

**TEMPO, MEMÓRIA E TRADIÇÃO EM *PAIXÕES*
ALEGRES, DE JOSÉ ANTÔNIO DE SOUZA**

WALDHETT BARBOSA MATOS

**TEMPO, MEMÓRIA E TRADIÇÃO EM
PAIXÕES ALEGRES, DE JOSÉ ANTÔNIO
DE SOUZA**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Fevereiro/2011**

WALDHETT BARBOSA MATOS

**TEMPO, MEMÓRIA E TRADIÇÃO EM
PAIXÕES ALEGRES, DE JOSÉ ANTÔNIO
DE SOUZA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador(a): Professor Dr. Fábio Figueiredo Camargo.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Fevereiro/2011**

M425t Matos, Waldhett Barbosa.
Tempo, memória e tradição em Paixões Alegres, de José Antônio de Souza
[manuscrito] / Waldhett Barbosa Matos. – 2011.
104 f.

Bibliografia: f. 101-104.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -

Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos

Literários/PPGL, 2011.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura – Minas Gerais. 3. Souza, José Antônio de. 4. Tradição - Modernidade. 5. Memória - Tempo. I. Figueiredo, Fábio. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada **TEMPO, MEMÓRIA E TRADIÇÃO EM PAIXÕES ALEGRES, DE JOSÉ ANTÔNIO DE SOUZA**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **WALDHETT BARBOSA MATOS**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo – Unimontes – Orientador

Prof.ª Dr.ª Elzira Divina Perpétua (UFOP)

Prof. Dr. Élcio Lucas de Oliveira (UNIMONTES)

Prof.ª Dr.ª TELMA BORGES DA SILVA

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da
Unimontes

Montes Claros, 29 de Abril de 2011.

Ao meu avô Muniz, eterno morador do meu coração, que bem mais que um avô foi um verdadeiro pai para mim.

À minha avó, Ana, que me criou com o afeto verdadeiro de mãe.

Aos amores da minha vida: meu esposo, José Afonso e meus filhos, Lucas e Iara.

AGRADECIMENTOS

A Deus, refúgio seguro e revitalizador em todos os momentos.

Ao meu orientador, Professor Doutor Fábio Figueiredo Camargo, pela orientação segura e precisa, paciência e dedicação incansáveis em todas as etapas deste trabalho.

Ao amigo, Professor Doutor Osmar Pereira Oliva, pelo incentivo de sempre e há muito, que me instigou a adentrar no mundo das Letras.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes, na pessoa de Telma Borges, pelas oportunidades concedidas e desafios suscitados durante o Mestrado.

Aos Professores Doutores Élcio Lucas de Oliveira e Elzira Divina Perpétua que gentilmente aceitaram participar da Banca Examinadora.

Ao Professor Doutor Alex Fabiano Correia Jardim pelas sugestões oportunas e pelas palavras ditas na qualificação, algumas das quais parafraseei.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes, pelas aulas instigantes.

A José Antônio de Souza, escritor do romance *Paixões Alegres*, pela gentileza e presteza no atendimento às minhas solicitações.

Às amigas, Vera e Clarice, pelas leituras críticas e sugestões valorosas.

Ao amigo Aurício, do Banco do Brasil, pelos inúmeros livros emprestados e imprescindíveis para a escrita deste trabalho.

Aos colegas de curso, pelos materiais emprestados, bibliografias indicadas e pelas discussões enriquecedoras em sala de aula.

Àqueles que nunca esquecemos: esposo, filhos, avós, pais, irmãos (ãs), tios (as), primos (os), cunhados (as), família de uma forma geral, e os amigos (as) que sempre dividiram comigo as alegrias e as tristezas, as derrotas e as conquistas.

Ao meu esposo e filhos, que sempre acreditaram em mim.

À Secretária de Estado de Educação de Minas Gerais, pela possibilidade de dedicação integral ao Mestrado.

“É hora das paixões alegres”.
Spinoza

RESUMO

O presente trabalho analisa o romance *Paixões Alegres*, de José Antônio de Souza, escritor januarense, adotando como eixos estruturadores a representação do tempo, da memória e da tradição no romance supracitado. A partir de considerações de filósofos e estudiosos tais como Santo Agostinho, Henri-Louis Bergson, Paul Ricoeur, Ecléa Bosi, Maurice Halbwachs, Lúcia Castelo Branco, Linda Hutcheon, Walter Benjamin, dentre outros, busca-se mostrar a forma como o tempo, a memória e a tradição são representados na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de Minas Gerais; José Antônio de Souza; tradição e modernidade; memória; tempo.

ABSTRACT

This paper analyzes the novel *Paixões Alegres*, by José Antônio de Souza, that was born at Januária, adopting as structural axes the representation of time, memory and tradition in the novel above. From philosophers' and scholars' considerations as Santo Agostinho, Henri-Louis Bergson, Paul Ricoeur, Ecléa Bosi, Maurice Halbwachs, Lúcia Castelo Branco, Linda Hutcheon, Walter Benjamin and other, we seek to show how time, memory and tradition are presented in the narrative.

KEYWORDS: Minas Gerais literature; José Antônio de Souza; tradition and modernity; memory; time.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – O TEMPO DA MEMÓRIA.....	19
CAPÍTULO 2 – A MEMÓRIA ESGARÇADA.....	44
CAPÍTULO 3 – A TRADIÇÃO TECIDA.....	73
CONCLUSÃO.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98

Introdução

Fruto da admiração que o romance *Paixões alegres* despertou em nós e, também, do desejo de contribuirmos para os estudos de Literatura Brasileira acerca do escritor norte mineiro, José Antônio de Souza, que, até o presente momento, não recebeu nenhum estudo por parte da academia, gerando uma inquietação em quem conhece e admira o seu trabalho, este estudo pretende analisar a representação do tempo, da memória e da tradição na narrativa do referido escritor. Mediante tal pretensão, torna-se imperativo conhecer um pouco a respeito do criador do referido romance.

Nascido nos meados do século 20, na cidade de Januária, José Antônio de Souza teve o seu primeiro encontro com o teatro ainda na infância, mais precisamente, aos cinco anos de idade, ao assistir uma peça teatral de um grupo de atores amadores local do qual seu pai fazia parte. Revoltado, ao assistir uma cena em que o pai era agredido com um chicote, na manhã seguinte, armado com duas pedras, espera o agressor na porta de sua loja para vingar a afronta da qual acreditava que o pai havia sido vítima. Mas como ele mesmo afirma, em artigo escrito para a editora alemã da peça *Crimes Delicados*, “os deuses do teatro evitaram a tragédia: o ator não foi ao seu estabelecimento neste dia e, mais tarde [...] um dos meus irmãos me explicou que a cena da véspera fora um faz-de-conta, [...] eu não precisava marcar a testa do falso algoz do meu pai com a pedrada vingativa”¹.

Dividido entre os desejos de ser jogador de futebol e escritor, passa a adolescência entre a bola e o livro. Muitos anos mais tarde, já residindo em Belo Horizonte, Minas Gerais, entra para o teatro. Aos vinte e um anos ingressa no curso de formação de atores da Universidade Federal de Minas Gerais, entretanto, tinha como propósito escrever, e sua opção pelo curso de ator ocorreu apenas por falta de um curso específico de dramaturgia. Durante os três anos letivos, foi escalado para desempenhar papéis considerados importantes como o personagem Tião, de *Eles não usam black-tie*, o Zé do Burro, de *O Pagador de Promessas* e o Botton, de *Sonho de uma noite de Verão*. Todavia, a verdadeira aspiração de Souza não era representar, mas escrever. Por isso, durante o tempo em que esteve no Teatro Universitário, muito usufruiu dos textos dramáticos da biblioteca, onde teve a oportunidade de entrar em contato com textos de Shakespeare, Ibsen, Molière, Goethe, Pirandello, Brecht, Ionesco, Tchecov, Lorca, Dürrenmat, Gorki, Miller, Beckett, O’Neill, Weiss, Williams, O’Casey, Shaw, Wilde,

¹ Esse artigo não está publicado ainda, sendo que o acesso ao mesmo foi nos dado pelo próprio José Antônio de Souza, a quem agradecemos.

entre outros. Além desses, teve contato, também, com textos dos brasileiros Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha, Artur Azevedo, Martins Pena entre outros.

Influenciado pelos textos lidos, escreveu a sua primeira peça teatral, *O Homem da Clarineta*, levada pelo professor de interpretação e diretor da TV Itacolomi, Otávio Cardoso, para ser encenada no Grande Teatro de Lourdes, “programa de maior audiência que encenava grandes peças universais”².

Após o término do curso de ator, José Antônio de Souza dirigiu montagens de textos de Clifford Odets, Vianinha-Ferreira Gullar, Sartre, Suassuna. Além de escrever e dirigir *O Fedor* e *As Visitas*.

Com a direção de *A Cantora Careca*, de Ionesco, despediu-se da capital mineira. Em São Paulo, desde 1973, dirigiu montagens de textos de Synge, Brecht, Shakespeare, além de adaptar e encenar clássicos brasileiros como Machado de Assis, Tomás Antônio Gonzaga, poetas Modernistas. Também escreveu e teve encenados os textos teatrais: *Crimes Delicados*, *Mal Secreto*, *O reino jejua, mas o rei nem tanto*, *Que mal faz o morcego quando chupa?*, *Cantos Peregrinos*, *Pássaro da Noite*, *O Relicário de Rita Cristal*, *o Cavalo na Montanha*, entre outros. A peça *Crimes Delicados* obteve projeção internacional com montagens e leituras na Argentina, Venezuela, Chile e no Uruguai; a peça *Mal Secreto* foi publicada pela Editora Semente, no ano de 1981, e *Crimes Delicados* pela Hamdam Editora, no ano de 2000. Como nos foi informado pelo escritor José Antônio de Souza, “edições de teatro no Brasil são raríssimas”, portanto as demais peças foram citadas seguindo a ordem em que foram encenadas³.

Além das peças acima citadas, outras peças do autor: *A vida impressa em dólar*, melhor espetáculo e direção do ano (1967), Belo Horizonte; *Machado de Assis esta noite*, indicação de melhor direção do ano (1977), indicação para o prêmio Molière, São Paulo; *Oh Carol!* indicação para o prêmio Molière, melhor texto e direção do ano (1980), São Paulo; *Cantos Peregrinos*, indicação para o prêmio Shell e indicação de melhor texto do ano (1997).

² Ver nota 1.

³ Apesar de muito pesquisar foi impossível conseguir as datas de encenação de todas as peças teatrais citadas. Mediante isso, as que não constam datas foram relacionadas de acordo com a ordem em que foram encenadas, conforme informação cedida pelo autor.

A partir da metade dos anos 80, Souza fez a co-adaptação do romance de Guimarães Rosa – *Grande Sertão Veredas* – a qual foi produzida pela Rede Globo. Escreveu ainda para a referida emissora duas minisséries - *Rabo de Saia* e *O Portador* -, uma série documental e participou da equipe de roteiristas de dois seriados. Escreveu para a TV Manchete, a novela *Tudo ou Nada*.

Aproveitando as horas vagas, em meados de 1989, começou a escrever o romance *Paixões alegres*, vindo a concluí-lo em fevereiro de 1994. Como sempre havia escrito textos por meio de diálogos em que a obrigação da concisão falava mais alto, escrever um romance foi, para José Antônio, “um exercício de liberdade”, e o autor, conforme afirma Marta Góes, na orelha do romance de Souza, “não quis saber, desta vez, das estruturas enxutas ou da linguagem econômica que a dramaturgia impõe. Tinha ele seus motivos: ‘A obrigação da simplicidade está matando a literatura’, reclama. E não há de ser ele quem vai contribuir para isto”.

Publicado em 1996, o romance *Paixões alegres* narra a metamorfose da passagem da infância à vida adulta em uma cidade do interior mineiro, mostrando um universo infantil marcado por emoções, fantasias, encantamento, situações de aprendizagem, descobertas e medo na tentativa de adaptar-se ao mundo dos adultos. Trata-se, como o próprio autor afirma em entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco* (1996), de um romance de transição, de transformações, em que os dois personagens principais – Doca e Isabel – estão trocando de pele. O primeiro, saindo da infância e entrando na pré-adolescência, é uma mistura de menino e de rapaz. A segunda, uma socióloga de São Paulo, cosmopolita, que indo para Minas Gerais está descobrindo o Brasil. Ela se apaixona pela terra natal de Doca e faz do mesmo um apaixonado por ela. Enquanto colhe dados sobre a cultura local para uma tese que pretende escrever, “recolhe também as paixões alegres que animaram e animam a vida daquele povo”.

Assim como os personagens passam por uma fase de metamorfoses, segundo José Antônio de Souza, na mesma entrevista citada, o país, no ano de 1950, data em que começa a história da narrativa *Paixões alegres*, também passa por transformações: Getúlio Vargas é reeleito, o Brasil perde a Copa do Mundo para o Uruguai, no Maracanã; é o momento em que o rádio está no auge; a televisão se instala em São Paulo e, na região de origem do autor começa a se intensificar a chegada do progresso por via fluvial e pelas estradas. Então, se para os personagens era uma época de

mudanças, no país, a situação não era diferente, o que torna extremamente propício o contexto temporal escolhido para o desenrolar da trama do romance de José Antônio de Souza.

Propício, também, é o cenário escolhido para desenvolvimento da narrativa: o Brasil do médio São Francisco, mais especificamente, a cidade de Januária, com seu encanto, sua cultura regional, sua paisagem humana matizada por marinheiros, mulheres de vida livre, senhoras de costumes rígidos e homens que se entregam às paixões voluptuosas revelando-se como verdadeiros conquistadores inveterados. Cidadezinha cheia de graça, como no poema de Mário Quintana, cidade interiorana que acolhe as venturas e desventuras dos dois apaixonados.

O romance *Paixões Alegres* divide-se em três partes: na primeira, deparamo-nos com um pré-adolescente que começa a descobrir o amor. Sentimento platônico, vivido unilateralmente pelo narrador, uma vez que a mulher amada, 25 anos de idade, aparenta desconhecer o sentimento que desperta no coração do menino januarense; na segunda, reencontramos esse pré-adolescente que, agora, sente a dor da saudade/alegria do retorno da mulher amada, bem como as emoções das descobertas vivenciadas por um amor que deixa de ser platônico para se transformar, clandestinamente, em um relacionamento apaixonado, real, carnal, intenso e sem limites, na busca do prazer vivido a dois. Mas o sentimento, agora compartilhado, é também marcado pelo ciúme, pelas dúvidas e pelo medo que o narrador sente de perder a mulher amada, primeiramente para o ex-esposo da mesma e, em seguida, para a justiça, como pagamento do crime de que é acusada: o assassinato do marido; na terceira e última parte, surge uma noiva, até então somente mencionada, que sofre e lamenta o assassinato do homem amado pela ex-esposa, prometendo que esta não ficará impune. Ocorre, também, nessa parte, outro retorno da enamorada do menino adolescente a Januária, entretanto, a mesma, procurando disfarçar o sentimento que carrega no peito, passa a adotar atitudes, com as quais, o narrador, por considerar como indiferença, sente-se magoado. Tal situação, porém, clarifica-se logo em seguida. Acontece o julgamento que monopoliza a atenção de toda a população de Januária e cercanias. Isabel é considerada culpada, sendo imediatamente recolhida ao cárcere, onde fica reclusa até um novo julgamento, porém, mesmo na prisão, o relacionamento clandestino existente entre os dois continua e a paixão não se apaga. Há um novo julgamento e com

ele a liberdade e a revelação, através de um beijo, do amor clandestino entre o adolescente, agora com 15 anos e a mulher de 27 anos, mas, como o próprio narrador afirma: “Tivemos menos de vinte e quatro horas de liberdade amorosa. A paixão declarada ao fim da tarde da segunda-feira foi baleada pelas costas no meio da tarde da terça. Em matéria de estarmos juntos, foi tudo que a Vida nos deu”⁴ (Souza, 1996, p.729). Com a tragédia que privou o adolescente do amor de sua vida, o protagonista deixa a sua terra natal e nunca mais retorna.

Quarenta anos depois desses acontecimentos, o protagonista, por meio da memória de um tempo passado, tornado presente, busca fazer um reencontro dos seus olhos de adolescente de outrora com o limiar da maturidade vigente e, no ato de rememorar e escrever o vivenciado, deixa aflorar as tradições de sua terra natal através da sua escrita.

A partir das considerações apresentadas, pode-se evidenciar que o tempo, a memória e a tradição se presentificam no romance *Paixões alegres*, portanto, torna-se cabível realizar a análise da representação desses elementos na narrativa em questão.

Assim, o presente trabalho discute, no primeiro capítulo, intitulado “O Tempo da Memória”, a representação do tempo e a forma como este se manifesta na obra analisada. Analisa-se, ainda, a coexistência de um entrelaçamento entre o tempo e a literatura. Nesse sentido, utilizaremos como embasamento teórico, Paul Ricouer, Santo Agostinho, Henri Bergson e Benedito Nunes dentre outros.

No segundo capítulo – “A Memória Esgarçada” –, analisa-se o romance *Paixões alegres* tendo como foco a representação da memória e o papel desta na literatura. Com essa perspectiva, tomou-se como sustentação, as reflexões do filósofo Santo Agostinho, Henry Bergson, Maurice Halbwachs, Lúcia Castello Branco, Ecléia Bosi, Jacques Derrida e outros teóricos.

No terceiro capítulo – “A tradição Tecida” –, pretende-se averiguar a presença da tradição na escrita do autor, uma vez que, apesar de se tratar de um escritor que vive na contemporaneidade, o mesmo, em exercício de escrita que parece diferente dos moldes que imperam no seu contexto temporal, insere no seu texto toda uma noção moderna de se escrever e narrar uma história.

⁴ Vide discussão sobre o uso de maiúsculas pelo autor, na página 30, desta dissertação.

A conclusão compreenderá as respostas acerca dos objetivos traçados no presente estudo. Diante do que foi exposto anteriormente, deixaremos que as próximas páginas do trabalho falem por si mesmas.

Capítulo 1
O TEMPO DA MEMÓRIA

*“Foi a análise da noção de tempo que
perturbou minhas idéias”.*

Henri Bergson

A importância do tempo, bem como a inquietude que o mesmo provoca no espírito humano sempre fez com que o tema despertasse interesse no espírito de muitas pessoas, levando-as a procurar desvendar a sua problemática. O filósofo medieval Agostinho, Bispo de Hipona (354-430) foi um dos que dedicaram uma atenção especial à questão do tempo, e seus escritos sempre constituíram leitura obrigatória para todos que se interessam pelo assunto. Assim como Agostinho, Henri-Louis Bergson (1859-1941) muito se interessou pela questão do tempo, tornando-se referência valiosa sobre o assunto.

Mas, afinal, o que é o tempo? Aparentemente tal questionamento revela-se simples e de conhecimento geral, pois todos parecem saber sobre o tempo, conforme destaca Santo Agostinho em suas *Confissões*: “Que realidade mais familiar e conhecida do que o tempo evocamos na nossa conversação? E quando falamos dele, sem dúvida compreendemos, e também compreendemos, quando ouvimos alguém falar dele” (AGOSTINHO, 2008, p.111). Todavia, a aparente simplicidade que parece envolver o assunto esvai-se e adquire um aspecto intrigante quando, questionadas sobre o que é tempo, as pessoas deixam vir à tona a ingenuidade que se faz presente sobre a inteireza de tal tema. Santo Agostinho, ao refletir sobre o tempo, reconhece isso ao afirmar: “Se ninguém me pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem me pergunta, não sei” (AGOSTINHO, 2008, p.115). Ainda demonstrando consciência da complexidade que envolve o assunto, Santo Agostinho, humildemente, assevera: “Pergunto, ó Pai, não afirmo” (AGOSTINHO, 2008, p.115).

Dessa forma, movido pelo germe da aporia e da inquietação que habitava seu espírito, ele busca em uma meditação de caráter interrogativo, respostas para o assunto que tanto o angustia. E, na insistência da sua busca, o filósofo de Hipona, no lugar de respostas, depara-se com mais questionamentos, os quais revelam, ainda mais, o caráter aporético de sua reflexão, fazendo “com que todo avanço de pensamento suscite um novo embaraço” (RICOUER, 1994, p.20) que o pensador procura derrubar através do seu poder argumentativo.

Assim sendo, entre muitas dúvidas, angústias e especulações, o filósofo Agostinho, adotando uma visão que a sua época lhe permitia ter, chega à conclusão de que o tempo não é e não deve ser visto como um ser independente e exterior ao homem, mas que existe somente dentro da mente, da consciência do ser humano.

Uma coisa é agora clara e transparente: não existem coisas futuras nem passadas; nem se pode dizer com propriedade: há três tempos, o passado, o presente e o futuro; mas talvez se pudesse dizer com propriedade: há três tempos, o presente respeitante às coisas passadas, o presente respeitante às coisas presentes, o presente respeitante às coisas futuras. Existem na minha alma estas três espécies de tempo e não as vejo em outro lugar: memória presente respeitante às coisas passadas, visão presente respeitante às coisas presentes, expectativa presente respeitante às coisas futuras (AGOSTINHO, 2008, p.117).

Mediante tal asseveração, verifica-se que, na visão do referido filósofo, o tempo existe unicamente na consciência humana, portanto, a inexistência do homem implica também na inexistência da consciência e, por conseguinte, do tempo. É importante considerar que Agostinho ignorava a existência de um tempo que fosse exterior ao homem porque a preocupação com aquilo que não seja humano estava fora do seu eixo epistemológico. Nesse sentido, o tempo seria um *distentio animi*, ou seja, a distensão dos movimentos de ir e vir da alma humana, e a sua natureza não corresponderia ao movimento dos corpos celestes (sol, lua e estrelas) ⁵. O distender-se da alma implicaria na antecipação do futuro pela expectativa, na reatualização do passado pela memória e na conservação do presente pela atenção.

Constata-se, também, que é somente na consciência humana que ocorre a possibilidade de partição do tempo em um tríptico presente: presente do passado, presente do presente e presente do futuro. Dessa forma, o primeiro seria a memória, o segundo, a visão e o terceiro, a expectativa. Sob esse prisma, o tempo seria um triplo presente da alma, uma extensão que abrigaria as lembranças do passado e as expectativas do futuro, ou ainda, conforme sublinha Paul Ricoeur (1994), memória e espera se tornariam modalidades do presente.

É importante salientar ainda que, na visão de Santo Agostinho, o presente traz a ideia de um instante pontual, sem extensão, fugidio, que se esvai como um hino ao término de sua execução, tornando-se passado, posto que “voa tão rapidamente do futuro para o passado que não se estende por nenhuma duração. Na verdade, se se estende, divide-se em passado e futuro: mas o presente não tem extensão” (AGOSTINHO, 2008, p.114).

⁵ Agostinho rejeitava a tese grega de que o tempo é o movimento dos astros, conforme se pode perceber na obra *Tempo e Narrativa*, de Paul Ricoeur, Tomo I, 1994, p.32.

Contudo, a efemeridade do presente não subtrai a primazia que esse tempo apresenta sobre os demais tempos, uma vez que na perspectiva de Santo Agostinho, é no presente que vivem o passado e o futuro e é dele que discorremos sobre as lembranças do pretérito e sobre as expectativas do porvir. Tal primazia se faz clara e contundente nas próprias palavras do filósofo medieval: “Se existem coisas futuras e passadas, quero saber onde estão [...] sei, todavia, que onde quer que estejam, aí não são futuras nem passadas, mas presentes” (AGOSTINHO, 2008, p.115).

Não obstante, vale ressaltar que essa prioridade do presente não faz com que ocorra a desvalorização do passado e nem do futuro, pois, para ele, os tempos se interpenetram; o passado e o futuro estão acoplados ao presente se tornando um tríplice presente, no qual o passado encontra-se imbricado no presente e este já possui a expectativa do futuro. Em Agostinho, passado, presente e futuro são modulações do presente. No entanto, isso não implica na homogeneidade do tempo, uma vez que, apesar de interdependente, cada um conserva sua característica própria.

Agostinho buscou ainda fazer uma ligação do passado com o presente e do futuro com o presente e para isso introduziu o elemento memória, pois, segundo ele, rememoramos o passado no presente através da memória, tendo esta o papel de presentificar as experiências passadas. Acerca desse retorno no tempo, Santo Agostinho, assim se manifesta:

ainda que se narrem, como verdadeiras, coisas passadas, o que se vai buscar na memória não são as próprias coisas que já passaram, mas as palavras concebidas a partir da imagem de tais coisas, que ao passarem pelos sentidos, gravaram na alma como que uma espécie de pegadas (AGOSTINHO, 2008, p.115).

Nesse sentido, de acordo com Agostinho, o passado se revela como parte integrante do presente e suas marcas, arquivadas na memória, fazem parte do que somos no momento. Em outros termos, segundo ele, somos no presente, o resultado do vivido e do que esperamos viver, portanto, a nossa história nada mais seria que a resultante da acumulação dos tempos em nós; ou, conforme afirma Henri Bergson:

nossa vida psicológica passada inteira condiciona nosso estado presente, sem determiná-lo de uma maneira necessária; também inteira ela se revela em nosso caráter, embora nenhum dos estados passados se manifeste explicitamente (BERGSON, 2006, p.173).

