Nos romances contemporâneos a história está presente de forma a demonstrar o fim dos valores e a decadência da humanidade diante da sociedade de consumo. Os autores contemporâneos parecem concordar com Octavio Paz, para quem a história tem a realidade atrás de um pedaço de vidro, e tentam produzir algo que, mesmo traindo do *horror*, transfigure-se em uma produção geradora de beleza.

Os autores contemporâneos conseguem perceber a catástrofe do passado e exemplificar através de seus narradores a dispersão do sujeito e a falta de laços ou de projetos existentes nesse momento crucial da cultura ocidental. Ao mesmo tempo, o romance brasileiro contemporâneo é capaz de parodiar a tradição e se autoparodiar, fazendo, assim, a crítica ao passado, mas também conseguindo o olhar-se de forma crítica.

A literatura brasileira contemporânea fala da pobreza da experiência, conforme Silvano Santiago, mas também da pobreza da palavra e escrita enquanto processos de comunicação. Nos romances brasileiros contemporâneos a pobreza da experiência dá-se através de personagens narradores que não produzem nada exemplar para seus leitores, que estão desolados, muitas vezes, de escrita produtiva, pois não conseguem fazer mais do que dizer ou acreditar discursos vazios e repetitivos. Se o que resta é a pobreza da palavra escrita, os escritores trabalham essa palavra a fim de esvaziá-la ao máximo de seu sentido habitual.

Se há uma crise do saber e da narrativa, esses escritores conseguem ensinar o fato e construir sua literatura de modo a romper sua posição diante deste. Eles criticam a posição da cultura, utilizando-se para isso das mesmas ferramentas rmitizadas em sua escrita. Por incrível que pareça, os leitores de literatura brasileira, quanto mais esta discute a realidade brasileira, querem se afastar dela, preferindo os livros de autoajuda, romances espórtas, livros de magia e *best sellers* estrangeiros que mais parecem filmes ou roteiros prontos para serem filmados, do que encerrar a obra do frente. Aquelles que se interessam pela literatura e pela vida humana e, principalmente sobre a vida de brasileiros, devem ler João Gilberto Noll, Luiz Rufatto, André Sant'Anna, Marcel Aquino, Milton Hatoum, dentre outros, para conhecer-se e conhecer o seu país e a realidade que os cercam muito além do que a superfície parece demonstrar.

ISSN 2175-411X

1

ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: A SUPERFÍCIE DA REPRESENTAÇÃO

FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO

2 e 3

ENTREVISTA ADÉLIA PRADO DEUS MORA EM MIM, MAS A LETRA É MINHA MARCELO MORAIS

4

MEMÓRIAS NA VENDA DO MEU PAI JULIO CESAR VIEIRA

ma sensibilidade. A diferença é que o artista tem verbo para se expressar. Se for sem e o artista é músico, vai mostrar numa composição, ou tocando. Se for pintor, vai pintar, sempre fazendo isso para que o outro veja o que ele, o artista, viu antes. Ai todo mundo olha e fala: Ah, é mesmo, eu também senti isso, que bom que alguém falou isso e assim mesmo. Quando eu falo Guimarães Rosa, eu ficava tão espantada que eu falava assim: "Ah, ele tá falando demais, mas tem uma cosinha que ele não lembrou", e guardava aquilo. Estava lendo e, de repente, estava lá a coisa, *Aí eu falava "ah, danado!"* Uma sensibilidade monstruosa. E uma arte tão monstruosa quanto o tamanho da sensibilidade, capaz de universalizar para mim, objetivar aquele sentimentozinho mais oculto, aquela experiência mais anônima. Está lá no *Grande Sertão*. Esse é o papel do artista, *trazer em existência uma coisa que está latente em todo mundo, para todo mundo ver e falar "Ah, isso mesmo, eu não sou doido não. Eu também senti isso, olha lá"*. Então, ele comunica para todos aquilo que já é de todos.

