

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

SAMLA BORGES CANILHA

**ATRAVÉS DA NEBLINA BRANCA, AFASTAR-SE COM LENTIDÃO DA MARGEM EM
DIREÇÃO AO PASSADO: A NARRAÇÃO MEMORIALÍSTICA DE *VERMELHO* E *A CASA DO
DIABO*, DE MAFALDA IVO CRUZ**

Porto Alegre
2022

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

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

SAMLA BORGES CANILHA

**ATRAVÉS DA NEBLINA BRANCA, AFASTAR-SE COM
LENTIDÃO DA MARGEM EM DIREÇÃO AO PASSADO: A
NARRAÇÃO MEMORIALÍSTICA DE *VERMELHO E A CASA DO
DIABO*, DE MAFALDA IVO CRUZ**

Porto Alegre
2022

SAMLA BORGES CANILHA

**ATRAVÉS DA NEBLINA BRANCA, AFASTAR-SE COM LENTIDÃO DA
MARGEM EM DIREÇÃO AO PASSADO: A NARRAÇÃO MEMORIALÍSTICA
DE *VERMELHO E A CASA DO DIABO*, DE MAFALDA IVO CRUZ**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Porto Alegre
2022

SAMLA BORGES CANILHA

**ATRAVÉS DA NEBLINA BRANCA, AFASTAR-SE COM LENTIDÃO DA
MARGEM EM DIREÇÃO AO PASSADO: A NARRAÇÃO MEMORIALÍSTICA
DE VERMELHO E A CASA DO DIABO, DE MAFALDA IVO CRUZ**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 24 de fevereiro de 2022

BANCA EXAMINADORA:

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

Ana Paula Arnaut – U. Coimbra

Ângela Beatriz de Carvalho Faria – UFRJ

Cláudia Luiza Caimi – UFRGS

Luís Maffei – UFF

Porto Alegre
2022

RESUMO

A memória é uma temática recorrente na literatura, a ponto de fundar um gênero próprio, o da escrita memorialística, caracterizada especialmente por um trabalho com o tempo, vinculado à voz narrativa, que consiste na organização das lembranças em um todo linear e coerente – um movimento natural à rememoração, como atestam estudiosos do assunto em diferentes áreas, como a sociologia, a antropologia, a neurociência e a psicologia. Essas áreas são trazidas, neste trabalho, junto da teoria da narrativa – especialmente da narratologia contemporânea – com a finalidade de pensar dois romances, *Vermelho* e *A casa do diabo*, ambos da escritora portuguesa Mafalda Ivo Cruz. Neles, a organização esperada das narrativas de memória é subvertida, uma vez que se tem narrações extremamente fragmentadas, alineares e confusas, em muitos pontos apresentando sobreposições de vozes narrativas ou mesmo intromissões impossíveis de vozes de personagens mortas, além de um trabalho com o tempo que coloca passado e presente em coexistência. Esses recursos jogam não só com a confiabilidade dos narradores dos romances, mas também exigem do leitor uma interação ativa com o texto, um esforço de reconstrução para ter seus sentidos elucidados. E assim como exige um leitor distinto, a análise da construção dos narradores nos romances em questão demonstrou que a teoria já existente, tanto sobre a narração memorialística quanto sobre o narrador, não dá conta do que faz a autora, demandando que uma nova tipologia, que parta da escrita de Cruz, seja proposta – a saber, o narrador mimético-memorialístico disruptivo.

Palavras-chave: literatura portuguesa; hipercontemporânea; Mafalda Ivo Cruz; memória; narrador mimético-memorialístico disruptivo.

ABSTRACT

Memory is a recurrent theme in literature, to the point of founding its genre, memoir, primarily characterized by work with time, linked to the narrative voice, which consists of organizing memories into a linear and coherent whole – a natural movement to recollection, as attested by scholars of the subject in different areas, such as sociology, anthropology, neuroscience and psychology. These areas are brought, in this work, together with narrative theory – particularly with contemporary narratology – to think about two novels, *Vermelho* and *A casa do diabo*, both by the Portuguese writer Mafalda Ivo Cruz. In them, the expected organization of memory narratives is subverted since there are highly fragmented, linear and confusing narrations, in many points presenting overlapping narrative voices or even impossible intrusions of dead characters' voices, in addition with working with the time that puts past and present in coexistence. These features play not only with the reliability of the novel's narrators but also demand from the reader an active interaction with the text, a reconstruction effort in order to have their meanings elucidated. Furthermore, just as it requires a distinct reader, the analysis of the construction of narrators in the novels in question demonstrated that the existing theory, both about memorialistic narrative and about the narrator, does not account for what the author does, demanding that a new typology that starts from Cruz's writing be proposed – namely, the disruptive mimetic-memorialistic narrator.

Keywords: Portuguese literature; hypercontemporary; Mafalda Ivo Cruz; memory; disruptive mimetic-memorialistic narrator.

SUMÁRIO

DEBATER-SE NUMA SOLIDÃO IMPRESSIONANTE: A ESCRITA DE MAFALDA IVO CRUZ.....	7
ATRAVÉS DA NEBLINA BRANCA, AFASTAR-SE COM LENTIDÃO DA MARGEM EM DIREÇÃO AO PASSADO	15
1. O DESTINO	16
2. A TRAVESSIA	60
DESAPARECER AOS POUCOS, COMO NUM ECO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS	134

DEBATER-SE NUMA SOLIDÃO IMPRESSIONANTE: A ESCRITA DE MAFALDA IVO CRUZ

Mafalda Ivo Cruz, apesar de ser uma escritora bem recebida pela crítica, ainda é pouco conhecida, especialmente no Brasil. A obra da portuguesa caracteriza-se pela hermeticidade, muitos dirão – e colocarão nisso a culpa pelos poucos leitores. Uma definição mais adequada talvez seja a de que sua obra é, mais que tudo, disruptiva. Essa característica poderia fazer com que fosse constantemente abordada, mas isso não se confirma; ela é mencionada (e geralmente apenas mencionada) em alguns textos que tratam da produção contemporânea e integra o corpo de análise de uma ou outra produção dentro da academia. O tom como é trazida destaca-se por ser comumente elogioso,¹ como o é o da professora Maria Luísa Remédios (2011, p. 75) no excerto a seguir:

No contexto da ficção portuguesa da atualidade, Mafalda Ivo Cruz tem-se destacado e suscitado uma atitude recepcional às vezes polêmica. Sem desenvolver uma escrita enigmática, ela recorre, em seus romances, à fragmentação, à contaminação discursiva (literatura/música/pensamento), à intensa prática reflexiva (interiorizada), ao apelo do transcendente. [...] uma autora que, segundo a crítica, deverá permanecer pela rara qualidade de seu discurso.

Ao realizar um levantamento da fortuna crítica sobre a autora, são encontrados, no meio acadêmico, poucos trabalhos de grande porte em que a obra de Cruz integra o corpus de análise: a dissertação de mestrado *Sucessos na literatura: regras, receitas e surpresas na literatura portuguesa contemporânea*, de Mónica Lisa M. de Moraes Guerra da Cunha (2004), defendida na Universidade de Lisboa, em que a autora investiga a recepção de obras *bestsellers* e a previsibilidade delas em relação a textos mais originais e pouco consumidos entre os leitores portugueses – entre os quais coloca a obra de Cruz; a tese *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*, de Paulo Ricardo Kralik Angelini (2008), defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), dedicada aos narradores que têm um leitor implicado – retomando a proposta de Wayne Booth – na tradição literária lusitana, tratando *Vermelho* como um exemplo de romance, entre os outros vários que integram o corpus, que atraem o leitor para o texto, exigindo uma reconfiguração; e a dissertação de minha própria autoria (CANILHA, 2018), *Sangue e sombras: a memória familiar em Vermelho*, de

¹ Um tom oposto é o da dissertação de Mónica Lisa M. de Moraes Guerra da Cunha (2004), que atribui – com alguns adjetivos negativos – à própria autora e à sua hermeticidade a falta de público.

Mafalda Ivo Cruz, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em que investigo os recursos utilizados e os elementos recuperados pelo narrador-protagonista de *Vermelho* para tratar da memória de sua família. Em relação à publicação em periódicos, foram encontrados os seguintes artigos: “A construção da personagem e o hibridismo narrativo: *O rapaz de Botticelli*, de Mafalda Ivo Cruz” e “Melodias de ‘Um réquiem português’: tempo, devaneio e vastidão”, ambos de Luciana Éboli, respectivamente publicados nas revistas *Letras de Hoje* e *Letras*. No primeiro deles, analisa-se as diferentes estratégias narrativas e as referências artísticas presentes no romance *O rapaz de Botticelli*, demonstrando que essa hibridez exige um leitor ativo, que recria o romance a partir do seu conhecimento pessoal das referências apresentadas (ÉBOLI, 2006), enquanto, no segundo, a autora dedica-se a *Um réquiem português*, enfatizando neste a questão da musicalidade dada através das diferentes vozes narrativas, do jogo temporal e das imagens poéticas presentes na construção do romance (ÉBOLI, 2012); o artigo “Como fosse um poema: algo sobre *A Casa do Diabo*, de Mafalda Ivo Cruz”, de Luis Maffei (2008), na revista *Itinerários*, também vai tratar um romance de Cruz, *A casa do diabo*, como um exemplar híbrido ao analisar o lirismo do texto a partir da presença da música nele; e em “Podia arredondar a boca e soprar verdades, nem por isso eu confiaria: não confiabilidade narrativa em *Oz*, de Mafalda Ivo Cruz”, de minha autoria, analisei o jogo de vozes narrativas no romance *Oz*, demonstrando como a simples descoberta de um culpado para o crime que serve de mote à obra perde lugar para a rede estética em que a autora enreda o leitor (CANILHA, 2021). Quanto às resenhas, foram encontradas as de *A casa do diabo*, por Cristina Robalo Cordeiro, de *O rapaz de Botticelli*, por António Carlos Cortez, e de *Pequena Europa*, por Álvaro Manuel Machado, todas publicadas na revista *Colóquio/Letras*. Cruz também integrou o corpus de análise de outro artigo, em que se analisa a sua escrita a partir do conto “Uma carta a Fátima”, junto a obras de outras escritoras, em especial do conto “Janelas de Adelaide”, de Luísa Costa Gomes: “Janelas do feminino na literatura portuguesa contemporânea”, de Prisca Agustoni de A. Pereira (2003). Contribuí novamente, agora junto de Bruno Mazolini de Barros, com a entrevista “Literatura, violência e fúria plástica: entrevista com Mafalda Ivo Cruz”, publicada na revista *Abril* (BARROS; CANILHA, 2018).

Em livros, sua obra foi assunto de alguns capítulos: em “Fragmentação e disseminação”, de Miguel Real (2017), de *O Romance Português Pós-25 de Abril. O Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (2003-2014)*, organizado por Petar Petrov, o autor avalia sinteticamente diversos aspectos,

formais e temáticos, do romance *Vermelho*; em “*Vermelho*, de Mafalda Ivo Cruz, romance pós-moderno?”, de Maria Luíza Ritzel Remédios (2011), integrante de *Identidades fraturadas: ensaios sobre literatura portuguesa*, organizado por Regina Zilberman, Maria Luíza Ritzel Remédios e Maria da Glória Bordini, também são brevemente analisados diversos aspectos do mesmo romance, desta vez procurando vinculá-los a características da estética pós-moderna; e em “no escuro, como dois cegos” e “o problema geral das regras de atracção”, de *A escala do olhar*, de Eduardo Prado Coelho (2003), o autor traz algumas reflexões sobre *A casa do diabo* e sobre *O rapaz de Botticelli*, respectivamente. Por fim, foram encontradas algumas resenhas críticas em blogs e sites de jornais, mas também em número reduzido. Outras menções mais genéricas, mesmo em textos criticamente relevantes, foram identificadas, mas sem peso para serem aqui destacadas.

Cruz é uma autora premiada: já recebeu o PEN Club de Ficção 2002 por *O rapaz de Botticelli* e o Grande Prémio de Romance e Novela 2003 da Associação Portuguesa de Escritores (APE) por *Vermelho* – ao qual foi indicada novamente em 2017 por *Pequena Europa*. Sua obra, porém, vai além desses títulos, constituindo-se dos seguintes romances, em ordem de publicação: *Um réquiem português* (1995), *A casa do diabo* (2000), *O rapaz de Botticelli* (2002), *Vermelho* (2003), *Oz* (2006), *O cozinheiro alemão* (2008) e *Pequena Europa* (2016). Ela também publicou o livro *Emma* (2004) em conjunto com a ilustradora Joana Villaverde e integra as coletâneas *Vozes e olhares no feminino* (2001), com o conto “Uma carta a Fátima”, *Putas: novo conto português e brasileiro* (2002), com “A origem do mundo”, *Histórias para ler à sombra* (2003), com o conto “A vida é sonhos”, *Contos que contam* (2005), com “O gato” e *Contos policiais* (2008), com “A colina”. Cruz também foi responsável pela adaptação de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, para a publicação *Mensagem: adaptado para os mais novos* (2008).

Antes de escritora – além de romancista, ela já atuou como crítica literária, tendo contribuído no jornal *Público* (para o qual escreveu entre os anos de 1999 e 2005) e nos periódicos *Expresso*, *Rodapé*, *Colóquio/Letras*, *Linos* e *O escritor* –, Cruz, nascida em Lisboa, no final da década de 1950, é pianista de formação. Por isso, a música é um elemento extremamente caro à sua obra, interferindo na construção de seus textos de tal

forma que mais de um autor faz essa ressalva. Éboli (2006, p. 170), por exemplo, quando está tratando de *O rapaz de Botticelli*, afirma:

essa forte influência musical é facilmente percebida na sua construção textual, principalmente no que tange à estrutura rítmica de sua narrativa. É possível encontrar em seus textos uma profusão de pausas, síncopes, frases de tamanhos diversos, das mais extensas às mais concisas, vozes que entram e saem da narrativa de forma surpreendente, e expressividade peculiar, como se fossem vários instrumentos musicais de uma orquestra em execução.

Além dela, Pereira também aponta que há, no estilo da autora,

um sentido profundamente musical da composição literária [...], que se investe numa escrita feita de fugas e retornos, de consonâncias e dissonâncias, exposta à violência da fragmentação. Uma escrita que se inscreve numa concepção de obra aberta e que, na sua modulação descontínua, se oferece à imaginação do leitor como uma multiplicidade de fragmentos erráticos, que gravitam em torno de um centro vazio, em busca de uma unidade perdida (LIMA, 2001, p. 48 apud PEREIRA, 2003, p. 120)

Por fim, a própria Mafalda Ivo Cruz assume a importância da música no seu processo de escrita. Além de escutar determinados compositores enquanto escreve, ela argumenta ser regida por uma estrutura musical: “essa organização mental em que há recorrentes repetições, há várias vozes, em que há temas secundários e temas principais, foi aquilo com que lidei toda a vida, mais do que com a literatura” (DGLAB, 2016).

Essa influência acaba resultando em uma escrita caracterizada pelas diversas referências artísticas, pela fragmentação, pela não linearidade, pelas múltiplas vozes narrativas e focalizações, além das constantes interrupções, repetições e sobreposições de tempos e de vozes. Isso dá ao seu texto certa poeticidade: “o que faz Mafalda Ivo Cruz em sua obra não é um poema, mas acaba por sê-lo; [...] Contar uma estória é um impedimento para que se aproxime a prosa aqui contada duma espécie de alma poética, mais ainda, poemática?” (MAFFEI, 2008, p. 109-110).

Se fosse possível resumir todos esses traços em poucos adjetivos, eles seriam “fragmentário” e “disruptivo” – de fato recorrentes quando se trata do seu estilo de escrita. *Fragmentação* é entendido aqui na linha de Ilmara Coutinho (2014, p. 58), de uma “unidade de sentidos potenciais”, de uma “constelação de recortes (COUTINHO, 2014, p. 61), caracterizada por “sintaxe estilhaçada, [...] uma não linearidade discursiva [...] [e]

uma multicentralidade narrativa” (COUTINHO, 2014, p. 61), ou mesmo na concepção de Maria Luzia Andrade (2007, p. 126), que a define da seguinte forma:

um texto cuja estrutura narrativa, sem linearidade, ou melhor, sem começo, meio e fim delineados, oferece-nos histórias incompletas, em pedaços [...] [e que se configura] na ausência de linearidade dos fatos do cotidiano e da vida, mediante a técnica de cortes, no fluxo da consciência em momentos, na ordem não cronológica, na reversão da ordem sintática.

Esses traços estão também associados ao que tomo como disruptivo, isto é, uma narrativa que rompe com a estética mais clássica, realista, de tempo e espaço definidos, uma trama contada com progressão linear dos fatos, informações apresentadas e relações feitas de forma clara, coerente. A análise do texto literário de Cruz tornará esses conceitos mais claros, no sentido de que se poderá observar mais facilmente a organização espacial do texto (trechos separados por respiros narrativos) e a falta de linearidade narrativa.

Entre os autores que pensam a escrita da autora a partir do fragmentário está Éboli (2006, p. 175), que vai associar essa construção em partes com uma obra que retrata a condição do sujeito contemporâneo:

A ideia que permeia a leitura de *O Rapaz de Botticelli* é a de que tudo não passa de obra do pensamento, de um emaranhado de vozes que trazem à tona fatos aleatórios com saltos temporais e associações aparentemente desconexas. Há uma história a ser construída, as peças do quebra-cabeça devem ser organizadas e montadas. Talvez essa seja a condição do sujeito contemporâneo, fragmentado, que concentra em si marcas do presente, do passado e – por que não – do futuro, num emaranhado desconexo e excessivo de informações que o caracterizam e o descaracterizam num ciclo ininterrupto. Esse é um momento peculiar de liberdade estética, de transformação de códigos e de alteração dos limites. E a autora, dessa forma, parte das questões filosóficas de seu tempo para compor uma literatura que quebra paradigmas e coloca nas mãos do leitor a responsabilidade imensa de recriar o seu próprio romance, através da interpretação pessoal das referências apresentadas e das pistas narrativas que permeiam sua construção.

Essa estrutura também corresponde, na leitura de alguns autores, a uma tentativa de recomposição de mentalidades. Também sobre *O Rapaz de Botticelli*, a escritora Alexandra Lucas Coelho afirma que a história é contada “*Tal como as histórias existem na nossa cabeça*. Circulando umas entre as outras, sobrepondo-se, ramificando-se, como veias, como nervos. E estancam. Vão a correr e travam. Depois precipitam-se. Deflagram” (COELHO, 2002, grifo nosso), movimento comum aos outros romances da autora. De fato, em todos eles, muitos elementos parecem dispostos de forma aleatória, obrigando-nos a lidar a todo momento com saltos temporais e diversas associações

aparentemente desconexas. Éboli (2006, p. 172) reforça essa ideia – “Através da desconstrução da linha temporal da narrativa, os fatos são apresentados através das reflexões das personagens em planos diferenciados, numa interposição a imagens de fatos passados ou informações desconexas que só serão amarradas à trama no futuro” –, assim como Cunha (2004, [p. 98]) ao afirmar que “Por vezes, a estruturação do discurso assemelha-se grandemente à forma como se processa o pensamento, pelo seu carácter aparentemente aleatório conferido pelos saltos temporais” ou que “a preocupação máxima da autora foi subordinar o desenrolar da narrativa ao íntimo das personagens, das suas recordações, dúvidas, medos, frustrações, deixando que estas, sim, governassem a organização da história (CUNHA, 2004, [p. 104]).

É pensando nisso, em como a fragmentação da escrita de Cruz pode corresponder a uma espécie de reprodução do pensamento, como sua aparente caoticidade não é de forma alguma aleatória, mas tem um proposta estética de entrar fundo na nossa mente que me propus esmiuçar esse aspecto e atestá-lo. Não é uma leitura definitiva, e nem poderia sê-lo: se cada romance de Cruz é uma casa, nunca encontramos os cômodos organizados, os nossos olhos tendo que captar um amontoado caótico todo de uma só vez para então tentarmos dar sentido ao que vemos. Sendo assim, não conseguimos descrever tudo, explicar por que itens de banheiro estão na sala, mas podemos levantar hipóteses – e a hipótese deste trabalho é que a estética de Cruz resulta de um narrador memorialístico que é construído de uma forma que foge aos padrões.

O interesse pela temática da memória como mote para uma narrativa disruptiva antecede a investigação desta tese. Ele vem uma formação como pesquisadora acadêmica voltada, inicialmente, às narrativas de António Lobo Antunes e à composição com múltiplas vozes de seus romances. Posteriormente, no mestrado, a intenção de trabalhar com um autor que fizesse algo parecido, mas que tivesse sua obra menos difundida, levou-me a Mafalda Ivo Cruz. O desejo principal foi sempre o de enfrentar narrativas que me desestabilizassem por não serem claras, como se os autores me propusessem um jogo em que, mesmo que se chegue ao seu final, as regras não são claras em uma primeira rodada, e, por isso, é necessário retornar ao início para (tentar) entender essa regras (se elas existem) e as estratégias adotadas, mesmo que isso não implique entender completamente o que acontece. De qualquer forma, o resultado parece ser sempre chegar ao final da partida tomada de completo encantamento.

Na escrita de ambos os autores, a memória me pareceu ser a chave de compreensão dos textos, por isso a escolha desse recorte ao longo dos anos. Na dissertação defendida em 2016, investiguei como os elementos que caracterizam a memória familiar se faziam presentes no romance *Vermelho*, de Cruz. Na análise de então, a relação da forma de narrar com a mentalidade caótica do narrador, atordoado pelas lembranças, já era uma questão que se colocava, mas que não tinha tempo hábil para ser desenvolvida com solidez. Por isso, nesta tese, continuo o trabalho de então focada nesse aspecto, continuando a análise de *Vermelho* e estendendo-a para o romance *A casa do diabo*, também de autoria de Cruz, de forma a pensar até que ponto a narração, nas obras da escritora, não apenas trata das lembranças tematicamente, mas as aproveita também como um mote estético que determina, em diversos aspectos, a forma de narrar, a qual se destaca mesmo dentro da inventiva produção literária contemporânea.