Ainda a respeito dessa presentificação do passado, o próprio filósofo de Hipona nos presenteia com um belo exemplo: “[...] a minha infância, que já não existe, existe no tempo passado, que já não existe; mas vejo a sua imagem no tempo presente, quando a evoco e descrevo, porque está na minha memória” (AGOSTINHO, 2008, p.115). Dessa forma, a memória se torna responsável pela percepção e conservação do passado, possibilitando reminiscências de fatos pretéritos.

Para Agostinho, não só o tempo passado mantém-se estreitamente ligado ao presente, mas essa relação perdura também entre o presente e o futuro, pois é a partir das imagens ou sinais presentes que as coisas futuras podem ser preditas, conforme explicitado no fragmento a seguir:

Contemplo a aurora: preannuncio que o sol vai nascer. O que vejo é presente, o que preannuncio é futuro: não é o sol, que já existe que é futuro, mas sim o seu nascimento, se não o imaginasse no meu espírito, como agora quando estou a falar dele, não o poderia predizer. Mas aquela aurora que vejo no céu não é o nascimento do sol, embora o proceda, nem aquela imagem que está no meu espírito: ambas são vistas claramente como presentes, a ponto de se poder dizer antecipadamente aquele futuro. Portanto, as coisas futuras ainda não existem e, se ainda não existem, não existem, e, se não existem, não podem ser vistas de forma alguma; mas podem ser preditas a partir das coisas presentes, que já existem e se vêem (AGOSTINHO, 2008, p.116).

Depreende-se, pois, do enunciado acima, que as marcas do vivenciado que se fazem presentes, se tornam também signos do futuro, imagens antecipatórias que anunciam o que está por vir. A esse respeito, assim se pronuncia Paul Ricouer:

É graças a uma espera presente que as coisas futuras estão presentes a nós como porvir. Temos delas uma “pré-percepção” que nos permite “anunciá-las antecipadamente”. A espera é análoga à memória. Consiste numa imagem que já existe no sentido de que precede o evento que ainda não é; mas essa imagem não é uma impressão deixada pelas coisas passadas, mas um “sinal” e uma “causa” das coisas futuras que assim são antecipadas, pré-percebidas, anunciadas, preditas, proclamadas antecipadamente (RICOUER, 1994, p.27).

Pode-se notar que, em ambas as afirmações, o futuro se torna uma espécie de expectativa criada a partir das imagens e vestígios impressos na memória, sinais que possibilitam que o que ainda não é - futuro - possa ser predito.

Bergson concebe o tempo como duração, refutando a ideia adotada pelas ciências de que o tempo seria espacializado, reduzido à sucessão de instantes uniformes, conforme ele afirma abaixo:

[...] o tempo entra nas fórmulas da mecânica, nos cálculos de astrônomos e até dos físicos, sob forma de quantidade. Mede-se a velocidade de um movimento, o que implica que também tempo é uma grandeza. A própria análise que acabamos de tentar exige que se complete, pois, se a duração propriamente dita não se mede, que é que medem então as oscilações do pêndulo? Rigorosamente, admitir-se-á que a duração interna, percebida pela consciência, se confunde com o encaixar dos fatos de consciência uns nos outros, com o enriquecimento gradual do eu; mas o tempo que os nossos relógios dividem em parcelas iguais, este tempo, dir-se-á, é outra coisa; é uma grandeza mensurável e, por consequência, homogênea. – Apesar de tudo, não o é, e uma análise atenta dissipará esta última ilusão. Quando sigo com os olhos, no mostrador de um relógio, o movimento da agulha, que corresponde às oscilações do pêndulo, não meço a duração, como parece acreditar-se; limito-me a contar simultaneidades, o que é muito diferente. Fora de mim, no espaço, existe somente uma posição única da agulha e do pêndulo, porque das posições passadas nada fica (BERGSON, 1989, p.77).

O tempo para Bergson é o tempo vivido – a duração da consciência – no qual o passado, o presente e o futuro são interdependentes, transpondo-se um no outro em uma continuidade ininterrupta que é a própria duração. Para ele, este tempo apresenta duas características essenciais:

1º novidade absoluta a cada instante em virtude do que é um processo contínuo de criação; 2º conservação infalível e integral de todo o passado, em virtude do que age como uma bola de neve e continua crescendo à medida que caminha para o futuro (ABBAGNANO, 2003, p.947).

Observa-se que, apesar da existência de uma relação de imbricamento entre os tempos (passado, presente e futuro), “a cada instante tudo é novo e tudo é ao mesmo tempo conservado” (ABBAGNANO, 2003, p.296). Inexiste uma sucessão de estados de consciência relativamente iguais, como o do tempo espacializado da ciência.

Dessa forma, o presente coexiste com o passado e com o futuro ou ainda, tanto o tempo passado quanto o tempo futuro se inscrevem no tempo presente. Não são, portanto, independentes, separados um do outro; “nenhum acaba ou começa, mas todos se prolongam uns nos outros” (BERGSON, 1989, p.136), aglutinando o que cada novo instante traz à experiência passada e configurando o que o filósofo chama de *la durée*, a duração vivida pela consciência, tão bem esclarecida na passagem a seguir:

A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós à medida que envelhecemos. Sem esta sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade (BERGSON, 1989, 145).

Em outras palavras, a duração é o tempo marcado pela idéia de intensidade que passa incessantemente e de forma ininterrupta, transformando tudo e sendo, ele próprio, mudança; é a nossa temporalidade vivida. É um tempo interior e ligado à consciência.

Assim, temos um tempo que flui, trazendo para o presente toda a vivência de um passado e ao mesmo tempo criando toda uma expectativa de futuro, “pois prever consiste em projetar no porvir o que percebemos no passado, ou em se representar para uma próxima ocasião uma nova junção, em outra ordem, de elementos já percebidos” (BERGSON, 1989, p. 06-07).

O tempo, tão estudado por eles, é explicitado na literatura, pois toda narrativa requer uma temporalidade para que os acontecimentos transcorram, sendo, portanto, um elemento intrínseco ao mundo imaginário. Afrânio Coutinho, ao conceituar a literatura explicita que a

[...] literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio (COUTINHO, 1978, p.9-10).

Ante tal declaração, fica notório que à literatura é dado o poder de apresentar fatos que não são necessariamente reais, no entanto, verossímeis com a questão interna da obra. Ela, com sua ficção que se assemelha à vida, com seu espaço do “como se” consegue retratar, falar do e para o homem, levando o mesmo a se identificar com o retratado, e reconhecer-se em um ser fictício. Afinal, conforme destaca Fábio Camargo (2007), em sua tese de doutorado, somente se o leitor encontrar semelhanças entre o mundo narrativo e o seu próprio mundo, é que ele vivenciará toda a “verdade” da representação.

Para se criar, no universo ficcional, a ilusão do real, a atmosfera de identificação e convencimento do leitor, é imprescindível que seja levado em consideração o plano

temporal da narrativa, para não incorrer no risco de se perder na inverossimilhança, haja vista que nenhuma ação pode ocorrer na instantaneidade e, além disso, o próprio ato de viver/morrer dos personagens requer toda uma dimensão temporal (CASTAGNINO, 1970, p.15).

Nesse sentido, urge sublinhar que a literatura e o tempo encontram-se estritamente interligados, uma vez que a mesma pode retratar o homem – ser considerado temporal – e, além disso, conforme alertara Thomas Mann, “o tempo é o elemento da narrativa, [...] está inseparavelmente ligado a ela” (MANN *apud* NUNES, 2000, p.06). Toda narrativa implica em uma dimensão temporal para o desenrolar dos fatos.

É interessante notar que se a representação literária nos permite a criação de mundos que se assemelham ao real, automaticamente ela nos remete à atividade mimética, porém não em uma concepção limitadora de uma mera cópia, mas em uma visão de produção criadora, como assinala Ricouer:

se continuarmos a traduzir mimese por imitação, deve-se entender totalmente o contrário do decalque de um real preexistente e falar da imitação criadora. E se traduzimos mimese por representação, não se deve entender, por esta palavra, alguma duplicação de presença, como se poderia entendê-lo na mimese platônica, mas o corte que abre espaço para ficção (RICOUER, 1994, p.76).

A mimese adquire, assim, um sentido dinâmico, não estático, pois o ato de imitar se transforma em uma atividade criadora, não se reduzindo apenas a uma “réplica do idêntico”. Afinal, como afirma Ricouer, “o artesão de palavras não produz coisas, mas somente quase-coisas, inventa o como-se” (RICOUER, 1994, p.76). A ele não cabe trazer o real, mas usá-lo como parâmetro para arquitetar mundos fictícios.

Paul Veyne, ao abordar a relação entre a história e a ficção, afirma que a

[...] história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é dos atores; é uma narração. (...) Como o romance, a história seleciona, simplifica e organiza (VEYNE, 1998, p.18).

Problematizando a pretensão da história em se considerar uma ciência pura e objetiva, Veyne acaba por aproximá-la da trama romanesca, pois, para ele, o historiador,

ao explorar determinado assunto, seleciona, organiza e produz fatos dando um maior relevo àquilo que lhe interessa, ou seja, de acordo com critérios de seu tempo, de sua cultura e de sua subjetividade. Destaca, ainda, que, assim como o romance, a história não possibilita que se reviva os eventos narrados, uma vez que estes somente existem enquanto linguagem, ou, ainda, apenas em forma de uma narrativa organizada pelo historiador. Sob essa ótica, a história não apresenta o caráter de neutralidade e objetividade que muitos costumam lhe atribuir, constituindo-se somente em uma mera interpretação de acontecimentos, nos quais o que é apresentado não são os próprios eventos, mas apenas uma leitura dos mesmos, *mimese*⁶. Afinal, tanto a história quanto o romance são edificados a partir de moldes que direcionam a produção de narrativas.

Contudo, mesmo que o romance, que se quer semelhante à história, como o romance histórico, por exemplo, não traga os acontecimentos em si, é preciso lembrar que ele toma estes como referência para criação do seu mundo ficcional. Neste, são retratados aspectos da sociedade e até mesmo subjetividades com as quais o próprio leitor se identifica.

Assim, não só a história, mas também a literatura constitui possibilidade para se estudar e entender a humanidade, uma vez que tanto a primeira quanto a segunda podem ser consideradas um campo fértil para se apreender e compreender as relações sociais, a família, enfim todo um contexto de uma época.

Sandra Pesavento, ao comentar as relações entre história e literatura, manifesta-se:

Ambas são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro. Valem-se de estratégias retóricas, estetizando em narrativa os fatos dos quais se propõem falar. São ambas formas de representar inquietudes e questões que mobilizam o homem em cada época de sua história (PESAVENTO, 2005, p.81).

Pesavento se posiciona favorável à ideia de que os historiadores busquem o passado, também, através da literatura, uma vez que a mesma

[...] permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela representa

⁶ Mimese na acepção adotada por Paul Ricouer, conforme conceito constante na página 25 deste capítulo.

o real, ela é fonte privilegiada para a leitura do imaginário (PESAVENTO, 2005, p.82).

Ademais, não se pode desconsiderar o fato de que o escritor é também um portador de opinião, valores, crenças, linguagens e visões de mundo pertencentes à sua sociedade e à sua época. E, com certeza, todos esses elementos são possíveis de se refletirem em sua obra.

Com relação a esse diálogo que o próprio mundo do escritor acaba por manter com a sua criação, revelando-se muitas vezes, como um pano de fundo no seu processo criativo, Luigi Pareyson, no livro *Estética – teoria da formatividade*, sublinha:

A obra de arte tem como conteúdo a pessoa do artista, não no sentido de tomá-lo como o seu objeto próprio, fazendo dela o seu “tema” ou assunto ou argumento, mas no sentido de que “o modo” como esta foi formada é o próprio modo de quem tem aquela determinada e irrepetível espiritualidade: Entre a espiritualidade do artista e o seu modo de formar existe um vínculo tão estreito e uma correspondência tão precisa, que um dos dois termos não pode subsistir em outro, e variar um significa necessariamente variar também o outro (PAREYSON, 1993, p.31).

Nesse sentido, a bagagem cultural do escritor com tudo aquilo que ela contém, ou, ainda, o que o indivíduo é, torna-se plausível de refletir no seu processo de criação, no seu estilo de escrever.

Sendo a mimese a base estrutural da narrativa e a instauradora da literariedade nesta, Ricouer busca estabelecer uma relação entre tempo e narrativa, pois, para ele, o tempo se torna humano quando é narrado e a narrativa somente adquire significação quando esboça em si os traços temporais da experiência humana (RICOUER, 1994, p.85). Ele vê, nas intrigas ficcionais, o meio de refigurar e reconhecer as experiências vividas. Assim, a narrativa seria a forma de se perceber o tempo como ser, de fazê-lo existir, de se ter acesso à sua passagem.

Na busca dessa mediação entre tempo e narrativa, Ricouer desenvolve, em três momentos, a teoria da mimese: mimese I, mimese II, mimese III. A primeira mimese é considerada o ponto de partida e representa o tempo prefigurado, um tempo vivido, pré-compreendido do agir humano, mas ainda não narrado, não configurado pelo ato poético. É o momento que antecede à criação da narrativa, pois é inegável que toda obra literária ancora-se em elementos que a antecedem, em uma pré-compreensão do mundo e da ação. “É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e ao seu leitor, que se ergue

a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária” (RICOUER, 1994, p.101). Não se pode compor a intriga se não houver, primeiramente, o ato de pré-compreender o agir humano, o que requer considerar e entender os seguintes fatores básicos: estruturas inteligíveis, recursos simbólicos e caráter temporal.

Ressalta-se que compreender as estruturas inteligíveis implica em entender as regras que ordenam a composição paradigmática da ação e sintagmática da narrativa. É apresentar intimidade com termos como agente, finalidade, meio, circunstância, ajuda, conflito, êxito, malogro, entre outros. Enfim, é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição cultural na qual esse fazer se sustenta (RICOUER, 1994, p.90-91).

Quanto à compreensão das fontes simbólicas, requer entendimento sobre um conjunto de símbolos que dão embasamento à ação a ponto de instituir seu significado fundamental. Esse conjunto de símbolos apresenta regras de significação previamente estabelecidas, que, incorporadas à ação, são plausíveis de interpretação, posto que, conforme afirma Ricouer, constituem um “*quase-texto*”.

A compreensão do caráter temporal pressupõe o conhecimento de que, na ação, são identificadas estruturas temporais indutivas de narração. Estas constroem a narrativa como um todo, a partir da noção de um tríptico presente. Portanto, entender o aspecto temporal da ação é aceitar uma figuração de tempo que implica memória, atenção e expectativa, um em relação ao outro.

Assim, temos a mimese I, definida por Ricouer como a “transposição ‘metafórica’ do campo prático pelo *muthos*” (RICOUER, 1994, p.77), ou, em outros termos, a mediação entre o mundo real e o mundo da transfiguração.

O segundo momento – mimese II - consiste na própria criação, é o tempo narrado ou ainda, o mundo do texto. Aqui ocorre a configuração dos acontecimentos, instala-se “o reino do como-se ou o reino da ficção”. É o instante em que ocorre a tessitura da narrativa pelo autor, a construção do enredo, momento em que se instala um *quê*, um *porquê*, um enredamento de uma pluralidade de fatos e pessoas, de fatores distintos como agentes, objetivos, meios, circunstâncias, resultados inesperados e aspectos temporais na trama narrativa.

Vale lembrar que, a teoria da mimese, de Paul Ricouer, é composta ainda, por um terceiro momento, a mimese III. Entretanto, por não ser do interesse do presente trabalho, não abordaremos a referida etapa mimética.

Dessa forma, toda narrativa implica em um mundo narrável, prefigurado, assim como requer uma dimensão temporal para que a ação se desenvolva. Entretanto, construir uma perspectiva temporal, ou mesmo jogar com o tempo, exige habilidade, sendo, pois, mérito dos grandes escritores, daqueles que sabem lidar com as manhas e complexidades que envolvem o tecer de uma narrativa. E mais, daqueles que, semelhantemente a Virgínia Woolf, acreditam que “o romance é a única forma de arte que busca nos fazer acreditar que apresenta um relatório completo e verídico da vida de uma pessoa real” (WOOLF *apud* ROBERT, 2007, p.26).

O escritor januarense, José Antônio de Souza, ao engendrar o romance *Paixões alegres*, conseguiu fazer com as palavras um diálogo com a vida, um exercício capaz de transformar a escrita da sua narrativa num “fazer crer”, num misto de prosa e poesia, em um jogo com e sobre o próprio tempo, pois seu narrador tem uma relação muito forte com o tempo, conforme pode-se notar logo no início da narrativa:

[...] eu quis que o tempo acelerasse as horas do navio e parasse os minutos para o meu avô: que a tarde a bordo fosse lépida e no quarto fosse lenta. Obtive repostas e sinais adversos: no quarto, os últimos momentos do vovô pareciam cada vez mais próximos; no cais a próxima chegada do vapor cada vez mais distante (SOUZA, 1996, p.13).

Lidar com o tempo é lidar com a ambiguidade. Talvez por isso, o próprio narrador, na passagem acima, revele-se um personagem ambíguo, que sente e requer do tempo um comportamento dúbio, uma vez que almeja que esse conjugue no mesmo espaço temporal ou concomitantemente, características distintas: lepidéz e vagarosidade. Ressalta-se que embora o tempo se manifeste em lugares diferentes – no navio e no quarto do avô –, o espaço temporal a que o narrador se refere é o mesmo: o período da tarde. Justifica-se, portanto, a ambiguidade aqui apontada.

Para comodidade do narrador, o tempo deveria se mostrar heterogêneo, adiantando as horas para que os primos distantes chegassem logo e sua tão sonhada e importante recepção a parentes no cais ocorresse, e, vagarosamente, para que a morte retardasse a chegar para Ioiô Gustavo. Entretanto, o almejado contrapõe-se ao que o

narrador diz ocorrer, pois, apesar de revelar-se com faces opostas, as mesmas, segundo ele, se manifestam nos lugares opostos aos desejados por ele, parecendo adiantar a morte do avô e atrasar a sua vez de receber os parentes no cais. Dessa forma, o que ele deseja demora a chegar e o que é contrário aos seus anseios acelera-se. É assim que, naquele momento, o narrador vivencia psicologicamente o tempo: contraditório, pirracento e incapaz de satisfazer os seus desejos.

É importante observar que, para conseguir essa dupla face no tempo sentido pelo narrador, o escritor de *Paixões alegres* joga com adjetivos de sentidos opostos como lépida/lenta, próximos/distantes, conseguindo, através do emprego de antíteses, contrastar a diversidade do tempo e enfatizar, ainda mais, a sua face ambígua, o seu aspecto dual.

É interessante notar, também, o aspecto de oposição criado pelas duas situações que se apresentam, ao mesmo tempo, na vida do narrador e os sentimentos opostos que a concretização de cada uma delas pode despertar: a alegria pela recepção de parentes e a amargura pela perda do avô. Constata-se, assim, a habilidade que o escritor mineiro apresenta no traquejo com as palavras e no jogo antitético, revelando-se um verdadeiro artesão da linguagem.

Ainda brincando com o tempo, Souza, ao escrever esse signo linguístico, o desdobra na forma de escrever, ora adotando a inicial minúscula, ora a maiúscula. Mas, inegavelmente, concedendo a ele, através da voz do narrador personagem, uma configuração humanizada:

[...] E o tempo parecia apostado em me tirar todos os pêlos, e, me esfolar todas as peles [...], pingando gota a gota a passagem das horas, como a testar a resistência daquele pequeno opositor dos desígnios do Destino, a triturar gota a gota sua obstinação e sua teimosia, dilacerando-lhe a cabeça e o coração com a mais longa e perversa passagem das horas do calendário solar (SOUZA, 1996, p.14).

A importância concedida ao tempo é flagrante nesse trecho citado, posto que o mesmo é apresentado como um contraponto ao desejo que palpita no âmago do jovem Doca: um tempo que se esvai na velocidade do vento. Contudo, contrariando esses anseios, o tempo se revela com o perfil de um antagonista, que se compraz com os dissabores que o gotejar lento das horas causa no íntimo do personagem Doca.

Semelhante a um ser humano, o tempo brinca, testa, dilacera o coração e busca minar a resistência do menino que o narrador foi.

Curiosamente, o tempo não se apresenta em *Paixões alegres* apenas como um carrasco implicante, como um inimigo que castiga o menino Doca com o desacelerar perverso das horas nem, somente, como um elemento indispensável para o desenvolvimento da ação, mas também funciona para o narrador como um aliado, um bálsamo capaz de aliviar a dor de ter perdido a mulher amada, porém, não por tê-la deixado se apagar nas brumas de um tempo passado, mas sim, por a restituir pelas reminiscências:

[...] eu sinto ao meu lado quase a me tocar, e escuto as suas palavras com a nitidez do coração, vejo que o Tempo, para me consolar de tantas dores, que o Tempo me devolve a minha moleca e me restitui a ela, o Tempo nos devolve a nós dois, recompensando-nos das desavenças separatórias entre a vida e a morte (SOUZA, 1996, p.729).

Ao empregar a inicial maiúscula na escrita do substantivo “Tempo”, Souza consegue enfatizar ainda mais a significação e a personificação que são atribuídas ao vocábulo. Atenta-se, também, que a repetição do referido substantivo, além de contribuir para um destaque maior dos aspectos citados, funciona como um contraponto ao esquecimento que, geralmente, é associado à fugacidade do tempo.

Cabe comentar que a imagem antitética que a voz do narrador concede ao tempo, em várias passagens da narrativa, apresentando-o ora com um aspecto de opositor, ora com um perfil de aliado, nos leva a aproximá-lo do próprio deus Cronos dos gregos que também adotava comportamentos repletos de contrastes e oposições, uma vez que se fazia fonte de vida ao fecundar Réia, sua esposa e irmã e, ao mesmo tempo, fonte de destruição/morte ao devorar os próprios filhos logo que nasciam⁷.

Entretanto, o escritor januarense não se limita nesse jogo permeado de atitudes antitéticas e personificadas do tempo; ele vai além, e apresenta, em *Paixões alegres*, uma perspectiva de tempo que vai ao encontro das visões agostiniana e bergsoniana nos pontos de interseção que estas apresentam entre os dois pensadores, posto que, na referida narrativa, temos um narrador que, a partir do tempo presente da enunciação,

⁷ O personagem mitológico Cronos, último filho de Urano e de Gaia (do Céu e da Terra), depois de ter destronado o seu pai, para evitar também ser destronado por seus filhos, devora-os ao nascer (HESÍODO, *TEOGONIA*, 1987, p.452-465).

desloca-se para o passado, presentificando-o por meio da memória: “escrevo há quarenta anos desses acontecimentos” (SOUZA, 1996, p.722).

Como se pode observar no fragmento acima, o presente da enunciação se revela como um centro temporal, a partir do qual os fatos narrados organizam-se retrospectivamente ao momento do discurso. Tal fato torna-se evidente pela marcação do tempo por meio dos verbos, haja vista que o verbo “escrever” se apresenta no presente do indicativo, indicando que a ação transcorre no momento da enunciação e a contraposição do verbo “haver” no mesmo contexto discursivo indica que os fatos que serão descritos transcorreram no passado.

Ao se colocar, no momento em que escreve a narrativa, em um tempo distinto e posterior aos fatos ocorridos, o narrador se revela atento no sentido de pensar o que foi sua vida, recordar o passado, recontar-se, tendo em vista reconhecer-se. Assim, “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (BERGSON, 2006, p.179) e que, por conseguinte, dá vida à narrativa contida no romance. E é no tempo passado, mas vivo na memória do narrador, que Souza encontra a matéria primordial para engendrar sua narrativa

Ressalta-se que esse pretérito, evocado da consciência do narrador, se volta para o presente, tornando-se uma presença possível; haja vista que o enredo do romance em questão é capturado do interior do narrador e vai sendo construído por meio dos demarcadores de tempo: “*Em tempos mais afastados ainda, bem anteriores ao meu nascimento*, meu avô paterno transitava pelo São Francisco [...]” (SOUZA, 1996, p.11, Grifo nosso).

Fica patente que o tempo ao qual o narrador nos remete, por meio da expressão destacada no excerto acima, é um tempo que o mesmo não viveu, mas sobre o qual possui autoridade para falar, pois o conhece pelos relatos de outrem. Temos então, um tempo vivido pelo avô que se transfigura em uma narrativa contada e (re) contada.

Vale destacar que esse não é o único momento que o narrador nos remete a tempos vividos por outrem, anteriores ao seu nascimento, mas que tal fato ocorre em várias partes do romance através de histórias que o mesmo vai encaixando dentro do drama principal, ou, ainda, dentro da história que ele diz ter vivido.

Dentre esses relatos e tempos, destacamos: o conflito entre Ioiô Gustavo e seus filhos do primeiro casamento, mais especificamente tio Licínio – integrante da parte da família que o narrador nomeava de povo das águas – e, além desse, a saga do povo da serra. Sendo que ambos são relatos de fatos que o narrador não viveu e nem presenciou, porém, que lhe foram relatados por seus antepassados e, por isso, integram o seu arquivo de memória, tornando-se plausíveis de serem recontados pelo mesmo. É a experiência vivida por outrem que contada se torna a semente que germina e dá vida à literatura do narrador.