SJ - O que você quer dizer quando fala "Deus mora em mim. Mas a letra é minha".
ADELIA - A letra é a única coisa que eu reconheço como minha. Até rigorosamente falando, nada é nada. Nada é da gente. Mas, se você pode dizer que alguma coisa é do artista é o registro pessoal da obra. O sujeito que mora na Rússia vai ter um registro enlatado, uma postura diferente da minha. O meu registro é mineiro, lá do interior. Esse registro é meu, é uma experiência pessoal. Mas a poesia, que posta naquele registro, é de Deus. Quando a gente não é minha. Posso chamar de Deus, posso chamar de Absoluto, de qualquer outro nome que eu queira, mas minha não é. Ela me atravessa, passa através de mim e vai além. Ela está além e além de mim. Os artistas são pequenos soldadinhos que têm esse dever sagrado de corresponder a essa exigência. É uma alegria e ao mesmo tempo um fardo. Porque se você não faz isso, você fica doente, fica

uma pessoa muito desagradável, muito infeliz.

SJ - Interessante as colocações que você já fez, que está fazendo aqui agora. Elas caminham na direção de uma fala sua no Seminário de Psicologia Social e Senso Religioso, realizado na UFMG em 1998, que foi transcrito com o título *Arte como experiência religiosa*. Você fala justamente nesse sentido, que a experiência artística e a experiência religiosa convergem de certa maneira, no sentido de que elas não dizem respeito à inteligência, ao entendimento, às faculdades lógicas. Mas você fala também de carência, *certo*. Você aborda no livro *Manuscritos de Felipa* quando fala assim "Gêrnidos de amor? Dêzemos e não erramos? Dói o amor em quem ama"... Então, o amor dói, a vida dói, isso é a vida?

ADELIA - A vida é um *sube e desce* de lágrimas. A arte, como a filosofia, é uma *tentativa de superar os limites*. O primeiro é o corpo. Você tem de carregar o corpo para onde você vai. Olha que pelega que é sair de Divinópolis e vir para aqui em Montes Claros? Tem de *saltar no ônibus*, tem de *pricar pra comer*. De *lutar* e as exigências da sua situação *cotidiana*, isso já é um limite. Mas essa matéria e *habitada por um desejo infinito*. Tudo é pouco para mim. Não tem arte que supra o meu desejo. Para o do meu coração, o mar é uma gota. Eu quero é tudo, o infinito é o que todo mundo quer. Quando você fala em amor, você quer o amor absoluto. Você casa muito apaixonado e para que o amor e a paixão perdurem, precisa de todo o seu empenho na morte do ego. O trabalho que dá de você preservar a sua *projeção narcísica*, a sua *psicose*. Porque não posso oferecer para o outro tudo o que eu quero, *quer o outro para mim*. Tem de haver uma busca de um absoluto que está fora de mim e de outros. O amor é uma experiência de *livre*. Em *outra não é por carência*, é *apenas de*. Quando alguém *tá que gosta de mim*, fico *capandulíssima*. As pessoas amam na gente aquilo que elas projetam no amor. De fato, a gente é isso, esse limite, essa miséria. E aí põe miséria, põe doença, põe dificuldades de toda ordem, os traumas hereditários, psicológicos, tudo. Nós somos pura necessidade. A gente é a necessidade encarnada. Eu vejo a superação disso, isso é um caminho de santidade, não tem outra palavra para isso não. Essa superação do ego. Os psicanalistas estão aí para tentar fazer isso. As vezes fazem equivocadamente. Falam: "Não, tudo bem, não existe culpa não, isso é bobagem". Essa culpa de não amar, não aceitar a condição humana. Aceitar a condição humana é que é santidade. Você pode ver que a felicidade dos santos, se você ler a biografia deles, é porque eles descaíram na condição deles. São criatura mesmo, e criatura humana. Aceitar isso já é criar asas. É isso que eu peço a Deus todo dia.