Antes de apresentar a análise, cabe colocar como este trabalho se estrutura. Com a intenção de trazer a escrita de Cruz também para a forma, recorrendo-se à escrita de fragmentos e ao uso de respiros narrativos, seu formato desvia daquele tradicional no meio acadêmico. Ainda assim, a argumentação é apresentada em duas partes, que tratarão, respectivamente: da memória de forma mais geral – seu funcionamento e os temas do passado que afligem as personagens dos romances analisados – em “O destino”; e do processo de narrativização da memória – como isso é abordado no corpus teórico e que recursos estão presentes na construção realizada por Cruz – e das vozes narrativas dos romances, procurando associar as classificações propostas pela teoria da narrativa com o processo de narrativização anteriormente discutido para, enfim, propor um novo conceito de narrador memorialístico em “A travessia”. Em ambas as partes, procura-se relacionar a teoria e os romances em análise concomitantemente. O leitor pode estranhar o formato em fragmentos, mas ela é uma escolha proposital também no sentido de remeter ao nosso funcionamento mental. Afinal, relembramos (já que se fala aqui de memória) as leituras e os aspectos encontrados na leitura das obras de uma forma não linear, desorganizada; as informações que adquirimos ao estudar acabam se tornando lembranças – e, como pretendo mostrar aqui, a recuperação das lembranças nunca é um movimento coordenado e necessariamente coerente (apenas talvez no todo).

A neblina branca. Era como se estivessem debruçados de um paquete. Exactamente. Um paquete, a afastar-se com lentidão da tal margem que como toda a gente, o Jozias e o Olavo só remotamente conheciam: a vida deles. O passado (CRUZ, 2000, p. 190).

ATRAVÉS DA NEBLINA BRANCA, AFASTAR-SE COM LENTIDÃO DA
MARGEM EM DIREÇÃO AO PASSADO

1. O DESTINO

Henri Bergson é um dos muitos autores que se dedicam a pensar a memória no plano individual – seu pensamento é, aliás, um recorrente ponto de partida nesse sentido. Em *Matéria e memória*, o filósofo francês procura pensar a relação entre o corpo (a matéria) e o espírito (a memória), considerando como ponto de intersecção entre ambos a lembrança, que conceitua como “a representação de um objeto ausente” (BERGSON, 1990, p. 193). Como se trata de ausências, tem-se então a memória como a “sobrevivência das imagens passadas” (BERGSON, 1990, p. 49), logo, com o que foi e não é mais.

Pensando sempre nesses dois elementos, Bergson (1990) considera o corpo um regulador das imagens da memória. É onde elas ficam armazenadas, sendo processadas em um sentido fisiológico, mas não ressignificadas – isso cabe ao espírito. Por isso a existência de uma *memória-hábito*, vinculada ao registro de acontecimentos mecânicos, corpóreos, orgânicos, como assimilar um movimento enquanto reação a um estímulo, e de uma *memória-lembrança*, esta sim no sentido em que geralmente tomamos a memória, isto é, de recuperação de acontecimentos passados dando-lhes algum sentido. Ambas as formas de rememoração acontecem a todo tempo: nosso corpo está sempre reagindo a estímulos mundanos que já conhecemos e a que, por isso, nem reparamos mais, mas estamos também a todo momento recuperando o passado distraidamente, afinal, como o autor ressalta, a qualquer experiência imediata misturam-se experiências passadas.

O estudo da memória pela filosofia foi, até o século XIX, a principal abordagem do assunto. Apenas durante o século XX é que ela se moveu para outras áreas (SQUIRE; KANDEL, 2003). Hoje, já podemos pensar o assunto através do entrecruzar do conhecimento de diferentes áreas, concordando com Assmann (2011, p. 20) de que “a memória é um fenômeno que nenhuma disciplina pode monopolizar” – ainda, sim, a filosofia, mas também a neurociência, a psicologia –, em alguns casos até mesmo associadas – como a biologia molecular da cognição (SQUIRE; KANDEL, 2003), que enfatiza a interação entre a biologia molecular da sinalização e a neurociência cognitiva da memória, ou a psicologia da memória, que considera os avanços da neurociência (BADDELEY; ANDERSON; EYSENCK, 2011).

Se mesmo a filosofia traz o corpo para tratar do processo de rememoração, o diálogo da literatura com a neurociência e com os processos psicológicos parece outro

ponto de contato interessante. A intenção, aqui, não é estender ou mesmo esgotar as possibilidades que o conhecimento de tais áreas pode fornecer à investigação no campo literário, mas trazê-lo como uma forma de provar que, afinal, as descobertas de outras áreas podem auxiliar no entendimento de uma construção artística. Principalmente se estamos tratando de escrita do eu, de subjetividade, pois o sujeito é mente e é também corpo – e se há o retrato de uma mente, há o retrato de um corpo.

Quando comecei a investigar a escrita de Mafalda Ivo Cruz e seu trabalho com a memória, passei a questionar: afinal, até que ponto o corpo não interfere na ressignificação que fazemos do passado? Ele é mesmo apenas um armazenador? Como as lembranças estão presentes em nosso cérebro e como as recuperamos tem a ver com a literatura, com a organização que se empreende, na escrita, das experiências narradas? E o que aconteceria se um escritor decidisse não mais colocar ordem nas lembranças e aceitasse o fenômeno aparentemente caótico de interação neuronal como uma proposta estética? Foi partindo dessa série de perguntas que cheguei à proposta aqui desenvolvida.

A memória-lembrança, segundo Bergson (1990, p. 62) “não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural”. Através dessa memória, que está atrelada à imaginação, é que seria possível o reconhecimento inteligente, isto é, a apreensão intelectual de uma percepção já experimentada. Essa proposta foi retomada por diversos autores posteriores, como Candau (2016, p. 23), autor inserido na antropologia da memória, que a aproveita ao pensar o que julga tratar-se da memória propriamente dita – a memória de alto nível, relacionada à recordação ou ao reconhecimento, ou seja, à “evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos, etc.)”. Além dele, Aleida Assmann (2006), referência no assunto, adotou a nomenclatura “memória episódica” para aquela responsável por processar as experiências autobiográficas. Essa expressão é a mesma utilizada pelo psicólogo Endel Tulving, que a define como um tipo de memória que se pode localizar temporalmente – estando, desta forma, ligada a uma espécie de “viagem mental no tempo”. Entre suas características principais, estariam a capacidade de lembrar eventos específicos, o armazenamento duradouro, a possibilidade de busca no sistema e a evocação de uma memória em particular. Desse tipo de memória depende um

outro sistema, o da memória autobiográfica – aquele referente às lembranças que mantemos em relação a nós mesmos e a nossas relações com o mundo à nossa volta.²

É a recuperação desse tipo de memória, do que nos acontece e nos marca ao longo da vida e que continua a nos marcar, de algum modo, que analiso *Vermelho* e *A casa do diabo*.

Tal recuperação de experiência passadas é o que constitui *A casa do diabo* (2000), um romance cuja trama tem mesmo um quê de artimanha diabólica: iniciamos sua leitura pensando que acompanharemos a história de Nancy e seu filho, Francisco – o *Little Boy* –, que vivem em uma casa em decadência, preenchida pelo vazio e pelo silêncio que os caracterizam, após a separação de Nancy e Martim, pai da criança. Os dois são apresentados pela observação de José Mendes Jozias, um detetive contratado para tal, mas, no decorrer das páginas, descobrimos que a história é, em realidade, sobre o próprio José e sua família.

Um homem e sua história familiar é também o centro de *Vermelho* (2003), romance no qual a chegada de uma desconhecida, Lena, à casa em que o protagonista Tito e sua companheira Nina moram faz desencadear uma série de lembranças sobre a infância deste e, por consequência, sobre a história da família, desde a relação abusiva entre o tataravô, um colonizador português em África, e a amante negra até a atualidade.

A recuperação da história familiar é um aspecto que liga, sim, os dois romances, e que poderia ser analisado extensivamente. Esse foi, inclusive, um aspecto que já investiguei anteriormente (CANILHA, 2018). A genealogia das personagens aparecerá, aqui, porque rememorar é recuperar a nossa história – e a nossa história é também a daqueles que nos antecederam –, porém, não será o foco de análise. Mais importante do que entender as origens das personagens dos romances escolhidos é entender *como* elas recuperam essas histórias, como estas surgem nos seus discursos, se esse passado está organizado, que cenas e frases dele se repetem, que silenciamentos ocorrem ou a que figuras é dada atenção.

² Esse tipo de memória apresenta quatro funções – que não cabem ser desenvolvidas neste trabalho, mas que são interessantes de se trazer: 1) função diretiva (a lembrança de algo ajuda em um momento prático); 2) função social (compartilhamento de lembranças); 3) criação e manutenção da nossa autorrepresentação; e 4) auxílio no lidar com as adversidades. Todas elas, na prática, atuam conjuntamente (Baddeley; Anderson; Eysenck, 2011).

Apesar de, em sua primeira aparição, Nancy, dormindo, ser descrita como “a cara luminosa e jovem do verão” (CRUZ, 2000, p. 9), a personagem é, em realidade, marcada pelas sombras. Assim como na casa, a luz nela também “entra um pouco e aninha-se nos cantos” (CRUZ, 2000, p. 9) – afinal, há pequenos momentos de iluminação, como nas trocas de afeto com o filho. Outro ponto de contato é que, assim como a personagem sofre o abandono por Martim, o imóvel é abandonado por seus residentes. O vazio que a ausência do ex-marido deixa na vida da mulher e do filho estende-se ao jardim, permitindo o florescimento de um mundo outro, o interior:

Já houve um tempo em que a erva do canteiro foi cuidada, assim como tudo o resto. Mas agora o jardim é o convés de um grande barco encalhado e não há ninguém. Um mundo nasce do outro, lentamente. Um vazio que se descarta de outro (CRUZ, 2000, p. 10).

A mangueira próxima da piscina também remete ao modo de funcionamento da casa: o jardim, em especial a piscina, está associado às lembranças de um casal ainda feliz e apaixonado, que toma banho sem roupas durante a noite, mas cuja relação acaba também deixada de lado.

Mais longe a piscina vazia, cheia de lixo e tapada com uma rede. Ali, onde ele está mesmo ao pé de uma janela baixa protegida com grades, uma torneira na parede e uma mangueira caída recordam o tempo, de resto não muito recuado, em que costumavam regar. Depois alguém deixou cair a mangueira e afastou-se com passos largos. E tudo ficou assim, fora de uso (CRUZ, 2000, p. 11).

Entre eles, algo também cai – por causa das traições de Nancy ou da violência de Martim? – e os envolvidos se afastam. O silêncio, o vazio e a escuridão parecem estender-se, assim, da personagem à casa, ou vice-versa, sem que seja possível identificar quem alimenta quem.

Essas relações entre a personagem e o ambiente em que mora é exemplar do que afirma o arquiteto Juhani Pallasmaa (2017), para quem esses elementos estão sempre em conexão: “O lar é uma expressão da personalidade do morador e de seus padrões de vida únicos. Por conseguinte, a essência de um lar é mais próxima da vida propriamente dita do que o artefato da casa”. A morada deixa de ser apenas uma materialidade arquitetônica para abrigar “memórias e imagens, desejos e medos, o passado e o presente” (PALLASMAA, 2017), assim como os rituais, o ritmo e a rotina dos seus moradores. Ela se constrói, nesse sentido, no tempo, caracterizando-se como um produto da adaptação de

seus residentes ao mundo – como o vazio e o abandono da casa de Nancy são um reflexo dela própria. O autor propõe, nesse sentido, o conceito de espaço existencial, isto é, um espaço que se estrutura “na base dos significados, intenções e valores refletidos sobre ele por um indivíduo, seja de modo consciente, seja inconsciente; assim o espaço existencial possui uma característica única interpretada por meio da memória e da experiência do sujeito” (PALLASMAA, 2018, p. 23).

A casa em *Vermelho* tem contornos menos relevantes. É, em geral, meramente o espaço onde as coisas acontecem, onde as lembranças estão abrigadas, mas não são impactadas por ele – os episódios que Tito conta poderiam acontecer em qualquer casa, ou mesmo em qualquer cômodo. Uma exceção pode ser pensada quanto ao local onde ele reside com a companheira, marcado pela intensa degradação e pelo frio. As paredes descascadas, a sujeira e a necessidade de uso constante não só de um, mas de vários casacos para se proteger da baixa temperatura do inverno contrastam com a ideia de grandeza que tem de si. Não temos, portanto, uma extensão entre ele e a residência; temos sim um contraste, também bastante simbólico, pois reforça o tom de alucinação e delírio que caracteriza este narrador. Mesmo nesse contraste, o ambiente em que reside funciona como uma espécie de imagem do universo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001) – do seu universo caótico. Além disso, assim como Pallasmaa (2017) aponta em relação a *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, o lar, para Tito, “deixa de ser um símbolo de segurança para se tornar uma imagem de ameaça e violência”, tanto no que se refere à casa do passado quanto à casa do presente, pois a morte ronda ambas. Dessa forma, “o lar também pode se converter na materialização da miséria humana: solidão, rejeição, exploração e violência” (PALLASMAA, 2017) – elementos que podemos facilmente associar ao contexto do narrador-protagonista da narrativa de Cruz. Aqui a concepção do lar como “onde guardamos nossos segredos e expressamos nosso eu privado [...] nosso lugar seguro para descansar e sonhar” (PALLASMAA, 2017) dá lugar à tensão e ao pesadelo.

Essa desassociação da casa à segurança remete à observação de Bachelard (1993) sobre como a imaginação interfere na relação do sujeito com o espaço. Cabe lembrar aqui que imaginação e memória são elementos fortemente ligados:

A seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado (BACHELARD, 1993, p. 19).

Se a casa é o verdadeiro cosmos, o primeiro mundo do ser humano (BACHELARD, 1993), as casas das personagens dizem muito sobre o funcionamento do universo ao redor dessas personagens.

Como extensão ou como oposição, tanto em *A casa do diabo* quanto em *Vermelho* “a casa reforça a imagem que o morador tem de si mesmo e materializa sua ordem do mundo” (PALLASMAA, 2017), uma vez que “Toda paisagem e toda edificação é um mundo condensado e uma representação microcós mica de nosso lugar dentro dele” (PALLASMAA, 2018, p. 15). Numa, a imagem de si é a do abandono; noutra, é a da vítima potencial.

A morada de Nancy é associada a um manicômio, porque ela é considerada uma louca,³ uma bêbada. Uma casa do diabo. Para Julia, a mulher que a ajuda com o filho – e que era empregada da casa antes do casamento, quando era ainda habitada pela família de Martim –, a culpa é do ex-marido. Ela chega a dizer isso a ele:

O senhor sempre foi um doido com as mulheres. Se ela agora não é responsável, se não regula bem da cabeça, era o senhor não ter dito o que disse nem ter feito o que fez. — Parou. Respirou uma golfada de ar. — A sua mulher dantes não era assim. Pela alma do seu pai e do seu irmão que sou testemunha (CRUZ, 2000, p. 61).

³ A associação entre mulher e loucura, apesar de ser um interessante ponto a se observar aqui, pois nos é dada a partir da perspectiva de narradores masculinos, não será desenvolvida. Cabe, por ora, apenas apontar como é tema explorado em diversos estudos – mesmo que não pacificamente –, especialmente naqueles vinculados à teoria e crítica feminista. Sobre o assunto, ver: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. 2. ed. New Haven; Londres: Yale Nota Bene, 2000; USSHER, Jane M. *The madness of women: myth and experience*. Londres; Nova York: Routledge, 2011; SHOWALTER, Elaine. *The female malady: women, madness, and English culture, 1830-1980*. Nova York: Penguin Books, 1987.

Nancy, porém, insiste em defendê-lo – mesmo sem amá-lo – e faz isso até o final do livro, quando José a encontra novamente vivendo com Martim e grávida de um segundo filho. Os motivos que a fizeram casar com ele, aliás, é apenas mais um dos diversos mistérios que envolvem Nancy, que revelam “Aquela constante oscilação interior dela, aquilo que era sua parte de sombra. E que às vezes se revelava. Mas sempre de maneira abrupta, imprevisível. Porque ela calava-se” (CRUZ, 2000, p. 16).

Esse seu silêncio está vinculado à solidão em que está e na qual se coloca:

Tudo à minha volta é anônimo e é preferível assim.
Sim. Gosto da solidão (CRUZ, 2000, p. 82).⁴

Todas as relações que Nancy tem parecem fugidias, superficiais – mesmo com Júlia é distante. Com os homens, propõe-se apenas a relações momentâneas, marcadas por uma inacessibilidade que chama a atenção do narrador: “conversa, bebe um bocadinho, bebe mais, e entretanto cria uma atmosfera insólita e a torna praticamente inaproximável. Pelo menos para um ser normal” (CRUZ, 2000, p. 170). Talvez a única relação em que se pode falar em vínculo é com o filho, mas não foi assim desde o início – ela precisou de três dias para aceitá-lo como parte sua e então amá-lo. A relação é de um amor um pouco descuidado, como quando o deixa sozinho em casa e sai para encontros. É como se confiasse na maturidade e responsabilidade da criança – e Francisco realmente, em diversos momentos, parece entender bem o mundo. Essa compreensão não muito clara, não muito racional da criança faz com que ele também seja envolvido por uma aura que dê a impressão de ser solitário: “Os pés da criança saltam na erva sem chegar a alterar a impressão de solidão absoluta” (CRUZ, 2000, p. 10). Assim, mesmo quando mãe e filho estão fisicamente juntos, é comum haver uma distância inexplicável:

Outras vezes sentavam-se os dois no degrau da porta.
A criança gostava da grande solidão do entardecer e de brincar com o barco enquanto ouvia. Quando o céu mudava de cor, e o vestido da mãe também mudava de cor, e as caras encontravam uma quietude cheia de sombra (CRUZ, 2000, p. 19).

A solidão, na realidade, é uma característica de todas as personagens de *A casa do diabo*. Pensando nas principais delas, além de Nancy e Francisco, o próprio José é claramente um solitário. Não se faz menção a alguém que lhe faça companhia, ele rejeita

⁴ Mesmo se tratando de citações curtas, em alguns casos, elas estão recuadas em respeito à fragmentação característica do texto de Cruz.

a gravidez de uma antiga companheira; é indiferente, mesmo que seja “a minha indiferença que me dói” (CRUZ, 2000, p. 266). Arrepende-se, gostaria de ter consigo a mulher e o filho – mas não tem e faz questão de se dedicar a uma atividade solitária, a de detetive. Assim, a vida (e a vida *dos outros*) passa-lhe à frente dos olhos, dia após dia. Em relação à sua própria vida, a única coisa a que se dedica é voltar-se para o passado – uma atitude diferente de Nancy, que “Foi simplesmente fechando as portas” (CRUZ, 2000, p. 17) depois da partida de Martim, isolando os cômodos da casa e as próprias lembranças. Nancy “Vive agora. Vive aqui” (CRUZ, 2000, p. 185). Cabe lembrar, neste ponto, o papel da solidão para o reviver das lembranças e os sentimentos que elas deflagram: “as paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos” (BACHELARD, 1993, p. 29).

Na narrativa de *Vermelho*, a solidão também é um traço das personagens. A mãe que encontra companhia naquele que é mantido isolado do mundo; o pai que tem nessa futura esposa um resquício de contato humano; o narrador que, mesmo quando acompanhado de Lena e Nina, vê-se sempre excluído, esquecido também em um canto qualquer. A solidão, neste romance, parece mais amena; há pelo menos um *desejo de conexão com o outro*.

Em ambos os casos, de qualquer forma, a rememoração parece ser uma forma de amenizar esse sentimento. A solidão apresenta-se, nos romances, como um gatilho para a recuperação de lembranças, uma vez que, ao retomar os acontecimentos de seu passado e, mais importante, os acontecimentos do passado dos que lhe antecederam, há uma tentativa de estreitar laços com estes, de identificação – logo, de tornar-se menos sozinho. Nesse processo, os narradores também acabam se colocando como um outro, uma vez que recuperam uma versão sua que é anterior e, portanto, diferente da atual. Além disso, nos dois romances, a revisitação do passado implica a projeção deste no presente, de forma que todos aqueles que estão na memória dos narradores tornam-se, de alguma forma, uma companhia. É por isso que estes constantemente dirigem-se a alguma figura ausente – porque querem manter-se conectados às presenças do passado, pois a solidão presente é atormentadora.

E todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-

los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos (BACHELARD, 1993, p. 29).

A casa, para Chevalier e Gheerbrant (2001), é o centro do mundo. Em *A casa do diabo*, podemos pensar a existência, portanto, dois centros: a morada de Nancy, com toda a carga simbólica e mimética da personagem que carrega, e também a casa de infância de José Jozias. O título do romance torna-se ainda mais interessante se pensarmos que se trata de um espaço que abriga o diabo, a figura responsável por mostrar “a escravidão que espera aquele que fica cegamente submisso ao instinto associado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 338). Nancy entrega-se à paixão por Martim e acaba flertando com a loucura; o pai de José não controla sua violência e acaba alastrando o mal que o detetive julga caracterizar o ambiente em que cresceu.⁵

A relação entre estes dois é interessante de ser analisado. Apesar de o pai atuar como médico, ajudando ilegalmente imigrantes de África ou do Oriente, e mesmo tendo ele abrigado um revolucionário durante a ditadura, o narrador o associa a diversas lembranças marcadas pela violência, a um tratamento duro, ríspido, fisicamente pouco acolhedor. Suas opiniões também deixam entrever um homem mau, que defende a violência banalmente, que age muito calculadamente quando se trata de agressões físicas:

— A guilhotina, essa grande senhora — Um homem muito alto tirava o chapéu com solenidade e mantinha o braço na vertical muito tempo.

Eu tinha medo.

Medo.

Mas quando o velho me batia não era por nenhuma pulsão súbita, não. Era uma coisa vagarosa, pensada, ritual.

Um acto de humilhação, muitíssimo sórdido e detalhado, que na realidade destinava, ou destinaria se pudesse, se tivesse um pai vivo ainda que

—

[...] Enfim, uma espécie de cerimónia que ele destinava estranhamente a si como numa alucinação.

[...]

De resto, ele, era mais a encenação, o que o interessava. A sova acabava por não ser nada de especial. Porque nem ele nem eu, cada um a olhar-se do seu canto do quarto, depois de repente juntos numa gritaria, como se estivéssemos dentro de uma fornalha, nem ele nem eu ultrapassaríamos jamais aquele limite, aquela espécie de barreira que tínhamos interiorizado de forma tácita (CRUZ, 2000, p. 92-93).

⁵ O mal é, aliás, um elemento que atravessa as duas narrativas em análise de diversas maneiras, em geral através de diferentes formas de violência (física e psicológica).

Quando a narrativa toma, momentaneamente, a perspectiva do pai, essa relação é afirmada: “E começou nessa altura a perseguir a criança com método, sem nunca a perder de vista. Sem lhe dar um minuto de repouso. Com o tempo, tornou-se um jogo entre os dois. Um jogo com regras de morte” (CRUZ, 2000, p. 199).