Assim, mais uma vez, frisamos que temos um tempo subjetivo, psicológico, no qual os fatos jorram da consciência do narrador. O ato de torná-los presentes possibilita ao mesmo, no agora, um reencontro com as histórias que lhe foram contadas, com ele próprio e com a cidade onde viveu, conheceu e perdeu o único amor da sua vida. Enfatiza-se que, tanto na visão de Agostinho quanto na de Bergson, o tempo é tido como subjetivo, um tempo existente apenas dentro da consciência, no âmago do espírito, conforme se faz presente na narrativa através da voz e da percepção do narrador.

O tempo decorrido na espera de alguém da família tomar providência para a recepção prova todas as teorias de que entre o relógio e a passagem das horas não há mais que uma relação aritmética superficial e contábil, que não registra as flutuações de extensão e duração do verdadeiro Tempo. Não há meia hora igual para duas pessoas, se ambas têm expectativas opostas, ainda que o período seja marcado no relógio. E a diferença não é apenas emocional, é temporária mesmo! (SOUZA, 1996, p.22).

Observa-se que, a princípio, para o narrador, o tempo revela-se de acordo com a subjetividade de cada um, obedecendo às sensações, percepções e associações mentais que ecoam da consciência do sujeito. É um tempo que varia de pessoa para pessoa, haja vista que se trata de um tempo interior, portanto, com cadência própria que varia de acordo com o estado de espírito de cada um, podendo se tornar amigo ou carrasco, conforme faz com o menino Doca:

Minuto a minuto, sem que eu percebesse – ou talvez por percebê-los demais – o tempo foi se transformando no meu carrasco invisível, conjugando no mesmo espaço de aflição e espera a morte em caminho do meu avô com a chegada em caminho de Licínio e Isabel (SOUZA, 1996, p.13).

Um tempo que, mais do que percebido, é sentido e ditado pelas circunstâncias que lhes parecem favoráveis ou contrárias. Para o menino Doca, a vagareza ou a pressa do transcorrer do tempo caminha, quase sempre, em direção contrária aos seus anseios, exceto uma única vez, quando, em um passeio que Doca e Isabel fazem em um carro de boi, o tempo mostra-lhe uma face de amigo. Esse parece ao narrador, avançar lentamente, numa cadência que acompanha o próprio passo curto e lento das três parselhas de gado, proporcionando ao mesmo, a sensação de um tempo prolongado ao lado da mulher amada, conforme se faz notar nas impressões do narrador sobre aquele momento: “Se o mundo se acabasse em algum lugar, a gente chegaria tão depois que era bem certo encontrar o mundo recomeçado. Sobre a paisagem bucólica descia uma calma infinita” (SOUZA, 1996, p.189). O prazer que, geralmente, se mostra ligeiro ao lado do ser amado, e mesmo para o narrador em outras passagens do romance, ali se revela deliciosamente lento.

O narrador que parece ser tão coerente na sua forma de perceber o tempo, acaba por se mostrar contraditório, ou mesmo ambíguo como o próprio tempo que ele apresenta, pois na passagem da página 22, anteriormente citada, inicialmente revela uma percepção psicológica do tempo, a qual esvai-se mediante a afirmação “E a diferença não é apenas emocional, é temporária mesmo!” (SOUZA, 1996, p.22). E o tempo, que até então, o narrador afirmava ser subjetivo, acaba se tornando, para ele, também o tempo real, correspondendo à progressão do sol ao redor da terra. Contudo, não podemos esquecer que o narrador, ao apresentar as suas impressões de tempo em relação aos fatos narrados, vale-se da memória, e que o discurso desta é contraditório, pois nela reside a impossibilidade de trazer tudo de uma forma intacta. O que se apresenta são apenas impressões, ruínas de um tempo que se foi. Mediante isso, torna-se impossível requerer desse narrador o que para nós seria coerente. Afinal, o que a memória lhe traz daquele momento é a contradição de uma percepção de tempo que se mostra dual.

Flagra-se, novamente, o caráter conflitante que se manifesta na relação entre o narrador e o tempo, pois este continua a conjugar, simultaneamente, situações inusitadas que produzem, no personagem, sentimentos e desejos que vão de encontro um ao outro. E o personagem Doca se vê no dilema de sentir aflição pela proximidade da morte do avô e alegria pela chegada do casal de parentes. O escoar do tempo implica na vivência

das duas situações e, por esse motivo, suscita no narrador, desejos contrários: que o tempo passe rapidamente para a chegada de Isabel e que esse mesmo tempo se dilate, arrastando vagarosamente e, por conseguinte, retardando a chegada do “ceifeiro”⁸.

Nesse embate com o tempo, o narrador, mais de uma vez, se coloca a refletir sobre a disparidade entre a duração do tempo marcado pelo relógio e aquele marcado pela subjetividade:

Qual foi a duração real desse ralo segundo de estremecimento, dessa comunhão profana do espírito da morte, tão breve e tão absoluto cochilo do tempo que envolveu o coração da chácara como se o paralisasse [...]. No relógio da casa quatro ou cinco frações do ponteiro; e na metragem das horas infinitas, quanto tempo durou o pensamento não pensado e sua ressonância silenciosa? (SOUZA, 1996, p.45).

Cumpre assinalar que, em vários momentos, o caráter intuitivo e a dualidade temporal se manifestam na narrativa, revelando um tempo mutável, que se acelera, tornando-se breve ou desacelera, assumindo um aspecto duradouro em consonância com o estado de espírito do narrador. Assinala-se também que a ocorrência de tal fato nos remete ao filósofo Agostinho, pois é dele a constatação de que o tempo pertence ao espírito, sendo, portanto, psicológico.

Ressalta-se, que essa obsessão pelo tempo que parece dominar o personagem Doca se justifica, pois é esse tempo filtrado pelas vivências subjetivas do narrador que torna possível ao mesmo fazer um reencontro entre fases distintas da sua vida: a pré-adolescência/adolescência de outrora e a maturidade vigente. É também essa rememoração de um tempo que já não é mais “que vai ajudar a compreender personagens e fatos que, uma vez ressuscitados, vivos, presentificados pela evocação, revitalizam o tempo” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p.57-58). O tempo aqui apresentado é, pois, aquele colocado por Agostinho, no qual o presente se apresenta como um centro, em torno do qual se movimentam o passado e o futuro, haja vista que é a partir do presente que o narrador tenta reapossar-se do seu passado para entender o seu momento atual e pré-perceber o seu futuro.

A narrativa *Paixões alegres* inicia-se com os seguintes períodos: “O apito do vapor *despertava* a cidade para as emoções da espera. O primeiro apito no ouvido *era*

⁸ Vocábulo usado para se referir à morte por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, 17 edição, 2002, p.622.

sempre um anúncio de tão longe...” (SOUZA, 1996, p.09. Grifo nosso).” É esse o som que leva o leitor a adentrar nas páginas de *Paixões alegres*. São essas primeiras palavras, com verbos no pretérito imperfeito, sugestivas de que o narrador vai falar de um tempo que foi e continua sendo, um tempo que estende o passado no presente e que, ao se estender, não se torna completamente um tempo ou outro (passado ou presente), no entanto, é portador de uma idéia de continuidade, pois é um tempo distendido entre passado, presente e futuro. Um tempo que, ao seguir o escoar das lembranças que ressurgem da memória do narrador, dá-nos a ideia de “um movimento progressivo de duração interior, entramando o passado no presente e preparando o futuro” (NUNES, 2000, p.58). É a *la durée* de Bergson que se manifesta na narrativa de Souza.

É importante observar que, ao distender-se, o passado traz para o presente toda a carga do que a pessoa viveu e sentiu, portanto, o indivíduo do agora traz em si as marcas e o reflexo do seu pretérito e é a junção desses dois tempos que resultará no indivíduo futuro, uma vez que o homem nada mais é que o resultado da comunhão dos tempos.

No romance *Paixões alegres*, a distensão do passado no presente também traz as suas consequências, posto que as marcas do passado refletem, de acordo com o narrador, no seu presente e agem sobre ele, transformando-o em um solitário: “o tempo fez de mim um solitário e um andarilho. Não me casei, não tive outro amor que substituísse o de Isabel” (SOUZA, 1996, p.722).

Dessa forma, é através do mergulho no tempo passado, porém, vivo na consciência e passível de ser alterado, editado, transformado, transfigurado, que o narrador consegue reviver no presente aquilo que afirma ter vivido. Assim, não se pode esquecer que o relato de *Paixões alegres* é feito por um narrador em primeira pessoa, o que faz com que tanto os fatos quanto os personagens que compõem a trama sejam apresentados após passarem por um crivo de censura pessoal do mesmo, portanto, é uma narrativa marcada pela ótica subjetiva de um narrador pouco confiável. Além disso, trata-se de um relato fruto de uma rememoração de acontecimentos distantes no tempo, o que implica em uma fusão do vivido, do imaginado e do acrescentado pelo narrador.

No ato de arquitetar um romance, é importante considerar que a ação de criação se estrutura a partir de todo um processo de criação mimética e que, com o romance escrito pelo personagem narrador não poderia acontecer diferentemente. Dessa forma, o

mesmo perfaz o percurso das mimeses de Ricouer. Nesse sentido, primeiramente, o narrador busca uma pré-compreensão do mundo e da ação, encontrando no contexto de uma Januária da década de cinquenta, com sua paisagem humana e todas as suas implicações culturais e sociais, o pano de fundo para criação de sua narrativa. Apropria-se, então, de elementos próprios do cenário januarense; tais como os espaços físicos: o córrego Quinta das Tábuas, os dois cemitérios – o velho e o novo –, a Rua de Baixo, Rua do Bonde, Rua Manoel Caetano, a Igreja do Brejo, a Matriz de Nossa Senhora das Dores, a Igreja de Santa Cruz, o Minas Hotel – atual Centro de Cultura e Turismo –, o prédio do Fórum – atual casa da memória do Vale do São Francisco – etc.; as embarcações: o Vapor Saldanha Marinho, o Benjamim Guimarães, o Wenceslau Brás; os times de futebol: Juventus e Monte Castelo; os “homens e mulheres deserdadas da razão”: Xique Xique, Geralda, Chica Boa, Colete Preto etc.; os moradores: Berto Preto, etc. Traz também, para a narrativa, elementos da tradição, da sabedoria popular do januarense, como as disputas e as corridas de jegue; os folguedos populares, como a cavallhada, Reis dos Temerosos, Dança de São Gonçalo, Reis de Boi e a matinê de carnaval; as cantigas de roda e as histórias de carochinha; as superstições, como o Caboclo d’água e a Mãe d’água. Não se esquece nem mesmo da cozinha januarense: do bolo de puba, do biscoito escaldado, do pão de queijo, da peta e do licor de pequi.

Ressalta-se que os elementos aqui citados encontram-se registrados não somente no romance *Paixões alegres*, mas também no livro *Memorial Januária: Terra, Rios e Gente*, do januarense Antônio Emílio Pereira. Vários dos elementos referentes ao folclore de Januária encontram-se também registrados no livro *Folclore de Januária*, escrito por Joaquim Ribeiro.

Entretanto, o narrador não se limita a trazer para a configuração de sua narrativa somente os elementos de sua terra natal, apropriando-se, também, de acontecimentos que marcaram o coração do brasileiro, como a derrota do Brasil pelo Uruguai, na decisão da Copa do Mundo (Copa Jules Rimet) em 16 de julho de 1950 e a eleição presidencial brasileira de 1950 que levou Getúlio Vargas de volta ao poder. Acontecimentos que servem para tornar mais acentuado o aspecto de verossimilhança com a realidade brasileira e, além disso, servem como demarcadores temporais na narrativa. Assim, é buscando referências na sua terra natal, no seu próprio mundo, no

seu arquivo, que o narrador encontra a matéria prima para construir e alimentar o mundo da sua narrativa.

Desse modo, pode-se confirmar a teoria de Paul Ricouer, pois concluída a primeira etapa da mimese, teorizada pelo autor francês, a mimese I (prefiguração: tempo do autor), dá-se início à segunda etapa, a mimese II (configuração: tempo do texto). É o momento em que o narrador tece a sua ficção, o seu enredo. É nessa etapa que ele deixa aflorar, no ato da elaboração do texto, a magia do Brasil do médio São Francisco, através da mimetização de sua cultura regional. É aqui que ocorre, por meio da palavra, a integração harmoniosa dos elementos constitutivos da narrativa. É nessa fase que o narrador constrói a tessitura narrativa, ao costurar o “manancial de informações” citadas anteriormente, com outros fatos, personagens e peripécias criadas por ele. E assim, ao mesmo tempo em que lança seu olhar para o mundo da Januária dos anos cinquenta, com todo o seu universo de aspectos sociais e culturais, vai inventando a trama, o mundo fictício de *Paixões alegres*. Portanto, é ao articular elementos do mundo real, facilmente identificáveis pelo leitor, com a sua imaginação criadora que a configuração ocorre e que a narrativa garante o seu “como se”, seu poder de representação, de simulação, de mimetização.

Dessa forma, ao configurar a narrativa, o narrador, em primeira pessoa, situa o leitor no cenário e no tempo de uma Januária da década de cinquenta. Na primeira linha do romance, no enunciado que abre a narrativa: “O apito do vapor despertava a cidade para as emoções da espera” (SOUZA, 1996, p.09), já explicita que o cenário de que se valerá para palco da história de amor e drama vivido pelo narrador personagem será uma cidade situada à beira de um rio ou à beira do mar. Ao colocar que esse mesmo som que ecoava, anunciando a chegada do vapor, era capaz de se fazer ouvir pelos moradores e mudar o ritmo do tempo na cidade, deixa implícito que se trata de uma cidade pequena, interiorana, que ainda se agita e sente a expectativa de que algo novo e especial pode acontecer a cada chegada do vapor. Um espaço no qual os meninos ribeirinhos ainda se deixam fascinar pela habilidade e perícia dos ágeis, brutos e musculosos marinheiros no atracamento das embarcações, fazendo destes, seus ídolos.

Na tessitura da narrativa há, também, inúmeras referências temporais que possibilitam ao leitor se situar em termos de temporalidade, percebendo qual é o contexto temporal configurado no romance: “Licínio [...] chegava em nossa casa na

companhia de sua belíssima mulher, naquele janeiro de 1950” (SOUZA, 1996, p.32); “1950 caminhava para o fim” (SOUZA, 1996, p.297); “Entramos nos primeiros dias de 1951” (SOUZA, 1996, p.425); “Estávamos em novembro de 1951” (SOUZA, 1996, p.518); “Chegou junho, com seus dias morenos, seus crepúsculos precoces” (SOUZA, 1996, p.609); “E já entrara novembro” (SOUZA, 1996, p.679). Essas indicações temporais e a referência a outros eventos no cenário nacional e, até mesmo mundial, permitem, também, ao leitor, situar os episódios narrados em uma ordem cronológica de acontecimentos, conforme se pode perceber se construirmos uma linha de tempo a partir das datas presentes nos fragmentos anteriormente citados e o número de páginas em que elas aparecem. Entretanto, é importante sublinhar que essas demarcações temporais em concordância com a ordem sequencial do número de páginas não são indicativas de que o tempo narrado seja cronológico, pois não é isso que ocorre na narrativa em questão, na qual os fatos são desencadeados através da rememoração do passado pelo narrador protagonista.

A ocorrência dessa dissensão entre o plano do discurso e o plano da narrativa, ou imaginário, direciona nossa pesquisa à diferença formal estabelecida por Todorov, para quem o

[...] tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada em uma linha reta (TODOROV, *apud* NUNES, 2000, p.27).

Dessa forma, o tempo do discurso segue a efetivação do ato de escrita, não somente no que se refere às linhas e páginas, mas também na ordenação das sequências narrativas, dependendo, conforme destaca Nunes, do ato de leitura e do trajeto do leitor dentro do texto (NUNES, 2000). Entretanto, a história se inicia nos anos cinquenta, ou seja, já na primeira página, o narrador coloca o leitor em contato com o mundo interiorano da Januária dos anos cinquenta. A Januária de outrora, através de uma passagem em que descreve a movimentação e agitação que dominava o cais na chegada do vapor. Somente no capítulo vinte e seis é que situa o leitor na década de noventa, tempo em que rememora os fatos passados e escreve o que acredita ter vivido, ou ainda, uma mistura do ocorrido e do que a ele foi acrescentado.

Ainda em relação aos demarcadores temporais, na descrição dos fatos anteriores ao tempo vivido pelo narrador, são empregados indicativos temporais que remetem o leitor a um tempo ainda mais distante do vivido pelo narrador protagonista. Pode-se exemplificar tal procedimento na passagem em que o narrador se refere ao tempo em que o avô realizava o comércio ribeirinho em uma embarcação: “Em tempos mais afastados ainda, bem anteriores ao meu nascimento, meu avô paterno *transitava* pelo São Francisco nas velhas barcas de carrancas monumentais na proa” (SOUZA, 1996, p.11, grifo nosso). Bastante ilustrativo, também, do referido procedimento é o trecho referente aos ancestrais maternos do narrador: “No final da década de 20 meu avô Zuca *saiu* em viagem para Goiás à procura de melhores condições de vida” (SOUZA, 1996, p.314, grifo nosso).

Pelo que foi apresentado até então, percebe-se que o narrador cria uma narrativa em que apresenta um discurso linear dos fatos que diz ter vivido, recorrendo à analepse (recuo a acontecimentos passados) no momento em que narra fatos referentes às histórias dos seus ancestrais.

É importante lembrar que, na configuração da narrativa, são empregadas, também, expressões indicativas da idade do protagonista. As mesmas, além de indicar a passagem do tempo na vida do personagem, servem de referência para o leitor acompanhar e ligar as metamorfoses sofridas pelo mesmo no seu processo de crescimento, ou melhor, de amadurecimento. Para comprovação do que foi afirmado, citamos algumas dessas passagens: “A ressurreição não teve dos meus doze anos sequer a sombra de um estremecimento” (SOUZA, 1996, p.30); “Depois que fez treze anos você ficou metido” (SOUZA, 1996, p.268); “Que nível de sentimento poderia existir num adolescente de treze anos para ela de repente trocar juras de amor com ele, e confiar nessas juras, e se entregar a esse amor como se ele fosse um adulto?” (SOUZA, 1996, p.344); “Atrás das grades e de namoro com um moço de 14 [...]” (SOUZA, 1996, p.579); “Dar um beijo em público... na boca... um menino de quinze anos! (SOUZA, 1996, p.700).

Assim, “o discurso nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo; a história, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam” (NUNES, 2000, p.28). E todos esses elementos descritos contribuem na costura dos fatos narrados e servem de garantia da

totalidade e da unicidade temporal da trama para o narrador, pois já nos dizia Ricouer: “seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontre sua realização na conclusão” (RICOUER, 1997, p.104).

A chegada de Isabel com o marido Licínio a Januária desencadeará, no coração do menino-adolescente, o sentimento de amor e paixão que marcará a sua existência e o manterá ligado à mulher amada para sempre, pois, nem mesmo o tempo nem a morte da mesma conseguirão enfraquecer e apagar a chama do sentimento que se instalou e fez do coração do menino de 12 anos, de então, sua morada definitiva. É a partir desse sentimento, das metamorfoses e dos acontecimentos que marcam e que acontecem no processo de crescimento do narrador protagonista, constituindo o drama principal do romance de Souza, que os outros acontecimentos individuais se agregam, dando à narrativa o aspecto de totalidade que garantirá a inteligibilidade da intriga por parte do leitor.

Ainda em relação à configuração do romance, o mesmo apresenta-se estruturado em três partes: a primeira abrange do primeiro ao oitavo capítulo; a segunda, do nono ao décimo oitavo; e a terceira, do décimo nono ao vigésimo sexto; sendo que a segunda parte apresenta-se um pouco mais extensa em relação às outras duas partes. Interessante é observar que as duas primeiras partes finalizam com a partida de Isabel para São Paulo e com uma promessa, ou mesmo, um compromisso, de retorno. Já na terceira e última parte também ocorre a separação do casal, ainda que seja no penúltimo capítulo, uma vez que quase todo o último capítulo é dedicado à fase de maturidade do narrador. Nesse momento o mesmo afirma para o leitor que já se passaram quarenta anos daqueles acontecimentos, realizando, então, uma reflexão sobre o acontecido no passado e a sua existência atual. Quanto à separação do casal, ocorrida na terceira parte, não há uma promessa de retorno, devido à forma brusca e trágica como tal ocorrera. Entretanto, o narrador acredita que a morte não os deixou mais separados que antes e nem conseguiu abalar o sentimento que ele sentia por ela, uma vez que o amor vivido pelos dois foi mais de renúncias e de separação, “equilibrando a alegria das poucas horas furtadas” (SOUZA, 1996, p.729) desfrutadas a dois.

Buscando, ainda, perscrutar o texto Souziano, e considerando a função importante que a memória desempenha na reconstrução de um tempo passado,

objetivamos, no capítulo seguinte, enfocar a representação da memória no romance *Paixões alegres*, bem como o papel desta na literatura.

.

Capítulo 2
A MEMÓRIA ESGARÇADA

“O olho do memorialista vê o nada e ali constrói seu edifício mais ou menos sólido, mais ou menos vertical. Mas os escombros continuam lá e nos dizem que algo de fundamental para sempre se perdeu”.

Lúcia Castello Branco

Alcançar a tão sonhada imortalidade constitui-se um dos principais anseios do ser humano. Ser esquecido ou mesmo esquecer o vivido, seu maior temor. Talvez por esse motivo, tenha buscado fazer da memória, a sua principal aliada na luta contra a irreversibilidade do tempo, pois, para alguns, é somente o adentrar no “palácio da memória” que possibilita tornar presente o ausente, reviver, re-sentir, recriar emoções, sentimentos, momentos vividos e tradições pessoais e locais.

Concebida e emoldurada ao longo dos tempos por visões distintas, a memória sempre foi alvo do interesse e da busca de compreensão por parte dos homens. Assim, desde a Antiguidade, os gregos já possuíam uma concepção própria de memória. Para eles, a mesma era Mnemosyne, deusa da memória e mãe das Musas protetoras das Artes e da História. Era a ela que os gregos evocavam, buscando a proteção contra o esquecimento. Ao conceder aos poetas e historiadores o poder de registrar, em suas obras, as proezas, palavras e vida de um ser humano, dava a este a dádiva de não ser esquecido, de não morrer jamais. Era, portanto, aquela que possibilitava aos mortais, o caminho para alcançar a tão cobiçada imortalidade. Dos gregos até a contemporaneidade, a valorização e o interesse pela memória não se abrandaram e muitos foram os que se debruçaram e escreveram sobre o tema.

Santo Agostinho foi um dos que se interessou pelo assunto e realizou reflexões sobre a memória. O filósofo atribui um poder ilimitado à mesma e sempre que se refere a ela faz uso de uma linguagem figurada e de raríssima beleza, na qual o uso de metáforas que transmitem uma ideia de lugar e de espaço revelam-se uma constante. Há, portanto, em seu texto, um predomínio de expressões como “campos e vastos palácios da memória”, “castelo”, “receptáculo”. Agostinho de Hipona costuma denominá-la também, de “santuário amplo e sem limites”, cujos domínios são capazes de esconder e guardar “tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram [...] também tudo aquilo [...] que lhe tenha sido confiado, e nela depositado, e que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou” (AGOSTINHO, 2008, p.53-54).

Vista na perspectiva desse filósofo, a memória parece abarcar todo o vivido, o que já se foi, mas que, ainda, se faz presente por meio das imagens, dos vestígios que permanecem gravados na mesma. Assemelha-se, assim, a um passaporte que possibilita ao homem transcender o tempo e ter a possibilidade do acesso, do re-encontro consigo

mesmo, conforme explicita Santo Agostinho na seguinte afirmação: “Aí me encontro também comigo mesmo e recordo-me de mim, do que fiz, quando e onde o fiz, e de que modo fui impressionado quando o fazia” (AGOSTINHO, 2008, p.55).

Sob esse prisma, o ato de recordar, trazer do passado para o presente as imagens do vivido ou o que se acredita ter vivenciado, concede à memória o poder de superação do próprio tempo, pois, de certa forma, a mesma acaba por eternizar, distender o passado no presente e, conseqüentemente, antecipar o futuro. Afinal, para Agostinho, a memória é um grande receptáculo com “secretas e inefáveis concavidades”, onde tudo entra, aloja e se torna plausível de recordação (AGOSTINHO, 2008, p.54). É o lugar do encontro e da afirmação do eu. É também onde são preservados toda a experiência e aprendizado intelectual adquirido ao longo da vida. É, pois, o local no qual o passado se preserva integralmente, de forma a apresentar-se puro no presente.

Agostinho de Hipona concebia a memória, também, como algo particular, subjetivo, mas nem por isso de fácil apreensão.

Grande é essa força da memória, imensamente grande, ó meu Deus, santuário amplo e sem limites. Quem lhe chegou ao fundo? E esta é a força do meu espírito e pertence à minha natureza, e nem eu consigo captar o todo que eu sou (AGOSTINHO, 2008, p.55-56).