SJ - Aceitar a condição humana?
ADELIA - Sim, e é difícil demais. Sou um bicho que tem consciência de que é bicho. Ser galinha é ótimo. Todas as galinhas são absolutamente iguais. Você mata uma galinha, faz ela um *molho* *parado*, vem outra, vem outra, vem outra, *mes* *minha* *raclama*. Então, a grande dor é saber que eu sou *uma galinha*. *se mo*

lha *parado*. E isso é terrível! A gente passa sim. Superar isso é a hora quando a gente começa a ficar maduro e humilde. A hora *em* que você começa a *botar* *salto* *alto* e você *lembra* opa, calma. *La arte* *é feita* *por* *peças* *peças*. Olha Mozart. Pela *bita* *grafia* *dele* *era* *uma* *pessoa* *absolutamente* *inconveniente*, *vulgar* *mesmo*. Mas o que ele produzia, o que ele *carregava*, *em* *devo*. Então, *uma* *dificuldade* *do* *artista* *é* *essa*. E ver o arte que ele *faz* e aquilo que ele é, é uma tristeza isso. Então a gente tem que sair correndo atrás da obra, atrás da *experiência* *da* *obra*.

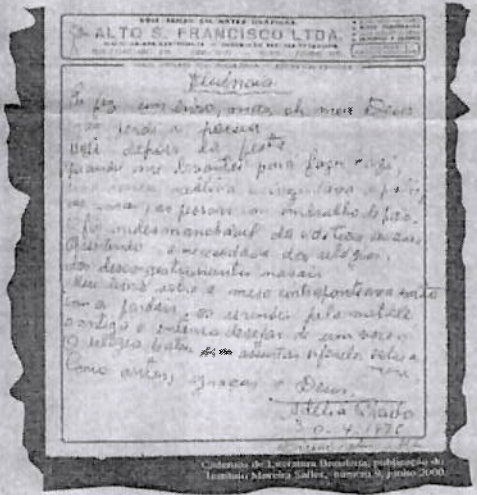
SJ - Voltando a Guimarães Rosa, Riobaldo diz que todo dia as *homens* *aprende* *uma* *forma* *nova* *de* *medo*.

ADELIA - A *paixão* *humana* *é* *uma* *forma* *de* *medo*. A gente fica *paralisada*. As pessoas que *estão* *em* *crise*, *depressivas* *ou* *psicóticas* *ficam* *paralisadas* *pelo* *medo*. Sabe o que é mais triste? Que o *medo* *da* *morte* *é* *o* *medo* *de* *viver*, *humilha* *mais* *a* *gente*. Tenho medo de entrar no ônibus, *medo* *do* *ônibus* *car*. Mas o que eu *tenho* *de* *medo* *de* *viver*. Eu projeto todo esse meu *medo* *de* *viver*, *essa* *economia* *que* *eu* *faço* *dos* *meus* *pensamentos*, *do* *meu* *amor*, *da* *minha* *paciência*, *das* *minhas* *virtudes*. Economizo isso, de medo. E terrível.

SJ - E Adélia Prado já aceitou a morte?

ADELIA - Melhorar bastante. Não melhorar. Zé? *[risos]* O Zé é que sabe. *[risos]* É igual aquele menino a quem você pergunta "Você gosta de ovo?" e ele: "Mãe, eu gosto de ovo?". Melhorar? De verdade, *nessas* *alturas*, *assim*, *depois* *de* *experiências* *mais* *difíceis* *a* *gente* *melhora*. Eu acho que há um crescimento, um amadurecimento na própria fé, na *confiança* *em* *Deus*. Enfim, é um absurdo eu existir *em* *esse* *absurdo*, *entre* *rapaz*, *que* *eu* *crio*. certamente me sustenta. Quem me deu o começo vai me acolher no fim. Você é convocando a um *fé* *mais* *madura*, *mais* *confiante*, *fica* *mais* *alegre*, *mais* *leve*. A maior alegria é um sinal de um crescimento na fé e a superação desses medos horríveis. O medo da morte é horrível. A gente vai ficando *assim*, *compra* *bolinhas*, *faz* *recital*, *essas* *coisas* *ajudam* *a* *gente* *a* *caminhar*. Agora, *difícil* *mesmo* *é* *estar* *pronto*. Dizem que Elias *subiu* *aos* *céus* *num* *carro* *de* *fogo*, *sem* *passar* *pela* *morte*. Nossa Senhora também, dizem, não morreu, *apesar* *de* *ser* *ela* *imaculada* *e* *nós* *sermos* *mutilados*. Mas é bom também a gente não saber. Saber demais envelhece. Ignorância é muito bom. A gente vive e na fé.