Lembrar-se do pai acaba por ser, então, temer: “E voltava a sentir o mesmo medo, ou a recordação do medo, memória quase física, muscular, de emoções que não conseguiam cicatrizar” (CRUZ, 2000, p. 137). Esse medo que se pode sentir no corpo tem relação com a memória física do tratamento do pai, que, mesmo quando não lhe agredia seriamente, como nos trechos citados, fazia-o também em pequenos castigos – “Eu. O filho. A criança adorada e que adorava, não é verdade. Não. Não recebe visitas. Abre a mão, abre – não se ouve nada” (CRUZ, 2000, p. 211) –, no fato de nunca tratá-lo como “meu filho”, mas como “teu filho” à mãe ou mesmo como “o menino”, e enfim em gestos tacanhos, grosseiros em momentos que poderiam gerar lembranças agradáveis, afetivas:

E a saber que mesmo assim, uma parte de mim te deseja ainda boa sorte, velho, no teu jogo, tu, que adoravas jogar.
Esse jogo cabia-te na palma da mão como um pequeno inferno. Lembro-me de ti. Não é um elogio, não penses. Velho nojento. Sinuoso. O meu pai que me levava às cavalitas – cuidado, Raúl.
– Pronto, toma lá o teu filho. Leva lá.
E a minha mãe a corar. E ele a poisar-me no chão com dureza (CRUZ, 2000, p. 211).

Nem por isso ele deixa de ter pelo pai uma relação obsessiva – tanto que sua principal busca, ao longo do romance, é justamente por conhecê-lo. Nancy serve apenas como um caminho para chegar à lembrança dele.

Durante os vinte anos seguintes não soube nada do pai. Nem sequer se lembrava disso. Ou antes, fazia por esquecer, Deus sabe que sim, que fazia.
Mas na adolescência começou a ir visita-lo de vez em quando, por curiosidade, justificava. Ou seria a antiga obsessão que voltava? O medo.
O medo vicia.
E mesmo que ele já não tivesse medo. Ou achasse que não tinha.
Só a memória do medo. Pode ser uma armadilha (CRUZ, 2000, p. 71).

A relação não esclarecida do pai com o governo contribui para que se tenha uma imagem até certo ponto monstruosa dele, julgando-lhe conhecedor de todos os crimes. A conversa com Isidro Meira, contato que Martim lhe fornece, acaba por esclarecer que o pai, sim, compactuava com o regime, no sentido de acatar e entregar informações que

fossem necessárias. O filho julgava que a perseguição que a Pide⁶ realizava à família era por um caráter revolucionários dos pais, mas era, em verdade, para proteger os que cercavam o genitor.

A relação entre memória e corpo é um aspecto central na investigação do médico psiquiatra Bessel van der Kolk, autor de *O corpo guarda as marcas: cérebro, mente e corpo na cura do trauma*. Kolk (2020) propõe que as experiências traumáticas ficam marcadas não apenas na nossa mente, mas deixa também rastros físicos. A lógica é que o nosso corpo continua reagindo como se experienciasse o acontecimento traumático – pela secreção de hormônios do *stress*, pela aceleração cardíaca – quando este é, por algum motivo, deflagrado no presente: “trauma é muito mais do que uma narrativa sobre algo ocorrido há muito tempo. As emoções e as sensações físicas gravadas não são experimentadas como lembranças, mas como reações físicas perturbadoras no presente” (KOLK, 2020, p. 243). O autor ainda ressalta:

Quando recordam um fato corriqueiro, as pessoas não revivem as sensações físicas, as emoções, as imagens, os cheiros ou os sons associados àquele episódio. Já quando relembram seus traumas, elas “têm” a experiência: são engolfadas pelos elementos sensoriais ou emocionais do passado (KOLK, 2020, p. 261).

Neste trabalho, não se procura pensar as experiências das personagens, especialmente dos narradores, como traumas ou não, mas, ao longo da análise realizada, é possível perceber que suas mentalidades servem a diversos aspectos levantados por Kolk. Além disso, considerando além do trauma, podemos pensar como algumas lembranças nos ficam marcadas: nos acalmamos com a rememoração de um episódio agradável ou associamos cheiros agradáveis a determinadas pessoas ou lembranças, por exemplo:

Lembrar não é somente um evento mental – também é um ato de corporificação de projeção. As memórias não permanecem escondidas somente nos secretos processadores eletroquímicos do cérebro; elas também são armazenadas em nossos esqueletos, músculos e pele. Todos os nossos sentidos e órgãos pensam e se lembram (PALLASMAA, 2018, p. 25-26).

⁶ Polícia Internacional e de Defesa do Estado, órgão responsável pela repressão a qualquer manifestação ou movimento oposto ao regime durante a ditadura do Estado Novo em Portugal.

Reconheço, assim, que pensar a memória é pensar o abstrato da mente, mas também o corpo físico – mesmo que este não seja o objeto central aqui.

A violência está entre os pontos característicos da literatura hipercontemporânea, conceito que abrange certa parcela da produção literária a partir dos anos 2000 e que reflete nossa contemporaneidade e as diversas mudanças que nela ocorrem, como os impactos da globalização e das novas tecnologias no sujeito. Assim, o autor contemporâneo, nos termos de Binet e Angelini (2016, p. 447), “reflete as características da sociedade que é a nossa, e à qual a sua escrita se adapta. A sua criação é um testemunho de uma evolução, tecnológica, econômica, social, que o obriga a encontrar novas formas de dizer o indizível, de ordenar o caos, de adivinhar o homem do futuro que ele é já”. Binet e Arnaut (2018, p. 11), também sobre essa relação entre essa produção e o mundo, afirmam haver um Neo-Naturalismo agora construído originalmente, mas que

Mais do que um Neo-Modernismo, ou um Post-Post-Modernismo, a noção de Hipercontemporâneo parece-nos corresponder a uma verdadeira mutação, que nos permite ter uma visão, fictícia, mas talvez mais real do que a verdadeira, do que será o Homem e o seu mundo nas décadas vindouras.

Por isso, na perspectiva de Arnaut (2018, p. 42), entre as possíveis vertentes da produção desse contexto estariam as “narrativas estrutural e formalmente reveladoras de linhas de entropia variada (na esteira das variantes do Post-Modernismo), em que prevalecem ligações à composição da personagem nos moldes praticados pela geração epigonal do Realismo-Naturalismo de Oitocentos”.

Podemos pensar essa relação do Realismo-Naturalismo com o hipercontemporâneo especialmente a partir da questão da violência – uma tendência bastante latente na produção literária brasileira contemporânea, associada à “miséria moral e social, numa viagem através de um processo de desumanização” (BINET; ARNAUT, 2018, p. 12), mas que se faz presente também na portuguesa, como é o caso dos textos de Cruz.⁷ Sobre a temática, Binet e Arnaut (2018, p. 11) apontam ainda que:

⁷ Este não é um aspecto que será investigado aqui, mas cabe destacar como essa violência, não raro, está direcionada à personagens femininas. Sobre isso, é interessante a entrevista realizada com a autora, “Literatura, violência e fúria plástica: entrevista com Mafalda Ivo Cruz” (BARROS; CANILHA, 2018), na qual, apesar de afirmar que “Devo dizer também que nunca foi a condição da mulher que me levou a escrever, não sinto que seja esse o meu papel. O que me leva a escrever é a experiência estética”, Cruz

A violência político-religiosa, que marca profundamente as nossas sociedades, especialmente desde o 11 de Setembro de 2001, percorre uma literatura onde o medo da morte, que tínhamos conseguido eufemizar, volta brutalmente, através da consciência de que esta se pode sobrepor às estruturas socioculturais, que tinham como objetivo mantê-la à distância, e se revelam impotentes perante a força do tsunami que nos assola, particularmente na Europa.

A expressão das questões que marcam essa estética se dá tanto nas temáticas quanto nas formas dos textos, resultando num amplo escopo de publicações que rompem com as categorias tradicionais de narrador, ação, tempo, espaço e personagem. Entre essas rupturas, pode-se apontar – talvez um reflexo do mundo virtual e da comunicação em tempo real, o que influencia o tratamento dado ao tempo nos romances (BINET, ARNAUT, 2018) – a multiplicidade de vozes, recurso que permite uma leitura das obras por diversos caminhos. Além disso, na produção hipercontemporânea tem-se que:

A fragmentação do discurso, a pluralidade das vozes, a hibridez genérica, que dificulta as classificações, ou a utilização da metaficção constroem uma fronteira ténue entre o eco do real e o fruto do imaginário. Novas formas, como as que os anglo-saxões denominam “narrative non-fiction”, utilizam amiúde um lirismo surpreendente e que contrasta com os aspetos violentos e sórdidos das sociedades que ocupam uma posição central em grande parte dos romances hipercontemporâneos (ARNAUT, BINET, p. 13-14).

Ao longo deste trabalho, será possível perceber como Cruz reúne diversos desses elementos em sua obra. Apesar de aqui se analisar apenas dois dos seus romances, pode-se afirmar que muitos dos aspectos trazidos caracterizam toda a sua obra romanesca e, em menor escala, também seus contos.

As rupturas estéticas da escrita de Cruz não a vinculam apenas ao hipercontemporâneo: ela deve também à geração de escritores pós-25 de Abril – afinal, seu contexto de formação intelectual é aquele dos últimos anos de ditadura e da abertura política. Sobre a produção desse período, Ana Paula Arnaut (2002) coloca a publicação de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, como seu inaugurador, e, ao tratar do romance, ressalta como muitos dos seus traços ainda são percebidos na produção atual. Entre esses traços, pode-se citar a polifonia, a metaficção, o recurso de um narrador que se exhibe e se

reflete sobre o lugar da mulher, especialmente a portuguesa, na sociedade, e faz uma breve análise de como essa violência de gênero se dá em três dos seus romances: *Um réquiem português*, *Oz* e *Vermelho*.

assume como sujeito que controla a narrativa, a autorreflexividade, a reelaboração da História e a modelização paródica – estes três últimos também apontados por Linda Hutcheon ao tratar da pós-modernidade no contexto norte-americano, a cuja perspectiva recorre Arnaut. Muitos deles ecoam os anteriormente mencionados (e apontados pela mesma autora) em relação à escrita hipercontemporânea, reforçando a ideia de que a passagem de um período para outro não implica uma ruptura completa com os paradigmas anteriores, assim como demonstra que os contextos de produção e reflexão sobre o texto literário estão em constante diálogo. Semelhantemente, pode-se afirmar que nenhum autor produz de forma isolada – ele está em constante diálogo ou com a tradição que o antecede ou com seus contemporâneos. Cruz, portanto, por mais que sua obra se destaque, não está alheia ao que acontece ao seu redor, e inclusive explicita isso em seu texto ao trazer citações como as de Maria Gabriela LLansol, escritora portuguesa que produziu às portas do século XXI.⁸

Cabe mencionar ainda a perspectiva de Miguel Real (2001), que coloca a obra de Cruz no que ele denomina “geração de 90” – anterior, portanto, ao hipercontemporâneo, o que se deve provavelmente ao fato de o autor estar pensando sobre a literatura portuguesa ainda nos anos finais do século passado, quando Cruz recém se lançava. Para o autor, a escritora opera uma “reinvenção da língua portuguesa através da subversão e [uma] reinvenção da História através da criação de uma outra História”, além de realizar um “trabalho narrativo sobre as imagens culturais e não sobre a realidade social imediata” (REAL, 2001, p. 114). Já está aí indicado o que a produção futura de Cruz irá provar: temos uma autora que observa o mundo que a circunda, bebe nele e então cria um outro mundo possível, próprio, a partir de um uso da linguagem também muito particular.

Tito, o narrador-protagonista de *Vermelho* também quer entender o mal que caracteriza a história da família. Sua obsessão é pelas mulheres da sua genealogia, e seu objetivo de narrar acaba revelando-se também o de compreender o que moveu, quem era um dos seus genitores – no caso, a mãe. Partindo disso, o título do romance ganha contornos interessantes, uma vez que o vermelho é “símbolo fundamental do princípio de vida”, segundo Chevalier e Gheerbrant, (2001, p. 944). Além disso, a cor é relacionada ao matriarcal, ao uterino, e o útero é “onde morte e vida se transmutam uma na outra”

⁸ As obras das duas escritoras dialogam em diversos aspectos, porém não se tratará disso neste trabalho.

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 944). É curioso, assim, um romance em que o narrador se volta justamente à mãe, ao útero, para tentar entender um contexto que pode resultar na sua morte.

Nessa narrativa, o mal tem início na terrível figura do tataravô Afonso de Amadeus, um colonizador português em África que, mesmo casando com as quatro filhas brancas de uma mesma família, mantém um relacionamento atravessado pela violência com uma escrava negra, Isaura Maria de Jesus. A cada vez que a amante engravidava de outro homem, o senhor permitia o nascimento e o crescimento da criança, mas a matava quando chegava aos oito anos de idade na presença da mãe, no pátio da propriedade. Mantinha vivos apenas os filhos que eram dele – todos homens, contrastando com o fato de que as esposas apenas geraram filhas mulheres. A morte do tataravô, porém, não encerra o terror: a amante, por vingança, casa seus filhos com as meias-irmãs. A família toda acaba derivando, assim, de atitudes violentas, e ao longo das gerações isso se mantém. A avó, por exemplo, presa em um casamento infeliz, que vê seu fim ao nascer-lhe um menino albino com traços que caracterizam os negros, acaba, após a rejeição do filho pelo esposo, enclausurando-o em um quarto ao longo de toda a vida. É só mais uma camada do mal desta família. A mãe de Tito, Dária, uma das empregadas da casa da avó, é a responsável por cuidar do menino albino, e dele acaba engravidando – de um menino de doze anos, o que, além do contexto de enclausuramento, já seria uma violência em si. Isso não o liberta do quarto: apesar de forçado a casar com Dária, ele continua trancado, e é assim que morre, antes mesmo do nascimento do narrador-protagonista.

Ao conhecer essa história, o motivo da morte paterna torna-se um mistério que intriga Tito, e é Mário, o padrasto, quem faz despertar a hipótese de um crime pensado, alimentando uma lembrança estranha que o narrador tem da infância: todas as mulheres da família (a mãe, a avó e as tias) reunidas na sala de casa falando sobre o pai, sobre morte, sobre veneno – justamente o que também se dizia ser utilizado para matar, uma após a outra, as quatro esposas do bisavô.⁹ A ascendência de Tito, portanto, parece sempre de atos terríveis.

Quer dizer, naquilo que eu considerava as minhas razões, a minha herança explosiva com os tais cambiantes, como as sombras de animais marinhos a vaguear numa água fétida e fosforescente. O meu pequeno inferno em suma, as minhas deformidades herdadas. *My wildest dreams*. [...]

A minha tristeza. Era vermelha e negra (CRUZ, 2003, p. 15-16).

⁹ Essa conversa é o principal elemento que descobri a ideia da casa natal como “testemunho de uma proteção mais remota”, como “um refúgio, um retiro, um centro” (BACHELARD, 2003, p. 80).

Mesmo que não se mostre o tempo inteiro, o mal está sempre em Tito – e é metaforizado, no trecho abaixo, como um outro homem que nele vive e às vezes manifesta-se, mas sem fazer nada:

E foi então que outro homem saiu de mim com um grito, um homem inteiramente vestido de negro com uma cara terrível e armado de uma faca. Desapareceu. Nada (CRUZ, 2003, p. 54).

A tendência de ver o mal nesse passado familiar vai na direção do que diz Paul Ricoeur (2007), de que toda narrativa comporta, necessariamente, uma seleção – na qual, ao se atentar a um aspecto, não raro se apagam os outros. No mesmo sentido, Candau (2016, p. 76) defende que uma intenção pode interferir no processo de rememoração:

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

A própria neurociência atesta que é um efeito natural como as emoções interferem no conteúdo que é rememorado. Squire e Kandel (2003), por exemplo, apontam que o humor e o estado da mente podem influenciar o que e quanto podemos lembrar; assim, um estado triste reforça experiências negativas, e um estado feliz, as positivas.¹⁰ Também Izquierdo (2002, p. 11-12) defende que a memória é modulada “pelas emoções, pelo nível de consciência e pelos estados de ânimo”, que são os maiores reguladores da aquisição, formação e evocação de lembranças. Portanto, uma obsessão e todos os sentimentos que a envolvem vão certamente definir o recorte que o sujeito fará das suas lembranças.

¹⁰ Não me parece ser o que acontece nos romances de Mafalda Ivo Cruz, que têm um tom geralmente sombrio, mas Baddeley, Anderson e Eysenck (2011, p. 235) observam que as pessoas apresentam forte tendência à positividade para o que lembram a longo prazo: há uma “tendência crescente ao longo da vida de lembrar mais de coisas positivas do que neutras ou desagradáveis”.

A investigação da vida de Nancy por José é um serviço contratado por Martim para saber da relação dela com outros homens e, com isso, conseguir a guarda do filho. Se, de início, pensamos que este é o único vínculo entre os dois homens e, por consequência, do narrador com a mulher, a retomada da história da família deste nos esclarece que não – os pais de ambos atuavam conjuntamente: o pai de Martim ajudava a proteger o pai do detetive durante o período da ditadura em Portugal.

Essa relação é tão importante que firmam um acordo: José observará Nancy e, em troca, Martim fornecerá um contato capaz de esclarecer a atuação do pai durante o regime. É nessa expectativa que o detetive vai recuperando a história de sua genealogia, trazendo-nos primeiro a genealogia da mãe e, em seguida, a do pai, até o encontro de ambos. De resto, as lembranças de sua infância vão sendo retomadas em fragmentos ao longo de toda a narrativa, tornando-se mais frequentes a partir do momento em que encontra Martim para encerrar o caso de investigação de Nancy.

Isso permite pensar a mulher apenas como uma espécie de gatilho na narrativa. Não apenas como motivo para reaproximar as famílias, mas também porque, em diferentes aspectos, faz aflorar lembranças familiares da personagem, é um despertador da memória – em especial em sua semelhança com a mãe de José.

Um gatilho, ressalta Assmann (2011) é sempre necessário à memória. A percepção precisa dele para buscar, no arquivo de lembranças anteriores, aquela a que o presente se assemelha. Nesse processo, destaca a autora, é inclusive importante o esquecimento, no sentido de que é preciso que a lembrança “desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências” (ASSMANN, 2011, p. 166). Também Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, defende que o reconhecimento – ato mnemônico por excelência – pode se apoiar em diversos e distintos suportes, pois a representação de algo – mesmo que este esteja ausente – induz à sua identificação. Nesse processo, porém, apesar de se invocar imagens antigas, nem sempre essa invocação implica as percepções contidas nela; ou seja, a percepção presente não necessariamente desencadeia a mesma percepção do passado – até mesmo porque o tempo terá agido sobre o sujeito. A nitidez dessas lembranças será distinta de acordo com o quanto elas nos marcaram e o quanto foram retomadas; assim,

aquilo que é muito presente acaba sendo retomado de forma mais clara que aquilo a que raramente nos voltamos.

As histórias pertencentes aos bisavós, avós e pais de José Jozias são exemplos de lembranças desencadeadas a partir de situações do presente. Esse vínculo entre os diferentes tempos faz, inclusive, com que, em alguns momentos, o narrador projete sentimentos dos familiares. Esses momentos são motes interessantes para pensarmos, além da questão de perspectiva e foco narrativo, dois outros pontos importantes ao debate sobre memória: o quanto a retomada das lembranças pertencentes a antepassados não são, em grande parte, invenções, e o quanto da busca por entender o passado familiar não é uma busca pela compreensão de si próprio.

Na neurociência, a ideia do gatilho aparece no conceito frequentemente mencionado de *priming*, isto é, segundo Izquierdo (2002), quando uma memória adquirida é evocada por “dicas”. Essa evocação é mais bem-sucedida quando o contexto e as dicas que estavam presentes no aprendizado do material são os mesmos do momento em que se realiza a evocação. Esse processo, porém, não implica necessariamente uma fidelidade ao acontecimento passado – como repetidamente apontarei aqui –, pois nele podem interferir emoções ou mesmo ocorrer alterações inerentes à passagem do tempo. Squire e Kandel (2003, p. 183), ao conceituarem o *priming*, trazem essas possíveis interferências à discussão:

Podemos considerar o *priming* e o aprendizado perceptual principalmente como formas pelas quais estágios iniciais do processamento perceptível podem tornar-se mais rápidos, mais eficientes e, via de regra, mais especializados em função de experiências prévias, as quais, porém, não melhoram simplesmente a velocidade e a eficiência do processamento. Elas também podem mudar a maneira como nos sentimos a respeito daquilo que foi processado. A forma como avaliamos a informação – por exemplo, se adicionarmos sentimentos negativos ou positivos a um estímulo, nossos gostos e desprazeres básicos – é, em grande parte, um produto inconsciente (não declarativo) do aprendizado. Apresentamos um determinado sentimento em relação a um tipo de alimento, um lugar ou a algum estímulo supostamente neutro, como um tom, devido às experiências que tivemos em associação com determinados alimentos, lugares e tons.

Além deles, Baddeley, Anderson e Eysenck (2011, p. 95, grifo nosso) também abordam o conceito, observando que ele “*supostamente* ocorre quando a apresentação de um item influencia sua subsequente percepção de processamento”. O *priming* está vinculado à recuperação de informações de uma memória que não a autobiográfica ou declarativa, em um primeiro momento, mas os autores ressaltam também sua presença no processo de recuperação empreendido nas memórias vinculadas ao verbal. Sua característica crucial: frequentemente, mas nem sempre, depender do reestabelecimento das condições físicas da codificação. Isso, porém, não é suficiente ou determinante de fidelidade, uma vez que nós *construímos* nossa memória e, por isso, ela é influenciada por nossas necessidades e anseios. Vale lembrar também como as lembranças são extremamente flexíveis, então qualquer aspecto do conteúdo de uma memória pode servir de lembrete para o acesso a uma experiência. Afinal, não se trata apenas de codificação, mas também da nossa capacidade de evocação, um processo muito além do fisiológico – depende de contexto espaço-temporal, de humor, de cognição. É um fenômeno que pode ser natural, não intencional, ou ativo, realizado intencionalmente.

A memória pode ser tomada sempre como um recorte, se considerarmos a observação dos autores de que, durante a evocação, geralmente buscamos uma lembrança específica – a memória-alvo –, à qual chegamos a partir de dicas. A evocação é, assim, uma “progressão a partir de uma ou mais dicas em direção a uma memória-alvo, por meio de conexões associativas” (BADDELEY; ANDERSON; EYSENCK, 2011, p. 180). Isso acontece por meio da *ativação de propagação*, uma “energia” que flui entre as conexões que ligam os traços. Quanto de propagação ocorre depende do quão forte é a associação.