Todavia, a possível dificuldade de sondagem da memória em nada diminuía a admiração que o filósofo de Hipona nutria por ela. E impressionado pelo imenso poder da mesma, valia-se da beleza da retórica para exaltá-la:

[...] o espírito é estreito para se abarcar a si mesmo: então onde poderá estar o que de si mesmo ele não abarca? Acaso fora de si mesmo e não dentro de si? Como é que, então, o não abarca? Muita admiração me causa isto, a estupefacção apodera-se de mim. Deslocam-se os homens para admirar as alturas dos montes, e as ondas alterosas do mar, e os cursos larguíssimos dos rios, e a imensidão do oceano, e as órbitas dos astros, e não prestam atenção a si mesmos nem se admiram de que, quando eu dizia todas essas coisas, não as via com os olhos, e todavia não as diria, se interiormente não visse na minha memória, em espaços tão vastos, como se os visse fora de mim, os montes, e as ondas, e os rios, e os astros que vi, e o oceano a que dei crédito. E, todavia, vendo essas coisas, não as absorvi, quando as vi com os olhos, e não são essas coisas que estão em mim, mas sim as suas imagens, e sei a partir de que sentido do corpo cada coisa foi impressa em mim (AGOSTINHO, 2008, p.56).

Compreendida como imagem, não como realidade, a memória para Santo Agostinho, apresenta a capacidade de captar e guardar em seus recintos ou palácios, o vivenciado. À lembrança cabe resgatar, no presente, as imagens apreendidas e guardadas na memória, colocando-as à disposição do pensamento que as evoca.

Vale lembrar que, devido à carência de recursos para a produção de livros na época em que o filósofo escreveu, o conhecimento e as ideias eram transmitidas de forma oral e artística, o que levava a uma extrema valorização da memória, conforme observa-se no trecho citado anteriormente.

Paul Ricouer, ao estudar a teoria de Agostinho, explica:

narração [...] implica memória e previsão. Ora, o que é recordar? É ter uma imagem do passado. Como é possível? Porque essa imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito (RICOUER, 1994, p.27).

À fala de Ricouer acrescentamos: provavelmente, são essas impressões do vivido que tornam possíveis ao indivíduo possuir memória e, conseqüentemente, ter uma história, uma vez que possibilitam discursos sobre o passado de forma a dar sentido às ações do presente.

A esse respeito, o próprio Agostinho assim se manifesta:

[...] recordo, consoante me agrada, as restantes coisas que são introduzidas e acumuladas pelos outros sentidos e, sem nada cheirar, distingo o perfume dos lírios do das violetas [...] Realizo estas acções no meu interior, no imenso palácio da minha memória [...] Aí estão todas as coisas de que eu me recordo, quer aquelas que experimentei quer aquelas em que acreditei. A partir dessa mesma abundância, com as coisas passadas, eu teço ainda umas e outras semelhanças das coisas, quer as que experimentei, quer aquelas em que acreditei a partir das que experimentei, e, a partir destas, congeminho as acções futuras, e os acontecimentos, e as esperanças, e todas estas coisas, mais uma vez, como se estivessem presentes (AGOSTINHO, 2008, p.54-55).

Observa-se que nessa perspectiva, às lembranças cabe o papel de sobrevivência de um tempo passado, que vive na memória através das imagens/marcas que ficaram e povoam a consciência no presente. Entretanto, é interessante ressaltar que essas lembranças não se manifestam intactas, tais quais experimentamos outrora, mas acrescidas por outras que vivemos a partir de então ou mesmo por aquelas que

acreditamos viver, posto que já não somos os mesmos; à vivência passada acrescentam-se as representações do presente.

Henri Bergson também via a memória como “conservação”, “duração”, ou seja, o passado se conservaria de uma forma autônoma e integralmente no espírito e o seu próprio modo de existência seria um modo inconsciente⁹. Dessa forma, antes de ser atualizada pela consciência, a lembrança viveria em um estado latente, qualificado de inconsciente. Sendo que à consciência caberia, quando solicitada, buscar e escolher neste o que não é da consciência atual e trazê-lo a sua própria luz (BOSI, 2004).

Na visão Bergsoniana, a memória se apresentaria de duas formas: a memória hábito e a memória pura. A primeira seria aquela adquirida através da repetição contínua de alguma coisa. Trata-se de uma memória mecânica, voltada sempre para a ação e que torna possível a realização automática de movimentos aprendidos, como dirigir um automóvel, andar de bicicleta, cumprimentar um conhecido. É uma memória que é incorporada por nossa própria vontade e que é vinculada ao corpo. Ela modifica-se, aperfeiçoando-se à medida que é praticada. Segundo Ecléa Bosi, é uma memória que faz parte de todo um “adestramento cultural”, que ocorre devido à necessidade de socialização (BOSI, 2004, p.49). É, portanto, o tipo de memória que não permite o esquecimento das regras de condutas sociais tão necessárias no dia-a-dia.

A segunda, distinta da primeira, seria uma memória profunda, evocativa. Aquela que “registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana, à medida que se desenrolam, [...]; atribuiria a cada fato, cada gesto, seu lugar e sua data” (BERGSON, 2006, p.88).

Bosi, ao refletir sobre os dois tipos de memória estabelecidos por Bergson, destaca que essa segunda memória, lembrança pura, é responsável por deixar vir à tona na consciência, um momento singular, não repetido da vida (BOSI, 2004). É considerada pelo filósofo como a memória verdadeira, por ser inconsciente e individualizada. É a memória capaz de recuperar o passado, contribuindo para a formação de uma identidade pessoal, pois, afinal, já nos alertava esse pensador:

que somos nós, com efeito, que é o nosso caráter, senão a condensação da história que vivemos desde nosso nascimento, antes mesmo do nosso nascimento, já que trazemos conosco disposições pré-natais? Sem dúvida,

⁹ Bergson considerava que o grande mal da psicologia racionalista era ignorar a existência de tudo aquilo que se encontrava fora da consciência presente (BOSI, 2004, p.52).

pensamos apenas com uma pequena parcela do nosso passado; mas é com nosso passado inteiro, inclusive nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos e agimos (BERGSON, 2005, p.06).

Nessa visão, cada cotidiano e cada momento vivido se assemelha a tijolos, que colocados no alicerce que fundamentam e edificam a nossa vida, fazem com que tenhamos um passado, uma história e uma personalidade. Assim, conforme Bergson (2006), é na confluência entre as duas formas de memórias descritas que a existência humana se concretiza e o homem se revela como um ser equilibrado e adaptado à vida, uma vez que o isolamento em uma das formas de memória acabaria por gerar ou um ser humano impulsivo – que se moveria pelo hábito, somente distinguindo nas situações o que ela teria de semelhança com situações anteriores (atitude própria de um animal inferior) –, ou um sonhador, preso ao passado e às lembranças que viriam à tona sem proveito para o momento presente.

O francês Maurice Halbwachs relativizou os preceitos de Bergson no que se refere à ênfase dada à pureza da memória e, adotando uma postura diversa, enfatiza os aspectos psicossociais. Se para Bergson, a memória se apresentava sob um cunho individual, subjetivo, Halbwachs a concebe sob um ângulo coletivo, como um fato social, no qual a memória de cada um não ficava restrita apenas às relações entre o corpo e o espírito como apregoava Bergson, todavia, apresentava-se determinada pelas influências do meio social no qual o sujeito se encontrava inserido (família, escola, igreja, comunidade etc):

[...] só temos a capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar novamente em uma ou mais correntes do pensamento coletivo [...] É por isto que, quando um homem entra em sua casa sem estar acompanhado de alguém, sem dúvida durante algum tempo esteve só, “segundo a linguagem comum”. Mas lá não esteve só senão na aparência, posto que, mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam pela sua natureza de ser social, e que em nenhum instante deixou de estar confinado dentro de alguma sociedade (Halbwachs, 1990, p.36-37).

Sob esse ângulo, a memória ganha um aspecto mais sociológico, posto que deixa de ser fruto de um esforço subjetivo, da relação entre o corpo e o espírito e passa a ser resultado também das relações sociais estabelecidas pelo indivíduo, ou seja, das relações entre o sujeito e o mundo. Vale ressaltar que Halbwachs não negava a

existência de uma memória individual, mas considerava que a mesma precisava se apoiar sobre a memória coletiva:

ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e são fixados pela sociedade (HALBWACHS, 1990, p.54).

Assim, na visão de Halbwachs, por mais que uma experiência pareça ao indivíduo, única, individual, ao recordar-se dela, o mesmo fará uso de códigos sociais e culturais que não foram criados por ele, mas que são pertencentes ao seu meio. Trata-se, portanto, de instrumentos emprestados de seu ambiente. Dessa forma, a constituição da memória estará sempre acoplada ao contexto social e o ato de lembrar nada mais seria que uma construção social. Para ele, é inadmissível que uma memória seja inteiramente individual, posto que o ser humano não se basta por si mesmo; pelo contrário, é um ser social por excelência. Portanto, na perspectiva do sociólogo Maurice Halbwachs, a memória sempre se constituirá de forma coletiva e relacionada aos grupos aos quais o indivíduo pertence.

Ao explicar como ocorre o processo de construção da memória de infância de um indivíduo, Halbwachs consegue reforçar ainda mais a perspectiva de que a reconstrução da memória somente se efetiva se tomarmos como referência os quadros sociais.

É difícil encontrar lembranças que nos levem a um momento em que nossas sensações fossem apenas reflexos dos objetos exteriores, no qual não misturávamos nenhuma das imagens, nenhum dos pensamentos que nos prendiam aos homens e aos grupos que nos rodeavam. Se não nos recordamos de nossa primeira infância, é, com efeito, por que nossas impressões não se podem relacionar com esteio nenhum, enquanto ainda não somos ente social (HALBWACHS, 1990, p.38).

De acordo com esse ponto de vista, as lembranças da infância somente serão construídas a partir do momento em que, ultrapassada a fase em que a reação da criança a objetos exteriores ocorre simplesmente por instinto, a mesma se percebe como um ser social. Ressalta-se que tal fato, geralmente, ocorre no contexto familiar, pelo contato “potencializado pela linguagem” dentro desta circunscrição. Portanto, fora desse quadro social, a possibilidade de evocação das mesmas se torna praticamente inexistente.

Assim, o que se nota no raciocínio de Halbwachs em relação a Bergson é a convicção da existência de uma memória descentralizada do subjetivo e construída a partir do coletivo, uma memória como fenômeno social. Uma memória que não se atém apenas ao indivíduo, mas às relações com o grupo familiar e social. E ainda, uma memória na qual “não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas” (HALBWACHS, 1990, p.77), registradas integralmente para recorrermos a elas quando precisarmos, mas que guarda somente o que é importante e compartilhado coletivamente.

Lúcia Castello Branco, em *A Traição de Penélope*¹⁰, ao se manifestar a respeito do processo da memória, o define como “trapos de um passado”, marcas que, apesar de se apagarem, ainda permanecem. Para a autora, a despeito de algo se esvaír, alguma coisa sempre fica, mais precisamente, aquilo que realmente significa (BRANCO, 1994, p.11).

Ao utilizar o signo linguístico “trapos” para se referir à memória, a autora explicitamente já demonstra uma tomada de posição, uma vez que o termo já traz inserido em si a ideia de pedaços, restos de algo que existiu. Portanto, a concepção de totalidade, completude do passado, na visão de Branco, cede espaço para a lacuna, o vácuo, para os escombros indicativos da impossibilidade de um resgate pleno do passado, uma vez que “algo de fundamental para sempre se perdeu” (BRANCO, 1994, p.15) e “a memória jamais capturará o original intacto” (BRANCO, 1994, p.103).

Branco, ao tratar da questão do resgate do passado, destaca também o importante papel da linguagem no referido processo. Segundo ela, somente por meio da linguagem as imagens do passado podem se manifestar no pensamento de quem recorda. Destaca ainda que nesse processo há, simultaneamente, um movimento em direção ao passado e outro em direção ao futuro que é presentificado no momento em que a linguagem se produz, se efetiva. Para ela, o processo de memória não deve ser compreendido apenas como preenchimento de lacunas, mas, sobretudo, como a própria lacuna (BRANCO, 1994), posto que o que se consegue rememorar são apenas fragmentos de memória. Além disso, o ser que rememora nada mais é que um ser de linguagem, e o próprio ato

¹⁰ Lúcia Castello Branco desenvolve a sua tese sobre memória baseada em teorias psicanalíticas, principalmente em postulados de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Dessa forma, realizando um recorte dessa teoria, estaremos nos embasando na referida autora.

de rememoração é um ato de reconstrução, no qual a memória aparece, muitas vezes, perpassada pela imaginação.

A abordagem dada por Branco ou mesmo a utilização do termo “trapos” concernente ao processo da memória faz insinuar em nossa mente a ideia de um arquivo não incólume que se revela perpassado pelo esquecimento ou pela pulsão de morte de que trata Jacques Derrida em *Mal de arquivo*.

De acordo com o pensador francês, o vocábulo “arquivo” tem sua origem na palavra *arkhê* que designa ao mesmo tempo o começo (princípio da natureza ou da história ou ontológico) e o comando (princípio da lei, onde se exerce autoridade, monológico). O sentido de arquivo, para ele, vem do *arkheion* grego: “inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam” (DERRIDA, 2001, p.12). Como guardiões dos arquivos, cabia aos arcontes interpretar e representar a lei, determinar o que poderia ser conhecido e observado, consignar e unificar os documentos. Dessa forma, a origem de um arquivo estaria submetida à lei que o comandava, o que implicava na constituição de um lugar de poder, de autoridade.

Contudo, a autoridade e a consignação por parte do arconte ou do arquivo alteram-se com o passar do tempo, pois, segundo Derrida, “os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidas por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização de arquivo. A ordem não está garantida” (DERRIDA, 2001, p.15). O arquivo trabalha contra si mesmo, pois a pulsão de morte se instaura graças à repressão, à dissimulação, ao excesso de informações, ou, mesmo, à ação do tempo que provoca e precipita-o no esquecimento, aniquilando o mesmo.

No que concerne ao processo de criação literária, acredita-se que o mal de arquivo possa se aplicar, uma vez que no ato de tessitura da narrativa memorialística, tem-se um sujeito que se vale da linguagem, que tenta organizar, selecionar, manipular a mesma. Nesse processo, o sujeito tentaria dar proeminência ao que lhe interessa, e neste movimento de instituir um sentido para o que cria, acaba por abandonar outros sentidos e, conseqüentemente, instalar, em sua criação, a pulsão de morte. Nesse sentido, a pulsão de morte já tem seu lugar garantido no próprio momento da organização do arquivo. Além disso, não se pode esquecer que a exatidão e a inteireza não são próprias do processo da memória, portanto, haverá nesta, as lacunas, os vácuos, que no processo

de escrita e de rememoração são preenchidos pelo viés da imaginação. O que se tem, portanto, é um arquivo que é devorado pela pulsão de morte, destruído antecipadamente, antes, mesmo, de ser produzido externamente (DERRIDA, 2001), ou, ainda, um arquivo que foi submetido a um processo de decantação e de classificação por aquele que se faz dono do poder.

Escrever o vivenciado, portanto, é buscar reatualizar o que já se perdeu no tempo, é recriar a si e ao passado por meio da linguagem. É se enveredar em busca de um tempo perdido, conforme fez Proust. E mais do que isso, é tentar fazer-se de arconte, buscar os restos nas ruínas, completar as lacunas, sublinhar ou omitir fatos; é criar um arquivo exterior a partir de um arquivo interior, ambos tomados pelo mal de arquivo ou pela pulsão de morte. O segundo, graças à ação do tempo, que, invariavelmente, provoca esquecimentos; o primeiro, graças ao esquecimento e, também, à própria interdição e manipulação do arquivo que se cria, tendo como alicerce as ruínas da memória.

Assim, pode-se afirmar que a pulsão de morte tem o seu lugar assegurado em narrativas que, semelhantemente ao romance *Paixões alegres*, apresentam como fio condutor as memórias de um personagem narrador. Memórias que, ao serem contadas e (re) construídas, ganham forma e se tornam capazes de remeter o leitor a um mundo que pode ser contemporâneo, ou não, do seu. Ou ainda, a um mundo interiorano, como o da narrativa em análise, com uma paisagem humana matizada por diferentes tipos: marinheiros, mulheres de vida fácil, doidos, senhoras de costumes rígidos e homens sedutores, enfim tipos humanos que povoam e coloreem o cenário da cidade interiorana. Memórias que também possuem o poder de transportar o leitor para um tempo e espaço, talvez desconhecidos para este, todavia imaginados e contemplados através das lembranças e voz do personagem narrador. Por fim, memórias que, ao serem narradas, trazem aos olhos e ouvidos do leitor, a grandeza do velho Chico, a rotina do cais com os embarques e desembarques das embarcações, o burburinho dos negociantes, dos meninos ribeirinhos e “dos curiosos e expectantes” da Januária de então.

Ao situar o leitor em um tempo passado, mais especificamente na década de cinquenta, o narrador personagem, no ato de lembrar e mimetizar, vai revelando uma história de vida e de paixão brotada no coração de um menino/adolescente, nascido e criado às margens do Velho Chico.

Pelas reminiscências que afloram da consciência do narrador Doca e pela escrita deste, vão surgindo acontecimentos, experiências e sentimentos vividos. Acontecimentos alegres como as traquinagens cometidas, os namoricos no jardim, o primeiro beijo e a primeira noite de amor. Fatos tristes, como a morte do avô, o trágico assassinato da “primeira e única mulher amada” (SOUZA, 1996, p.724), bem como os sentimentos desencadeados por esses, perpassam a memória do narrador personagem tornando até mesmo, muitos anos depois, impossível o retorno à terra natal.

Nunca mais voltei à Januária. [...] Por telefone, por carta, por contatos pessoais, chegam-me através de conterrâneos as notícias alvissareiras da entrada do progresso em nossa terra. [...] Participo desta justa alegria do presente, mas recuso convites para o retorno, ainda que breve. Não, não é que eu não possa ver Januária maquiada de progresso. É que ali andou Isabel... ali eu namorei e morreu a única amada do meu coração... e não há mudança física nas casas nem nas ruas que apague a lembrança dela. Eu sei que o rio, o Velho Chico, guarda o perfume dos seus cabelos na memória das brisas, mas guarda também o cheiro do sangue derramado na prancha do vapor, o terrível cheiro do sangue da mulher amada (SOUZA, 1996, p.722).

O retorno implicaria, segundo o narrador, o reviver de lembranças e de sentimentos, o (re) sentir do perfume dos cabelos da mulher amada e, também, o odor forte do sangue derramado na prancha do vapor. Da sua voz parece emanar e emergir, no presente, a dor e a angústia vividas no passado. O sentimento de perda é mostrado por ele como algo que as areias do tempo não conseguiram suplantar, mas que se mantém vivo e possível de ser recuperado pela memória. O caráter nostálgico que perpassa a sua voz tenta nos incutir a crença de possibilidade de “resgatar o ‘é da coisa original’, garantindo ilusoriamente a fidedignidade da escrita ao passado e a inteireza do eu que rememora” (GUIMARÃES; PINTO In BRANCO, 1994, p.08). O narrador simula conseguir realizar, com a sua escrita, um resgate fiel do vivido.

Uma escrita que apresenta tais traços, segundo Branco, “tende mais para o futuro que para o passado, mais para o esquecimento que para a lembrança, mais para a inversão, a criação, que para o resgate da vivência original” (BRANCO, 1991, p.31). Se considerarmos como uma impossibilidade o resgate fiel do passado, devido ao esquecimento, ao vazio que, geralmente, se manifesta no descortinar do que já não é mais, o que existe no processo de escrita da memória é mais criação, elaboração do que lembranças. É uma mimetização dos caminhos imprecisos da memória. É um ato que

apesar de lançar o olhar para o passado, constrói no presente, através da escrita, o que ainda não é, mas que virá a ser.

Nesse sentido, o modo como se porta este narrador ao escrever o que diz ter sido a sua vida, a precisão de detalhes, os inúmeros signos de que se vale na sua recorrência à memória, nos instiga a pensar que o que se tem ali é mais um processo de criação, de simulação, do que mesmo um ato de rememoração. Dessa forma, consideramos que o narrador nos traz uma memória que se revela como algo engendrado, minuciosamente elaborado, haja vista que a recuperação do passado por meio desta reside em uma impossibilidade. Entretanto, o narrador se acredita possuidor de um imenso poder arcôntico, e fazendo-se de dono do arquivo, simula, acrescenta, oculta, ou mesmo cria fatos, imagens, enfim, artifícios que permitem preencher os vácuos de uma memória que, apesar de lacunar, quer se mostrar plena.

Como estratégia literária de convencimento de quem pretende incrustar um aspecto de realidade ao seu relato, o narrador traz também lembranças da copa do mundo (Copa Jules Rimet), dos preparativos e da espera ansiosa por um título que não veio e, por fim, do sofrimento inapagável que cobriu a face do brasileiro ao perder o tão almejado título para o Uruguai.

Ali também, no perdido sertão, o resultado do jogo soava irreal – e parecia uma condenação a um pesadelo eterno, do qual jamais acordaríamos (e jamais acordaremos) senão para, lembrando-o, renovar a sensação de amargura inextinguível (SOUZA, 1996, p.252).

Conforme se observa, o narrador nos confronta com uma memória que se quer mostrar inteira, embasada que está na memória coletiva de sua cidade natal, e de um país inteiro, capaz de presentificar, de forma latente e pujante, os sentimentos, os estados afetivos da alma, vivenciados em um tempo pretérito. A utilização de tal recurso se revela como um artifício sedutor, pois tenta induzir à crença de que o narrador é dotado de uma memória prodigiosa capaz de recuperar a vivência passada. Mas, como seria possível a este narrador recordar-se de tudo, até mesmo do que sentiu, se tanto o tempo quanto o ser que recorda já não é mais o mesmo? Se, conforme sublinha Branco,

não há como fazer coincidir o chamado tempo do vivido com o tempo do revivido, com o tempo construído pela memória e, portanto, pela linguagem:

qualquer gesto de rememoração se efetua sempre a partir de um fosso temporal intransponível. É precisamente na linguagem que pretende descrever, criar a continuidade almejada, que essa continuidade se rompe: o signo se erige sempre a partir do que *já não é* (BRANCO, 1994, p.29).

Sob esse ponto de vista, inexiste, no ato da rememoração, uma recomposição de tempo e de imagens passadas. O que existe, embora o narrador em questão se recuse a admitir, é apenas um arquivo corrompido pela ação do tempo e pela pulsão de morte, haja vista que se encontra alterado, tomado pelo esquecimento, e, nele, muito se perdeu ou nem mesmo existiu. Além disso, é preciso considerar que o arquivo não é a própria memória e, nem mesmo esta traz a inteireza que se tenta demonstrar, e que o tempo deixa lacunas, perdas irremediáveis que o processo de rememoração não consegue sanar. E é aí que entra o processo de criação e mimetização a que se lança o narrador, ao tentar edificar sobre as ruínas e ausências do seu passado aquilo que ainda não é, mas que virá a ser, mediante o seu ato de escrita.

Prosseguindo em seu jogo de fazer crer, em suas recordações e escrita, o narrador coloca em cena também, as enchentes que levavam a água do rio São Francisco para além do cimo do cais, deslizando “entre as ruas macia e ágil, invadindo a cidade com uma leveza da sílfide, delicada, deliciosa, sem rumor ou atropelo” (SOUZA, 1996, p.388-389), estendendo-se dentro das casas, por baixo das camas, expulsando os moradores e tomando posse da moradia dos mesmos. Enchentes que provocavam sofrimento, mas que também faziam com que os personagens se despissem de suas máscaras sociais e se reconhecessem como seres humanos frágeis, pequenos, necessários uns aos outros, enfim, capazes de exercer a solidariedade, a humildade, o espírito de doação:

[...] Como se através de uma enchente, um incêndio, um terremoto, um cataclismo qualquer lembrasse ao povo de um lugar sua condição de frágil participante dessa vida efêmera. As grandes catástrofes purificadoras, os grandes sofrimentos reveladores. O animal humano assumindo uma grandeza coletiva ao se sentir pequeno como indivíduo. Empurrada vagarosamente por muitas mãos, repleta de trastes caseiros, lá se vai a canoa com senhora gorda cercada de sua prole [...] (SOUZA, 1996, p.394).

Enchentes que traziam, também, as cantigas de roda que atravessavam gerações e eram entoadas no terreiro da casa da chácara, que acolhia não só os familiares do narrador, mas também os refugiados da enchente. Cantigas que, juntamente com as

histórias de carochinha contadas por Sá Úrsula e as das figuras mitológicas do rio narradas por Seu Justão, peixeiro de 98 anos, apaziguavam e serviam de compensação para a calamidade provocada pela invasão das águas. Enchentes que, paradoxalmente, provocavam angústias, mas também procuravam amenizar as dores espirituais, proporcionando uma compensação para o corpo e para a alma, conforme relata Doca: “de dia molhávamos o corpo nas mágoas do rio; depois lavávamos a alma nos jogos de noite. Jogos, brincadeiras, divertimentos – passagem de anelzinho, o que é o que é? charadas, adivinhações [...]” (SOUZA, 1996, p.400).