SJ - Adélia, de todo coração, muitíssimo obrigado.
ADELIA - Não encrece, meu Deus. Virou poeta. Obrigada, *seu*, *vai* *Marcelo*. Boa dia *pro* *cé*.



Caligrama de Leitura. Brincadeira poética de Adélia Prado. Galeria, março de junho 2000.

MARCELO SOUZA MOREIRA é mestre do Programa de Pós-graduação em Teoria e Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: marcelo@ufmg.br

COM LICENÇA POÉTICA*

Quando nasci um anjo esbelto, desses que tocam trombeta, anunciou: vai carregar bandeira. Cargo muito pesado pra mulher, esta espécie ainda envergonhada. **ACEBO** os subterfúgios que me cabem, sem precisar mentir. Não sou tão feia que não possa *caçar*, *no* *o* *Rio* *de* *Janeiro* *uma* *beleza* *e* *ora* *sim*, *ou* *não*, *creio* *em* *parte* *sem* *dor*. Mas o que sinto escrevo. Cumprio a *alma*. Inauguro *linhagens*, *bindo* *peixes* - dor não é amargura. Minha tristeza não tem pedigree. Já a minha vontade da alegria, sua raiz vai ao meu *fil* *avô*. **Vai** *ser* *adão* *na* *vida* *é* *moldeado* *pra* *humano*. **Molher** é desalabrável. *Eu* *sou*.

* Do Primeiro livro "Invenção". O poema é uma paródia a Carlos Drummond de Andrade.

OBRAS

- Poesia**
- Suposição*, Imago - 1973
 - O Coração Desperado*, Nova Fronteira - 1978
 - Terra de Santa Cruz*, Nova Fronteira - 1981
 - O Feliciano*, Harde Janeiro - 1987
 - A Fuga no Pálio*, Rocco - 1988
 - Oratórios de Nuno*, Siciliano - 1989
- Prosa**
- Sobre os Cachorros*, contos, Nova Fronteira - 1979
 - Contos para um Fidalgo*, Nova Fronteira - 1980
 - Os Componentes da Banda*, Nova Fronteira - 1983
 - O Jardim de São João*, Siciliano - 1994
 - Manuscritos de Felipa*, contos, Siciliano - 1998
 - Estórias*, contos, Rocco - 2001
 - Quero Minha Mãe Recada* - 2003
- Antologia**
- Mulheres e Adversos*, Nova Fronteira - 1978
 - Poesias de Mulher*, Fontana - 1979
 - Contos Alencares*, Ática - 1984
 - Poesia Reunida*, Siciliano - 1991
 - 100 Poemas*, Siciliano - 1991
 - Antologia do Poeta Brasileiro*, Fundação do Brasil em Pequim - 1994
 - Poesia Reunida*, Siciliano - 1999



Segredo
 SETEMBRO 2004



MEMÓRIAS NA VENDA DO MEU PAI

CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA DE LUIZ DE PAULA FERREIRA

JÚLIO CÉSAR VIEIRA

4

SETEMBRO 2000

Segundo

*Tudo de volutas passado
Pela selha da lembrança
A olha se faz crônica
Reverendo um mundo esquecido.
Cada novo passo dado
A outro passo convulso
E seça encalhando a veia
Eu vou encalhando a veia
Os pedregos de mim mesmo
Deturbar ao longo da vida.*

No texto em epígrafe, que constitui a introdução da obra *Na Venda do Meu Pai*, de Luiz de Paula Ferreira, percebe-se claramente a intenção de uma marcha em direção ao passado, fruto de uma necessidade de autorreconhecimento, que se dará por meio da memória.