As diversas associações realizadas pelos narradores dos romances em análise, quando tratam das diferentes mulheres de suas vidas, podem ser pensadas como *priming*. Em *A casa do diabo*, por exemplo, José Jozias tem a lembrança da mãe acionada ao tratar de características de Nancy (o que torna esta cada vez mais um elemento deflagrador das memórias familiares do narrador). No trecho abaixo, por exemplo, a mãe é descrita como uma figura melancólica que lembra muito a ex-mulher de Martim, alguém que “Como um cego conhece intimamente o mundo e a substância da escuridão” (CRUZ, 2000, p. 268). Assumir que a mãe tinha uma sensibilidade além do comum, mesmo não revelando-a, lembra um comentário feito por Nancy de que reconhece que os outros acham que ela

não se importa – ela é-nos apresentada, inclusive, como alguém que não se importa – quando, em realidade, ela o faz.

No tempo deles não se pensava em cansaço existencial: falava-se do regime.
 Não se dizia depressão: dizia-se tristeza. Mas ela.
 Assim como Eva, que acabou por morder a semente da maçã, a minha mãe, de certa forma, sabia qualquer coisa da eternidade.
 Sabia.
 Embora não dissesse. A mim, pelo menos.
 Mas eu descobri por instinto que ela tinha conhecido dois mundos.
 Num deles, tornou-se uma lutadora eficaz. Já no outro. É verdade que pouco me disse, a respeito do seu outro mundo. E só tarde demais – é que eu – (CRUZ, 2000, p. 65-66).

Em *Vermelho*, a associação entre as mulheres da narrativa é um elemento importantíssimo.¹¹ Elas acabam assemelhando-se não apenas por questões de personalidade ou de psicologia, mas Tito também busca constantemente semelhanças físicas entre elas. Um primeiro aspecto a se mencionar, nesse sentido, é que o narrador tenta aproximar a imagem de Nina à das mulheres da família. Neste excerto, por exemplo, ele a relaciona com as esposas do tataravô ao dar-lhe cabelos loiros, e mesmo a Isaura:

Porque será que ultimamente lhe mudei a cor do cabelo? Um loiro deslavado. Não posso fazer nada, para meu mal, para minha dor, é o que vejo, é o que vejo agora. E vejo-a com mais vinte anos, de casaco preto, luvas pretas de pelica, e numa postura quase vil, imóvel, como se estivesse a posar para um retrato – Isaura Maria de Jesus, atravessei o corredor e entrei no meu quarto – sim, o cabelo que lhe cai pelas costas abaixo está sujo e há nos olhos qualquer coisa de horripelantemente sabedor, e na atmosfera um cheiro a sabão cru, a dor, a morte. Ainda, ainda (CRUZ, 2003, p. 36).

Outro elemento que liga a esposa à negra é o riso. Frequentemente Tito menciona como a amante de Afonso ri das esposas ou mesmo ri de prazer quando finalmente vinga a morte dos filhos. Nina é a única outra personagem que também ri com frequência ao longo da narrativa – de resto, todos são geralmente sombrios como o próprio narrador –, e seu riso é desajustado, inconveniente, estranho. Como com Isaura, é como se, rindo, ela anunciasse e marcasse seu deslocamento em relação ao lugar em que se encontra.

¹¹ “As mulheres partilham a ‘loucura’ do narrador. Vozes importantes na narrativa, cada uma delas vai colocando o leitor diante de um Tito diferente que pertence a diferentes tempos. Desse modo, elas (as vozes, as mulheres) seriam diferentes pulsões que tentariam construir a identidade real desse homem em torno do qual vivem. Elas não procuram ser prolongamentos de Tito, mas, partilhando de uma relação difícil com o narrador, uma relação que leva à morte, desde Nina, em que a complexidade relacional é mais ampla, devido à intimidade que desfrutam, até Daria ou Bice, que participam da reestruturação do mundo e se encaminham para a morte”, afirma, sobre isso, Remédios (2011, p. 81).

A companheira assemelha-se também à mãe. Há pelo menos dois elementos que marcam com mais intensidade essa aproximação: uma ação – o estar à janela observando a rua – e uma característica – o corte de cabelo curto que lembra “o Maiakovski adolescente” (CRUZ, 2003, p. 133). A associação é feita ainda pela falta de reação à violência, como demonstra o excerto a seguir:

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

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

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

A falta de reação de Dária em relação ao tratamento dado ao menino que seria seu marido, por sua vez, é associada à de Isaura em relação à morte dos filhos pelo amante:

A minha avó olhava do fundo do quarto.

E a minha mãe estava do outro lado, no umbral da janela, de braços cruzados. Na mão o diamante brilhava. Brilhava e era sinistro. No entanto mantinha o uniforme de criada. E quando baixou as mãos crispadas foi sobre o avental que as apertou.

Tal como a Isaura. Assistiu àquilo sem se mexer. O único gesto de ansiedade foi quando baixou as mãos.

Josias, Josué, José, Ismael, Saúl. O rol dos sacrificados (CRUZ, 2003, p. 83-84).

Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, ultrapassa o âmbito individual para considerar o meio social como elemento fundamental para a realização do processo de reconhecimento. A seu ver, tal meio serve, muitas vezes, de gatilho para as lembranças de um indivíduo, pois elas não raro originam de um contexto coletivo. Assim, para que muitas delas sejam retomadas, devemos esperar por certas circunstâncias que as despertem e as representem para nós; quando isso ocorre, quando uma lembrança surge, ela nem sempre é consequência de um conjunto de reflexões, podendo resultar da ordem de apresentação de determinados objetos sensíveis – ordem esta que depende da posição do sujeito no espaço, ou seja, do trânsito do indivíduo pelo meio social. Izquierdo (2002), ao destacar a importância do meio social, observa que a pertença a um grupo também depende de uma memória coletiva, comum. A história, por exemplo, trata-se de uma memória comum que determina a identidade de povos, países, civilizações.

As relações entre as imagens das mulheres se tornam ainda mais significativas quando envolvem Lena. Logo que esta bate à porta, Tito repara em alguns elementos que a ligam a Dária. O principal deles é um objeto, a carteira que carrega. O acessório serve para desencadear a lembrança da mãe – e abre espaço também para apontar semelhanças com Nina.

Tinha-se sentado numa das cadeiras de fórmica. As duas mãos cerradas na alça da carteira que tinha poisada no colo.

Era uma carteira de alça curta, como eu recordo de ver a minha mãe usar. Era estranho. Não tinha reparado que tivesse carteira nenhuma. Uma coisa antiga que já quase não se vê.

Mas a minha mãe. A minha mãe era totalmente animal.

A minha mãe aparecia-me às vezes no extremo do corredor da nossa casa com uma coisa daquelas na mão a dizer que ia sair.

De casaco escuro, com os pés magros metidos em sapatos de salto fino e baixo. Também ela como a Nina rodava os pés para fora e ficava parada com uma perna diante da outra. A cara imóvel, uma cara ainda jovem, sei isso hoje, mas nesse tempo só via a brutalidade da boca e os olhos que eram quentes como faróis (CRUZ, 2003, p. 56)

O objeto mais importante que a desconhecida carrega, porém, é a corrente com um pingente de borboleta de ouro. Não é só isso que o faz associar Lena às quatro irmãs (pois todas estas ganharam do marido um pingente igual):¹² mesmo sua descrição física remete às meninas.

E então, ela bateu à porta.

[...]

Estava ali uma rapariga muito alta que parecia hesitar.

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

A grande questão que envolve os pingentes é, enfim, a morte. Afinal, as quatro esposas acabaram por morrer (talvez envenenadas por Isaura?) e todas tinham uma fisionomia que é a mesma que assume a morte para Tito. Dessa forma, carregar o colar

¹² A associação que Tito faz entre Lena e as esposas de Amadeus remete muito à narrativa feita por Barthes (2012): ao observar uma fotografia, repara especialmente no colar utilizado por uma das mulheres retratadas, “pois (sem dúvida) era esse mesmo colar (fino cordão de ouro trançado) que eu sempre vira usando por uma pessoa de minha família e que, uma vez desaparecida essa pessoa, ficou fechado em uma caixa familiar de joias antigas [...]”. Essa narrativa serve-lhe para destacar como reparamos em detalhes com certa latência, sem qualquer exame. Tito também logo reage, logo identifica a semelhança – e então processa (coerentemente ou não) a possível iminência da morte.

ao pescoço é carregar a morte: “E mais tarde tornei a vê-la, a borboleta. E apesar da hipótese razoável daquilo ser uma merda qualquer que se pode comprar em qualquer sítio, na minha vida tinha outra conotação: era um sinal de magia negra ou de morte, ou pior, de morte espiritual” (CRUZ, 2003, p. 138). Cabe aqui, portanto, o comentário sobre como o formato dos pingentes carrega uma simbologia importante, uma vez que, no canônico *Dicionário de símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001, p. 138) apontam que o sentido mais imediato é o de leveza e de inconstância, ao que complementam: “Ligeireza sutil: as borboletas são espíritos viajantes; sua presença anuncia uma visita ou a morte de uma pessoa próxima”. Implicada na ideia de morte está a de renascimento – um sentido que é tomado a partir da transformação da lagarta que se descobre realizada quando esta sai do casulo e que é considerado inclusive pela psicanálise. Mesmo nesse caso, está implicada a ideia de *morte, encerramento, fim*, mesmo que seja apenas aquele que marca uma transformação.

Além do acessório, as características físicas das irmãs acabam tornando-se a imagem que Tito elabora da morte, que ele jura ter visto presente entre as mulheres da família quando falavam do suposto assassinato de seu pai: “uma mulher larga, de ancas largas, com tal cara infantil mas qualquer coisa de brutal no contorno da testa. Os olhos claros metiam medo” (CRUZ, 2003, p. 24, grifo nosso), que, em outras ocorrências, surge sentada com as mãos em repouso no colo, com olhos dos quais “emanava uma luz branca” (CRUZ, 2003, p. 25).

A chegada de Lena é, então, a chegada da morte – e o atestado que faltava de que Nina tem planos de matá-lo. Quem sabe como estaria fazendo a morte, a desconhecida lhe diz: “Estive uma vida inteira a olhar para si” (CRUZ, 2003, p. 53). Há essa referência ao fantasma da infância já na primeira menção a Lena:

Essa que tomou forma nessa altura virava os olhos para mim e eu morria.

E havia de voltar mais tarde, muitos anos depois bater-me à porta quando já vivia com a minha mulher. Estás aí? Estou. Venho de Vilna — Mais tarde. Sim, havia de ser assim.

A minha mulher, nesse tempo era uma menina sentada na era em Trás-os-Montes, de grandes olhos fixos no céu. Nos caminhos de lama, nas pedras.

Mas viria a apaixonar-se por ela.

E até eu. Mas talvez eu tenha me apaixonado logo naquela altura, naquela noite, não sei. Porque é possível alguém apaixonar-se por terrores íntimos e talvez isso me tenha acontecido a mim. Sim, provavelmente.

E depois há o sangue. Porque eu já vivia numa atmosfera mortífera”
(CRUZ, 2003, p. 26).

Sabemos que se trata dela porque, posteriormente, a referência a Vilna está no seu discurso de apresentação:

— Vem de longe? — acabei por perguntar.
— Do norte, de Vilna (CRUZ, 2003, p. 52).

É importante observar como a escolha dos objetos recuperados serve a um propósito. Afinal, os elementos escolhidos respondem sempre a um recorte operado na memória (são objetos de memória, justamente). No caso de Tito, ele quer falar da morte, do seu medo da morte, e faz questão de trazer lembranças relacionadas a esse assunto – destacando, entre elas, objetos que a carregam de alguma forma. No caso de Nancy, o fato de os objetos aparecerem serve como uma desculpa para que determinadas situações sejam trazidas à tona. Sendo assim, eles também servem à construção da narrativa de memória empreendida. Poderiam ser quaisquer outros, mas são estes.

Esse fenômeno contribui para a manipulação do passado, afinal, a narrativa produzida, em ambos os casos (e de forma geral), serve ao momento presente dos sujeitos que narram, respondendo a inquietações atuais. Dessa forma, o significado está não no que é recordado, mas na sua reconstituição (ASSMANN, 2011) – e a análise dessa manipulação pode informar mais sobre a identidade presente que a recuperação fiel dos acontecimentos. Bosi (1994) reforça essa observação ao destacar que os objetos que servem de suporte à reconstituição da memória são selecionados pelo indivíduo a partir do que é, para ele, significativo dentro do tesouro comum; nesse sentido, Pallasmaa (2018, p. 22) afirma que “[os objetos] expandem e reforçam o mundo das memórias e, em determinado momento, nosso próprio senso de identidade pessoal”. No caso de Tito, podemos pensar que os itens que ele destaca servem, cada um à sua maneira, à corroboração de sua teoria obsessiva de violência. Nesse sentido, os objetos acabaram servindo ao que Barthes (1972) chamou “efeito de real”, isto é: os objetos são trazidos para atestar uma realidade, deixando de ser elementos meramente “decorativos” na narrativa para, sim, dar à narrativa um tom atestadamente real. Cabe problematizar, porém, aqui, como os objetos escolhidos pelos narradores de Cruz vão além de servir à

alegação de que “esse passado existiu de fato, os objetos podem prová-lo”, pois servem a uma narrativa que pode muito bem ser manipulada às suas intenções.

Em *A casa do diabo*, podemos apontar pelo menos dois objetos que são relevantes à forma da narrativa: os talheres de prata e o batom. Os talheres aparecem primeiramente como um fragmento de memória perdido, para então se ter o episódio ligado a eles desenvolvido. É interessante pensar como isso aponta para os próprios movimentos da memória: vem à mente de Nancy apenas uma imagem perdida, “Talheres de prata” (CRUZ, 2000, p. 23), seguida de um episódio aparentemente aleatório, ocorrido em uma viagem a Nápoles, e então tudo é relacionado:

Nessa manhã tinha assistido ao ensaio, sozinha na plateia de um teatro. Depois tinham esperado pelo Martim e tinham saído para almoçar.

Talheres de prata. Eram talheres de prata.

Lembrava-se de tirar os óculos escuros e de ter ficado com eles na mão (CRUZ, 2000, p. 24)

Nessa passagem, o objeto é apresentado sem um contexto específico, mas trazendo uma lembrança com tempo e espaço bem determinados. O segundo objeto, o batom, por sua vez, opera estruturalmente de forma distinta. Temos o seu uso em um momento presente, em que Nancy o coloca antes de sair de casa. Sua cor serve de mote a um *flash* de um episódio passado com Martim – que, como muitos outros, reforça a relação abusiva que havia entre os dois:

A Nancy sussurrou coisas em inglês. Pôs batôn. Uma cor viva, que lhe ficava mal.

— Vais sair assim? com esse aspecto não penses que saís comigo (CRUZ, 2000, p. 58).

Em *Vermelho*, os objetos têm grande importância – principalmente se pensarmos naqueles da família, que servem à reconstituição empreendida por Tito e que simbolizam diversos aspectos que envolvem a sua genealogia. Deles ganham destaque: o pingente de ouro em formato de borboleta, o cadeirão damasco e o Livro de Assentos.

As borboletas de ouro foram presentes dados pelo bisavô de Tito às quatro esposas que teve, quando se realizavam os casamentos. As joias eram desenhadas por ele e feitas em Portugal, de onde saíam para as terras em Cabo Verde. É significativo como esse

presente era dado às esposas, enquanto a amante recebia joias mais luxuosas quando os casamentos aconteciam, como uma espécie de pedido por perdão – uma forma de comprar a permanência e a fidelidade da amante negra, ou seja, mais uma forma de violência, entre as tantas que permeiam a relação dos dois. A joia dada às esposas também é significativa à virada de jogo, quando Isaura registra a ordem de casar os seus quatro filhos com as quatro filhas que as esposas haviam tido, pois ela ordena que as meninas usem, ao pescoço, colares como os que pertenceram às mães:

15 de Outubro, casamento dos seus quatro filhos vivos, filhos que teve com sua única mulher, única e verdadeira. Casamento destes mancebos com as filhas que o mesmo D. Afonso teve das Rosas. Isto, apesar de todos serem irmãos de sangue. E que cada uma das noivas, Alice, Leonor, Ana Luzia e Gervásia, traga na cerimónia do casamento um medalhão de ouro com a forma de uma borboleta pendurada ao peito por um fio (CRUZ, 2003, p. 203).

O papel fundador do tataravô, de iniciador da genealogia familiar, tem semelhanças com o divino da criação do mundo, aos olhos do narrador¹³ – uma relação que pode ser afirmada pelo fato de o colono ter Deus em seu nome (Ama+Deus). O Livro dos Assentos, assim, ganha contornos de Gênese bíblica – “O mundo do Livro de Assentos. Era o mundo. O mundo criado por Afonso de Amadeus” (CRUZ, 2003, p. 14) – de objeto sagrado e verdadeiro “Nunca ninguém soube porquê, aos sete, aos oito, ou aos nove anos. Mas de cada vez foi assim porque é o que consta no Livro de Assentos. Este Livro de Assentos é o nosso Livro da Gênese. O nosso, da minha família” (CRUZ, 2003, p. 142). São registradas, portanto, questões duplamente “de sangue”: a genealogia familiar e, ao mesmo tempo, os crimes cometidos pelo tataravô. As mortes inventariadas opõem-se às que constariam nos Livros de Assentos comuns (as naturais), uma vez que provocadas por essa figura de poder assemelhável ao divino:

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

Mesmo se com o meu avô era diferente. Porque era ele a decidir. Não tinha existido nenhum poder delegado. Nunca. O meu avô era o próprio poder.

¹³ O episódio da criação do mundo é um elemento presente na estrutura de *Vermelho*, quando o narrador remete ao texto bíblico: “No começo Deus criou o céu e a terra. Ora a terra era vaga e vazia, as trevas cobriam o abismo e o espírito de Deus pairava sobre a água” (CRUZ, 2003, p. 51). A partir daí, ele indica: “E houve um anoitecer e um amanhecer. / Primeiro dia” (CRUZ, 2003, p. 54); “E houve um anoitecer e um amanhecer. / Segundo dia” (CRUZ, 2003, p. 56); e assim por diante. É, portanto, um aspecto interessante de se analisar no romance, mas que não será aqui desenvolvido. Por ora, cabe apenas apontar que, apesar de Tito tentar organizar a sua narrativa a partir de uma suposta narrativa de fundação, ao invés de ordenar a história da família, o resultado é o oposto – a desordenação.

E o que ele escrevia era o Livro da Criação. Pode dizer-se que sim (CRUZ, 2003, p. 12).

O livro é tão importante que a primeira menção à genealogia do narrador-protagonista está vinculada a ele:

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

Damásio (2015) faz uma crucial observação sobre nossa relação com os objetos que desencadeiam lembranças – salientando que como “objeto” ele denomina um “padrão mental em qualquer modalidade sensorial” (DAMÁSIO, 2015, p. 19-20), ou seja, um elemento ao qual nossa consciência, independentemente do nível, atente, e não apenas artefatos materiais.¹⁴ Sua proposta cabe a todos os itens que as personagens de Cruz mencionam e à relação elas têm com eles:

os registros que mantemos dos objetos e eventos percebidos em determinada ocasião incluem os ajustamentos motores que fizemos para obter a percepção da primeira vez, assim como as reações emocionais que tivemos então. Eles estão corregistrados na memória, ainda que em sistemas separados. Em consequência, mesmo quando “apenas” pensamos em um objeto, tendemos a construir memórias não só de uma forma ou de uma cor, mas também da mobilização perceptiva que o objeto exigiu e das reações emocionais acessórias, não importa quão tênues tenham sido. [...] as imagens que se formam em sua mente *sempre* sinalizam ao organismo o modo como você foi mobilizado pela tarefa de formar imagens, evocando certas reações emocionais. Não há como você evitar que seu organismo seja *afetado*, sobretudo nos aspectos motor e emocional, pois isso está incluído em ter uma mente (DAMÁSIO, 2015, p. 124, grifo do autor).

Tudo que nossa consciência traz à lembrança, portanto, carrega seu quê de sentimentos e, por isso, tem um sentido que é do presente, não do passado.

Mesmo que se identifique, em alguns momentos, com a figura poderosa do tataravô, Tito também se vincula ao *petit tambour* e ao próprio pai, ambas figuras indicativas de fragilidade e inocência frente à morte. O *petit tambour* refere-se à imagem

¹⁴ Nesse contexto, a consciência – conceito central em *O mistério da consciência*, livro utilizado aqui –, é tomada como “padrão mental unificado que reúne o objeto e o *self*” (DAMÁSIO, 2015, p. 21)

do um menino que adormece na poltrona de Napoleão durante uma retirada do exército deste na Rússia. Segundo o narrador, a permissão para mantê-lo dormindo tem um significado muito próprio – “Há qualquer coisa de sentença de morte no acto de conceder mais uma noite” (CRUZ, 2003, p. 35) – uma vez que, no contexto em questão, a morte é iminente. Semelhantemente, Mário defende, ao contar-lhe a historieta, ser esta também a história do narrador – uma associação que ganha força ao longo dos anos, pois a morte pelas mãos de Nina parece-lhe iminente.¹⁵

Segundo Kolk, (2020, p. 25), as “pessoas traumatizadas têm a tendência de projetar seus traumas em tudo que as cerca, e têm dificuldade em decifrar o que ocorre à sua volta”, o que as faz também organizar a vida como se o evento traumático ainda estivesse se desenrolando – inalterado e imutável –, já que o passado contamina cada situação nova ou evento não rotineiro” (KOLK, 2020, p. 65).¹⁶ Assim, o sujeito pode acabar interpretando equivocadamente o quanto determinada situação é perigosa ou não.

Não cabe diagnosticar se Tito é uma personagem traumatizada ou não nem apontar que experiência o categorizaria assim, mas é possível apontar com certeza que a suposta reunião das assassinas mulheres da família, real ou delírio, é uma experiência que lhe marca e determina sua relação com o mundo.

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

¹⁵ A figura do *petit tambour* também aparece associada a outras personagens, geralmente como sinal de fragilidade. Exemplo disso é a confusão entre imagens (Nina, o pai e o *petit tambour*) “A minha mulher com nove anos de idade sentou-se na cadeira do imperador e adormeceu. O bicórnio resvalou e rolou no soalho” (CRUZ, 2003, p. 38). Confusão assim é algo recorrente na narrativa e reflete a mente caótica do narrador, em que tempos, espaços e figuras se sobrepõem, misturam-se e podem ser facilmente confundidas – um fenômeno que é muito natural no funcionamento da memória em geral.