Observa-se que essas lembranças do narrador são constituídas a partir da relação com o grupo e com o meio social no qual o mesmo encontrava-se inserido. É uma rememoração que se encontra impregnada das diversas memórias das pessoas que compunham o seu grupo social. Não se pode esquecer que por mais que o narrador carregue em si as lembranças do vivido naquelas noites no quintal da chácara, essas se constroem e se alimentam também das memórias ofertadas pelo outro. Trata-se, portanto, de lembranças que são frutos de uma construção social e coletiva, o que nos envia ao encontro do pensamento de Halbwachs de que “cada memória é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWARCHS, 1990, p.51), pois o ser humano vive e está “sempre impregnado do coletivo”.

Portanto, para esse narrador, recuperar o que viveu implica também em rememorar e recriar a presença inapagável de outrem. Entretanto, é importante atentar para o fato de que o narrador busca criar a ilusão de que a sua escrita não é uma reinvenção, mas um resgate do que foi a sua vida. Portanto, o ato de trazer para seu relato o discurso do outro, pode ser um estratagema utilizado pelo narrador para imprimir um aspecto de autenticidade ao seu relato. Contudo, apesar da astúcia demonstrada com o emprego do referido recurso, tal ato pode se revelar em uma faca de dois gumes, surtindo um efeito contrário ao que se esperava. E, no lugar da autenticidade almejada, fazer sobressair no seu discurso que nem tudo é possível de ser resgatado, que exatidão e autenticidade inexistem em sua escrita memorialística.

Prosseguindo com suas artimanhas de convencimento, o narrador de *Paixões alegres* não se esquece do rio São Francisco, dedicando a ele, uma recordação especial. E, derramando pelas linhas do romance, observamos surgir, pela escrita envolvente do narrador, um rio que, mesmo no momento em que inunda as ruas da cidade, apresenta-

se cheio de encanto e fascinação, capaz de influenciar e despertar nos ribeirinhos, medos e anseios, curiosidade e cautela, orgulho e angústia:

[...] padecemos de uma impotência e uma tristeza infinitas; ao mesmo tempo o espetáculo daquela massa líquida em movimento nos transmitia uma impressão de magnitude, de força bruta e tentacular, o rio só então nos revelando a imagem gigantesca, destruidora e lendária que andava na boca dos antigos e que se estendia à nossa frente: e com unção religiosa, como dois noviços diante de uma entidade mitológica, comungamos também alguma coisa naquela grandeza, pois se éramos a parte vencida da cidade, éramos igualmente parte do triunfo do rio, filhos daquelas pedras e daquelas águas; tive vontade de chorar e de gritar, o mesmo terá ocorrido a Jubê, mas permanecemos firmes, calados, lançando os olhos ao redor da perspectiva do poste, no peito a agonia do naufrágio e o orgulho da fúria do rio (SOUZA, 1996, p.390).

Rio que, personificado pela voz e recordações do narrador, apresenta-se não apenas como palco ou suporte da narrativa, mas como um ser dotado de desejos e vontades, capaz de sentir e cultivar sentimentos humanos como a mágoa. É importante sublinhar que esse aspecto de humanização é tão forte que o rio passa a ser tratado, em vários momentos da narrativa, carinhosamente, de “Velho Chico” como se fosse um verdadeiro ser humano.

O discurso memorialista do narrador cria, também, a imagem de um rio, que mesmo quando alarga suas margens, avançando sobre o homem com um aspecto destruidor e demoníaco, apresenta-se com uma incomparável beleza: “Em seu leito o São Francisco parecia uma serpente do demônio, gordo, crespo, sujo, violento, apressado, esmagador, imbatível. E estranhamente lindo, selvagemmente lindo” (SOUZA, 1996, p.391). Tantos adjetivos nada mais são do que a tentativa de suturar uma memória do que foi ou talvez do que nunca foi, mas que na voz desse narrador precisa aparecer para que ele se entenda ou tente compreender-se. O que é um exercício sempre falhado. Mas, o narrador parece ou finge não se dar conta disso e continua a se valer dos recursos que a escrita permite para urdir e fazer significar a sua memória. Assim, na sua escrita dá vazão a um rio que vai passando, correndo, simbolizando “a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios” (CHEVALIER, 2002, p.781). Um rio que desperta admiração e, sobretudo, o respeito do homem ribeirinho. O que não é de se estranhar, pois é público o sentimento

de valorização sentido e manifestado na voz e no coração do povo januaense sempre que se referem ao Velho Chico.

Nossa história januaense está intrinsecamente ligada a este majestoso rio. Podemos, acertadamente, afirmar que Januária é uma dádiva do São Francisco, plagiando o que Heródoto escreveu: “O Egito é uma dádiva do Nilo”. Assim, as margens do São Francisco são o pergaminho, onde se desenha toda a epopéia januaense e o cenário primordial da História de Minas (PEREIRA, 2004, p.461).

Não podemos esquecer que o espaço e as relações que o indivíduo constrói com o mesmo são referências para a construção da memória individual e coletiva. Assim, torna-se cabível o sentimento de afetividade que subjaz tanto na voz do narrador de *Paixões alegres* quanto na voz do escritor de *Memorial Januária: Terra, Rio e Gente*, Antônio Emílio Pereira, ao se referirem ao Velho Chico. Note-se que entre a ficção e a história parece não haver muita diferença. Mas fica a questão: será que o texto de Pereira não tem a mesma carga de ficção do texto de *Paixões alegres*? A memória dá voltas e o fictício é sempre algo que parece escapar das bordas e das intencionalidades de seus autores. Talvez, por isso, o que emerge na escrita vem marcado, também, pela subjetividade, pelo desejo de engrandecimento daquele que é alvo do afeto, o que acaba por conduzir a construção de uma imagem que tem mais a ver com a imaginação do que, propriamente, com a realidade, que faz desmoronar os liames entre história e ficção, tal qual ocorre no texto de Pereira e faz com que ele se aproxime da imagem do rio São Francisco construída pelo narrador de *Paixões alegres*.

Há que se atentar para o fato de que tanto o discurso da memória quanto o da história são construções humanas, que, apesar de apresentarem um olhar voltado para o passado como o anjo do quadro de Klee, não fazem reviver os eventos do mesmo, não são passíveis de verificação. Entretanto, ambos são reconstruções do passado, seleção de fatos, reunião dos cacos das ruínas, preenchimento de brechas, destaques e ênfase a aspectos considerados importantes, enfim, produção de narrativa coerente que permite ou induz a interpretações.

Perpassam nas memórias do narrador Doca, recordações que retratam o ambiente e aconchego familiar. A imagem e o imenso afeto sentido e retribuído pelo avô paterno sobressaem nessas lembranças.

Penúltimo filho de meus pais (cinco homens, duas mulheres), alcancei meu avô paterno já com mais de oitenta anos. Conquistei, *não sei como*, a primazia de lhe trazer a bengala, o chinelo, o café; creio que ainda criança de braço, ao tirar o chapéu da sua cabeça e botar na minha, inventei uma brincadeira que virou hábito, e desse hábito terão surgido as regalias do avô para este neto. A crônica familiar atribuía algumas caganeiras da minha primeira infância aos doces e biscoitos que ele me dava em excesso. Lá pros seis, sete anos, fui nomeado seu “Comissário”, ou seja, eu o acompanhava à Capitania dos Portos – uma visita que ele fazia sistematicamente ao fim da tarde [...] (SOUZA, 1996, p.15, grifo nosso).

Evidencia-se, no fragmento citado, a existência de uma fenda na memória do narrador, na sua ação de recordar, o que revela a impossibilidade de capturar a realidade integralmente, pois, ao fazer suposições ou mesmo afirmar que desconhece como conquistou o direito de trazer certas coisas para o avô, o mesmo deixa vir à tona a falsa inteireza da imagem que tenta criar de sua memória. Assim, apesar do cunho de exatidão que o narrador procura imprimir em seu discurso, do excesso de detalhes que traz para este, o mesmo nos leva a suspeitar de que o que existe ali nada mais é que uma tentativa de convencer o leitor e levá-lo a confiar, cegamente, em tudo que lhe é relatado, haja vista que nas brechas do enunciado por ele proferido, vislumbra-se a ideia de que um resgate pleno do que “já não é mais” tornou-se impraticável. Permite-nos, ainda, compreender que por mais que ele tente uma restauração do passado, o que consegue relembrar não traz em si a originalidade de outrora, todavia, está marcado, para sempre, pela falta do que se perdeu e pelo acréscimo de alguma coisa, “pela fusão do acontecido e do acrescentado” (SOUZA, 1996, p.725), como o próprio narrador explicita. O que fica, conforme já sublinhava Bosi (2004), é somente o que significa e, ainda assim, esse tecido que permanece jamais gozará de uma plenitude sem fraturas, pois é um tecido extremamente lacunar.

No que concerne à evocação do passado por meio da recordação do outro, Maurice Halbwachs esclarece:

Um homem para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos num momento do tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo. A memória coletiva o é também: mas esses limites não são os mesmos. Eles podem ser mais restritos, bem mais remotos também (Halbwachs, 1990, p.54).

Tais ideias parecem coadunar-se com a posição do narrador ao relatar fatos que não presenciou, não viveu, mas que diz carregar na memória, por lhe terem sido confiados e recuperados através do relato do avô, de Iaiá Carolina, velhos parentes, etc. Essas histórias (re)contadas, tantas vezes, ganham ares de simulacro na narrativa. Ele floreia as narrativas, altera-lhes passagens, edita-as, acrescenta, dá ênfase às características e aspectos que tornam a sua história mais interessante. Assim, não é raro na narrativa, conforme se afirmou anteriormente, o narrador, recordando do relato do outro, tornar acessível, ao leitor, histórias de vida de seus antepassados, amigos, loucos, enfim, da matizada paisagem humana januareense.

O enredo desses fatos, puxado a princípio pela inesperada franquia de Iaiá Carolina, foi aos poucos recebendo o acréscimo de cada uma daquelas velhas damas da varanda, conhecedora cada qual de um pormenor, de uma frase, de uma maquinação dos envolvidos, com essa onisciência de todas as gentes sobre os escândalos da época, quando sempre se sabe de pensamentos, das intenções e até das últimas palavras de, por exemplo, um suicida que se mata num lugar ermo, onde só Deus e o Diabo poderiam ouvir seus resmungos finais; no entanto, é de lei um caso desses vir recheado de detalhes íntimos, secretos, sem os quais a história acontecida não merece ser contada e trespassada. E assim eu terei feito aqui, talvez acrescentando algum ponto ao episódio ouvido (SOUZA, 1996, p.296).

Ao afirmar que narrar um caso implica em recheiar o mesmo de minúcias ocultas, de acréscimos que o tornam interessante, de fazer aflorar na própria voz uma somatória de outras vozes, o narrador nos remete, de imediato, ao conhecido dizer da sabedoria popular: “quem conta um conto aumenta um ponto” e, por conseguinte, aponta-nos para o fato de que o seu próprio ato de rememoração é também um ato de criação, no qual os vácuos que o tempo imprimiu e que a memória não conseguiu recuperar são preenchidos pela imaginação e os próprios fatos recordados pelo acréscimo.

Ainda em relação ao episódio acima citado, não se pode deixar de ressaltar o papel desempenhado por Iaiá Carolina, de guardiã da memória, uma vez que ela se encarrega de repassar para seus descendentes a história da família e da sociedade. Tal papel é concedido, também, em outras passagens da narrativa, a outros idosos, como Ioiô Gustavo, que narra o conflito com o tio Licínio, Iaiá Maura – avó materna do

narrador – e às irmãs desta (tia Lita, tia Til, tia Zina, tia Eugênia, tia Mercedes) que refazem “a muitas bocas o tecido da memória” e narram a história do povo da serra.

A respeito dessa recorrência à memória dos ancestrais, gesto muitas vezes empreendido pelo narrador, conforme já foi apontado, Paul Ricouer destaca que “sempre é possível estender a lembrança, pela cadeia das memórias ancestrais, remontar o tempo, prolongando pela imaginação esse movimento regressivo” (RICOUER, 1997, p.319). Assim, o narrador de *Paixões alegres* não se limita a narrar apenas os fatos que diz ter vivido, mas se vale, também, das memórias dos seus ancestrais, na ânsia de edificar, no seu discurso, as imagens de um tempo, de um povo e de um sertão que ficou no passado.

Vêm, ainda, da memória do narrador, para povoar as páginas do romance e compor a paisagem humana da cidadezinha interiorana, pitorescos tipos populares, como Geralda, uma doida que, sem parar, cantava pelas ruas: “Esgandaia os cabelo, Gerarda, que eu não amo mais ocê” (SOUZA, 1996, p.440); Mané Meia Égua, doido, que tinha a mania de falar mal de Januária e verdadeira birra de vapor; Xique-Xique; Chica Boa e outros “deserdados da razão” que conviviam no meio do povo e faziam ecoar pelas ruas seus resmungos, suas cantigas e seus palavrões.

Assim, o nosso narrador personagem vai construindo a sua narrativa, invocando pessoas, cenários, o vivido e o não vivido por ele, porém, testemunhado e narrado por outras pessoas. Histórias contadas, recontadas e, quem sabe, acrescentadas, como o próprio narrador enfatizou no seu relato, haja vista que, “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 2004, p.55). Nesse sentido, acreditar na possibilidade de fazer do ato rememorativo um resgate dos tesouros do passado é cair “ingenuamente, na ilusão da captura do real, de uma conservação fossilizada do passado e de uma falsa inteireza do sujeito que efetua a rememoração” (BRANCO, 1994, p.25).

Interessantes, também, são as reflexões do narrador protagonista, acerca da memória:

um crime explode o tímpano do hoje e vai reverberando amanhã e amanhã e amanhã na concha acústica do tempo, aparentemente perdendo cor e intensidade enquanto se distancia do dia assinalado e na verdade tecendo sua permanência por etapas; periodicamente se lembrará disso, em especial sempre que um visitante excite o anfitrião a falar não só dos fatos daquele dia – de resumo insosso – mas daquele crime excepcional, daquele caso

espetaculoso sucedido anos atrás na cidade, deixando entrever que nem só de rotina inexpressiva é feita a vida no lugar; e tanto mais expressiva era a recordação da eventual desordem passada quanto maior a impressão de pasmaceira na vida organizada presente. Assim, para quem chega, um incidente antigo parece recente na cidade, tal a sensação da atualidade transmitida na narração; e quando se vai o forasteiro leva a ressonância da mesma, do (por exemplo) tapa na cara dado há tempo e como ainda a estalar na cara do agredido, tão vivo o som na memória das pessoas; no entanto, mal sai o hóspede, o velho caso torna ao quartinho de fundos da emoção (SOUZA, 1996, p.216).

Observa-se, nessa passagem, que o narrador insiste em uma concepção de memória como algo que se conserva. Uma memória que guarda as lembranças em um estado inconsciente, prontas para aflorar na consciência à mais simples provocação, como queria Bergson. Ou ainda, uma memória que guarda o passado, integralmente, em seus recintos, pronto para ser recordado no presente, conforme apregoava Santo Agostinho. Mas, para que se construa essa visão, é preciso desconsiderar que o processo rememorativo não é marcado por um retorno ao passado, por uma recuperação fiel do vivido, mas, sim, por rasuras, esquecimentos, danos, enfim, por meros fragmentos de memória, conforme Lúcia Castello Branco.

Nada seria mais ilusório que considerar a memória como um arquivo inalterado, capaz de guardar os fatos tais quais ocorreram, sem rasuras ou lacunas. Seria ignorar que a memória, como qualquer outro arquivo, é perpassada e trabalhada pelo mal de arquivo, e que o próprio apagamento e esquecimento são condições necessárias para a continuação do processo de arquivamento e, por conseguinte sua renovação (DERRIDA, 2001).

Contudo, o narrador insiste em uma memória que se contrapõe à conceituação produzida por Lúcia Castello Branco e Jacques Derrida, que pensam a mesma como fragmentos, ou como um arquivo corrompido. Em *Paixões alegres*, observamos que a memória do personagem narrador se mostra bastante generosa, pois não o presenteia apenas com a lembrança dos fatos vividos, mas também com recordações dos espaços onde tais fatos tiveram desfecho. Assim, espaços, como a saída para o Brejo do Amparo, a “antiga e afastada Rua do Bonde”, o córrego Quinta das Tábuas, o velho cemitério com suas “lápides do século passado”, surgem na narrativa. A memória o brinda também com lembranças referentes à fauna. Ecoam, então, na narrativa, o grasnado forte e rouco da passarinhada: “bem-te-vi, João de barro, sofrê, sabiá, fogo-

pagô, pássaro-preto, cabeça-vermelha” (SOUZA, 1996, p.86). Enfeitando a paisagem e despertando no leitor o desejo de saborear os seus frutos, surge, também, da memória do narrador, a flora do cenário januarense com suas várias árvores frutíferas: “mangueiras, cajueiros, coqueiros, bananeiras, pés de fruta-pão, de jenipapo, juá, de pitanga” (SOUZA, 1996, p.188). A rememoração de tais elementos cria, no leitor, a impressão de que o narrador busca reencontrar e preservar, por meio da memória, o lugar onde viveu a infância e a adolescência. A precisão com que simula causa a sensação de que o mesmo possui uma memória que o torna apto a relembrar e trazer, pelas palavras, as imagens dos lugares da Januária de outrora.

Nota-se mais uma vez, que o narrador tenta suturar a memória, procura dizer que suas lembranças não são trapos, esforça-se por induzir o leitor a dar credibilidade à sua fala e a aceitar que o seu relembrar é um ato perfeito e que a sua memória suplanta a irreversibilidade do tempo e é capaz de levá-lo a um lugar onde o passado se conservou intacto. A descrição dos espaços, da fauna e da flora da cidade de Januária de forma tão viva, bem como o ato de citar os nomes dos lugares, ou seja, buscar dados concretos para a composição de seu discurso, revela um dos recursos que o narrador habilmente utiliza para conseguir o seu intento e que fazem parte da tradição da escrita memorialista.

Assim, evidenciamos pelo ato narrativo desse narrador, uma simulação de uma memória perfeita, pela qual ele crê controlar o arquivo, desejando ser seu arconte e projetando em sua escrita uma imagem de si mesmo e de memória tal qual deseja mostrar. Mas, alcançar a perfeição revela-se um ato impossível, e o narrador, por mais que a persiga, não consegue suturar sua memória, como se pode observar na passagem em que afirma: “Procuró dentro de mim ainda hoje uma reação emocional do menino, algum sentimento menos opaco, menos indiferente, em relação aos fatos excepcionais do dia. Nada. A memória não me devolve o que a vivência não me deu” (SOUZA, 1996, p.30). Confissões como essa apontam para a relação entre narrador personagem e voz autoral que produz um livro de memórias para demonstrar o quanto é impotente diante da mesma aquele que se dispõe a lembrar o passado. Na concepção do personagem narrador, a memória é controlável, está lá no quartinho e se busca quando se quer. Na concepção desse outro que produz esse narrador, a memória nunca será

controlada. Ela sempre escapa e produz-se aos pedaços, por meio dos rastros em que se transforma todo o passado. Não há castelos nem amplos palácios, mas ruínas somente.

Mantendo-se fiel ao propósito de ignorar que o ato de rememorar jamais restitui o passado com sua autenticidade anterior, haja vista que algo sempre se perde ou se acrescenta neste processo, o narrador prossegue no seu jogo simulador de tentar fazer da sua memória algo possível de recuperar o passado, de trazer os sentimentos e sensações sentidas pelo menino de doze anos que viveu um amor clandestino com uma mulher de 25 anos. Assim, à medida que o narrador, por meio das suas lembranças, vai reconstruindo e revendo aquilo que já se foi e que ele diz ter vivido, sentimentos e sensações, carregados de emoção, derramam-se pelas páginas de *Paixões alegres*, em um verdadeiro processo de liricização, como se pode evidenciar na passagem seguinte:

[...] como um exilado sentindo a hora do regresso, comecei a deixar a cidade chamada Isabel na direção da cidade chamada Januária. Pouco a pouco fui pisando em terra firme, argonauta de retorno da longa viagem pelas quatro faces da Lua. Voltava de mim, dos longes da minha obsessão, emergindo outra vez à tona de meus olhos, ao eu mais simples, cotidiano imediato, o que distinguia rostos e esquinas sem a superposição da imagem de Isabel. Ia varando a crosta da redoma, devassando minha neblina de saudades, como alguém perdido em nevoeiro que anda incertamente para a frouxa luz de um ponto vago – e chega ao atalho de si mesmo, onde se ainda há bruma já é claro o sol, onde amor e razão encontram um precário eixo para o equilíbrio interior e o disfarce externo (SOUZA, 1996, p.211).

Ao falar do sentimento conflituoso que sentia por Isabel, uma mistura de amor e ódio, Doca, narrador personagem, imprime na sua escrita um tom poético, fazendo com que os signos linguísticos empregados ganhem vida e se multipliquem em significação.

Assim, signos que remetem a nomes de mulheres – Isabel e Januária – são usados como nomes de cidades. O primeiro, nome da mulher amada; o segundo, nome da sua terra natal. No discurso do narrador, não somente Januária é colocada como cidade, mas a mulher amada é também metaforizada em uma cidade imaginária da memória. Em um local utópico, no qual o narrador, obcecado pelos sentimentos que o dominam, habita, ausentando-se da sua cidade real. Entretanto, o narrador, desgastado pela intensidade dos sentimentos vividos, tenta recuperar o domínio de si, o que significa abandonar a cidade Isabel e partir em busca de si mesmo, encontro que somente se tornaria possível no retorno à cidade real da qual se encontrava exilado por muito tempo. Mas, o retorno não se mostra fácil, o regresso não se torna breve, e o

narrador, vagueando pelos becos labirínticos da memória e envolto na nebulosidade desta, busca se reencontrar e reencontrar àqueles que, mesmo presentes, se tornaram ausentes para ele.

É interessante observar o intrigante jogo paradoxal que se encontra implícito em tal passagem, pois, a real cidade de Januária, na qual o corpo físico do narrador habita, torna-se ausente, distante para o mesmo, uma vez que no seu pensamento a imagem de Isabel, transmutada em cidade, sobrepunha-se a tudo e a todos. Isabel, que mesmo encontrando-se fisicamente ausente, ganha força e se faz presença, habitada por Doca e habitante dos pensamentos e da memória dele. A memória adquire, assim, o sentido de viagem, de deslocamento de um lugar a outro, deslocamento entre o tempo presente e o passado, entre as duas cidades, a real e a criação, a última, envolta na nebulosidade, perdida no nevoeiro que caracteriza e envolve a própria memória.

Esse mesmo processo se faz presente no momento em que o narrador personagem narra o definhamento e a morte/enterro de Ioiô Gustavo, o patriarca da família.

O velho ‘Comandante’ – como Ioiô era chamado pelos antigos remeiros das barcas – ia embarcando de corpo e alma na viagem pelas águas do outro mundo. Seu barco descia à deriva e afundava devagar, naufrágio às vezes interrompido por uma ou outra melhora repentina, como se um banco de areia adiasse a imersão final (SOUZA, 1996, p.14).

[...] não assisti à descida do corpo à sepultura, não joguei terra nem flores na sua última morada. E depois que ele partiu secou minha vontade de chorar. Eu não sabia ainda o que era a saudade de um avô que eu amava tanto e que tinha ido para nunca mais. A Morte já havia sitiado meu coração, mas não o cingiu de imediato com suas dores; só depois, vagarosa e profundamente, iria tocar seus dedos fúnebres nas cordas do meu sentimento. Deitado na cama de rosto para o teto, eu via pela telha de vidro o crepúsculo operar metamorfoses nas cores do dia; aos poucos baixou a sombra, caiu a noite, o sono teceu delicadezas sobre as minhas pálpebras (SOUZA, 1996, p.219).

Assim, signos lingüísticos, como barco, viagem, imersão final e sepultura ganham conotações que extrapolam o sentido comum. O barco adquire o sentido de vida; a viagem, do processo de transição entre a vida e a morte; a imersão final, o naufrágio, a morte; a sepultura, última morada. À morte e ao sono também são atribuídas características humanas como sitiar, cingir, tocar com os dedos e tecer. Essas metáforas só são possíveis porque a memória as tece com seu lado de fingimento. Ao

aportar em terras metafóricas, o narrador dá a exata medida de que seu texto finge ser memorialístico, trazendo para si o “como se” da linguagem, como uma viagem pelas terras desconhecidas de onde os fatos saem sempre mais adornados, pelo gosto da linguagem em cumprir sua eterna sina de fingidora. A mimetização do processo da memória é o que ele constrói com uma perfeição tão excessiva nos detalhes, que seu texto sempre aponta para o seu próprio fingimento.

A memória não recupera tudo, mas esse narrador quer projetar tal imagem e, mesmo no momento em que se manifesta sobre os seus sentimentos por Isabel, não abandona a postura de quem se recorda de tudo. Assim, vai construindo uma imagem de um sentimento que transita entre o amor e o ódio, entre a pureza e a volúpia; um sentimento que o leva muitas vezes a construir uma imagem da mulher amada como um ser idealizado, intocável.