No entanto, ao analisarmos o próprio título da primeira parte, que se dá a obra *No Venda do Meu Pai*, e os textos que a compõem, somos levados a um questionamento quanto à individualidade dessas memórias. No título, a possessividade é relativizada pela presença da preposição indicativa de lugar, dando a ideia de que o narrador não exatamente vivenciou, mas apenas presenciou os fatos ali ocorridos. Quanto aos textos, são poucas as referências a fatos vividos pelo próprio narrador. O que ocorre nos contos é que a voz que conta suas memórias usa a primeira pessoa numa introdução da narrativa e, como numa invocação de outras testemunhas para o fato, passa a narrar um acontecimento em terceira pessoa, como ocorre já no primeiro texto do livro, *Maria Velha do Lameirão*.

Esse recurso é fundamental para o argumento de que a memória apresentada na obra é mais propriamente memória de um povo, memória coletiva, do que memória individual. Tal fenômeno é explicado por Maurice Halbwachs, em sua obra *Memória Coletiva*, segundo o qual "cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. [...] este ponto de vista muda conforme o lugar que ali se ocupa, e [...] este lugar mesmo muda segundo as relações que mantinha com outros meios".

A "trilha da lembrança", à qual Ferreira se propõe, não se configura, portanto, como um caminho linear, nem

percorrido com segurança. As transfigurações por que passou seu lugar de origem são sentidas e, no labirinto das ruas novas, procura-se a planta germi da cidade antiga, para lá se transportando em pensamento, buscando, em pontos de referência que sobreviveram, como muros, fachadas de outros tempos, a significação primeira que continham. A geografia do lugar é desenhada por meio de referências espalhadas nas narrativas, construindo um mapa relativamente preciso do espaço. A primeira localização a ser detalhada é a de sua cidade, apresentada no conto "Maria Velha do Lameirão": "A venda de meu pai dava quatro portas para a rua principal, hoje avenida Doutor Mallard, e duas para o chamado Beco de seu Tico, hoje rua Adolfo Ench". Existem diversas outras referências espaciais ao longo da obra, que contribuem para que o leitor possa identificar as localidades, aplicando assim uma maior veracidade aos fatos narrados, ressaltando o caráter de registro da história do lugar. Na contraparte da obra, o autor deixa registrada em verso, ao modo romântico, fortemente marcado pelo saudosismo e idealização do ambiente, uma certa melancolia diante da transformação do lugar de sua infância:

O povoado

Atras
Era a Serra do Cabral
O rio e os Campos Gerais
Onde cantavam os sinistras

Depois
Vão a gente de bom,
D'hoje, não moro
Simplesmente a lá.

E a saudade.

Ao final
A minha Curitiba
Tentava lembrança que restava
Do tempo em que cantavam as sinistras

Luiz de Paula Ferreira veio para Montes Claros aos nove anos de idade, conforme afirma no conto "O primeiro hem de capital", situado na segunda parte da narrativa, mas viveu parte de sua infância no povoado que mais tarde se tornaria a cidade de Várzea da Palma - MG. Há, portanto, uma identificação entre a formação do lugar e sua própria formação; o jovem Luiz de Paula Ferreira, de dentro da venda do pai, os hábitos locais, as histórias, os personagens, todos os elementos que contri-

buem para a definição do lugar onde vive. Por meio de suas memórias, o autor tenta reconstruir sua infância, reconstruindo, assim, a história de seu lugar de origem. Essas memórias, entretanto, não aparecem isoladas do ponto de vista atual. Segundo Eclêa Bosi, na obra *Memória e Sociedade*, "na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado".