¹⁶ No nível da narrativa, Rüdiger Heinze (2013) coloca que, especialmente naquelas que tratam de eventos traumáticos, a temporalidade do texto acaba borrada.

Bergson (1990), inclusive, coloca a imaginação como uma característica da memória-lembrança. Bosi (1994) também trata desse aspecto ao afirmar que a memória pode conservar ou elaborar o passado, estando atrelada à inteligência e, conseqüentemente, à capacidade imaginativa. Por isso é que Assmann (2006) defende a importância da diferença entre o armazenado e o retomado – é no caráter imaginativo que se revela nossa identidade, como bem concorda Candau (2016).

É também Candau (2016, p. 61, grifo nosso) quem aponta o aspecto criativo sobre a memória ao trazer o conceito em sua acepção mais comum, isto é, a memória como uma “forma particular de conhecimento dos acontecimentos do passado, consistindo, da parte de quem rememora, em reativá-los e ordená-los, em parte ou totalmente, *de maneira verídica ou errônea, ou ainda meio-verdadeira ou meio-falsa*”. Lembrar implica *sempre*, portanto, um quê de inventado; é-lhe natural.

A contrapartida para a presença do *petit tambour* na narrativa é o cadeirão de Amadeus, que, manchado de sangue (literal e simbólico), representa a opressão e o poder que caracterizam o tataravô de Tito. O móvel está, assim, também vinculado à morte, talvez muito mais que os pingentes. Afinal, não é uma mera associação mental: no cadeirão de fato aconteciam mortes, como as dos filhos de Isaura com outros homens – Amadeus colocava as crianças em pé no móvel para que fossem enforcadas. Tito ressalta essa característica mórbida do assento: “O grande cadeirão vindo da Europa forrado a damasco cor de mel tinha nódoas, manchas escuras. Era sangue” (CRUZ, 2003, p. 79); “[...] no damasco da cadeira todos os gritos permaneceram. Estão lá” (CRUZ, 2003, p. 205). Tal oposição narrativa está marcada no fato de esses meninos assassinados e o menino da fábula terem com o móvel relações completamente diferentes: ao invés de ser um local de descanso, como o é para este, é sobre ele que aqueles devem morrer. Não admira, portanto, que seja sentada no cadeirão do amante que a negra determina o futuro da família, vingando os filhos mortos e assumindo o poderoso papel de Afonso. Feito isso, ela pode finalmente deixar de lado a simbologia macabra do cadeirão e assumir, também ela, a vulnerabilidade da criança adormecida: “A Isaura adormeceu na cadeira. Quando o corpo relaxou parecia um animal e ressonava de boca aberta” (CRUZ, 2003, p. 164).

O poder é simbolizado, em um primeiro momento, pelo fato de o colonizador estar sentado nele sempre que toma as grandes decisões ou que está escrevendo no seu terrível

Livro de Assentos. Em um segundo momento, quando Isaura, fazendo casar os irmãos, determina os rumos da família.¹⁷ Um poder ou outro, ambos são violentos à sua maneira.

Barros (1989), Ricoeur (2007) e Candau (2016) observam que os objetos são elementos importantes para a reconstituição do passado, adquirindo um peso ainda mais importante no caso da memória familiar. Dentre os objetos da memória, talvez o mais significativo, de maneira geral, seja a fotografia. Em relação ao contexto familiar em específico, Barros (1989) afirma que elas servem como lembrete da união familiar.

No caso da memória familiar que consta nas fotografias da família de Tito – e mesmo nas de José Jozias – não é bem essa união que encontramos, pois ele se baseia apenas em um conjunto específico de imagens, o das fotografias dos quatro casamentos de Afonso, que acabam servindo como “foto-emblema”, isto é, como imagens-modelo que possuem um poder sintético de tal ordem que ganham o status de emblema, e são por ele utilizadas para comprovar sua suspeita de aproximação da morte. Além disso, o álbum onde se encontram tais fotografias determina os limites da narrativa: começa nas irmãs (contexto de Afonso, portanto) e termina com as fotos de Tito criança (o limite final dessa genealogia, como ele mesmo defende):

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

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

Esse detalhe vai ao encontro do comentário de Candau sobre a prática fotográfica no contexto memorialístico. Para o autor, o álbum repleto dessas imagens, que permitem “representar materialmente o passado, registrá-lo e dispô-lo em ordem” (CANDAU, 2016, p. 90), servem como suporte à narrativa que um sujeito cria, sobre si próprio ou sobre um determinado grupo (a família, por exemplo).

As fotos servem para dar um rosto às quatro irmãs casadas com o tataravô. As imagens delas que estão no álbum de família não apenas validam uma lembrança familiar que passam a Tito, mas marcam principalmente uma lembrança de um passado mais recente, o seu próprio, pois ele conhece a imagem das irmãs na noite em que a mãe o

¹⁷ Esse momento é tomado como marco fundador da memória da família – um marco arbitrariamente escolhido por Tito, como sempre funciona com um ato de memória (CANDAU, 2016),

avisa sobre o novo casamento: “Via-as no álbum de família, numa noite em que eu estava doente e a minha mãe veio ao meu quarto. Ia casar, a minha mãe. Veio dizer-me que ia casar” (CRUZ, 2003, p. 59). Nesse caso, a fotografia ultrapassa seu papel de um mero registro de um acontecimento para tornar-se um objeto, em seu caráter físico, que carrega e deflagra uma lembrança.

Nem por isso as fotografias deixam de servir-lhe como item da memória em seu sentido mais comum, o de registrar momentos ou, como é o caso a seguir, espaços que pertencem às lembranças – e que acabam por fazer lembrar pessoas:

E eu pensei nas fotografias das ilhas, nas paisagens monótonas metidas num álbum que estava na gaveta de um móvel frágil, numa sala de visitas, como se costuma dizer. É assim que se diz, não é? Vejo, vejo coisas, vejo-as com nitidez. Presumo que isso tenha um significado, uma razão de ser.

[...]

Faziam lembrar, essas fotografias, a existência delas algures, ou talvez já só na minha memória ou fantasia, as vastas salas com manchas de humidade nas paredes e espelhos de que o estanho escurecia. E pouco importavam as nódoas de sangue que ali deixassem nos tapetes ou nas cortinas com cordões pesados. Mas já tinham sido abandonados, os tais salões. Já sem habitantes, donos, vida. Já sem ninguém.

E pensei na minha mãe em vestido de baile (CRUZ, 2003, p. 32).

Nesse sentido, elas funcionam como uma forma de *reminding* – conceito que Ricoeur (2007) retoma de Edward Casey –, ou seja, como indicadores que ativam as lembranças e, assim, protegem contra o esquecimento.

Na narrativa empreendida por José, que busca recuperar a história da família e entender a figura do pai, a observação de antigas fotos também se faz presente. Aqui recuperá-las não necessariamente significa encontrar alento:

— Este sou eu — disse a olhar para a fotografia a preto e branco em que se encontrava pequeno, insignificante, com um olhar depressivo, entre um homem de meia-idade e uma mulher, vestida com um vestido da moda de havia décadas, mas tão bonita — este sou eu.

E este homem tão estúpido — o homem olhava em frente, com os óculos com aros de tartaruga — este homem, tão estúpido. Era o meu pai.

Tão estúpido. Nunca duvidou de nada. Tentar vergar a criança. Porque a perversidade nasceu ali. E manteve-se pelo resto da vida dos dois. E ele ria. E não tinha honra.

Porque não tem honra quem não respeita a indefinição das crianças, o olhar sério da criança sobre o mundo.

Os cães percebem. Os gatos também. Mas o meu pai. O mestre da minha forma, o iniciador.

Talvez ele e eu tenhamos entendido assim. Francamente. Talvez tenhamos decidido os dois fazer da minha infância uma marcha dolorosa para que daí viesse bem. O maravilhamento de alguém ou de alguma coisa, não é assim? sim. Qualquer coisa do gênero.

Foi por isso, por causa dele, que eu nunca quis ter filhos. Mais: nunca quis começar a viver.

E depois a noção, que se foi instalando pouco a pouco, que, de uma pequena perfídia, só poderia vir um mal imenso.

E contemplou a sua cara, a dele, Jozias, na fotografia. E contemplou a do pai, corpulento, de pernas baixas, de óculos. Carregado de orgulho e de ódio de si próprio. Era tão visível, foi sempre tão — mas só a minha mãe é que viu, só ela — um homem tempestuoso. Apesar — e isso só podia causar uma estranheza absoluta — de ser infantil. Porque ele era infantil e desesperado (CRUZ, 2000, p. 201).

Uma fotografia não serve apenas para apresentar a fisionomia do pai e reforçar a relação entre ele e José, quando este a descreve — a relação do narrador-personagem com o objeto deixa entrever o conflito que se mantém, passados os anos, entre os dois, conforme indica a cena a seguir:

Peguei num romance de Flaubert e resolvi usar a fotografia do meu pai para marcar a página.

Quando acordei, passado horas já era pleno dia e o livro tinha-me escorregado da mão. Estava aberto, caído perto da cama, e o meu pai, no tapete, fixava obstinadamente o tecto.

Então virei-me para o outro lado e dormi até às quatro da tarde (CRUZ, 2000, p. 284).

Marcar a página com uma foto do pai poderia indicar, inicialmente, um gesto de afeto — o querer manter na lembrança a figura do genitor. Acaba, porém, indicando muito mais um descaso, como se fosse um papel qualquer encontrado por aí, ideia que é reforçada pelo ignorar a foto caída junto ao livro no chão. Considerando que essa passagem se encontra nas últimas páginas do romance, pode-se pensar em uma espécie de encerramento da busca empreendida por José pela história do pai e um acerto de contas dele com o próprio passado, no sentido de que ter entendido quem era o pai, por que fazia o que fazia, o torna um pouco menos amedrontador.

O pai também está nos registros fotográficos presentes em *Vermelho*. Seus traços não estão claros, são difíceis de identificar, a imagem é ruim. Acaba que Tito se torna, então, responsável por recompor esse rosto à sua maneira, mais a partir do que escuta que do que vê:

Havia um retrato oval num sinistro cartão de tarja negra. O retrato do meu pai estava ali, algures numa daquelas gavetas, lembro-me que sim. Mas durante anos não voltei a olhar para isso. Depois desapareceu. Depois da morte dela, na confusão das partilhas. Sim, disse-te a data. Mas lembro-me desse retrato do meu pai. Era impossível decifrar-lhe a cara.

Talvez o tal amor possível estivesse nessa decifração, da cara. Da dele.

Da dela, depois. Mais tarde (CRUZ, 2003, p. 63).

Aqui é interessante pensar na existência do afeto apenas se há reconhecimento. Se não temos um rosto ao qual remeter, somos capazes de amar alguém?

A narrativa de Tito traz outro elemento visual importante, o quadro com a imagem de Isaura que está pendurado na parede do corredor de sua casa de infância – em um lugar central, portanto, pois de grande circulação. De certa forma, é como se o local fosse um altar àquela que determinou os rumos da família, de onde ela pode controlar tudo e reger as mulheres da casa (uma leitura que a mente transtornada do narrador julga possível).

As fotografias servem para registrar acontecimentos e comprovar as narrativas de memória que construímos. É, portanto, quase natural esse nosso desejo de registrar imagetivamente a vida, afinal, funcionamos em linguagem de forma geral – criamos um discurso sobre a nossa própria existência e relembramos, muitas vezes, de maneira “fotográfica” o nosso passado, no sentido de reconstruí-lo imagetivamente. Assim, faz todo sentido que Cruz traga, na voz das personagens, descrições de locais e imagens que lhes são importantes, impactantes. Entre as passagens que exemplificam isso, pode-se mencionar quando, nas primeiras páginas d’*A casa do diabo*, está se tratando de Nancy:

E a noite vinha devagar como numa aguarela. Uma colina alta.

Os caminhos de saibro.

A memória de um comboio lá em baixo. Um chapéu de palha com duas rosas de pano esquecido num banco de carruagem vazia. Gostava do momento de adormecer.

O céu entre as árvores.

Jantavam na cozinha. A Júlia fazia o jantar.

Às vezes a Júlia contava coisas e riam os três, muito alto, e a criança era feliz nesses momentos. Pelo menos nesses momentos, pensava ela. E reparava que começava a ter uma ruga no meio da testa. Não significava nada (CRUZ, 2000, p. 19).

Nesta outra passagem, na perspectiva de José, a lembrança começa justamente com as primas se organizando para uma fotografia na casa da tia – irmã do pai – na qual se dá um dos tantos episódios de opressão do genitor. Chama a atenção, aqui, como tudo é descrito como em pequenos retratos separados – uma impressão causada talvez pela combinação a + verbo no infinitivo, comum na expressão portuguesa, que dá a impressão de uma ação que se mantém no tempo:

O céu baixo.

As minhas primas montadas as três na mesma égua a tirar um retrato. A minha tia a servir a sopa e a dizer «há para aí assassinos»¹⁸ eu não entendia as palavras e então ela explicava com naturalidade «assassinos são homens que saem de noite e matam os meninos que não dormem» o meu pai cortava o bife com a faca e dizia «tenra, Maria Isilda, tenra» comecei a chorar e o meu pai levantou-se da mesa e foi fechar-me num quarto sem acender a luz (CRUZ, 2000, p. 131-132).

As imagens construídas pela autora não são apenas estáticas. A descrição a seguir, extraída de *Vermelho*, do dia em que morreu a avó de Tito, é extremamente visual – é como se enxergássemos os movimentos descritos, em um curto filme que nos passa diante dos olhos:

Lembro-me da mão, longa, descarnada, a passar perto de um móvel onde estava poisado um serviço de chá de Limoges. E lembro-me de que toquei vagamente no bule. Pairou um pouco, a mão, recolheu-se outra vez na dobra do roupão. Tinha a cabeça calva e usava óculos (CRUZ, 2003, p. 191).

Roland Barthes (2012, p. 80), em *A câmara clara*, afirma: “Toda fotografia é um certificado de presença”, reunindo, “a um só tempo o passado e o real” (BARTHES, 2012, p. 77). Ela é, portanto, um elemento essencial na comprovação de que algo aconteceu, atesta um episódio – mesmo que ele esteja já absolutamente encerrado, mesmo que o seu conteúdo esteja já morto:

Na Fotografia, a presença da coisa (em um certo momento do passado) jamais é metafórica; quanto aos seres animados, o mesmo ocorre com sua vida, salvo quando se fotografam cadáveres; e ainda: se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois

¹⁸ Nas citações do romance apresentadas neste trabalho, optou-se por manter as aspas angulares utilizadas no texto original, ao invés de substituí-las pelas aspas curvas.

conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“*isso foi*”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) *em carne e osso*, ou ainda em pessoa (BARTHES, 2012, p. 74).

Ela fala *daqui que não é mais*, apenas *daquilo que foi*, mas não consiste em uma lembrança – pelo contrário, ela pode atestar uma lembrança ou mesmo bloqueá-la, no sentido de que, ao ver uma fotografia, não sou mais capaz de lembrar, de recriar o que nela está (BARTHES, 2012). “A Fotografia não lembra o passado [...]. O efeito que ela produz em mim não é o de reconstituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu” (BARTHES, 2012, p. 76-77), funcionando, portanto, de maneira quase oposta à da linguagem, que permite a ficcionalidade, a invenção – mesmo que, ao pousar, de alguma forma nós forjamos uma imagem de nós próprios. O que pode ser ficcional é o que recuperamos a partir dela, o que ela deflagra, não o que ela contém.

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do tempo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida) (BARTHES, 2012, p. 70)

Exemplar nesse sentido é o comentário de Barros (1989, p. 38-39) sobre o papel das fotos na organização de uma memória familiar:

Esta narrativa é criada com um acervo de fotos esparsas, vindas de tempos e lugares diferentes e, quando decifrada, não se assemelha a nenhuma outra. Quem está narrando a história de sua família o faz colocando muito de si mesmo no desenrolar dos fatos. O caminho de sua história reúne as peças de um quebra-cabeças que, ao se completar, tem a marca de seu dono.

Olhar para uma foto, portanto, é uma experiência subjetiva – de alguma forma, defende Barthes (2012), a foto é invisível, não é ela que vemos (mas nós mesmos no que dela apreendemos?); por isso, não é surpreendente se os narradores aqui em análise tentarem manipular os sentidos das fotos que acessam ao bel-prazer de suas narrativas.

Em *Vermelho*, as imagens da memória são um elemento bastante presente. Uma das mais fortes, e que se repete diversas vezes na narrativa, é a menção a um cavalo passando. Ela remete principalmente a Isaura, que fugia a cavalo na madrugada sempre que Amadeus se casava. O fato de mencionar os cavalos passando, ou mesmo apenas referir-se ao som do trotar deles, como se isso estivesse acontecendo – é possível que esteja mesmo – do lado de fora, é um lembrete constante de que o passado está sempre, de alguma forma, no presente, um tempo estendendo-se sobre o outro. É um lembrete a Tito de que a história da família está ali, a um passo, através da janela – e em todos os lugares, enfim, porque com ele. E se lembra a família, lembra a morte.

A obsessão de Tito pela morte também interfere nas imagens que são trazidas por ele, pois esta é perceptível não apenas na menção constante a seu possível assassinato, mas também, formalmente, na repetição exaustiva de cenas e imagens específicas, como a do cavalo que passa ou a do momento da morte do pai – a queda do brinquedo de suas mãos, em recorrência constante na mente do narrador-protagonista, é uma imagem associada à morte de forma geral:

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

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

Semelhantemente funciona a referência à passagem de cavalos no exterior. Além da menção a Isaura, o som dos cavalos está associado à história do *petit tambour* – também relacionada à morte: “Sabes a história do *petit tambour*? É quando passa um cavalo lá embaixo” (CRUZ, 2003, p. 141).

Uma obsessão pode mesmo transformar a recuperação de uma lembrança. Como bem aponta Izquierdo (2002), nossa memória é dependente do estado endógeno, assim, as lembranças que são trazidas à tona assemelham-se à situação presente. Se Tito acha que vai morrer no presente, ele vai trazer do passado os eventos que remetem a isso.

A projeção mental de imagens é algo natural ao narrador de *Vermelho*. É como sua mente funciona – por isso, é também como a narrativa construída por Cruz funciona.

Vivia sozinho. Transformava velhos kilts em sobrecasacas e sentava-se a ler jornais ingleses.

Sim, é uma ideia, uma imagem que me assalta bruscamente e não me assusta porque já me habituei a estas coisas (CRUZ, 2003, p. 15).

Outro exemplo de imagem importante à memória de Tito é a da mãe vestindo uma bata azul. Essa é uma imagem interessante, pois trata-se da mãe quando ainda era empregada da casa e cuidava do pai do narrador. É, portanto, uma imagem que o filho não tem, mas apenas projeta – e a que mesmo assim agarra-se: “A Dária tinha aberto e tinha entrado. Ficava encostada à porta com aquela trança escura e a bata azul com os botões a fecharem à frente, o pescoço alto, o triângulo de pele clara” (CRUZ, 2003, p. 165). A primeira menção a ela vem, aliás, ainda no início da narrativa, sem que se identifique quem é a mulher em questão:

Vejo uma mulher muito velha encostada a uma porta. Uma mulher vestida com uma bata de sarja azul. Vejo, mas vejo tudo reflectido num espelho, é estranho. E passa-se durante uma tarde de sombra, mas já foi há muito tempo.

Meu menino, meu menino, meu amparo, olha os pinheiros altos, olha o frio, olha a neve, diz ela. Sim, diz sempre a mesma coisa (CRUZ, 2003, p. 20).

A possibilidade de *projetarmos imagens* aponta para como as que fazem parte da nossa memória não são necessariamente a realidade. A memória é pura abstração. A ação cerebral de conversão da realidade em lembrança é uma tradução, e como em todo processo de tradução, ocorrem perdas. Bem lembra Izquierdo (2002, p. 15): “Nossa memória pessoal e coletiva descarta o trivial e, às vezes, incorpora fatos irreais”.

Entre as lembranças que José Jozias, em *A casa do diabo*, traz à tona, algumas só podem ter um quê de ficção. Na seguinte, por exemplo, como ele lembraria de algo que lhe aconteceu ainda tão novo, em um momento tão distante que inclusive é impreciso? E mais: uma criança guardaria as relações de teor político do pai?

— Quem eram os Mouros, pai? — ouvia a sua voz do passado, teria o quê, cinco anos? — Quem eram os mouros? — essas vozes da infância que são como as bolas de brincas: sóis pequenos contra a parede.

Se tivéssemos consciência da mudança à medida que crescemos, que mudamos, morríamos, não é? — Quem era os mouros?

Morríamos.

— Os mouros eram os trabalhadores de agora, percebes?

— Não.

— Eram os antigos donos de Portugal, que depois passaram a ser populações exploradas, percebes?

— Raúl, deixa a criança em paz, dizia a mãe com sua voz lenta, a virar-se para o vento e a tirar um brinco azul. — É tão pequenino.

Depois viu-se às cavalitas com o pai e o crepúsculo cor-de-rosa de Agosto a envolver as árvores e uma rapariguinha a saltar a pé coxinho num dos patamares de terra batida que havia entre os lances da escada de pedra que levava ao alto (CRUZ, 2000, p. 76).

Izquierdo (2002) afirma que é só a partir de dois ou três anos, nos humanos, que podemos falar de uma memória autobiográfica, pois é a partir dessa idade que a linguagem é utilizada para adquirir, codificar, guardar e evocar lembranças. Baddeley, Anderson e Eysenck (2011) julgam que é uma capacidade que adquirimos ainda posteriormente, aos cinco anos – até lá, temos um fenômeno conhecido como amnésia infantil ou amnésia da infância. Estes autores apontam que, de acordo a teoria desenvolvimentista sociocultural, “tanto a linguagem quanto a cultura desempenham um papel central no desenvolvimento inicial da memória autobiográfica. A linguagem é importante, em parte, porque a usamos para comunicar nossas memórias. As experiências que ocorrem antes de as crianças desenvolverem a linguagem seriam, então, difíceis de expressar em linguagem, mais tarde” (BADDELEY; ANDERSON; EYSENCK, 2011, p. 303). Tal fenômeno da infância, na perspectiva de Candau (2016) está diretamente associada à tomada de consciência de sua identidade pela criança. Coloca-se ainda, quanto à memória da infância, a suspeita em relação ao quanto das lembranças dos nossos primeiros anos são autênticas, se não são baseadas em conhecimento obtido através de outras pessoas – nossos familiares, por exemplo. Isso coloca ainda mais em xeque a questão identitária relacionada a essas primeiras recordações.