Durante todo o romance, meu longo e profundo amor secreto de duas semanas, não enxerguei nessa mulher a carne do desejo, mas a da beleza; e ainda que indistintamente houvesse o desejo de posse – e devia haver – essa posse não seria uma penetração do corpo, mas do sentimento, daquilo que havia nela de eflúvio, de terno, de transparente, um amor idealizado onde o sexo só entrava como diferenciação do masculino/feminino e não ainda como a íntima região do orgasmo. [...] E Dadá vinha me falar em morder o bico do seio da mulher amada! (SOUZA, 1996, p.75).

O narrador deixa transparecer, no seu discurso, um sentimento que chega quase a uma reverência, em que o contato carnal é visto com um aspecto negativo, como algo que poderia macular a pureza dos seus sentimentos e da imagem que criara daquela mulher. Os órgãos sexuais não representam, para ele, neste momento, a morada do prazer, mas apenas órgãos distintivos entre homem e mulher. A renúncia aos desejos do sexo representa, para ele, a conotação do enobrecimento dos sentimentos amorosos. Cruzar as fronteiras do amor sublimado, platônico e penetrar nas searas dos prazeres sexuais soa-lhe como um sacrilégio. Todavia, muda de postura, como o camaleão muda de cor.

Enfiei a mão por dentro da calça e peguei o caralho adormecido, forçando-o a uma postura ereta. Comecei a me masturbar com fúria e pressa, guerreiro erguendo a lança num assomo de virilidade. [...] Com o mastro a meio pau, fui penteando o contorno de Isabel na imaginação. Ao pouco a pressa foi cedendo ao deleite, mas o desenho de sua posse manteve o traço da vingança e fúria; eu a imaginava com raiva, com um prazer de alta periculosidade,

marinheiro bandido desonrando mulher casada. [...] Acabou-se a donzela; o cavaleiro andante transformou a bem-amada em puta. A primeira posse de Isabel conheceu lençóis sangrentos na minha imaginação. Princesa desde sempre, foi possuída como uma vagabunda. A última das raparigas do fuá (SOUZA, 1996, p.100 -101).

O amor, vinculado apenas ao sentimento, cede espaço para a manifestação da volúpia e da sexualidade. A posse carnal, até então inadmissível, concretiza-se, mesmo que pela imaginação e pela masturbação. A mulher é tirada do pedestal de anjo, deixa de ser intocável, e é nivelada a uma prostituta.

Vislumbra-se, no discurso desse narrador, uma sintonia com as idéias da burguesia oitocentista de que a pureza feminina seria um mérito. Observa-se, também, uma diferença no tratamento em relação à mulher que, destituída de sua pureza e transformada em prostituta, perde o direito a um tratamento de contemplação, de respeitabilidade e torna-se um mero meio de satisfação sexual.

Assim, o narrador, ao sabor das situações que se manifestam, vai destituindo/restituindo a mulher amada da imagem de mulher inalcançável, a imagem de mulher volúvel. O seu sentimento amoroso também segue à deriva das situações, oscilando entre o amor e o ódio:

[...] cresceu dentro de mim a repulsa ao jogo hipócrita daquela mulher, repulsa que, como um emissário espalhando por lugares longínquos a consciência de um insulto, reuniu o furor das minhas vísceras e, [...] *me vi tomado de um ódio* até então desconhecido nos meus canais de emoção, voluntário das regiões selvagens do meu ser, açuladas pelo orgulho ofendido. Talvez nessa mesma região obscura *morasse o meu amor* e fosse vizinho da víscera dessa raiva, sua contraparente, tão bem servida de ira quanto ele de paixão (SOUZA, 1996, p.132, grifo nosso).

Paradoxalmente, o narrador protagonista se vê, a todo o momento, envolvido pelos sentimentos de amor e de ódio. Sentimentos antagônicos, porém, de uma proximidade muito grande, capazes de levarem o narrador a os equiparar, na intensidade com que são vividos. Contraditórios, fortes e adversários, o amor e o ódio travam, no âmago do narrador, suas batalhas:

[...] Da frase “não está passando bem?” Ficou não apenas a intenção dissimulada mas também o som com que foi enunciada ao meu ouvido, quase um sussurro, naquela distância e naquele doce tom de que eu andava exilado pelo longo período de ausência, e a proximidade do rosto de Isabel reconduziu ao meu olfato o cheiro fresco do seu cabelo [...]; esses estímulos

olfativo e sonoros operaram no meu íntimo um movimento inverso ao do emissário da repulsa, espalhando pelos confins primitivos do meu ser, se não os mesmos do ódio, a sensação aliciadora da ternura daquela mulher. Dividido, ou antes: dilacerado em duas vias, mão e contramão, eu sentia trafegar dentro de mim a vontade de escarrar na frase canalha de Isabel e o desejo de beijar o som de sua voz que ainda perfumava o ar. (SOUZA, 1996, p.133).

Apresentam-se, em seu ser, dois desejos contrários, absurdamente distintos, paradoxais e de difícil escolha. Sentimentos que expõem o conflito vivenciado por ele e que o levam a adentrar no sinuoso campo das aporias, da dúvida entre o que fazer e o que escolher. A mão ou a contramão? A rendição à ternura ou ao ódio sentidos? Todavia, não há nesse embate possibilidade de escolha, de vencedores; e o amor e o ódio, o desprezo e a ternura, equivalentes e poderosos, se veem obrigados a dividir o mesmo espaço, a trafegar nessa via de mão dupla que se transformou o âmagô do narrador. Assim, o narrador vai contando o que diz ter vivido no passado, tecendo, sob o signo da ficção, portanto, da construção a que se lança, contraditórios sentimentos.

Aprendiz do amor, navegante de mares desconhecidos e totalmente embriagado por estes, o narrador vê a mulher amada como um enigma.

Pois o que é essa mulher senão o Enigma? Senão a Esfinge da minha vida? A cada confronto parecia dizer – “Decifra-me ou devoro-te!” – e bastava que eu aventasse uma primeira hipótese, já mudava a face na segunda, e assim mantinha a capacidade de eu adivinhar-lhe os segredos sempre à mercê de sua variação (SOUZA, 1996, p.157).

Enigma de difícil decifração, capaz de despertar ora o prazer, ora a dor, ora a ternura, ora o ódio, ou ambos, simultaneamente. Mulher enigmática que carece de decifração, tal qual a esfinge que ameaçava a cidade de Tebas¹¹, posto que vive de suas máscaras. Imagem que o narrador, diante da dúvida de ser ou não correspondido, das inúmeras tentativas de decifrar as atitudes, gestos e palavras de Isabel, atribui à mulher amada. Figura feminina que nada mais é que fruto de um (des) fiar de memória que se ergue sobre as ruínas dos escombros. Imagem tecida por aquele que tenta imprimir, em sua criação, traços de humanidade, em seu relato, verossimilhança, uma vez que a

¹¹ Na lenda grega, a esfinge era um monstro metade mulher, metade leão, que assombrava a região de Tebas, devorando aqueles que não conseguiam decifrar os seus enigmas (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2002, p.389).

memória não lhe assegura tal característica, mas sinaliza a todo momento o quanto o (re) construir da memória é lacunar.

Mulher que, segundo ele, representa em sua vida, o mal, porém, que traz “na máscara da face a mais perfeita expressão do bem” (SOUZA, 1996, p.197). Mal que, apesar de ser vislumbrado, não provoca distanciamento, fuga, mas provoca a vontade de se entregar ao sentimento sentido: amar e ser amado por aquela mulher. E o narrador afirma entregar o seu coração “com mais fé no amor que os mártires se entregaram aos leões pela fé em Cristo” (SOUZA, 1996, p.197).

Ao se referir à sua rendição ao sentimento despertado por Isabel, o narrador faz uma alusão aos mártires cristãos que, na época do império romano, em nome da fé que professavam, enfrentavam, de mãos vazias, os leões selvagens na arena do Coliseu. Tal alusão, unida ao ato de apresentar Isabel como aquela que fora enviada para destruí-lo, provoca uma equivalência entre a mulher amada e os leões do Coliseu, uma vez que os coloca como armas de destruição. O narrador se coloca em uma situação de nivelamento com os mártires cristãos, pois como estes se entregaram à destruição pela fé em Cristo, ele afirma se entregar à destruição pela fé no amor. O narrador protagonista ainda acrescenta que, mesmo que tudo não se resumisse a uma invenção dos temores de um garoto que se encontrava desorientado, amedrontado pela paixão, ainda assim, amar Isabel constituía-se em uma aventura muito perigosa.

Ao apontar para os seus sentimentos como uma relação de amor e ódio, como uma aventura perigosa, o narrador empreende uma mimetização dos amores românticos tantas vezes engendrados nas novelas, rádios, romances e cinema, afetos que se mostravam tumultuados e divididos entre sentimentos paradoxais, que geravam dúvidas, ciúmes, desencontros e desconfianças. Contudo, sentimento que precisa ser vivido, desfrutado, mesmo que este implique em medos e sofrimentos.

Prosseguindo em seu (des) fiar da memória, o narrador continua projetando uma imagem de um sentimento avalassador, que nem mesmo a ausência da mulher amada apazigua, pois se ausente fisicamente, a mesma permanece, em tudo, pela projeção amorosa que ele, “Narciso, às avessas”, contempla. Contudo, a idolatria que esse narrador manifesta, ao se referir aos seus sentimentos pela mulher amada, não impede que o mesmo continue a fazer desta uma mimese das mulheres dissimuladas que infestam a literatura. Dessa forma, continua a tecer uma imagem de mulher que sabe

seduzir, entrelaçar no seu jogo amoroso aquele menino adolescente. De acordo com ele, ela, diante de outras pessoas, sabe dissimular o seu jogo sedutor, transformando as carícias empreendidas em simples gestos afetuosos da mulher mais velha para o menino. Ao atribuir a Isabel essa capacidade de desfaçatez, o narrador projeta uma imagem de mulher que veste máscaras, capaz de iludir e enganar a todos.

Buscando fortalecer essa imagem que cria e dá cunhos de veracidade ao seu relato, o narrador coloca o seu leitor defronte um episódio, pode-se dizer, o único do romance, em que Isabel reflete sobre o que ocorrera entre ela e Doca. Mostrando-se arrependida pela noite de amor vivida, reconhece que realmente seduzira o narrador, que preparara todo um esquema para dormir com Doca, e que as carícias sutis com as pontas do dedo eram, na verdade, sondagem e revelação de sua decisão de entrega.

Mas, o narrador não pára por aí, e prossegue com seus artifícios de memória, procurando ganhar a simpatia do seu leitor ao simular de si uma imagem de um iniciante que não sabe lidar com as artimanhas de uma mulher e muito menos com o jogo amoroso. Tal falta de experiência é realçada por meio das constantes incertezas que dominam o narrador e que o fazem lançar-se a suposições e julgamentos sobre a mulher amada.

Quando se dizia precipitada, ansiosa, na verdade não se chamava de superficial, de volúvel? Claro que sim. Essas deduções, embora difusas, formavam um todo convicto na minha cabeça. Preocupações, emoções, atenções – tudo nela era passageiro, sugava coisas e pessoas com aparente intensidade, que não passava de sofreguidão: não era uma operária do mel, como a abelha, e sim uma vadia espaventada como a borboleta. Saciada de mim, que lhe fora útil nas pesquisas e na fuga e matara sua fome de sexo [...], agora simplesmente me ignorava como amante, mantendo uma relação de amizade porque ainda lhe era interessante se hospedar lá em casa – senão nem isso. Eu tinha levantado nobres razões para sua estranha atitude, mas aos poucos me convenci de que no fundo, no fundo, Isabel era uma bela duma filha da puta! (SOUZA, 1996, p.501).

Isabel é, assim, igualada à borboleta naquilo que para o narrador representa um aspecto negativo. Sua inconstância equivale à do inseto que pousa de flor em flor e vai embora, sem tornar esse ato algo produtivo como faz a abelha, ao produzir o mel.

É interessante observar que sempre que esse narrador torna a mulher amada alvo de suas comparações, esta sempre é colocada em uma situação desfavorável. Assim, vão se acoplando a ela, imagens que lhe imprimem uma conotação negativa como vadia,

espantada. Entretanto, não se pode deixar de ressaltar que tal ato se configura, apenas, nos momentos em que a raiva e o ciúme tomam posse do íntimo do narrador, pois, nos momentos de lucidez, a imagem que ele lhe atribui é diversa: “pude enxergar no seu semblante não apenas o traço exterior da beleza, mas ainda mais nítido para mim que a conhecia [...] o traço particular de sua personalidade, também clara e bela como o rosto que a expressava” (SOUZA, 1996, p.535).

Mas, como exigir clareza em um relato que se diz regido pela paixão ou mesmo pela memória? Uma paixão não perde a condição de nos deixar passivos. Mas será que essa imagem de mulher se constrói pela passividade ou pela venda que a paixão depõe sobre os olhos apaixonados? Ou pelos artifícios que o próprio narrador procura criar? Afinal, a imagem que temos de Isabel, dos sentimentos vividos e dos fatos narrados, é a que ele nos traz. Uma coisa é certa: essa visão inconstante do narrador em relação à mulher amada, em relação aos seus próprios sentimentos, leva-nos a considerar que, talvez, a máscara que, tantas vezes, ele tentou imputar à mulher amada, seja a que lhe cabe, pois, o mesmo tentou, a todo momento, convencer-nos de que sua memória o tornava apto a recordar e narrar, no presente, o passado, sem nada esquecer.

Todavia, o jogo processado por ele, a nitidez que tenta imprimir em suas recordações, leva-nos para a presença de um ato mimetizador e de falseamentos da memória. Sabemos da impossibilidade de narrar, de forma totalmente fiel e perfeita, o vivido, pois, o tecido da memória é esgarçado e lacunar, mas o narrador não mediu esforços, empenhou toda a sua habilidade retórica para nos prender nas malhas de uma verdade por ele criada e nos levar a admitir a possibilidade de fazer ressurgir, no presente, o passado, de forma integral. E mais, de nos levar a aceitar que a precisão demonstrada, ao narrar os fatos e descrever os lugares da sua terra natal, é fruto de uma memória que, mesmo depois de quarenta anos dos acontecimentos, ainda é capaz de relembrar-se de tudo e de todos.

No capítulo seguinte, pretende-se verificar a manifestação da tradição na escrita de José Antônio de Souza, que, apesar de ser um escritor contemporâneo, adota uma forma de escrever que parece não se enquadrar nos moldes da escrita do seu tempo. Pretende-se, ainda, explorar como o referido escritor revisita a tradição, não se deixando sufocar pela mesma, imprimindo, em seu texto, um jeito peculiar de escrever e de fazer literatura.

Capítulo 3
A TRADIÇÃO TECIDA

“Tudo o que era guardado à chave permanecia novo por mais tempo. Mas meu propósito não era conservar o novo, e sim renovar o velho”.

Walter Benjamin

José Antônio de Souza não conseguiu ou não quis apagar dos seus arquivos os procedimentos usados e o jeito de escrever de muitos escritores brasileiros, deixando que estes se manifestassem em seus escritos, mesmo que inconscientemente. Sem dúvida alguma, revisitou a tradição, mas, com certeza, não a trouxe como uma cópia, todavia, imprimindo em seu texto, também, um jeito todo seu de escrever e de fazer literatura. Conforme nos aponta T. S. Eliot, o mérito de um escritor não reside, apenas, nas suas idiossincrasias, nas suas peculiaridades, mas também, nas marcas que revelam a presença e a imortalidade dos seus precursores, pois, talvez, sejam elas que nos trazem o melhor e as passagens mais individuais de sua obra (ELLIOT, 1989).

A contemporaneidade possui os seus modos de revisitar a tradição e tais atos nem sempre implicam em descontinuidade, desmembramento ou de uma forma mais radical, de ruptura com o passado, mas em um empreendimento em que a retomada da tradição se constitui como “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da continuidade” (HUTCHEON, 1991, p.47).

Esse modo paradoxal de criação literária, que fomenta tanto a mudança quanto a continuidade na literatura, que instala e subverte conceitos, é o que Linda Hutcheon denomina de paródia. É próprio a esse procedimento colocar-se em uma atitude dupla e paradoxal, de cúmplice e de crítico, de dentro e de fora do discurso da tradição, com quem busca dialogar. É um modo peculiar de promover um caráter auto-reflexivo, por meio de um intenso diálogo que nutre com outros textos, posto que, ao remeter à tradição, propõe sobre a mesma um novo olhar e, ao mesmo tempo, evidencia elementos de sua própria arquitetura. Vale destacar que a justaposição entre os textos, ocorrida no emprego do referido recurso de criação, acaba por possibilitar um contraste, uma comparação entre os dois textos – o parodiado e o que parodia – e, consequentemente, uma emissão de juízo sobre estes.

É importante lembrar que a paródia que estamos abordando não é aquela que tem como característica marcante a “imitação ridicularizadora das teorias e definições padronizadas que se originam da teoria de humor do século XVIII” (HUTCHEON, 1991, p.47), ou seja, àquela que nos remete a uma ideia de paródia, conforme a encontrada na definição do *Dicionário de Termos Literários*.

Designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria. O intuito da paródia consiste em ridicularizar uma tendência ou estilo que, por qualquer motivo, se torna conhecido e dominante (MOISES, 1978, p.378).

Todavia, uma paródia que se apresenta paralela ao texto, sem, obrigatoriamente, subvertê-lo, mas, de forma crítica o homenageia, instalando a diferença. Afinal, conforme alertara Hutcheon, ao se referir ao prefixo grego *para*, que integra a composição do vocábulo paródia, o mesmo tanto pode significar “contra” quanto “perto”, ou “ao lado” (HUTCHEON, 1991), o que acaba por reduzir a amplitude da definição que, invariavelmente, atribui ou associa o sentido de ridicularização à paródia.

Assim, é se valendo desse recurso tão recorrente no século XX, que permite ao escritor trazer, para o seu discurso ficcional, elementos de diversas realidades, tempos e espaços, instalando dentro dessa retomada da tradição, um sentido de dessemelhança dentro da própria semelhança, que Souza concebe a narrativa *Paixões alegres*.

Côncio da impossibilidade e do risco de se rejeitar o passado, o autor de *Paixões alegres* busca, então, integrar seus aspectos positivos, recontextualizá-los, promovendo uma mudança dentro da própria continuidade. Sabe Souza que “é a perda da memória, e não o culto à memória que nos fará prisioneiros do passado” (PORTOGHESI *apud* HUTCHEON, 1991, p.52). Dessa forma, a ironia que perpassa o seu texto se manifesta como uma possibilidade criadora, um encaixe da tradição na contemporaneidade, do velho no novo, da sua forma de conceber a escrita, que, apesar de trazer a tradição, é uma escrita de um autor contemporâneo.

Como Souza é um escritor contemporâneo, torna-se fundamental comentarmos sobre a representação deste tempo que carrega o estigma da fragmentação, da falta de referências a modelos e valores tradicionais e da própria contradição na literatura.

Conhecidos como espaços das incertezas, os mundos representados nos romances contemporâneos apresentam-se carentes de sentido, talvez porque o deflagrador da configuração por eles representado ou ainda, os mundos por eles transfigurados, mimetizados, sejam também marcados pela indefinição, pelo caos, pelas ruínas e pela presentificação do passado e pelo imediatismo dominante.

Trata-se, portanto, de uma escrita que usa como fermento para seu procedimento ficcional, a complexidade imperativa do contexto atual, revelando um espaço em que as verdades das épocas passadas encontram-se corroídas, as ideologias desacreditadas, as

tradições e seus valores diluídos, encharcados pelo desencanto dominante. A literatura parece, nesse momento, capaz de revelar o caos de um mundo que vive do imediatismo, da falta de laços, do esfacelamento dos valores da tradição. Um mundo que, ao esfacelar-se, produz pessoas também esfaceladas, de personalidades cambiantes e, irremediavelmente, perdidas na anomia.

Uma literatura que consegue promover a interlocução poética entre o real e o ficcional, na procura de construção de uma suprarrealidade, que usa a violência não redentora como cerne do seu discurso, conforme destacou Fábio Camargo, no artigo “Romance brasileiro contemporâneo: a superfície da representação” (2010). A violência se manifesta não somente no social, nos gestos e atos bárbaros que provocam a morte do outro; mas também, como algo interior, como o sentimento de culpa, na angústia existencial decorrente da impossibilidade de se viver em uma sociedade fragmentada.

A catástrofe do passado se manifesta e é revelada no presente, através dos narradores criados pelos autores contemporâneos. Indivíduos anônimos, sem qualidades, destituídos de ambições, de projetos para o futuro, de sonhos, que vivem à mercê da sorte – que nunca lhes sorri – e da violência de uma sociedade que nada tem de acolhedora. Desamparados de tudo e de todos, e quase sempre amantes do que a sociedade rejeita, os mesmos se mostram como seres errantes, que, no seu perambular constante, revelam a angústia de se sentirem estrangeiros dentro de sua própria pátria, do seu próprio mundo, entre seus próprios pares. Seres que desconfiam de tudo e de todos, que se sentem perseguidos em um mundo cujas regras lhes soam estranhas, alienígenas, sem sentido.

Narradores que não possuem nada para contar que valha a pena ser narrado, sob o ponto de vista da ordem produtiva, utilitária, que não podem, como o camponês sedentário “debruçar-se sobre as ações da sua vivência e, em reminiscência, misturar a sua história com outras que convivem com ela na tradição da comunidade” (SANTIAGO, 2002, p.50) e retirar dali algo produtivo. Narradores que, apesar do constante perambular, da eterna errância que os acomete, também, não trazem em si o saber e a experiência do marinheiro comerciante, conforme Walter Benjamin, que tendo partido para terras estranhas, longínquas, apresenta a autoridade para narrar as tradições de sua comunidade e o conhecimento adquirido em outras terras. Esse narrador

proporcionaria uma fala útil ao seu ouvinte, provida de autenticidade, de sabedoria adquirida na substância viva de sua existência (BENJAMIN, 1994).

Os narradores contemporâneos não possuem e não conseguem trocar mais experiências, pois assim como o seu tempo, apresentam-se vazios, estilhaçados, incapazes de produzirem algo que possa ser considerado produtivo, exemplar. Entretanto, esses narradores se apresentam com perfis adequados, pois suas características e atitudes, embora, muitas vezes, causem repulsa e choquem o leitor, revelam-se propícias para discutir a realidade de um país que tenta esconder uma face nada glamorosa.

O escritor José Antônio de Souza parece se recusar a retratar essa época de vazios, esses personagens perdidos que se misturam e se tornam, apenas, mais um, em meio à balbúrdia dos grandes centros urbanos. Esses seres que, em meio a essa grande Babel, perdem o sentido da vida, a motivação de aprender e de ensinar algo a alguém. Souza parece não querer representar em sua narrativa “a desesperança do homem, que nada mais tem a narrar, embora continue a narrar; a falta de sonhos a serem concretizados; a repetição do discurso da presentificação” (CAMARGO, 2010, p.02).

O mundo sobre o qual Souza parece querer representar não é a vida da favela, de uma sociedade que não constrói laços afetivos e que vive recheada de sintomas doentios de fragmentação. O seu contexto espacial é outro: é um mundo que aparenta respirar uma atmosfera impregnada pelos valores, pela tradição, pelos laços familiares, pelas relações profundas e duradouras. É uma cidade do interior, a Januária da década de 50, na qual as pessoas ainda sabem contar e ouvir histórias, ainda se tem tempo para ajudar o próximo, para passear, namorar na praça e “mexericar” sobre a vida dos outros.

É importante esclarecermos que não estamos, neste trabalho, fazendo julgamento de valores em relação à escrita contemporânea e a escrita da tradição, mas apenas apontando as diferenças existentes entre ambas.

Assim, José Antônio de Souza constrói sua narrativa nos moldes de uma escrita que parece advinda de outros tempos, divergente do modo de escrever que impera em seus contemporâneos, do modo de narrar destes, pois sua narrativa apresenta-se semelhante a uma narrativa memorialística tradicional, sem grandes saltos temporais, sem alteração de ambiente de forma radical, revisitando a tradição de uma escrita no estilo de escritores modernos, como Machado de Assis, José Lins do Rêgo e Pedro

Nava, dentre outros. Ele busca construir uma narrativa em que o diálogo com outros textos não gera conflito entre um e outro, mas, uma relação de colaboração. Afinal, o diálogo intra-artístico que se manifesta, não traz em si uma visão de hierarquia, mas de uma quase reverência aos textos lembrados. Essa é a paródia que Linda Hutcheon teoriza e da qual tratamos no início deste capítulo.

Segundo Hutcheon, essa postura é uma forma de se ressaltar a impossibilidade de esquecimento dos discursos precedentes ao nosso próprio discurso, pois o que foi dito precisa ser analisado e reconsiderado e a melhor forma de se concretizar tal intuito é fazendo uma paródia irônica. Será nesse confronto entre o passado e o presente e vice-versa que o novo encontrará a sua distinção “na própria repetição e na utilização remota de todo o passado” (HUTCHEON, 1991, p.63). Portanto, embora, para muitos, haja um retorno ao passado, esse não se faz sem uma distância marcada pela ironia.