Na obra de Luiz de Paula Ferreira, parece-nos pertinente a afirmação de que o narrador assume as duas posições definidas por Walter Benjamin, no ensaio em que comenta a obra de Nikolai Leskov: tanto são apresentadas histórias das quais o narrador foi testemunha ocular, e nestas, há o recurso referido anteriormente, de introdução da narrativa por uma voz em primeira pessoa e o prosseguimento em terceira, como é o caso de "Maria Velha do Lameirão", "A Família vai às compras", "A entrevista de José Manoel", entre outras; quanto histórias que foram aparentemente aprendidas no convívio com pessoas da época, das quais o narrador não toma parte, como é o caso de "Se possível, uma rua que procuremos o rio", "Para não dar gosto ao sapato", "Jardão Velho Ranzoso", etc.

Percebe-se, ainda, que há uma aproximação por parte deste narrador daquele que, segundo Benjamin, estaria em vias de extinção, já que há uma valorização da experiência, seja ela individual ou coletiva, para a composição das narrativas. Se nenhuma memória é só do indivíduo e não se mantém impermeável às lembranças dos outros, à imaginação, se a memória do homem é constitutivamente social, histórica, cultural, simbólica, na memória do narrador do livro, esse aspecto social é ainda mais forte. Ele tem a função social de narrar a forma de vida desse lugar em formação e essa função é reconhecida pelo autor na apresentação de sua obra:

Conto a história e a situação. Abandonei cronologias, datas e datas históricas. Não posso fazer grande menção, que o lugar não conheço o tempo de escrever. Mas havia algo que me seduzia e que me impôs, mais tarde, este escrito. Tinha as primeiras e as últimas condições simples, as pedras da vida. Como as irregularidades do vivo e do real em

Os velhos, segundo Eclêa Bosi, têm a função social de lembrar. E eles já foram bem mais valorizados num tempo em que se tinha mais tempo para ouvir as lembranças alheias. Ou, como diria Benjamin, em que estavam mais vivas a experiência e a arte de narrar.

Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, nos diz que não é no contexto dos valores da própria vida que nossa vivência pode adquirir seu significado próprio. O narrador escreve para sentir-se reintegrado ao mundo em que viveu a primeira infância, a partir das



o jovem Luiz de Paula presença, de dentro da venda do pai, os hábitos locais, as histórias, as personagens, todos os elementos que contribuem para a definição do lugar onde vive

memórias. "Compreender este mundo como mundo dos outros [...] é a primeira condição para uma abordagem estética do mundo [...] Compre senti-se em casa no mundo dos outros". Portanto, a narração não é só a sua memória, mas a memória do lugar, o registro da formação da identidade e da cultura do povo deste lugar.

Considerada a arte de narrar como a arte de transmitir experiências (Walter Benjamin), ou ensinamentos (Eclêa Bosi), o tratamento dado à memória nos contos de Luiz de Paula Ferreira revela uma forte ligação entre o sujeito e seu lugar de origem, a ponto de serem as memórias de um inseridas na memória do outro. Por outro lado, a apresentação dos temas nos leva a perceber que, embora trate da memória de um indivíduo, anuncia com uma citação de Tchekhov, em epígrafe ao primeiro conto de *Na venda do meu pai*, o caráter universal da obra: "Escreva sobre sua aldeia e desverberará o mundo".

Assim, não representa uma negação das intenções de autorreconhecimento, manifestadas pelo autor, na introdução, a afirmação de que as memórias apresentadas são mais coletivas que individuais e os fatos apresentados são representativos da sociedade do lugar e de outros tantos pequenos lugares, que têm características semelhantes. A matéria das narrativas é o viver simples do povo do interior do estado de Minas Gerais, numa época em que a arte de narrar e compartilhar experiências ainda se faz presente no cotidiano das pessoas.

Reguardada certa artificialidade na representação da linguagem regional, nos breves momentos em que esta aparece em seus textos, Luiz de Paula Ferreira, tendo a venda do pai como ponto de observação da realidade, confrontando suas memórias e recolhendo outras de seu tempo, constrói a unidade temática de sua obra: a memória de um povo e de um lugar.

JÚLIO CÉSAR VIEIRA é integrante do Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários da Universidade - Universidade Estadual de São Carlos, Minas Gerais. jvieira@uef.ufsc.br