Se em *A casa do diabo* a ficcionalização é apenas um aspecto a se pensar, em *Vermelho* ela é elemento fundamental. Por exemplo: a história do tataravô de Tito é verdadeira? Esse é um questionamento que o próprio narrador realiza, mesmo que acabe por deixá-lo de lado: “Acho que nunca virei a saber distinguir entre o verdadeiro e o falso.

Ou a distinguir um sonho de outro sonho” (CRUZ, 2003, p. 22) – trecho que levanta a dúvida também sobre a veracidade de outra narrativa: a sua própria.

A mistura entre história e ficção, entre verdade factual e verdade estética é um processo provocado pelo distanciamento do sujeito em relação ao passado, segundo Candau (2016). O autor explica:

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

Como já apontado quanto à relação entre memória e tempo, desejamos sempre satisfazer uma necessidade de coerência, permanência e unidade em relação ao nosso passado. Por isso, a memória é repleta de “adesões e rejeições, consentimentos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra ou, dito mais simplesmente, de lembranças e esquecimentos” (CANDAU, 2016, p. 72-73). A memória em que se dão essas alterações é a autobiográfica, e “Podemos ampliar essa memória agregada e remodelá-la no decorrer da vida” (DAMÁSIO, 2015, p. 143). É justamente quando “certos registros se explicitam em imagens reconstruídas, em maior ou menor número *conforme necessário*” (DAMÁSIO, 2015, p. 143, grifo nosso) que temos o *self* autobiográfico.¹⁹ Além da necessidade, o gatilho depende do peso dado ao episódio pela mente: “O fato de recordar ou não de determinado evento e a precisão dessa lembrança depende, em larga medida, do quanto ele foi significativo e do grau de emoção que suscitou na época” (KOLK, 2020, p. 211).

A genealogia é o que perturba Tito, em *Vermelho*. Isso, por si só, já seria motivo para uma narração caótica – um narrador transtornado, com lembranças duvidosas, que

¹⁹ Cabe apontar que a memória autobiográfica é responsável pelo *self* autobiográfico, e que este “ocorre somente em organismos dotados de uma capacidade substancial de memória e raciocínio, mas não requer linguagem” (DAMÁSIO, 2015, p. 183). Adiante tratarei de como a consciência opera de forma narrativa, mas não verbal, para Damásio. O que ele quer dizer é que a consciência de um *self* não implica necessariamente o uso de linguagem, não é preciso uma expressão linguística para se ter tal autoconsciência.

escuta histórias alteradas pelos outros. Seu discurso é, realmente, repleto de frases aparentemente desconexas, comentários constantes, desencadeamentos estranhos de lembranças. É, enfim, um retrato da sua psicologia complexa; por consequência, seu processo de rememoração acaba explicitado em todos os seus movimentos e problemas. Ele não é capaz de organizar linearmente, em alguns momentos nem de forma coerente, todas as lembranças (as suas e as de com que tem contato).

Tito poderia lidar bem com a história da família, organizá-la e, mesmo que mostrasse o terror que a envolve, romper com ela. Mostrar-se afetado por tanta violência – e enfim encerrá-la. Mas não. Novamente, o mal se impõe, desta vez na figura de um outro diabo, a companheira Nina. Quando ela é acusada de envenenar os animais do canil onde trabalha – o veneno, novamente! –, Tito enxerga nela todas as mulheres da família e, portanto, seu potencial criminoso. É claro que então ele é o próximo a morrer, da mesma forma que o pai. Então ele bebe. Bebe para silenciar seus fantasmas.

Porque eu, de facto, ainda estava sentado num banco da capela mortuária: não tinha voltado a acordar.

No entanto, com o tempo fui precisando do álcool para me adormecer mais. Para ter certeza de que a partir daí ficaria definitivamente quieto. E era o que eu queria. A quietude (CRUZ, 2003, p. 193).

Essa quietude desejada, porém, não se realiza – e ele faz questão de quebrá-la ao querer contar sua história, chegando a utilizar o silêncio como argumento: “Ouve-me. Calei-me tantos anos” (CRUZ, 2003, p. 194). É interessante notar, assim, o contraste entre o silêncio desejado e o despejar narrativo que realiza. Afinal, o que temos é tudo menos uma narrativa de silêncio – são tantas vozes, tantos sons que a atravessam, as vozes umas por cima das outras, que o que temos é o barulho, o permanente tormento de alguém que não consegue silenciar, esquecer.

É diferente do que temos com Nancy, por exemplo, em *A casa do diabo* – que se cala de tal forma que sua voz é sempre, de alguma forma, mediada pela de José Jozias – mas semelhante ao que acontece com o detetive. Sujeito solitário – não temos menção alguma a uma possível companhia além dos eventuais encontros (todos por necessidade, aliás) com outras personagens – e que trabalha no silêncio constante da observação, é na narração das memórias da infância e, com isso, no contar a história da família, que ele despeja tudo o que tem a dizer, no mesmo caos de Tito. O que têm a contar lhes aflige de tal forma que é como se não tivessem tempo de organizar, por isso tudo se mistura e

confunde. Eles têm que contar a alguém, e, não tendo a quem contar, narram para um nada que é a si mesmos.²⁰

O álcool intensifica o sentimento do narrador de *Vermelho* de semelhança ao pai, a tal ponto que Tito se enxerga na figura do patriarca, carregando o mesmo objeto que, dizem, este carregava no momento da morte: “Sentado no chão e nu por baixo do capote tenho na mão uma pastorinha de bronze. Olho para a garrafa vazia. Perdi tudo, mas não, não. Digo-te eu” (CRUZ, 2003, p. 202).

A embriaguez de Tito é realmente um elemento de interferência na narração. As misturas e sobreposições que se pode notar em um longo parágrafo nas últimas páginas do capítulo XIV, por exemplo, são influenciadas pelo álcool, pois o fragmento em questão inicia com “Bebia” (CRUZ, 2003, p. 195). Depois disso, diversas imagens passam a coexistir, como quando, descrevendo uma única cena com Nina, ambos sentados na praia, Tito faz associações diversas – principalmente com momentos com a mãe. O álcool, assim, parece servir também como um facilitador para que ele fale tanto; esse falar, porém, realiza-se de forma confusa porque, embriagado e atormentado pelos fantasmas da memória, tudo se mistura. Parece-me que, não fosse o álcool, ele seria um pouco como Nancy – silenciosa – ou mesmo como José Jozias – que, mesmo que narre, e que os elementos se sobreponham, ainda é mais lúcido, menos delirante.

É importante lembrar que as distorções que ocorrem nas lembranças – não só as naturais, mas também as que resultam de estados alterados da consciência –, quando em meio coletivo, acabam sendo passadas discursivamente de um para outro. Nesse contexto, torna-se importante a figura do guardião da memória – como pretende Tito em relação à história da família, de alguma forma. A lógica aqui é de que as lembranças que “estão ligadas a narrativas e são muitas vezes repetidas são melhor preservadas, mas mesmo elas estão limitadas no tempo: elas são desfeitas com a morte da pessoa que as possuiu e as habitou” (ASSMANN, 2006, p. 213, tradução nossa). Transmitir, portanto, é fundamental. O problema que se coloca, porém, é até que ponto a transmissão por terceiros, ao longo do tempo, modifica o conteúdo do acontecimento lembrado. José

²⁰ Mesmo a interlocução de Tito com a mãe é vazia: ela está morta, afinal.

Jozias talvez tenha certa confiabilidade. Afinal, ele é alguém habituado a procurar provas dos acontecimentos, a atentar a eles para chegar a uma conclusão. Mas e Tito? O quanto podemos tomá-lo como um bom guardião, mesmo da própria história?

Squire e Kandel (2003, p. 91) observam que o conteúdo da memória pode ser modificado “pela aquisição de informação nova, interferente, assim como por episódios posteriores de recapitulação e evocação. A memória pode até mesmo ser modificada ou distorcida de acordo com o modo como é investigada em um teste de evocação”. Os possíveis erros incorporados podem ser introduzidos em *qualquer estágio* da memória – codificação, armazenamento ou evocação. Por isso, “A memória declarativa é imperfeita, vulnerável a imperfeições e distorções, mas também pode ser fiel, especialmente como um acumulador de conhecimento geral e como registro de significados gerais e pontos principais” (SQUIRE; KANDEL, 2003, p. 93).

A deformação do que é transmitido concorda com a ideia de Ricoeur (2006, p. 274) de que “a apropriação do passado é limitada por condições de disseminação medial”. Nesse caso, a mediação de Mário repercute no sentido que Tito dá aos acontecimentos. Contaminado pela menção do padrasto à utilização de veneno, por exemplo, o narrador julga clara a lembrança das mulheres da casa conversando:

Falavam de veneno, as mulheres. Falavam mansamente de veneno.
 E uma criança, uma criança, o petit tambour? que me era anterior na linhagem estava ali como se dormisse no meio delas. Era o meu pai. Era dele que falavam. Então o que era? O que diziam?
 As mulheres falavam baixo, mas apenas por causa da hora, porque de resto falavam num tom banal.
 [...] e pareciam um grupo de comadres de olhos vivos, perigosíssimos. Ou pior, seres já intocáveis (CRUZ, 2003, p. 23-24).

Essa cena é apresentada no início da narrativa e constantemente recuperada. É só nas últimas páginas do livro, porém, que fica clara:

A Dária foi o veneno que eu lhe dei porque depois soube tirar-lha.
 Tinham sido estas as palavras. As palavras precisas.
 Mas porque é que eu não me conseguia lembrar? Parece evidente, sim visto de agora parece evidente.

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

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

A passagem do tempo, nesse caso, tornou a memória mais precisa, indo em direção oposta ao que se espera – isto é, a passagem do tempo deformar as lembranças. Ricoeur complementa essa ideia ao defender que a percepção do presente é sempre distinta da percepção do passado, e que a nitidez depende do quanto determinado acontecimento marcou um sujeito e o quanto foi retomado. Assim, aquilo que é mais presente – isto é, mais frequentemente recordado – é mais claro que aquilo a que raramente voltamos. Entretanto, se Tito retorna várias vezes a uma lembrança claramente distorcida, no sentido que for, como fica a clareza da conclusão a que ele chega? Novamente a questão da fidelidade e da ficcionalização entra em campo, provando que esse é, talvez, um dos pontos mais caros à análise dos romances selecionados.

Izquierdo (2002, p. 65) afirma que “As funções mnemônicas requerem um certo nível de ansiedade ou estresse para seu correto desempenho, mas falham se esse nível for muito alto”. Provavelmente o temor à morte de Tito pelas mãos de Nina é relacionado a algo: o *stress* relativo ao episódio da conversa das mulheres da família provocou todas as distorções que estão no seu discurso presente – um *stress* que foi alimentado pelo discurso de Mário.

Quando as pessoas têm dificuldade de lembrar, podem se envolver na reconstrução e inferência, que acrescentam aspectos à memória talvez não ocorridos. Além disso, as pessoas geralmente confundem as fontes de suas memórias, com frequência falhando em distinguir aquilo que imaginaram, ouviram falar, leram, sonharam ou viram em um filme, daquilo que realmente aconteceu (BADDELEY, ANDERSON E EYSENCK, 2011, p. 255).

Esse processo se torna perigoso quando tomamos como verdade absoluta algo que criamos simplesmente para preencher as lacunas da memória. A esse processo Baddeley, Anderson e Eysenck (2011) chamam síndrome da falsa memória – quando o sujeito se convence de um evento que não aconteceu. Isso é passível de acontecer na memória reconstrutiva, o “processo ativo e inferencial de evocação pelo qual as lacunas na memória são preenchidas com base na experiência, lógica e objetivos anteriores”

(BADDELEY; ANDERSON; EYSENCK, 2011, p. 196). Esses processos reconstitutivos podem nos levar a erros na recordação. Para Izquierdo (2002, p. 27), uma vez que as memórias declarativas de longa duração levam tempo para serem consolidadas, elas podem acabar se tornando suscetíveis à interferência de inúmeros fatores (principalmente nas primeiras horas):

As memórias de longa duração não ficam estabelecidas em sua forma estável ou permanente imediatamente depois de sua aquisição. O processo que leva à sua fixação definitiva da maneira em que mais tarde poderão ser evocadas nos dias ou anos seguintes denomina-se consolidação.

Durante esse processo de consolidação, a aprendizagem de outro material pode acarretar perturbações – Baddeley, Anderson e Eysenck (2011) chamam isso de interferência retroativa. Podemos pensar que, ao contarmos nossas memórias, ignoramos essas interferências, fingimos que guardamos as lembranças em sua forma mais pura e verdadeira. Os narradores de Cruz, porém, ao trazerem fragmentação, não linearidade e confusão nos colocam, de certa forma, em contato com a artificialidade disso.

2. A TRAVESSIA

Jerome Bruner (1991), em “The narrative construction of reality”, ressalta como organizamos nossa experiência – e, por tabela, nossa memória – principalmente de forma narrativa (o que não implica necessariamente verdade ou mentira, mas sim verossimilhança). Ricoeur (2006), que se preocupa com a ideia de identificação a partir de uma narrativa – a base do conceito de *identidade narrativa* – também procura pensar a organização narrativa da memória em “La vida: um relato em busca de narrador”. Nesse artigo, o filósofo francês defende que a construção da trama da memória consiste na síntese de elementos heterogêneos, reunindo-se diversos acontecimentos em uma única história. Trata-se, portanto, de uma totalidade concordante e discordante, pois une em concordância elementos que são discordantes, gerando tensão. De fato, na nossa memória, associamos em uma narrativa pretensamente coesa elementos diversos, que, em muitos casos, são discordantes entre si. Nos termos do Ricoeur (2006, p 11, tradução nossa), nesse processo se

organiza e une componentes tão heterogêneos como as circunstâncias encontradas e não desejadas, os agentes das ações e os que a sofreram passivamente, os encontros casuais ou desejados, as interações que situam os atores em relações que vão do conflito à colaboração, os meios mais ou menos ajustados aos fins e, finalmente, os resultados não desejados.²¹

Também Candau (2016, p. 201) destaca o aspecto homogeneizador de diferentes elementos da recuperação da memória: “Toda consciência é capaz de fazer de um conjunto heterogêneo de materiais uma representação unificadora que virá satisfazer as exigências de coerência, de permanência e de unidade, que são aquelas de todos os indivíduos”. Para tal, recorremos a uma estrutura narrativa – e se estamos sempre procurando organizar narrativamente nossa experiência de vida, então nossa ação é sempre mediatizada: as ações que constituem a vida, além de exigir familiaridade com a rede simbólica que as constituem, prolongam-se até o reconhecimento na ação das estruturas temporais que evocam a narração. Por isso falamos dos fatos que nos acontecem – para nos conhecermos, inclusive:

²¹ No original: “organiza y une componentes tan heterogéneos como las circunstancias encontradas y no queridas, los agentes de las acciones y los que las sufren pasivamente, los encuentros casuales o deseados, las interacciones que sitúan a los actores en relaciones que van del conflicto a la colaboración, los medios más o menos ajustados a los fines y, finalmente, los resultados no queridos”.

Se é certo que a ficção só se completa na vida, só se compreende através das histórias que contamos sobre ela, podemos dizer que uma vida examinada, no sentido da palavra que tomamos emprestada, a princípio, de Sócrates, é uma vida narrada (RICOEUR, 2006, p. 20, tradução nossa).²²

Na perspectiva de Kolk, “a linguagem nos dá o poder de modificarmos a nós mesmos e aos outros, comunicando nossas experiências, ajudando a definir o que sabemos e criando um consenso de significado” (KOLK, 2020, p. 50). Essa comunicação se dá numa tentativa de reconstrução organizada da linha dos fatos:

A linguagem, sem dúvida, é essencial: o senso de *self* depende de o indivíduo ser capaz de organizar as memórias num todo coerente, o que requer conexões funcionais entre o cérebro consciente e o sistema de self do corpo [...]. A história só pode ser contada na íntegra se essas estruturas foram restauradas e os alicerces lançados – depois que o ninguém se torna alguém (KOLK, 2020, p. 293).

Essa relação entre memória e linguagem é atestada pela neurociência, principalmente se considerarmos o termo escolhido para definir um dos seus vários sistemas: a memória declarativa. Segundo Izquierdo (2002, p. 22), ela é assim chamada “porque nós, os seres humanos, podemos declarar que existimos e podemos relatar como as adquirimos”.²³ Essa é uma capacidade, de acordo com Squire e Kandel (2003, p. 14), inerente a nós, pois “os seres humanos têm a capacidade única de comunicar para outros aquilo que aprenderam e, assim, podem criar culturas que podem ser transmitidas de geração em geração”.²⁴

A memória declarativa é a memória para eventos, fatos, palavras, faces, música – todos os *vários fragmentos do conhecimento* que fomos adquirindo durante uma vida de experiência e aprendizado, conhecimento que pode potencialmente ser declarado, ou seja, trazido à mente *de uma forma verbal ou como uma imagem mental*” (SQUIRE; KANDEL, 2003, p. 82-83).

Essa memória está vinculada, assim, a uma narrativa de vida, uma explicação coerente que criamos de forma autônoma, à medida que progredimos na vida, uma

²² No original: “Si es cierto que la ficción sólo se completa en la vida y que la vida sólo se comprende a través de las historias que contamos sobre ella, entonces, podemos decir que una vida examinada, en el sentido de la palabra que tomamos prestada al principio a Sócrates, es una vida narrada”.

²³ Dentro dela, podemos pensar nas memórias episódica e autobiográfica, relacionadas a eventos aos quais assistimos ou dos quais participamos.

²⁴ A tipologia da memória, aqui, é trazida apenas para mostrar como autores de diferentes áreas, sob diferentes conceitos e abordagens, tratam da questão da narrativização da memória. O objetivo não é tentar aplicá-la às narrativas.

história de quem somos e como chegamos a determinado ponto da vida (BADDELEY; ANDERSON; EYSENCK, 2011).

Outra perspectiva a se considerar é a de Damásio, que defende que nossa consciência (um fenômeno muito anterior à memória) já funcionaria de forma narrativa. Esta, porém – e aí está a diferença importante – não é verbal.²⁵ Ao entrarmos em contato com um objeto, construímos um relato, que consiste em uma narrativa simples e sem palavras. Em seus termos:

a consciência central ocorre quando os mecanismos cerebrais de representação geram um relato imagético, não verbal, de como o próprio estado do organismo é afetado pelo processamento de um objeto pelo organismo, e quando esse processo realça a imagem do objeto causativo, destacando-o assim em um contexto espacial e temporal (DAMÁSIO, 2015, p. 140, grifo do autor).

A proposta de Damásio é delicada de se utilizar em uma tese que trata justamente da verbalização da memória, mas trago-a para ressaltar o uso do termo “narrativa”, e lembrar como ele serve não apenas à literária/verbal, mas a tantas outras. Para o autor, por exemplo, a forma de expressão mais próxima de nossa consciência é o cinema, as imagens visuais. Relacionado a essa proposta, cabe retomar o já apontado retorno das personagens e dos narradores a episódios do passado que são reconstruídos imageticamente e, por isso, descritos de forma essencialmente visual. Nos termos de Damásio, (2015, p. 142),

A narrativa sem palavras que estou supondo baseia-se em padrões neurais que se tornam imagens, sendo as imagens a mesma moeda corrente com que é feita a descrição do objeto causador de consciência. Mais importante: as imagens que constituem essa narrativa são incorporadas ao fluxo de pensamentos. As imagens na narrativa da consciência fluem como sombras, juntamente com as imagens do objeto para o qual estão fornecendo um comentário não intencional, não solicitado. Retomando a metáfora do filme no cérebro, elas estão *no* filme. Não existe um espectador externo.

Somos, portanto, no formato que for, seres essencialmente narrativos – a tal ponto que Philippe Lejeune (2014, p. 86) defende: “[...] transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas”.

²⁵ “Não me refiro a uma narrativa ou história no sentido de palavras ou sinais reunidos, formando frases e sentenças. Refiro-me a uma história ou narrativa que cria um mapa não linguístico de eventos logicamente relacionados. É melhor pensar em um filme [...] ou na mímica” (DAMÁSIO, 2015, p. 152-153). Transformar em linguagem é, assim, uma espécie de tradução.

Ao falar de narrativização da memória, estamos tratando-a a partir de um gênero textual, notadamente literário. Por isso, pensar a relação entre a escrita literária e a rememoração é importante, afinal, isso prova que os gêneros não só desempenham papel na recepção da literatura, mas também constituem um elemento de construção e de interpretação de nossas experiências de vida, de forma que podemos depender de determinadas convenções de gênero para processar nossas próprias experiências: “Através das formas narrativas e dos padrões de gênero, as experiências anteriormente pré-narradas e informes são simbolizadas, organizadas e interpretadas e, deste modo, tornam-se memoráveis” (ERLL; NÜNNING, 2016, p. 254). Isso acontece porque realizamos um permanente trabalho de seleção e organização do que vivemos: “de cada vez que os indivíduos atingem o limite da memória, tendem – consciente ou inconscientemente – a compensar fazendo uso de esquemas convencionalizados e de padrões narrativos e de gênero estabelecidos” (NÜNNING, 2016, p. 239).

Pierre Bourdieu (2006, p. 184) reforça a ideia de uma organização das lembranças ao defender, em “A ilusão biográfica”, que:

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

“Ilusão biográfica” é também uma expressão utilizada por Candau (2016, p. 73) ao tratar da importância de ordenarmos os acontecimentos de nossa história a fim de nos proporcionar uma – também ilusória – identidade minimamente fixa:

Produzindo esse passado composto e recomposto, o trabalho complexo da memória autobiográfica objetiva construir um mundo relativamente estável, verossímil e previsível, no qual os desejos e projetos de vida adquiram sentido e a sucessão de episódios biográficos perde seu caráter aleatório e desordenado para se integrar em um continuum o mais lógico possível. [...] Toda a conduta da narrativa produz, portanto, uma ilusão biográfica, uma ficção unificadora. Esse ato de memória nunca é uma reprodução pura do acontecimento ausente, mas, em sua forma mais acabada, uma construção que exige a participação das funções psicológicas mais elevadas.