Parecendo contrariar o modo de narrar de seus contemporâneos, de escritores como João Gilberto Noll, Chico Buarque, Luiz Rufatto, Milton Hatoum, dentre outros, Souza parece querer ignorar um público acometido pela falta de tempo e de experiência com leitura. Aparenta apontar para aqueles que ainda dedicam seu tempo a desfrutar o prazer provocado por um texto, que se enveredam nas malhas de um discurso capaz de narrar, filosofar e poetizar a vida, o espaço, o tempo e seus personagens. Um texto que não tem pressa de acabar e que, semelhante ao Velho Chico - rio que se estende por espaços e mais espaços em seu percurso em direção ao mar - também se estende por páginas e mais páginas em seu ato de representar, mimetizar a vida, o tempo e o espaço do povo januarense dos anos cinquenta.

A incomunicabilidade não domina o seu texto; a melancolia que se faz presente é aquela que permeia a voz dos escritores memorialistas, ao se debruçarem sobre um tempo “que não é mais” para se livrarem ou se expurgarem da solidão do mundo. O autor cria uma narrativa que mimetiza as narrativas de memórias produzidas por escritores modernos, que tentavam narrar um mundo real, abarrotando seu texto ficcional de pormenores para produzir significado e veracidade. Uma narrativa em que cada ser, cada elemento, cada traço se une, se organiza na tentativa de configuração do sentimento de realidade, da busca cada vez maior de aproximação com a vida.

Assim, ler *Paixões alegres* é ser remetido a uma escrita que, de certa forma, revela-se divergente dos moldes de escrever que imperam no contexto da

contemporaneidade, posto que Souza cria uma escrita que remonta à tradição ocidental e à tradição de escritores brasileiros que faziam da escrita de memórias um recontar pleno da vida do sujeito, atendo-se a pormenores, buscando tudo trazer e nada esquecer, numa tentativa de promover a ilusão de que se deu conta da totalidade da vida do mesmo. Isto é, no ensejo de alcançar o que se propunham, estendiam suas descrições e detalhamentos pelas inúmeras páginas do livro. Ele monta o seu texto de forma a retratar a tradição de uma escrita, de um jeito de fazer literatura escolhido por escritores de uma geração que não é a sua, encaixando-se a uma tradição.

Assim, realizando um diálogo entre o passado e o presente e embutindo neste um sentido de mudança dentro da continuidade, o autor januarense revisita a tradição e, ao colocar, logo no início da narrativa, o apito de vapor funcionando como um deflagrador da memória, remete-nos à obra romanesca de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, na qual as sensações olfativas e tácteis são capazes de deflagrar traços da memória e desencadear um processo de reconstituição do passado por parte de seu narrador. Ao explorar o universo da memória e dos sentidos, Souza faz muito mais que evocar Proust, pois ele transforma o seu ato criativo em um processo, também, de recriação, em que a escrita proustiana não é apagada, contudo incorporada e modificada, adquirindo uma vida e um sentido renovados e distintos.

Mas não só Proust é evocado no texto de Souza. O escritor mineiro evoca também, Machado de Assis, ao trazer para a sua narrativa um narrador que, de modo semelhante ao conhecido Bentinho, do romance *Dom Casmurro*, busca, por meio da rememoração, fazer um reencontro entre seus olhos de adolescente e o limiar da maturidade vigente, decorridos quarenta anos dos eventos narrados. Ainda em consonância com o personagem machadiano, o narrador de *Paixões alegres* reconhece a impossibilidade de esquecer a primeira e única mulher que amou.

Contudo, não para por aí a evocação do texto machadiano, pois, ao trazer para o seu texto, uma história de amor em que o narrador protagonista diz fazer, por meio da escrita, a recomposição da sua vida, dá uma ênfase maior à mulher amada do que a si próprio, adotando uma conduta igual à de Bentinho que, apesar de escrever um livro autobiográfico, concede a Capitu, personagem, inicialmente secundária, um destaque maior do que a ele próprio, personagem escritor, a princípio considerado principal.

Tanto Doca, personagem narrador do romance de Souza, quanto Bento, personagem machadiano, concedem à figura feminina o poder de roubar a cena, de atrair para si as atenções. Eles concedem a elas um destaque maior do que aquele que eles, como personagens principais, deveriam ter. Nutrem pela mulher amada, uma dependência ilimitada, pois demonstram, pela forma como narram, que, sem elas, não haveria narrativa e, caso houvesse, não seria a mesma. A trama que eles criam, assim como eles próprios, é, exageradamente, dependente delas. Sem a lembrança delas, inexiste, tanto para um quanto para outro, a possibilidade de criação, de escrita.

Mediante tal constatação, torna-se possível afirmar a existência de uma aproximação do romance *Paixões alegres* com a obra canônica da literatura brasileira, *Dom Casmurro*. Pode-se afirmar, ainda, que a paródia, no sentido em que é empregada no romance, torna-se um elemento importante para a efetivação de tal ato, posto que não busca uma forma de massacrar o clássico, mas de sacralizá-lo e, ao mesmo tempo, questioná-lo.

Prosseguindo no seu diálogo com a tradição e explorando as inúmeras possibilidades que esta lhe oferece, Souza, muitas vezes, adotando uma escrita e estilo que em muito lembra o fazer literário de João Guimarães Rosa e José Lins do Rêgo, traz para suas páginas, o encanto e a sedução dos contadores de histórias. Talvez porque ele próprio traga em suas veias o sangue dos grandes fabulistas, como sublinha Guimarães Rosa, ao escrever sobre o seu processo de escrita:

[...] nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. [...] No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. [...] disse a mim mesmo que sobre o Sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões (ROSA *apud* COUTINHO, 1983, p.69).

Entretanto, o costume de contar histórias não é um fato recente e muito menos uma particularidade apenas do sertanejo. Sabemos que a necessidade de contar e ouvir histórias, conforme afirma Maria Generosa Souto, “sempre acompanhou o homem

desde as chamadas sociedades primitivas, sob a forma de mitos, até a sociedade mais complexa como a nossa, onde ouvimos com prazer, histórias contadas pelos nossos pais, nossos avós ou qualquer bom contador de causos” (SOUTO, 2003, p.152). Forma de se transmitir ensinamentos, valores, de aproximar os indivíduos e ajudá-los a se situar no mundo. Talvez por esse motivo, além do prazer que as pessoas, sem distinção de sexo, idade ou classe social, sentem, ao se reunirem para narrar e ouvir histórias, a força da narrativa tenha se mantido vigorosa ao longo dos tempos, assemelhando-se a “sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente na câmara da pirâmide e que conservam até hoje suas forças germinativas” (BENJAMIN, 1994, p.204).

Souza, talvez, tenha se tornado um hábil escritor e, principalmente, um criador de contadores de histórias, por ter vivenciado o ato de ouvir narrativas criadas, contadas e recontadas pelos seus familiares. Daí, a impossibilidade do mesmo não evocar tais figuras e não trazê-las para a narrativa que cria.

Assim, pela pluralidade de contadores de histórias que coloca em cena no seu romance, optamos por destacar somente aqueles que serão abordados no decorrer deste capítulo, como a peixeira Sá Ursa, o peixeiro Seu Justão, Iaiá Maura e suas irmãs, Ioiô Gustavo e o próprio narrador criado por Souza para narrar *Paixões alegres*, uma vez que acreditamos que mais importante que elencarmos todos é apontarmos os que vão ao encontro da nossa discussão e as características que estes apresentam.

Deparamo-nos, então, no romance, com contadores de histórias que trazem em si a mesma habilidade de seduzir e encantar da tão conhecida contadora de histórias Sherazade, que conseguiu, por meio das mil e uma histórias por ela inventadas, enfeitiçar o rei e escapar da morte. Os narradores do romance trazem, também, a habilidade, o dom encantatório dos conhecidos contadores de histórias que enxameiam as narrativas de Guimarães Rosa, como o velho Camilo que, na narrativa *Uma história de amor ou Festa de Manuelzão*, ao contar a história do Boi Bonito, consegue despertar no protagonista uma nova forma de ver a vida; a Joana Xaviel que, ao narrar histórias que povoam o imaginário popular, como da vaca Cumbuquinha, consegue envolver, transfigurar seus ouvintes e, também, transfigurar-se, fazendo com que, conforme é descrito na narrativa, “se furtivava o sono, e no lugar dele manava as negaças de voz

daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das estórias. As estórias tinham amarugem e docice. A gente escutava, se esquecia das coisas que não sabia” (ROSA, 2001, p.186).

Impressionante é a semelhança que a peixeira Sá Ursa (Úrsula), personagem do romance de Souza, apresenta com Joana Xaviel, tanto no poder de envolver seus ouvintes com a sua forma de contar histórias de carochinha, levando-os a se transfigurar, transformar-se de avós em meninos, e enredar-se em um mundo irreal, fictício, criado graças ao poder inigualável da linguagem; quanto no processo de transfiguração pelo qual a mesma passava quando contava suas histórias:

[...] era uma mulher meio gorda, lábios grossos, expressão severa, descamava e cortava peixes com uma faca enorme, golpes viris, um dos seus olhos abria mais para um canto do que para o outro; feia, rude, ninguém poderia supor que daquele pote grosseiro escorresse mel: no entanto, ao abrir a boca, foi mel que fluiu da sua voz, [...] ela referia-se a cada personagem com tal familiaridade que o tornava da família de todos nós; seu rosto adquiria um brilho, uma doçura, e ela ficava bonita, muito bonita [...] uma pastora das águas, que então parecia despertada e devolvida ao que sempre fora no mais íntimo do seu ser, de onde emergia para encantar-se a si mesma e seduzir a quantos assistiam a essa transmutação maravilhosa – essa magia irresistível daquela que um pouco antes de abrir a boca era olhada como bruxa e já na primeira história se transformou na fada da noite (SOUZA, 1996, p.400).

Observa-se, no fragmento acima, a grande transformação que o ato de contar histórias, de saber manejar e manipular as palavras pode provocar. A personagem Sá Ursa é um exemplo vivo disso, pois quando começa a narrar histórias transmuta-se completamente. A rudeza tão peculiar em sua pessoa, gestos e palavras se transforma em fascínio, encanto e mel. A beleza, que ocultava em seu interior, “dá as caras” e faz com que o que se mostrava tão explícito desapareça. A personagem metamorfoseia-se e a beleza das histórias que conta domina, reflete e transparece em todo o seu ser.

Souza não só ressalta o poder que a palavra possui como a perenidade da tradição que os contadores de histórias proporcionam com o seu ato discursivo, ao criar uma personagem que conta histórias e, ao narrá-las, transita nos extremos da noção estética, do feio para o belo, de bruxa para fada, mediante a posse da palavra. Além disso, a construção de uma personagem capaz de nos remeter, pela forma como é descrita e pelos dotes que lhe são concedidos pelo narrador do romance, à personagem Joana Xaviel, criação de Rosa, reforça a ideia da presença de uma paródia que assume o

sentido de estar perto, ou mesmo, ao lado, distanciando-se, assim, do sentido de “contra-canto” que lhe costumam atribuir.

Se Sá Ursa nos lembra de Joana Xaviel, o peixeiro Seu Justão desperta, em nós, a lembrança do velho Camilo, ao narrar histórias que fazem com que as pessoas se esqueçam, por um momento, da calamidade provocada pela enchente.

Os peixeiros tinham um modo especial de lidar com as superstições do rio - Caboclo d'água e Mãe d'água -, que para mim, ainda inculcado da fé em sua existência (de resto como toda a população [...]) soava como afirmação de vida real dessas figuras mitológicas. Seu Justão, o pescador secular tivera vários encontros com essas entidades, segundo suas palavras; safara-se em todos eles por trazer um pedaço de fumo de rolo para o caboclo d'Água [...] “Eu não facilito com esse bicho!” – e tirou do bolo um gordo nó de fumo, foi como se apresentasse aos meus olhos um documento autenticado. A mãe d'Água o tentou diversas vezes, com seu canto suave e seus cabelos sedutores, [...] (SOUZA, 1996, p.401).

Observa-se, pelo modo como o narrador personagem se manifesta em relação ao jeito dos peixeiros narrarem as lendas do rio, o poder que estes possuem no manejo das palavras e na arte de contar histórias. Atribuem à mãe d'água o poder de encantamento, entretanto, também, encantam como faz Seu Justão, ao se valer de uma performance que dá autenticidade à sua narração e endossa, ainda mais, a crença do narrador na existência dos seres mitológicos que habitam as profundezas do rio. Não só o desempenho dá veracidade à fala do pescador, mas, também, a habilidade com que concebe as palavras faz com que as coisas sejam, para o narrador, tal qual são contadas.

Semelhante à narrativa de Guimarães Rosa é o contexto no qual as histórias são narradas, pois, apesar de divergirem no fato de que, na narrativa Roseana, há uma festa e, na de Souza, as pessoas estão agrupadas para fugirem das águas da enchente, ambos os contextos são de agrupamento de pessoas e o clima reinante é o de festividade, de recreação.

Nota-se que tanto os narradores trazidos em cena pelo narrador do romance de Souza quanto os de Rosa representam a mimetização dos narradores existentes em suas cidades, contadores de causos, muitas vezes, marginais, que portam, em si, as características do narrador tradicional teorizado por Walter Benjamin, uma vez que trazem de volta a prática da narrativa oral, fazem do seu contar um momento de contato corporal, de troca de olhares com seu ouvinte; um momento em que gestos, olhares e

mesmo a alma se juntam à voz e dão sustentação ao ato de narrar. Todavia, não são os próprios narradores benjaminianos, apenas criações desses ficcionistas, embora devamos lembrar que o texto de Benjamin faz referências a narradores hipotéticos, que, mesmo com existência real, ao ganharem as páginas do teórico alemão, transformam-se em tipos, tais quais aqueles recriados no romance de Souza.

A voz, os gestos e o olhar são elementos preponderantes na sedução e na própria transfiguração pela qual passam os narradores citados e que os tornam capazes de diluir fronteiras entre o feio e o belo, o rico e o pobre. Personagens que portam seu encanto não na aparência física, mas nas histórias que carregam e no jeito como as contam e recontam.

Outro hábil contador é o avô do narrador protagonista, Ioiô Gustavo, que conta histórias extraídas da sua própria vivência e de seus familiares, e é por meio da sua voz que o narrador protagonista recupera muitas histórias do passado familiar para depois recontar no romance que se propõe a escrever.

Temos, também, dentre outros, Iaiá Maura e suas irmãs, membros do povo da serra, que, ao se reunirem, narravam, “assim como uma colcha de retalhos na qual cada uma chuleava seu detalhe, refazendo a muitas bocas o tecido da memória” (SOUZA, 1996, p.314), a saga matrimonial do povo da serra. Personagens que conhecem sua história e as tradições do seu povo, que retiram da sua experiência o que contam e a sabedoria que carregam. Personagens que possuem o dom narrativo e que sabem tecer a rede de contar histórias, de enredar os seus ouvintes nos longos fios do seu tecido.

Os personagens de Souza, amantes do ato de contar histórias, remetem-nos, também, a outros conhecidos narradores de histórias orais, como: a velha Totonha e o coronel José Paulino, personagens do romance *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego. A primeira é descrita pelo narrador como um arquétipo de um andarilho, que vivia deslocando de engenho em engenho, levando as mirabolantes histórias de Troncoso, as histórias bíblicas e os contos de fadas e encantando a todos com a sua habilidade em contar e dramatizar. Da sua boca, sem um dente sequer, saíam histórias que “ninguém sabia contar como ela” (REGO, 2001, p.64). Histórias que prendiam os ouvintes pelo jeito como eram narradas e pela nova roupagem e cor local que a narradora, habilmente, dava às narrativas tradicionais, conseguindo, com tal ato, trazê-las para mais próximo das pessoas que as ouviam. Narradora que, semelhante à Sá Ursa

e ao peixeiro Seu Justão, é desprovida de bens materiais e de beleza física, todavia, é provida do dom de seduzir, de saber articular e dar significação a cada palavra e a cada gesto emitido no seu ato de contar histórias.

Quanto ao segundo contador de histórias citado, o coronel José Paulino, o mesmo nos lembra Ioiô Gustavo do romance *Paixões alegres*, ao trazer o costume de contar histórias sobre familiares e amigos. Observa-se que, em ambas as narrativas, os dois personagens contadores de histórias apresentam a mesma preferência em relação ao tipo de histórias que narram e ambos são apresentados como avô dos narradores protagonistas. Além disso, é a voz desses patriarcas que oportuniza aos personagens narradores dos romances citados terem acesso às histórias pertencentes à crônica familiar.

Outra semelhança que ocorre em relação aos contadores de história do romance de Souza e os de Rego é o procedimento empregado na apresentação das histórias narradas pelos personagens Sá Ursa / a velha Totonha e Ioiô Gustavo / coronel José Paulino. Em ambos os romances, o narrador protagonista, ao se referir às histórias contadas pelas personagens femininas citadas, não dá voz às mesmas, preferindo ele mesmo se fazer de porta voz das referidas personagens. Quanto aos personagens Ioiô Gustavo e coronel José Paulino, a postura adotada é distinta, posto que a voz dos próprios contadores de história se faz ouvir na narrativa através do emprego do discurso direto. Contudo, se a eles é concedida voz própria e atribuída a capacidade de conseguir prender a atenção e fazer com que os fatos narrados ficassem gravados na memória dos ouvintes, os narradores protagonistas não lhes atribuem, e nem lhes exaltam o dom encantatório e sedutor de narrar que possibilitaria aproximá-los de Sherazade, tal qual fazem com as personagens femininas.

É interessante observar que tanto Sá Ursa quanto a velha Totonha narram histórias de cunho imaginário e, muitas vezes, adaptadas das fábulas europeias enquanto as histórias de Ioiô Gustavo e coronel José Paulino apresentam um aspecto de realidade, de fatos vivenciados por eles ou por parentes e amigos.

Mas, ao falar de contadores de histórias, principalmente daqueles que, semelhantemente ao peixeiro Seu Justão, contam histórias de mãe d'água, torna-se impossível não recordar de Rosa, a contadora de histórias que no poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, é lembrada pelo eu-lírico, em um discurso

provido de nostalgia e de saudosismo. Entretanto, é importante esclarecer que, se a presença do contador de histórias nos remete ao poema de Bandeira, não implica que haverá a presença da nostalgia e do saudosismo predominante no referido poema, pois o que há, na narrativa, não é o próprio poema, mas uma forma de remeter ao texto bandeiriano e “explorar ao máximo toda a potencialidade de expressão que a apropriação e aproximação de gêneros diferentes podem conferir” (FREISLEBEN, 2010, p.10). É desse “vaivém intertextual”, que permite recordar, identificar, encontrar semelhanças entre textos, que provém o aspecto irônico da paródia presente na narrativa *Paixões alegres*.

Sem dúvida alguma, o romance *Paixões alegres* é contemporâneo, mas a todo momento, remete-nos a uma tradição que não é do seu tempo: a tradição dos contadores de histórias. E, ao citarmos alguns dos contadores de histórias, não podemos nos esquecer do narrador do romance de Souza o qual narra a sua história e, ao mesmo tempo, reconta as muitas outras que lhe foram contadas, mas, apesar disso, é privado da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p.198), pois se encontra, como os personagens dos romances contemporâneos, incapaz de dar conselhos, fragmentado, embora tente simular, através de um discurso habilmente criado, uma completude que se perdeu com a morte da mulher amada.

O narrador trabalha com as palavras, e estas possibilitam a construção de enganos. Com vocábulos, aparentemente, cristalinos e perfeitos, ele simula coisas e realidades, finge-se capaz de recuperar um passado através da memória, mas, no fundo, reflete, por meio desses, apenas o que quer simular. E o narrador busca, com o seu canto sedutor, convencer que traz o passado intacto, inteiro, mas a fragmentação se revela no ser que ele diz ter se tornado e no próprio texto que constrói para relatar o que diz ter vivenciado. E os inúmeros episódios nucleares que ele habilmente encaixa no seu texto maior, trazem, assim como o próprio narrador personagem, a marca, a imagem de uma totalidade que se perdeu e que se revela como fragmentária, mimese de uma verdade que mais que real se quer literária. Mas, não somente estes episódios nucleares são indicativos da fragmentação, da contradição e incertezas que predominam no personagem narrador, mas também os inúmeros paradoxos ou antíteses que perpassam a sua voz.

O estranho é que eu tinha ânsia de correr, mas não sentia vontade de chegar. Minha pressa dividia-se em recuperar a agilidade do trem e em distanciar o porto de Januária, em encolher o tempo e esgarçar o espaço, exigindo da viagem a química da velocidade e do adiamento (SOUZA, 1996, p.663).

A dualidade de desejos, ou, mesmo, a incerteza, perpassam a voz do narrador através do jogo de ideias contrárias. O narrador revela-se dividido entre opostos, a certeza não se faz presente na sua fala e, mais uma vez, ele deixa, nas brechas da escrita do livro que ele cria, revelar-se um indivíduo diverso do que tenta mostrar, um homem marcado, como o contemporâneo, pelas incertezas.

Em *Paixões alegres* há, aparentemente, uma escrita no modo e no tema diferente da escrita contemporânea. No entanto, o narrador personagem, que se lembra de sua cidade interiorana, apresenta-se tão fragmentado quanto seus colegas temporais, pois sua experiência não é exemplar para a sociedade. Ele mesmo indica que se tornou solitário e amargurado depois da perda da mulher amada. Nesse sentido, inscreve seu texto como texto tradicional, pois tenta retomar o passado em uma narrativa que, já pelo tamanho, lembraria a ideia de totalidade ou da tentativa de abarcar todo o tempo e memória vividos, mas sabendo que só pelos fragmentos se consegue discursar sobre o que se foi.

Mas, exímio contador de histórias mesmo é Souza que, ao escrever seu romance, não somente cria vários contadores de histórias no estilo do narrador tradicional apontado por Walter Benjamin, como também inventa um narrador/escritor que, ao escrever a sua própria história, encarrega-se de recontar as várias histórias orais que lhe foram contadas pelos outros narradores. E nesse recontar, o narrador criado por Souza vai encaixando dentro da sua narrativa de menino/adolescente interiorano, que vive um intenso amor com uma mulher mais velha, histórias como da noiva que morreu ferida por um espinho de rosa; de Berzillo Moura Cruz, homem que matou a esposa, acidentalmente, com um disparo de garrucha; da saga casamenteira das nove irmãs da serra; das proezas do Tio Licínio, dentre outras. Portanto, ao criar um narrador protagonista que escreve e conta uma história e encaixar dentro desta outros narradores e outras narrativas, Souza cria um romance que, ao simular uma escrita de um livro dentro de outro livro, assim como fez Graciliano Ramos em *São Bernardo*, Machado de Assis em *Dom Casmurro* e Miguel de Cervantes em *Dom Quixote de la Mancha*, cria uma mimese da tradição, pois retoma um modo de escrita do passado, produzindo “a

diferença, como semelhança simulada” (MOISÉS, 1978, p.19). É importante destacar que quando Souza, propositadamente, opta por utilizar um procedimento consagrado na escrita de escritores que fazem parte da tradição, ele acaba fazendo com que a escrita desses ecoe no seu texto e, por conseguinte, nos remete à ideia de que “a paródia da tradição clássica apresenta um conjunto de referências que não só continuam a fazer sentido para o público, mas também continuam sendo úteis para os arquitetos em termos de composição” (HUTCHEON, 1991, p.57).

Nesse sentido, ele traz para sua narrativa, narradores tradicionais que prezam a companhia, o contato com o ouvinte e que fazem do seu contar um momento de intercâmbio de experiências no qual a sabedoria não se restringe a quem narra, mas também em quem, pacientemente, sabe ouvir. Traz, também, um narrador portador de características múltiplas, que não é totalmente uma coisa ou outra, não é o camponês sedentário, não é o narrador marinho e nem mesmo o narrador pós-moderno, mas uma mescla de todos: que agrega em si o conhecimento das tradições da sua comunidade; que extrai, ou pelo menos diz extrair, da substância da sua própria existência, a coisa narrada; que, também, narra as histórias contadas pelo outro; que faz do seu ato de narrar, um gesto solitário, que busca a solidão como refúgio para escrever o que diz ter vivenciado. Contudo, esse narrador não dá conselhos, não apresenta, com a narrativa que produz, uma questão moral que sirva para ensinar, não traz o saber de terras distantes, não faz do seu narrar um momento de troca de olhares, de experiências, mas um gesto solitário visto que ele será lido e não, obrigatoriamente, ouvido.

O processo de inserção de outras histórias dentro da narrativa principal, utilizado por Souza, é bastante conhecido, fazendo-nos pensar imediatamente em outros textos que também se valeram do mesmo recurso, como *As Mil e uma Noites*, *Menino de Engenho*, citado anteriormente, ou ainda, do conto “O Burrinho Pedrês”, do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, no qual, a todo momento, a narrativa central é interrompida para ceder espaço às descrições da boiada, às histórias do passado narradas pelos vaqueiros, como o caso contado por Tote sobre um companheiro morto a chifradas por uma vaca com cria; aos episódios de fatos vivenciados pelos vaqueiros, como a disputa amorosa entre Badu e Silvino e as histórias contadas por Raimundão, como do zebu Calundu que enfrenta uma onça e a põe em fuga.