Para que tal organização aconteça, é fundamental a atuação do tempo, tanto como elemento transformador das lembranças como elemento organizador da narrativa que se pretende realizar. Em ambos os casos, ele pode interferir na fidelidade da memória aos

acontecimentos e, com isso, abrir brecha para a ficcionalização.²⁶ Afinal, se a recuperação de acontecimentos passados não depende exclusivamente do processo de rememoração realizado internamente pelo sujeito, mas também “de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através dela” (NORA, 1993, p. 14), cabe a nós conjugá-los, e essa combinação pode apresentar lacunas que inevitavelmente preenchemos com invenções, principalmente se considerarmos que “Essas histórias autobiográficas não constituem reflexos exatos da realidade; são antes histórias que contamos para transmitir opiniões pessoais sobre nossa experiência” (KOLK, 2020, p. 210-211). Ela precisa se apoiar em algo – mas esse algo não é obrigatoriamente certo. A narrativa construída é, assim a *tentativa* de conjugação de diversos fragmentos que nos vem à mente a partir de diversas fontes. Por isso, um mesmo acontecimento é narrado de forma diferente quando abordado por diferentes pessoas, um fenômeno causado porque cada narrativa da memória vai corresponder à subjetividade que a permeia, concordando com o fato de que cada um de nós tem uma história (HALBWACHS, 2003).

Se nesse processo devemos considerar que os fragmentos, ao serem recuperados, foram alterados pela ação do tempo e pela contaminação por narrativas, testemunhos e confidências dos outros (ASSMANN, 2006), é quase impossível distinguir entre as lembranças que são “fielmente” recuperadas e aquelas em que a imaginação interferiu, como bem aponta Halbwachs (2003). Também Bourdieu (2006, p. 189, grifo do autor) afirma que o objeto do discurso da memória, isto é, “a apresentação *pública* e, logo, a oficialização de uma representação *privada* de sua própria vida, pública ou privada, implica um aumento de coações e de censuras específicas”.

Birgit Neumann (2016, p. 273), em “A representação literária da memória”, corrobora essa ideia ao afirmar que “Qualquer narrativa autobiográfica está destinada a ser ficcionalizada através de processos de seleção, apropriação e avaliação, acentuando, dessa forma, que recordar significa primeiramente as construções de criação de identidade

²⁶ Lejeune (2014, p. 121) apresenta uma perspectiva distinta ao defender que não realizamos uma ficcionalização de nós próprios, apesar de mencionar a estilização e a simplificação dos acontecimentos nas narrativas do eu: “O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de ‘identidade narrativa’, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estiliza-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vidas da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção”. Anteriormente, porém, o autor havia afirmado que “Dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário” (LEJEUNE, 2014, p. 77).

de um ‘passado utilizável’”. Assim, além dos elementos que nós mesmos criamos para dar sentido a essas narrativas, devemos considerar que uma lembrança pode ser contaminada por elementos externos que associamos à nossa história e tomamos como acontecimentos referentes a nós:

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

Se nossas lembranças provêm, muitas vezes, de objetos, fotografias e narrativas de outros, e estes outros precisam também transformar suas lembranças em narrativa, temos uma ficcionalização em série. Dessa forma, a memória acaba naturalmente deformando-se cada vez mais, tomando novos matizes.

Baddeley, Anderson e Eysenck (2011), ao tratarem da memória autobiográfica, colocam que este é um sistema que, para ser eficaz, precisa ser coerente e manter uma razoável ligação íntima com a realidade externa. A perda desse elo pode levar à confabulação ou ao delírio, fenômeno em que um acontecimento trazido é uma confabulação – fundamentada ao delirante, implausível ao observador neutro. Nesse contexto, as lembranças de caráter visual surgem como um elemento importante para o convencimento sobre a genuinidade da lembrança.

Uma forma de comprovarmos a veracidade de um episódio de nossa memória é através da narrativa do outro. Esse recurso, porém, também pode se tornar um problema. Em *Vermelho*, por exemplo, quando se trata da história da morte do menino albino pelas mulheres da família, ela chega a Tito através de Mário – um narrador que, como ele, é extremamente não confiável, mesmo que por motivos distintos. Nesse caso, há uma associação de elementos: a parcialidade do segundo marido da mãe, a quem incomoda o passado da esposa, e a mente caótica do próprio Tito: “Embora a razão das mortes sucessivas tenha permanecido sempre misteriosa falou-se em veneno. E que o velho as

matou. Ou talvez esteja eu a sonhar. E eu adoro sonhar. Vivo disto” (CRUZ, 2003, p. 59). Falamos, assim, em uma dupla ficcionalização ou ficcionalização em série, afinal, temos um nível, que é o da apropriação de Mário da história (que lhe foi contada por outrem, pois ele não a viveu), e um outro, que é de Tito, que pega essa versão já distorcida e a manipula a sua maneira, de acordo com seus interesses – concordando com o comentário de António Damásio (2015, p. 106) de que “indivíduos como nós, dotados de memória e inteligência amplas, podem manipular fatos logicamente, com ou sem a ajuda da linguagem, e fazer inferências a partir desses fatos”. Além disso, o narrador afirma que o padrao é “um especialista em patranhas” (CRUZ, 2003, p. 17), o que torna a ficcionalização de elementos da memória familiar em jogo ainda mais provável. Mário tanto não é confiável que dá diferentes versões da morte do pai de Tito:

— Mataram-no.

[...]

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

— Cansaram-no de morte.

[...]

Outras vezes falava de veneno.

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

A decisão de preencher as lacunas provocadas pelo esquecimento com narrativas de outros é perigosa, pois implica dar ao conjunto de lembranças uma identidade diferente. Que identidade pode dar Tito a sua genealogia se as histórias lhe são contadas por um homem como Mário?

É baseado nelas, inclusive, que o narrador toma como verdadeira a possibilidade de a mãe e a avó Leonor terem sido as responsáveis pela morte do pai, concordando com a afirmação de Halbwachs (2003) de que as imagens da memória são potenciais desenvolvidos a partir de indicações sociais presentes – nesse caso, Mário é o responsável por indicações que resultam no desenvolvimento talvez errôneo de um potencial ao associar as mulheres da família à violência:

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

Sei porque me contaram. O Mário. Mas não só o Mário.

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

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

O critério de Tito para julgar as informações que recebe? Nenhum. A intuição:

Acho que ninguém se lembra. Quem é que se lembra ainda? No entanto são esses detalhes que importam.

Não sabia. Nunca virei a saber. Nunca virei a saber nada, coisa nenhuma e no entanto — sinto, às vezes sinto (CRUZ, 2003, p. 18-19).

Somos o que lembramos. O que nos constitui é aquilo que adquirimos em termos de memória, qualquer que seja o nível/aspecto. Mesmo o que esquecemos é uma aquisição – nosso cérebro tem que “lembrar de esquecer” (IZQUIERDO, 2002). Nós precisamos do que adquirimos no passado para podermos projetar o futuro. A forma de ser, nossa personalidade é, portanto, extremamente dependente do nosso conjunto de lembranças – e estas são determinadas pelas vivências, elemento distintivo entre indivíduos. Ou seja, cada um tem uma experiência, formando dela uma lembrança que se distingue e, a partir disso, forja uma identidade. Cada um é um, portanto.

Nesse sentido, o que se esquece também nos determina: cada um irá ignorar ou destacar detalhes diferentes de uma mesma vivência. Izquierdo (2002) destaca, nesse processo, o papel da repressão, que define como o meio do caminho entre a extinção e o esquecimento. Ela consiste, assim, no conjunto de “memórias declarativas, quase sempre episódicas, que o indivíduo simplesmente decide ignorar, e cuja evocação suprime, muitas vezes, durante décadas. São aquelas memórias que decidimos tornar inacessíveis, cujo acesso bloqueamos” (IZQUIERDO, 2002, p. 30). Elas podem voltar espontaneamente ou por meio da recordação de outras memórias (em sessões de psicanálise ou em outro tipo de exame detalhado de autobiografia).

A reconstrução da memória, se dá, em grande parte, pela tentativa de recuperação de acontecimentos que pertencem ao campo do esquecimento; ela seria, por conseguinte, ao menos em uma primeira instância, uma espécie de luta contra este, que é visto como dano, fraqueza ou lacuna, prejudicando a confiabilidade da memória. O esquecimento, porém, é, na perspectiva de Ricoeur (2007, p. 438), irremediável e inerente ao processo de recordação:

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

É interessante ainda a perspectiva de Kolk de que o esquecimento preserva, de alguma forma, a lembrança, pois “Enquanto uma lembrança está inacessível, a mente não tem como alterá-la” (KOLK, 2020, p. 229). Essa “perda” é, assim, essencial à memória, afinal, ela não é definida apenas pelo que é criado, mas também pelo que é esquecido, excluído ou rejeitado, processo que resulta em uma (re)formulação da identidade. O esquecimento permite ao sujeito assegurar a comunicação consigo mesmo, pois gera “uma triagem sempre sutil entre as lembranças aceitáveis e aquelas que, a seus próprios olhos, tornam o passado psicologicamente, e por vezes fisicamente, insuportável” (CANDAU, 2016, p. 72). Essa condição, porém, nem sempre é vantajosa, pois, mesmo que necessária, ela acarreta uma inevitável perda identitária.

Também sobre a relação entre memória e identidade, Squire e Kandel (2003, p. VII) destacam que:

cada pensamento que temos, cada palavra que falamos, cada ação na qual nos engajamos – de fato, o próprio sentido que temos de nós mesmos e nossa conexão com os outros –, tudo isso devemos à memória, à capacidade de nossos encéfalos de registrar e armazenar nossas experiências. A memória é o cimento que une nossa vida mental, o arcabouço que mantém nossa história pessoal e torna possível crescermos e mudarmos ao longo da vida. Quando a memória é perdida, como na doença de Alzheimer, perdemos a capacidade de recriar nosso passado e, em consequência, perdemos a conexão com nós mesmos e com os outros.

Como interpretar, portanto, narradores que retornam aos acontecimentos passados de forma tão caótica que é difícil – para eles e para nós, leitores – encontrar um sentido?

“Sabemos, aliás, que os indivíduos, em razão da impossibilidade de suportar as imensas sobrecargas memoriais, são muitas vezes incapazes de conferir sentido às informações adquiridas: estas são apresentadas, mas raramente representadas” (CANDAU, 2016, p. 114). Os narradores de Cruz, assim, talvez sejam apenas sujeitos extremamente cansados do mundo – e, por isso, não conseguem organizar sua experiência.

Um ponto no mínimo curioso de se pensar é como um elemento tão caro à nossa identidade como a memória sofra do que Candau (2016) chamou incomunicabilidade dos estados mentais, uma vez que estes são, a priori, inacessíveis. Para o antropólogo, isso acontece porque “Mesmo que as lembranças se nutram da mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano faz com que eles não sigam necessariamente o mesmo caminho” (CANDAU, 2016, p. 35). Assim, o resultado é diferente em cada sujeito que experiencia um acontecimento; e se contamos (aos outros ou a nós mesmos) histórias diferentes, os efeitos são múltiplos. “Através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido” (CANDAU, 2016, p. 61) – um sentido que é novo, de acordo com a subjetividade envolvida e com a narrativa resultante do processamento de uma experiência, relacionando-se às particularidades da trajetória de cada um.

A organização narrativa da memória tanto é importante que Ricoeur (2011), em *A memória, a história, o esquecimento*, trata de uma fenomenologia da memória que concorda com seu central conceito de identidade narrativa. Em sua perspectiva, o tempo torna-se humano quando articulado de maneira narrativa, o que implica uma reconstrução; assim, se a memória é concebida como a articulação entre tais elementos (o tempo e a narrativa), e dela deriva a identidade do sujeito, estamos tratando de construções. Também na neurociência a vinculação memória-identidade é um tópico abordado:

a memória é o cimento mental que liga e interconecta nossas experiências de vida. A vida sem a capacidade de armazenar novas informações ou de evocar experiências previamente armazenadas é uma vida em dissolução, uma vida sem passado, presente ou futuro mental, uma vida sem amarras a outras pessoas ou a certos eventos e, o que é mais trágico, sem amarras a si mesma. Talvez não haja evidência mais poderosa da importância da memória como a força de coesão na identidade de um indivíduo – o senso de si próprio – do que a perda da identidade que ocorre com a demência (SQUIRE; KANDEL, 2003, p. 217).

Mesmo o esforço para organizar as lembranças e elaborar uma memória pretensamente estável e abrigadora da identidade como um todo – permitindo, pois, a sobrevivência do eu – irá deixar de fora o esquecimento. Lembrar-se de toda uma vida é

uma ilusão, mas uma ilusão de que precisamos para seguirmos adiante com uma segurança mínima quanto a saber quem somos.

A memória nos dará essa ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente (CANDAUI, 2016, p. 15).

Se não formos capazes de recuperarmos um mínimo do que fomos – então, do que somos, quem seremos?

A relação entre literatura e memória não está apenas na forma como recuperamos nosso passado. Para Nünning (2016, p. 220), “a literatura fornece um meio privilegiado para explorar as ficções, os enquadramentos e limites da memória e [...] o conhecimento estético da literatura nos pode ajudar a entender os processos complexos envolvidos na recordação e [no] esquecimento”. A literatura é, portanto, um campo vasto para se pensar a representação da memória.²⁷

De acordo com o autor, gêneros literários como o romance e a autobiografia²⁸ podem paradigmaticamente mostrar o complexo funcionamento da memória ao explorar a relação entre recordar e esquecer. Em sua perspectiva, ao retratar esses atos (tanto no âmbito individual como no coletivo), “as obras literárias conseguem revelar os problemas de toda a noção mimética e ingênua da ‘memória como unidade de armazenamento’” (NÜNNING, 2016, p. 220). Por isso, ele recupera o conceito de ficções da memória proposto por Paul John Eakin, que as entende como uma “(re)construção imaginária que resulta de um jogo sutil entre passado e presente, assim como entre memória e esquecimento” (NÜNNING, 2016, p. 223), isto é, como uma construção, concordando com a noção de que a nossa ideia de uma identidade contínua é uma ficção – talvez a

²⁷ É sempre bom termos em mente a observação de Eakin (1999, p. 137, tradução nossa) de que “o papel da narrativa na autorrepresentação se estende muito além do literário; não é apenas uma forma entre muitas de expressar a identidade, mas sim uma parte integrante de um modo primário de experiência de identidade, o do *self* estendido, do *self* no tempo” (no original: “narrative’s role in self-representation extends well beyond the literary; it is not merely one form among many in which to express identity, but rather an integral part of a primary mode of identity experience, that of the extended self, the self in time”).

²⁸ Aqui analiso romances, e não autobiografias – afinal, de forma alguma há identidade entre o autor e o narrador, premissa básica da proposta de Lejeune (2014). O uso de material teórico referente a estas justifica-se por tratar, afinal, de narrativas do eu; assim, diversas características são comuns. Além disso, as reflexões sobre a estrutura das autobiografias podem servir à proposta de análise que trago.

primeira ficção de toda autonarração. Nesse contexto, as autobiografias e os romances caracterizam-se não só por apresentar relações entre memória, narração e identidade, mas também uma autorreflexão sobre os problemas e as limitações da memória – a metamemória, como propôs Candau (2016, p. 23, grifo nosso), isto é, “a *representação* que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, *o que diz dela*”. Nos casos em que essa reflexão é matéria dos textos, podemos afirmar que temos o que Neumann (2016, p. 272) considera “ficções de metamemória”, as quais “combinam memórias pessoalmente engajadas com perspectivas criticamente reflexivas sobre o modo de funcionamento da memória, tornando, desta forma, a questão de como nós recordamos o conteúdo central da rememoração”. Dentro das possíveis nomenclaturas para tratar tais narrativas, temos ainda o conceito de “mimese da memória”, que Nünning (2016, p. 227) define como “técnicas narrativas que se usam para representar ou encenar a memória, a recordação e o esquecimento na literatura”. No campo da neurociência, Baddeley, Anderson e Eysenck (2011) trazem o conceito de consciência auto-noética proposto por Tulving. Trata-se da capacidade de refletir sobre os nossos pensamentos, permitindo a reflexão sobre conteúdos da memória episódica. Relacionado a ele, os autores trazem, também, o conceito de metamemória, definida como o conhecimento sobre a própria memória, sobre seu funcionamento, e a capacidade de o regular.

Para Candau (2016, p. 74), o trabalho de elaboração da nossa história não serve apenas para fins práticos de identificação e sobrevivência, mas serve também a uma satisfação estética, resultado de um processo em que o sujeito controla, de certa forma, o passado:

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

Essa domesticação do passado, porém, não é regra (basta pensarmos na memória traumática) – e não é, definitivamente, o que rege as narrativas empreendidas pelas personagens de Cruz nos romances em análise. Pelo contrário: elas parecem quase

incapazes de fazê-lo. Se tentam, atrapalham-se, perdem-se, falham. Deixam sua marca, sim, mas é justamente a marca do descontrole.

A associação entre narratologia e memória – como procuro realizar aqui – é, portanto, possível: “As abordagens narratológicas chamam a atenção para as características estético-formais da literatura, trazendo, deste modo, à luz possibilidades ficcionais atinentes à criação do mundo ou da memória” (NEUMANN, 2016, p. 268). O pressuposto é, novamente, que os trabalhos de ficção dispõem de técnicas específicas, genuinamente literárias, para examinar a ligação entre memória e identidade. Neumann (2016, p. 269) ainda complementa a ideia afirmando que

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

Entre as características dessas narrativas de memória, Neumann (2016) aponta algumas técnicas estéticas, dentre as quais destacam-se duas: um narrador ou uma personagem reminescente, que olha para o próprio passado procurando dar-lhe significado a partir de uma perspectiva presente – um movimento de retrospecto ou analepse, portanto – e um tempo em copresença, isto é, uma construção em que “os níveis multi-temporais do passado e do presente misturam-se de maneiras diversas e complexas” (NEUMANN, 2016, p. 270). Assim, a presença de um eu que experiencia ou é recordado e um eu que narra ou recorda acaba por implicar também uma tensão temporal – o que me parece evidente nos romances de Cruz que aqui analiso, pois a retomada do eu do passado gera uma tensão temporal que se expressa inclusive na sobreposição, em uma dificuldade de distinção entre passado e presente. Pode-se, enfim, afirmar que as formas literárias que permitem a encenação e o reflexo da criação de memória são a estrutura temporal, a mediação narrativa e a estrutura de perspectiva (NEUMANN, 2016). Além disso, o espaço serve como manifestação simbólica de memórias individuais ou coletivas, mediando o passado – a desordem espacial sugerindo dificuldade de acesso ao passado.

A imprecisão espacial de *Vermelho* – Tito está sempre circulando, ora um cinema aberto, ora a casa, ora um bar qualquer, sem muita explicação ou uma tentativa de localização; a fazenda de Amadeus é em algum lugar qualquer do genérico Cabo Verde; a casa da família em Portugal pode ser uma casa qualquer, em um lugar qualquer – contribui para uma narrativa mais confusa que a de *A casa do diabo*, em que temos a impressão de acompanhar melhor a movimentação das personagens. Mesmo quando se trata do passado, Jozias parece querer tornar um pouco mais acessível (sem muito sucesso) o que conta. Isso possivelmente se dá porque o narrador-protagonista tem uma preocupação maior com a precisão, afinal, é um investigador, sabe como recuperar as informações – mas seus sentimentos, ao lidarem com elas, torna tudo confuso; Tito, por sua vez, pouco se importa.

A tentativa de organização das lembranças, enfim, concorda com a afirmação de Neumann (2016, p. 271) de que o eu retrospectivo tem como maior desafio reconciliar o sentido do passado à situação presente, de tal forma que “a narração retrospectiva corresponde ao processo de construção de uma identidade diacrônica e narrativa com base nas memórias episódicas, isto é, autobiográficas, de um indivíduo”. Uma construção diacrônica de um todo fragmentário, em que dialogam eus de tempos distintos, resulta em uma unidade que é relativa, pois determinada pela capacidade do sujeito de ajustar as memórias às necessidades atuais. Se ele não é capaz de fazê-lo, tem-se então uma identidade que é instável e, em alguns aspectos, passível de ser posta em causa:

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

Assim, em toda sequência autobiográfica (narrativas ou outras práticas, como diários, trocas epistolares, arquivos pessoais), a recordação serve à justificação de um destino pessoal. Halbwachs, em perspectiva semelhante, defende que a lembrança é uma reconstrução do passado – para a qual “é preciso aproximar, reunir, fundir umas com as

outras as inúmeras lembranças parciais, incompletas e esquemáticas que guardamos” (HALBWACHS, 2003, p. 56).

Tito é um exemplo dessa incapacidade que resulta em permanente fragmentação: ele procura ajustar as memórias a seu contexto presente, mas sua psicologia caótica faz com que tal processo se complexifique, problematizando ainda mais a sua identidade. Incapaz de reunir diferentes dimensões temporais, como afirma Neumann, sua narrativa acaba sendo muito fragmentária, pois sua memória assim o é.

Os romances de Cruz servem a essas reflexões sobre a narrativização da memória, porque pode-se apontar como um traço estilístico autoral, entre diversos aspectos, um trabalho bastante específico com o tempo – em especial a mudança repentina, em geral marcada também por uma ruptura gráfica, pela passagem para um novo fragmento, mas acontece também de, em um mesmo fragmento, às vezes em um mesmo parágrafo, termos dois tempos diferentes coexistindo. O trabalho que a autora faz com um elemento tão fundamental à narrativa seguiria, na perspectiva de Neumann (2016, p. 270-271), uma característica das narrativas de memória na contemporaneidade:

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

Bourdieu (2006), sobre essa mudança na configuração das narrativas, afirma que isso é consequência do questionamento da vida como uma existência dotada de sentido que inspiraria o abandono de uma estrutura linear em romances. Afinal, se a vida real é descontínua, o romance, ao representá-la, deveria necessariamente sê-lo também. Esse é também o pressuposto da colagem, vista por Assmann (2011) como um contramodelo à narração. Ela é

um princípio de ordenação espacial que conduz/coage coisas heterogêneas a inesperadas vizinhanças. A colagem como método não tem apenas algo de acidental, mas também algo de verdadeiro, ou de um impacto de violência gera o que se fixa em um determinado conjunto de metáforas da fala: ela ‘quebra’ a espinha dorsal da narrativa, a sequência temporal-cronológica, ela ‘rompe’

nexos entre acontecimentos e distribui fragmentos de arranjos livres. A colagem não é apenas uma forma de perda da ordenação, mas também uma forma de abalo da ordem (ASSMANN, 2011, p. 306).