Nessa paródia de Souza, ecoam traços dos mais diversos textos da tradição. Traços que nos permitem afirmar, parafraseando e, ao mesmo tempo usando a afirmação de João Alexandre Barbosa, que o canto Souziano não é de eliminação, mas que o aqui e agora do seu texto “é sempre um ali, ontem, amanhã: uma única linguagem que permite a leitura sucessiva da multiplicidade de linguagens no espaço e no tempo” (BARBOSA, 2005, p.29).

Ao criar um texto que consegue nos reportar à tradição e, ao mesmo tempo, instalar a diferença dentro desta, promover a identificação e a distância através da relação intertextual, Souza constrói um romance que vai ao encontro da afirmação acima, pois seu texto nos possibilita, através do recurso paródico empregado, ler o novo no velho e, por que não, o velho no novo. É um texto que traz em si a ubiquidade, uma vez que sabe articular a sua própria temporalidade com uma temporalidade de textos e espaços temporais diversos.

Nesse sentido, ao dialogar com modos e fazeres de uma escrita que faz parte de toda uma tradição literária ocidental, sem perder de vista o seu próprio modo de fazer literatura, Souza demonstra possuir o sentido histórico que

leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída toda a literatura do seu próprio país têm uma existência simultânea (ELIOT, 1989, p.39).

Assim, o romance *Paixões alegres* manifesta uma intensa intertextualidade com outros textos literários, geralmente, considerados canônicos, adotando nesse diálogo, um viés irônico, em que a ironia que se apresenta distancia-se daquela que tem o intuito de ridicularização, todavia aproxima-se daquela que se revela como uma forma de promover questionamentos e reconhecimento da existência e da continuidade do passado no presente. Esse diálogo acaba por proporcionar um trânsito e recuperação de textos e autores que fazem parte de toda uma tradição literária. É importante destacar que, ao recuperar, incorporar e ironizar o texto parodiado, o novo texto acaba por apontar para sua própria estrutura, questionando a ideia de “origem ou originalidade”. Mas, como nos lembra Hutcheon: “uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de

discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (HUTCHEON, 1991, p. 166).

O discurso irônico se apresenta no romance de Souza, também, a partir da recuperação de trechos da Bíblia, outro livro da tradição ocidental. A contraposição, no mesmo parágrafo, de uma expressão bíblica extraída, na íntegra, do livro de Gênesis, capítulo 01, versículo 21, e, em seguida, a reescrita e alteração da mesma, pela substituição de um sujeito por outro, da ação a que se refere por outra e o acréscimo do advérbio “demais”, é o procedimento usado para instalação da ironia no texto que parodia: “E viu Deus que era bom. E viu Doca que era bom demais” (SOUZA, 1996, p.337).

Inicialmente, o ato de trazer para o plano terreno aquilo que é celestial, acaba produzindo uma equivalência entre os dois planos. Contudo, o acréscimo do advérbio “demais” altera a situação inicial, e a equivalência se desintegra, cedendo espaço para um desnivelamento entre os referidos planos, posto que deixa implícito que se Deus sentiu prazer no seu ato criador, maior prazer sentiu Doca no ato sexual com Isabel. Portanto, ocorre uma superposição do carnal ao celestial, uma inversão de valores. Subentende-se, aqui, uma paródia, conforme se concebe normalmente, pois a palavra de Deus é subvertida, e, nas duas orações paralelas os sujeitos são trocados, consequentemente, Doca e seus desejos ficam maiores que Deus.

Parodiando ainda o texto bíblico, Souza produz em seu texto, em outro trecho, uma semelhança com os salmos bíblicos.

*Oh Deus que criaste o homem para as delícias do Paraíso! A primeira aparição de Eva não terá tido um frescor e uma sensualidade tão virginais! Estava ali resumida e acabada, sob um conjunto de saia e linho branco e esgarçado, a concepção original da mulher. [...] Sentou-se rindo, dizendo-se faminta, e atacou as folhas de alface com o apetite da fêmea primitiva nas verduras do Éden. Do outro lado da mesa eu tinha a visão do seu busto sobre cujos ombros nus a trança caía e me atraía com a maciez da Serpente; compreendi então as reações de Adão antes da maçã - e, mastigando meus bocados, dei por *bendita para todo o sempre* a tentação que resultou na Queda e na proliferação da espécie humana, extensiva àquela reedição na Chácara do primeiro almoço no Paraíso. Os comichões da pré-sexualidade me aproximavam do primeiro dos homens e me transformavam no último dos meninos* (SOUZA, 1996, p.173, grifo nosso).

A tentação de Eva e a queda de Adão, narradas no livro sagrado, são reeditadas nas entrelinhas da passagem acima citada, quando é concedido a Isabel um poder de

sedução semelhante ao atribuído à personagem bíblica, Eva, capaz de levar um homem à rendição ao pecado. Contudo, apesar da semelhança apresentada, observa-se que o poder de encantar, seduzir atribuído a Isabel, na ótica do narrador, é superior ao da própria Eva, pois segundo ele, o frescor e a sensualidade virginais de Isabel superam a da personagem bíblica na sua primeira aparição no paraíso.

Se o texto bíblico nos traz uma mulher nua no jardim do paraíso, na referida passagem de *Paixões alegres*, também nos deparamos com uma figura de mulher, entretanto, vestida. Contudo, pelo efeito que a sua aparição provoca no narrador personagem, a função das vestes que ela traja se tornam nulas, pois é como se este conseguisse ver através das roupas ou como se a mesma se encontrasse despida, o que acaba por igualá-la à personagem bíblica.

Reforçando ainda mais essa imagem de sedução que emana da personagem Isabel, surge, no texto, uma referência do narrador aos cabelos da mesma. Tal fato nos deixa bastante intrigados, o que nos leva a recorrer ao *Dicionário de símbolos*, onde encontramos a afirmação que se segue: “a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal de disponibilidade, de desejo, de entrega, ou da reserva de uma mulher” (CHEVALIER, 2002. p.155). Esse mesmo dicionário atribui ainda à cabeleira uma noção de provocação sensual e acrescenta que, na Rússia, o uso de uma única trança pelas donzelas é considerado como um indicativo de virgindade (CHEVALIER, 2002). Mas a personagem em questão, apesar de se encontrar com os cabelos trançados, não é uma donzela, muito menos virgem, mas uma mulher casada, o que nos leva a desconsiderar a trança, no contexto em que aparece, como indício de pureza, considerando-a, ao contrário, mais um elemento de sedução, posto que ela atrai e aprisiona o narrador, assumindo um poder que o leva à atribuir a mesma a “maciez de uma serpente”.

Ainda com referência ao mesmo fragmento, é interessante observar a tempestade que agita o ser do narrador no momento em que ele se vê em um processo de metamorfose, entre o limite da inocência pueril e o desabrochar da malícia do homem. Tal fato tem lugar quando, seduzido pela visão da figura feminina, o narrador sente em si o desejo de possuí-la, o que o leva a transgredir o nono mandamento da lei de Deus:

“[...] não cobiçarás a mulher do teu próximo” (BÍBLIA SAGRADA, 2002, p.77), haja vista que a mulher desejada não é desimpedida, porém, esposa do primo Licínio.

Não se pode deixar de destacar, também, que a aproximação do narrador ao personagem bíblico, apontada pelo mesmo, na passagem analisada, justifica-se, uma vez que é graças à sedução de uma mulher que morre em Adão o homem puro, digno de habitar no paraíso, e nasce o homem pecador. Tal processo se dá de forma semelhante com o personagem narrador, pois é por causa da atração e sedução feminina que ele se afasta do mundo da inocência e adentra o mundo do pecado, o mundo adulto.

Quanto à semelhança que o trecho citado apresenta com os salmos bíblicos, esta salta aos olhos, não somente pelo emprego da evocação “Oh Deus”, mas também pelo emprego da conhecida expressão da tradição cristã: “bendita para todo o sempre”.

Ainda em relação à revisitação da tradição, pode-se afirmar que Souza adota uma postura semelhante à de Guimarães Rosa, ao trazer para seu texto a fala popular, as expressões típicas e as impregnadas da fala oral: “– Era para três morrer peca e seca! Lembrava tia Til” (SOUZA, 1996, p.315); e “[...] Gudunho e ninguém me tira de cima. Ô xubaca!” (SOUZA, 1996, p.357); “Ela não ia dar entrada prum menino [...]” (SOUZA, 1996, p.358); “– Antão, Jacó?” (SOUZA, 1996, p.326); “Hemq-hem! Quem dera eu!” (SOUZA, 1996, p.326); “Toma prumo, seu moço!” (SOUZA, 1996, p.222); “– Anh? A-ã? Apois a senhora...” (SOUZA, 1996, p.187) “Siligristido que só ele, no dizer de Tionília” (SOUZA, 1996, p.187); “– Ela mais eu (SOUZA, 1996, 87)”; “[...] nem tchum pra marido” (SOUZA, 1996, p.121).

Entretanto, diferentemente de Rosa que utiliza a linguagem popular não somente na fala dos personagens sertanejos, mas também na do narrador, Souza, apesar de trazer características denotativas da presença da oralidade para a sua narrativa, preserva a tradição de manter certa distância entre a voz do narrador e a dos personagens que fazem uso da linguagem coloquial. Sendo que, para obter tal efeito, dota o narrador de uma linguagem culta: “[...] e confessava abertamente às outras irmãs, no Tatu, seus temores, ‘com aquele olhar de gavião caçando rolinha’, seduzisse e fizesse mal à namorada. E adiantava o castigo: – E cego ele!” (SOUZA, 1996, p.475).

Observa-se que, no fragmento citado, o narrador protagonista mantém, em sua voz, o uso de uma linguagem que segue os preceitos da norma culta, entretanto, a partir do momento em que dá voz ao personagem Martiniano, homem simples da roça, a

linguagem culta cede espaço para a coloquial e o pronome “ele”, contrariando a forma prescrita pela gramática, aparece como objeto direto do verbo cegar, construção comum na linguagem coloquial.

O escritor januarense dilui as fronteiras entre a prosa e a poesia, ao revitalizar a linguagem. Assim, no seu texto, é comum aparecerem antíteses, metáforas, paradoxos e várias outras figuras de linguagem, conforme se pode observar nos fragmentos que se seguem: “Dado a frases, o velho costumava dizer; ‘De manhã eu abraço o mundo’ ou ‘De manhã eu sou todo coração’, isso para contrabalançar a outra metade do dia: À tarde eu sou raposa; e quando necessário à tarde eu também sou lobo” (SOUZA, 1996, p.62); “A partida ampliou os horizontes de sua presença. [...] ao se fazer ausente, por não se achar em parte alguma, estava simplesmente em toda parte, eu a espalhava de mim para o todo, do eu para tudo” (SOUZA, 1996, p, 205).

A contraposição entre as duas metáforas, no primeiro fragmento citado, traz a imagem exata que o personagem procura criar de si: um ser de temperamentos distintos, que no início do dia é movido por sentimentos e, paradoxalmente, na tarde desse mesmo dia, revela-se como uma pessoa que não se deixa levar pelas razões do coração, mas que se move unicamente pela astúcia e pela malícia. Já no segundo fragmento citado, observa-se que, novamente, ocorre um jogo com as palavras e o antagonismo entre as ideias se apresenta, e o que era ausência acaba por se tornar presença.

A presença de tantos contrastes, da dualidade, desse jeito barroco brasileiro de ser, dessa ideia dos contrários, novamente, proporciona o “vaivém” entre textos, uma vez que nos reporta ao personagem roseano Riobaldo, de *Grande Sertão Veredas*, com o seu “é ou não é”, “ache e não ache”.

Sua narrativa traz a graça de nos reportar a poetas e escritores que, por meio dos seus cantos, buscam mimetizar a terra de sua infância, como Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado. Esses poetas cantam a sua terra natal, conferindo um valor especial às coisas desta. Ao trazer para a sua ficção elementos próprios da sua terra, como àqueles que se referem à fauna, à flora, ao espaço físico e, mesmo, aos tipos humanos da cidade de Januária da década de cinquenta, Souza, também, confere um valor especial às coisas da terra natal.

Ao deixar ecoar no seu texto, através da rememoração do seu narrador personagem, o cotidiano, costumes, valores e tradições da Januária de sua infância,

Souza nos remete a Drummond que também elevou o seu canto a Itabira e ao tempo de sua infância, que trouxe para sua poesia, as praças, as fazendas, o carro de boi. Entretanto, mais do que uma tentativa de cantar a terra natal, de valorizar as coisas desta, o que Souza faz, mediado por seu narrador personagem, é mimetizar a própria Januária e uma memória que não é apenas sua. Afinal, tudo é escrita, tudo é mimese.

Cabe destacar, também, que essa aproximação com outras escritas, esse entrelaçamento de textos e de gêneros, e o próprio fato do texto em prosa nos apontar para poemas, através da linguagem empregada, do tema abordado, ou, mesmo, da semelhança com a escrita de poetas, enfim, toda essa intensa intertextualidade que se manifesta na ficção de Souza, provoca a instalação de um intenso vínculo entre textos do passado e do presente. O que vem a corroborar a visão de Hutcheon sobre a paródia intertextual, pois, segundo ela, a mesma apresenta o poder de atravessar fronteiras entre gêneros, promover encontros entre escritores e entre temporalidades diversas (HUTCHEON, 1991).

Bastante significativo em *Paixões alegres* é o momento em que, ao ser atingida pelo tiro que lhe tiraria a vida, Isabel deixa cair, no rio São Francisco, o livro *Porto do Salgado*, que escrevera e que trazia a história, os costumes, a tradição, enfim, o que conseguira colher em sua pesquisa sobre aquela terra. Livro este que se revela como uma mimetização de uma criação dentro da própria criação, pois o narrador personagem cria um livro que diz ser a história da sua vida e, dentro deste, produz uma personagem que também escreve um livro. Tal procedimento, além de nos remeter à tradição ocidental da escrita dentro da escrita, de chamar atenção para o próprio processo de criação literária, remete-nos ao que poderia ser considerada a tônica do discurso paródico, de que mesmo que tudo já tenha sido dito ou feito é preciso ser reconsiderado e que tal ato se efetivará, somente, através da ironia (HUTCHEON, 1991).

É importante atentar que o cair na água da história de Januária, acima mencionado, bem mais do que uma simples queda ou um ato instintivo de quem acaba de levar um tiro, representa a morte de um tempo para dar início a outro. Morre Isabel, transforma-se a vida do narrador, e ele muda, não só de lugar, mas também no seu jeito de ser. Torna-se um ser nos moldes do homem contemporâneo, fragmentado e incapaz de se prender a relações duradouras. Muda também a Januária de então: o progresso começa a chegar, as ruas calçadas substituem as de areia, novas avenidas são abertas, a

tecnologia chega. No rio, afoga-se uma escrita da tradição. Nasce, então, uma escrita capaz de comungar o passado e o presente, de ser cúmplice e crítico e, mais do que tudo, “ser uma reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura” (HUTCHEON, 1991, p.163), pois é isso que o narrador de Souza faz, ao rememorar e escrever o que diz ter vivido, e, mais do que isso, é o que o próprio Souza faz, ao escrever o seu primeiro romance.

Conclusão

No decorrer deste estudo, procuramos demonstrar como o escritor José Antônio de Souza constrói, em sua narrativa, uma representação de tempo que vai ao encontro da teoria bergsoniana, na qual o tempo apresenta-se com uma ideia de duração, de continuidade, ao distender-se entre o passado, presente e futuro. Um tempo que, por distender-se, faz com que as marcas do vivenciado repercutam no indivíduo do futuro, tal qual ocorre com o narrador da narrativa em questão, que se torna um sujeito diverso do adolescente de outrora. Buscamos, então, trabalhando passagens do romance, mostrar que o narrador, ao revelar o homem do presente, fase em que escreve a história da sua vida, apresenta-se como um ser que apesar de conservar alguns gostos e hábitos do pretérito, como o “vício da caminhada”, mostra-se diverso do indivíduo do tempo passado. Um ser sobre o qual o tempo agiu, e os acontecimentos vividos no passado tiveram repercussão, transformando-o em um solitário; um homem metódico, uma espécie de Dom Casmurro que busca atar as duas pontas de sua existência. Um andarilho que, no ato de perambular pelo mundo, revela a sua inquietude interior, a incapacidade de se prender, afetivamente, a um outro lugar que não a sua querida Januária, a um outro amor, que não o de sua Isabel.

Buscamos demonstrar ainda que, em consonância com as idéias de Bergson e de Santo Agostinho, o tempo apresentado na narrativa é um tempo subjetivo, que se revela em conformidade com o estado de espírito do narrador. Um tempo que, muito mais que percebido, é sentido. Um tempo que, por ser sentido, não anda em consonância com o relógio e, por este motivo, pode adquirir as características que não lhe seriam próprias, mas que são atribuídas pelo narrador.

Procuramos estabelecer a relação entre tempo e narrativa por meio das etapas da teoria mimética de Ricouer, buscando demonstrar que a narrativa é a forma de fazer com que o tempo ganhe existência, de se perceber e ter acesso à passagem do mesmo. Para isso, buscamos mostrar como se efetivou o processo de criação de *Paixões alegres*, mostrando o percurso mimético empreendido pelo autor e seu narrador. Mostramos que, primeiramente, em um momento que precede a composição poética, o mesmo buscou uma pré-compreensão dos fatos, ou seja, da transposição dos atos em palavras, o que corresponde à primeira etapa do percurso que Ricouer denomina de mimese I. É o momento em que ele buscou, no contexto da pequena Januária dos anos cinquenta, elementos que possibilitaram a criação do romance. Dessa forma, nessa etapa, ocorreu

uma apropriação de elementos do cenário januarense, como o espaço físico, moradores, costumes, sabedoria popular e da tradição daquela que serviu de pano de fundo para a narrativa. Buscou e apropriou-se, ainda, de acontecimentos que marcaram o cenário brasileiro dos anos cinquenta. Enfim, o momento em que o narrador-escritor selecionou o contexto espacial, temporal e outros elementos, buscou o alicerce em sua terra natal, nos seus arquivos e no mundo, de uma forma geral, para compor o romance e criar neste um aspecto de verossimilhança. Foi a fase em que ele se preparou e munuiu-se de elementos para poder criar. Vale ressaltar que isso não implica que no texto tenha ocorrido um decalque do mundo real, mas, incontestavelmente, a intriga foi alimentada de elementos deste, uma vez que toda narrativa tem o mundo como horizonte e fonte inspiradora.

Mostramos que, de posse de tais elementos, o narrador-escritor empreendeu a segunda etapa da mimese, o ato de configuração da narrativa, ou ainda, o ato de escrita propriamente dita. Nessa fase, ele articulou, organizou os elementos pré-selecionados com outros criados por ele e, nessa junção de elementos reconhecíveis do mundo real com elementos da sua imaginação, inventou a trama. O terceiro momento da mimese, conforme informamos anteriormente, por não ser do interesse desta pesquisa, não foi explorado.

Ao trabalhar a memória, buscamos desmistificar a imagem de uma memória perfeita, capaz de, com exatidão e pormenores, tudo recordar, que a voz do narrador trazia. Mostramos, embasados nas teorias de Lúcia Castello Branco, apresentadas em *A Traição de Penélope*, e nas de Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo*, que, apesar das artimanhas usadas pelo narrador para convencer que a sua memória era capaz de evocar e trazer à tona tudo que ele dizia ter vivenciado, o que existia era um arquivo tomado pela pulsão de morte ou ainda, uma memória esgarçada, onde os vácuos se faziam presentes. Com tal intuito, buscamos, nas linhas e entrelinhas da fala do narrador, elementos que possibilitassem a desagregação da imagem de memória nos moldes da visão tradicionalista e que possibilitassem uma argumentação favorável ao ponto de vista por nós defendido.

Quanto à questão da tradição, tomando como norte a teoria de Linda Hutcheon, mostramos que no romance *Paixões alegres*, por meio da ironia paródica, Souza retoma a tradição, alterando a mesma de uma forma crítica, e instalando, nessa, a diferença,

criando, assim, algo novo, uma escrita que retrata um jeito peculiar de fazer literatura. Tal ato, conforme já afirmado em outro momento da nossa escrita, constitui-se como uma forma de aquele que retoma a tradição render à mesma uma homenagem, ou seja, ao nos remeter ao passado por meio da sua escrita, o autor valoriza o mesmo, criticando-o e homenageando-o, ao mesmo tempo.

Tendo em vista comprovarmos o ato de revisitação da tradição, buscamos, na escrita de Souza, elementos que nos remetiam a textos e estilos considerados canônicos, mostrando como o texto era retomado e alterado pelo escritor, passando, então, a constituir um novo sentido e um novo texto. Encontramos então, passagens que nos remetiam a textos, estilos e personagens de Machado de Assis, José Lins do Rêgo, João Guimarães Rosa, Marcel Proust, aos narradores arquetípicos apresentados por Walter Benjamin, à Bíblia, dentre outros.

Diante de tudo isso que apresentamos nesta conclusão e ao longo deste estudo, lastreados, muitas vezes, por filósofos, teóricos e estudiosos sobre os assuntos abordados, consideramos ter cumprido o objetivo de mostrar como o tempo, a memória e a tradição são representados no romance *Paixões alegres*. Acreditamos, desse modo, que o nosso estudo contribuirá de forma significativa para a fortuna crítica acerca do escritor José Antônio de Souza.

Vale ressaltar que esta dissertação é o primeiro trabalho acadêmico sobre o autor e que, dentro de um mestrado que pretende trabalhar a questão regional por meio de análises de escritores de Minas e do Norte de Minas, tem a originalidade de analisar um texto de um autor da região, sem assumir uma dicção regionalista, mas pensando seu romance dentro da tradição literária brasileira e ocidental.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia do autor

SOUZA, José Antônio de. *Paixões alegres*. São Paulo: Globo, 1996.

SOUZA, José Antônio de. *Crimes delicados*. In: *Teatro brasileiro*. Vol. 4. Belo Horizonte: Hamdan editora, 2000. p. 41- 86.

Bibliografia sobre o autor

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Suplemento Viver. Caderno D, p.1. Entrevistadora Graça Gouveia. Recife, 29/11/1996.

Bibliografia geral

AGOSTINHO. *Confissões*: Livros VII, X e XI. Trad. Arnaldo do Espírito Santo; João Beato e Maria Cristina Castro-Maia de Souza Pimentel. Covilhã: Lusosofia: press, 2008. Disponível em:

http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf
Acesso em: 12/03/2010.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da Modernidade*: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. *Os Pensadores*: William James e Bergson. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

BERGSON, Henri *apud* BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*: lembranças de velhos. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. 1. ed. Santo André/SP, 2002.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANCO, Lúcia Castello. *A Traição de Penélope*. 1. ed. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. "Romance brasileiro contemporâneo: a superfície da representação". Suplemento Literário *Seo João*, nº 02, Ano 2010.

Disponível em:

http://www.seojao.com.br/revista/index.php?option=com_content&view=article&id=1147&Itemid=488.

Acesso em 08/01/2011.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. *A Transfiguração Narrativa em João Gilberto Noll: A Céu Aberto, Berkeley em Belaggio e Lorde*. Belo Horizonte: Pucminas, 2007. Tese de Doutorado, 149 fl.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. *A escrita dissimulada: um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002.

COMMELIN, P. *Nova mitologia Grega e Romana*. Trad. Thomas Lopes. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica; v. 6).

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*. 2.ed. Trad. de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIOT, T.S. *Tradição e talento Individual*. In: *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FREISLEBEN, Larissa Fafá. "A ironia através do cinema de Joel e Ethan Coen".

Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-1101-1.pdf>. Acesso em: 12/01/2011.

GUIMARÃES, César Geraldo; PINTO, Sabrina Sedlmayer. Apresentação. In: BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. 1. ed. São Paulo: ANNABLUME, 1994. p.7-10.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HESÍOD'S THEOGONY. Trad. Richard S. Caldwell. Newburyport (MA EUA): Focus Classical Library, 1987.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol.2. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p. 955-987.

MACHADO, Luiz Toledo. Tempo e antitempo na ficção. In: CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970. p.1-10.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. *"Dicionário de termos literários"*. 2 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, *apud* NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

PAREYSON, Luigi. *Estética-teoria da formatividade*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

PORTOGHESI, Paolo. *After modern architecture*. Trad. Meg Shore, Nova Iorque: Rizzoli, *apud* HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

PEREIRA, Antônio Emílio. *Memorial Januária*: Terra, Rios e Gente. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autentica, 2005.

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore de Januária*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro/Ministério da Educação e Cultura, 1970.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997

REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 80. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira: 2001.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOUTO; Maria Generosa Ferreira. *Contar e ouvir história: uma alternativa do saber e da sabedoria*. In: OLIVEIRA, Ilca Vieira de; SOUTO, Maria Generosa Ferreira; OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Escrita do corpo, da terra do imaginário*. Montes Claros: Ed. Unimontes, 2003. p.149 – 154.

TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. *Communications*. Paris, Seuil, n.8, 1966, *apud* NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História e Foucault revoluciona a História*. Trad.de Elda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4. ed. Brasília: UNB, 1998.

WOOLF, Virgínia *apud* ROBERT, Marthe. *Romance das Origens, Origens do Romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.