Partindo dessas propostas, pode-se pensar como um trabalho de colagem o que se realiza em *Vermelho*, narrativa que se daria, segundo Miguel Real (2017), entre três tempos distintos: um tempo primordial ou mítico, referente ao contexto do tataravô, de Napoleão e da Bíblia; um tempo real, do presente diegético, na companhia de Nina; e o tempo da memória da infância, recuperado em sua relação (majoritariamente contrastante, segundo o autor) com o presente. Importa principalmente o seu comentário sobre o processo de recuperação deste passado: “as recordações cruzam-se com os *desejos*, os *sonhos diurnos*, num *delírio* que, por vezes, roça a loucura, porém sempre de fundo realista” (REAL, 2017, p. 8, grifo nosso).

Se falar de memória é falar de passado, então é falar de tempo.

Bergson defende que a memória é a síntese do passado e do presente com vistas ao futuro, por isso, “a distinção do corpo e do espírito não deve ser estabelecida em função do espaço, mas do tempo” (BERGSON, 1990, p. 181), uma vez que todo acontecimento gravado na memória ocupou certo tempo. Além dele, Halbwachs (2003) defende a importância do tempo como elemento de delimitação do quanto é retido ou lembrado, justificando-se o fato de que nossas lembranças estão sempre ligadas a marcas temporais de contexto, como “antes de...”, “depois de...”, “quando eu...”, “na época em que...”, etc. Nossa memória, portanto, está vinculada mais a um “tempo vivido” (o tempo sentido, não marcado) do que a um “tempo matemático ou geométrico”, abstrato, que homogeneiza artificialmente o tempo das consciências individuais. Bergson (1990, p. 54-55), antes de Halbwachs (2003), já havia afirmado que “A memória [...] intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela”.

Essa relação entre memória e tempo, como bem demonstra o uso das marcas temporais apontadas por Halbwachs (2003), é marcada pela organização, pela homogeneização, um processo que pode servir para o apagamento de algumas lembranças, pois realizamos uma seleção do que queremos lembrar. Isso implica também, em muitos aspectos, a ficcionalização. Organizar nossa história, ordenando os

acontecimentos em tempo e espaço claros, é um impulso humano: a partir disso é que tentamos dar sentido às nossas experiências. Assim, conforme propõe Assmann (2011) ao tratar da memória como *vis*,²⁹ a diferença entre o que é armazenado e o que é dele retomado é mais importante que a reprodução fiel; é a análise dessa diferença, do processo de elaboração que faz com que caracterizemos um sujeito, por isso a relação dela com a identidade.

Consciente da incapacidade em precisar os acontecimentos, o narrador-protagonista de *Vermelho* admite, em alguns momentos, que conta algo que não poderia saber, reconhecendo que muito do que narra está no campo da ficção: “E a Dária avançava sem barulho e sentava-se na cama ao lado dele. E ele. Esboçava um sorriso. O meu pai. Oh, não posso dizer o que não sei. Ninguém sabe” (CRUZ, 2003, p. 165). A ficcionalização da memória toma, assim, grande importância no romance, a tal ponto que Miguel Real (2017, p. 7) afirma que a fidelidade diz respeito “não à realidade, mas às impressões egocêntricas da consciência de Tito”. Importa, portanto, a coerência do que se narra *no contexto mental de Tito*, e não no contexto das experiências reais.

Para Bergson, “o que chamo ‘meu presente’ estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro” (BERGSON, 1990, p. 113); sobre o passado, porque, no momento em que se dá, o acontecimento já está distante de nós, e sobre o futuro, porque é para ele que tendemos, sobre ele que nos inclinamos. Assim, parece-nos que os acontecimentos conservados na memória, por relacionarem-se e estenderem-se uns sobre os outros, integram um único conjunto.

Cruz aproveita essa extensão dos tempos uns sobre os outros em sua escrita, fazendo com que eles se sobreponham de tal forma que seja possível que, em uma mesma página, reúnam-se lembranças de diferentes momentos, como no trecho a seguir:

A marca do Renoir estava lá, na parede.

Aos poucos o Martim tinha despejado a casa. Ela saía de manhã, com o filho, e só voltava à noite. Cada vez havia mais espaços vazios mais marcas na parede.

²⁹ Isto é, a memória como “potência”, opondo-se à memória como *ars*, como “arte” (no sentido de técnica). Essa distinção refere-se à existente entre um *procedimento de armazenamento* – um procedimento mecânico, o de decorar algo, em que a informação é retomada da mesma forma como foi assimilada, sem se considerar a dimensão temporal – e o *processo de recordação* – influenciado pelo tempo, uma vez que se relaciona aos episódios de ocorrência única. Trato especialmente deste segundo, pois a memória como *vis* é a característica do discurso psicológico.

— Depois vou ter de pintar — tinha pensado. E foi tudo o que pensou. Tinha poisado o tabuleiro na mesa.

Não gostava daquela ideia de banhos à noite na piscina. Ela e o Martim.

Lembrava-se de andar como se estivesse a fazer equilíbrio, pela borda da piscina. Rir.

— Um Chevy, não é mau.

— Não percebo nada de vinhos.

— Não percebe porque não quer perceber.

Só depois é que se deu conta de que tinha feito uma enorme gaffe, o

Martim.

Falou de outra coisa. O vento enredava-se nas árvores.

Quando estava grávida tinha fome, sobretudo ao princípio. Depois não, passou, voltou a ser como antes. Ou como se tinha tornado nos últimos anos.

Só tinha exigido que o quarto do filho ficasse intacto.

De resto, o despojamento dos outros quartos, das salas, da entrada, as paredes nuas, era-lhe indiferente (CRUZ, 2000, p. 16-17).

Em *Vermelho*, um fenómeno semelhante pode ser apontado na seguinte passagem:

A Nina preparava o chá.

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

Nela, temos a sobreposição de dois espaços: o da casa do presente, onde Nina prepara o chá, e um local qualquer por onde passariam os cortejos quando do enterro das esposas do tataravô. Ambos os espaços estão coexistindo diante dos olhos de Tito, mesmo que não pertençam ambos à sua própria experiência, e mesmo que tenham gerações de distância. Na sua alucinação, porém, eles estão ali, acontecem ao mesmo tempo.

Esse trecho também serve a outros dois pontos: o de projetar-se em outro tempo, frequente na narração de Tito, pois ele também faz isso quando insiste, principalmente, em colocar-se no lugar do poderoso avô – o que lhe faria “viver” esse outro e fazendo com que a narrativa apresente sobreposições; e o de que essas sobreposições, justamente, servem como uma boa materialização do que Assmann (2011) coloca como colagem. No funcionamento da memória, tal processo acontece porque sempre acabamos desencadeando associações que remetem a tempos distintos. Mesmo quando tratamos do passado, pensando-o como um bloco único, estamos na verdade combinando diferentes momentos deste.

No trecho d’*A casa do diabo* anteriormente mencionado temos, primeiramente, uma observação sobre a casa, na qual Nancy está chegando. Não é uma observação

qualquer: ao longo das páginas anteriores, retoma-se repetidamente, às vezes de forma isolada, a constante frase de Martim sobre ela: “Uma mulher que parece um Renoir”.

Retirar o Renoir da parede da sala tem diversas implicações: marca a apreensão, por Martim, de um elemento relacionado diretamente a uma referência íntima entre ambos, e também denota a importância social do ex-marido de Nancy – afinal, entende-se que se trata de um original, mantido em um cofre até 1974. Por fim, a marca que fica na parede materializa o vazio que a separação deixa na casa e nos seus habitantes.

Além disso, a presença de uma pintura do impressionista pode ter alguns significados outros, relacionados à construção da personagem Nancy. Afinal, é interessante, nesse sentido, considerarmos que a escola artística se caracteriza pelo trabalho com a luz e com o movimento, em uma espécie de resposta ao contexto dos seus principais artistas: a *belle époque* parisiense – Paris, a “Cidade-luz”, justamente –, marcada pelo desenvolvimento tecnológico, pelas grandes mudanças e por certo ar de otimismo. A pintura impressionista, assim, busca “captar a vida, a luz, a cor e toda a alegria contida na fugacidade de um momento. [...] os impressionistas procuram retratar o mundo de forma a mostrá-lo como algo vivo e mutável” (CIVITA, 1977, p. 6). Os quadros retratam um instante, mas sem que os contornos dos elementos da imagem sejam rígidos, dando-lhes, assim, um movimento que os diferencia do que era produzido antes.

Renoir, mesmo com traços próprios, tem uma obra marcada por essa luz – chegue-se a falar, ao tratar de sua obra, em um *estilo luminoso* –, por esse movimento e por um trabalho de exploração das cores. Assim, “uma mulher que parece um Renoir” remete às mulheres por ele retratadas: sempre muito brancas e largamente iluminadas. Esses retratos carregam também elementos coloridos que contrastam com o branco tão predominante, nas roupas ou nos ambientes em que se encontram. Aqui é fácil lembramos da primeira descrição de Nancy, na abertura de *A casa do diabo*, dormindo e recebendo a luz do sol que entra pela janela – “a cara luminosa e jovem do verão” (CRUZ, 2000, p. 9) – e do contraste provocado pelo uso que faz de batons de cores fortes, como o vermelho.

Nota-se, porém, como já ressaltado, que, apesar dessa descrição, Nancy é uma personagem muito mais marcada pela sombra que pela luminosidade. Sendo assim, é de se questionar a maneira como os homens a veem, isto é, restringindo-se à sua imagem, ao seu exterior; uma figura idolatrada, uma deusa que se venera sem procurar entender – afinal, como já dito, ela é considerada “inaproximável” (CRUZ, 2000, p. 170). Outra

possibilidade ainda é lê-la a partir de uma transformação: era, de fato, “um Renoir” quando conheceu Martim, mas, assim como o quadro é levado da casa, sua semelhança se desfaz e ela passa a carregar as marcas do vazio, como as marcas deixadas pelo quadro ausente na parede.³⁰

A obra de Cruz tem, entre as diversas características já mencionadas, a interlocução com outras formas artísticas: além da música, também as artes visuais. Em *A casa do diabo*, tem-se a menção a Renoir, e em *Vermelho* também a pintura é importante para o sentido do texto. Neste romance, as referências mais explícitas são *Inverno*, de Pieter Bruegel, e *A morte de Marat*, de Jacques-Louis David, que contribuem para que o leitor reconstrua a atmosfera da história: o inverno, o frio constantemente mencionado pelo narrador, e a violência, a iminência de morte – uma morte provocada, um assassinato – que constantemente o ameaça.³¹

O inverno é um elemento apresentado nas primeiras linhas de *Vermelho*: “É preciso dizer que tudo isto começou no Inverno para lá de Novembro numa névoa que era uma sucessão de dias e noites sem norte que me faziam pensar pela privação de luz e calor que te tinha só a ti” (CRUZ, 2003, p. 9). É um contexto importante à construção da personagem Tito, se considerarmos a observação de Bachelard (1993, p. 57):

o cosmos do inverno é um cosmos simplificado. É uma não-casa no estilo em que o metafísico fala de um não-eu. Da casa à não-casa se encadeiam facilmente todas as contradições. Na casa, tudo se diferencia, se multiplica. Do inverno a casa recebe reservas de intimidade, delicadezas de intimidade. No mundo fora da casa, a neve apaga os passos, embaralha os caminhos, abafa os ruídos, mascara as cores. Sente-se em ação uma negação cósmica pela brancura universal. O sonhador da casa sabe tudo isso, sente tudo isso, e pela diminuição do ser do mundo exterior experimenta um aumento de intensidade dos valores de intimidade.

³⁰ Pallasmaa (2018, p. 15) afirma que “em primeiro lugar, [as edificações] materializam e preservam a passagem do tempo e a tornam visível; em segundo, elas concretizam a lembrança ao conter e projetar as memórias; e em terceiro, elas nos estimulam e inspiram a recordar como a imaginar”. A marca da ausência do quadro ressalta a casa de Nancy como um espaço exemplar disso.

³¹ A relação entre literatura e artes visuais é um assunto extremamente profícuo na obra de Cruz, merecendo uma pesquisa à parte, por isso não será desenvolvido neste trabalho. Cabe trazer, apenas a título de mais um exemplo, além dos mencionados, a referência ao pintor italiano Boticelli no título do romance *O rapaz de Boticelli* – no qual, mais uma vez, uma personagem (neste caso, um dançarino, reforçando ainda mais o diálogo da autora com as artes de forma geral) é caracterizada a partir de uma referência artística; assim, o leitor que conhecer a obra do pintor formará uma imagem específica de Efron Cage, o protagonista.

Sabemos que a casa de Tito não o abriga do frio exterior. Assim, é como se o inverno entrasse casa adentro e, com isso, contribuísse para o apagamento dos rastros, a confusão dos caminhos. Como se o inverno contribuísse, de alguma forma, para a sua dificuldade em recuperar as lembranças e compartilhá-las.

O vazio do quadro faz lembrar Martim – e lembrar Martim traz à recordação as noites de banho de piscina. Há aí um contraste significativo entre uma lembrança boa, de um passado distante (o riso à borda da piscina) e uma negativa, mais recente (a partida). Esta é a lembrança predominante do trecho, a desencadeadora das outras. Assim, mesmo a gestação ganha um ar melancólico, beirando o habitual. É como se Nancy mostrasse que a gravidez de Francisco tivesse sido apenas excepcional no seu início e depois, como todas as coisas – como o próprio vazio que toma a casa –, acabasse se tornando qualquer coisa a que fosse indiferente. Tal contaminação de um conjunto de lembranças por sentimentos negativos provocados por um episódio em específico é, novamente, uma boa demonstração da afirmação dos neurocientistas, de que o humor, as emoções influenciam o processo de rememoração.

Além da referência a Renoir, há uma outra frase de Martim que é constantemente repetida quando a narrativa está na perspectiva de Nancy: “Minha amada”. Em alguns trechos, como o abaixo, essa repetição é frequente:

Um dia como os outros.

– Mãe. A Júlia pode fazer crepes?

Minha amada – recordou-se então.

Amada.

Minha amada.

Amada. Fulvos como estrigas. Linho. É pena eu ler tão mal [...] (CRUZ, 2000, p. 21).

Apesar de ser uma expressão a princípio afetiva, ela também está associada a momentos desagradáveis, como quando Martim a repete, embriagado e insistente, provavelmente em busca de sexo – ao que Nancy responde impacientemente. A reação

positiva que ela tem anteriormente à sua abordagem mostra como a relação é de pequenos conflitos a Nancy – e como ela, em momento algum entendemos bem por quê, cede a ele:

Passava-lhe a mãe pelas costas. Descia.
 – Tens um rabo perfeito.
 Involuntariamente sorriu. Parecia um Buda, com metade da cara iluminada.
 – Que é isso?
 [...]

– Minha amada, minha amada. – Uma voz arrastada, tão desagradável.
 Atirou com o vestido para um canto.
 – Quero dormir, Martim.

Minha amada.
 – Quero dormir.
 Minha amada.

Um candeeiro aceso. Cortinas pretas. Pendurou o vestido.
 – O quê? (CRUZ, 2000, p. 25).

Seria o amor um jogo entre os dois?

A repetição de expressões e frases, ao longo da narrativa, é uma constante nos romances de Cruz. Assim como em *A casa do diabo* as expressões “Minha amada” e “Água filha da puta” aparecem com frequência, em *Vermelho* há a repetição de “Bice” e “Meu menino, olha a neve” – como em “Meu amparo, meu menino, olha a neve” (CRUZ, 2003, p. 99) –, uma frase que provém de uma lembrança da mãe em momentos com o menino de quem acabaria engravidando: “E continuavam os dois a cena de caça e a criança sorria, até que a Dária lhe pegava pelos ombros e o deitava no colo dela e lhe fazia festas na cabeça muito tempo, e dizia baixo «meu menino, meu amparo»” (CRUZ, 2003, p. 165). Outro elemento que se repete constantemente, e que também está vinculado à figura do pai, é o som da campainha, que “soa” diversas vezes ao longo da narrativa. A ela está ligado o momento da morte do menino albino, pois diz-se que, nesse momento, ele deixara cair das mãos um brinquedo que fazia o som. Esse recurso remete a ecos da memória, como se o autor da voz que narra ou a personagem em cuja perspectiva a narração acontece não conseguisse se desvencilhar de uma frase marcante do passado.

Tal recurso, a repetição, nem sempre se dá na recuperação da frase ou cena por completo. No exemplo a seguir, a frase é apresentada inicialmente completa, e depois retomada com uma interrupção. Na primeira recorrência:

«Andámos de quarto em quarto e dormimos em todas as camas da casa.» —
Minha amada, minha amada (CRUZ, 2000, p. 28).

Na sua retomada:

E a imagem concentra-se na noite e no mar. Naquilo que sempre vi: dois desconhecidos a entrar numa tabacaria. Duas criaturas capazes de se matar numa atmosfera densa.

Minha amada. Andámos de quarto em quarto —

O seu corpo era uma decisão clara da natureza, desenhando com meia dúzia de traços, uma estrutura firme.

Oiça: eu tinha planos. Não sei o que quer exatamente dizer ter planos. Andar em direção a qualquer coisa, talvez — ia acrescentar «alguém parecido comigo», mas abanou a cabeça (CRUZ, 2000, p. 37, grifo nosso).

Em outro caso, como o seguinte, a primeira ocorrência não parece ser necessariamente uma voz da memória – em verdade, parece uma expressão um pouco perdida, inicialmente; é sua repetição que lhe dá sentido. Ao relembrar a viagem com os pais à Praia do Ribatejo, temos, na narração de José, expresso “Água filha da puta, água das cheias” (CRUZ, 2000, p. 152). Algumas poucas páginas adiante, descobrimos que o ataque verbal à água faz parte de uma lembrança:

Tinha começado a chover. Acordou com o barulho da chuva.

O vestido de primeira comunhão estava ensopado, pendurado no estendal com duas molas de madeira.

Recordava-se da chuva cada vez mais forte.

Três miúdos corriam a fazer barulho na lama. Usavam sacos de plástico rasgados enfiados nas cabeças para se protegerem.

«Água filha da puta, água filha da puta.»

Numa cantilena já muito distante no tempo, mas cuja realidade surgia ainda imperiosa no sonho (CRUZ, 2000, p. 155).

Esse recurso da repetição é coerente, pois nossa memória funciona em diversos retornos a um episódio, em retomadas constantes. Ele é, inclusive, um dos fatores determinantes para a permanência de uma lembrança na memória:

O número de vezes em que um evento ou fato é repetido, sua importância, o grau em que podemos organizá-lo e relacioná-lo ao conhecimento que já tínhamos e a facilidade com que podemos relembrar o material após ele nos ter sido apresentado. Todos esses fatores influenciam a natureza e o grau de codificação que ocorre no momento do aprendizado inicial, assim como quão efetivamente um novo evento ou fato resulta em uma alteração neuronal no encéfalo (SQUIRE; KANDEL, 2003, p. 83).

Além disso, a repetição serve como um recurso de correção da memória. Tito, por exemplo, recupera constantemente o momento da chegada de Lena – e em cada recuperação há novos elementos, apagamentos de outros e ainda a confusão com outros momentos e acontecimentos.

– Boa tarde — disse-lhe friamente e a rapariga pediu-me perdão com o olhar e eu desviei imediatamente a cara. Ficámos assim um instante.

Voltei a encará-la. Como se a acariciasse, pensei, mas não, não fiz nada. Nem seria possível.

– Deseja alguma coisa?

Não respondeu.

– Vem de longe?

– De Vilna.

– De Vilna.

– Desculpe — é que eu — e calou-se. — Estou a falar com quem?

– Mas porquê? — perguntei em voz baixa, uma voz intensa e cortante.

– Cheguei ontem (CRUZ, 2003, p. 52).

– Boa tarde — disse a rapariga.

– Boa tarde.

– Venho de Vilna.

– Então é sempre verdade?

– Boa tarde.

– Procura alguém?

E ficámos ali, contra o céu do crepúsculo.

– Procura de alguém?

– História do canil?

– Não.

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

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

A memória, afinal, é um vai e vem de lembranças. Tito está consciente disso.

Manter a distância necessária com os meus próprios medos. Ser apenas um homem que ainda não morreu, não é verdade? Requer meios. Meios mentais, *mas eu*.

Fecho os olhos.

Umhas mãos pequenas e brancas passam por mim. Gordas e arditosas pequenas pombas. São as mãos da minha avó paterna. Voltam a passar-me diante dos olhos mas esqueço logo. Esqueço tudo. Mas depois lembro-me outra vez (CRUZ, 2003, p. 17, grifo nosso).

E o que vai e vem à sua mente não são apenas os acontecimentos que o envolveram, que ele experienciou; a presença da mãe no quarto onde o pai era escondido, por exemplo, é recuperada insistentemente por Tito, que tenta imaginar como os dois se olhavam, como se dava a dinâmica quando os dois montavam juntos um quebra-cabeça. Esses momentos, claro, não pertencem à sua memória, mas à da mãe; elas advêm,

portanto, da narrativa de um outro e ganha contornos próprios quando imaginados por ele.

O recurso da repetição, assim como os comentários dos narradores sobre o ato de narrar, pode ser associado à ideia de pentimento, conceito vinculado às artes visuais e que se refere, segundo o glossário da The National Gallery, de Londres, “à mudança feita pelo artista durante o processo de pintura”³². Essas mudanças geralmente estão escondidas sobre as camadas de tinta posteriormente acrescentadas, e acabam transparecendo com o passar do tempo. O pentimento torna-se, assim, importante na investigação do desenvolvimento do *design* do artista, podendo inclusive ajudar na atribuição de autoria de determinadas obras.

A ideia de pentimento serve aos romances de Cruz aqui analisados como a permissão dada ao leitor para entrever o processo de construção de uma ideia, de recuperação e correção de uma lembrança.³³ O pentimento é, pode-se afirmar, um processo intrínseco à rememoração, afinal, “Todo homem traz em si uma espécie de rascunho, perpetuamente remanejado, da narrativa de sua vida” (LEJEUNE, 2014, p. 78).

Chamarem-na pelo nome – ou por um vocativo em geral, se pensarmos no recorrente “minha amada” – é um deflagrador de lembranças comum para Nancy. Se na memória da infância há o constante chamamento por freiras, no passado mais recente, é por Martim:

[...] — Eu perguntei quando é que o pai vinha e o pai disse que estava no Canadá.

A mulher olhava para o fundo da piscina com um olhar atento, como se analisasse um ponto preciso.

Na realidade não via nada. De resto. Pouco lhe importava. E pareceu-lhe que ouvia o grito: — Na-ancy!

Transportava então o Little Boy no berço do seu sangue.

Devia estar a atingir os sete meses de gravidez e usava um vestido comprido de linho, estava um livro aberto no chão, lembrava-se perfeitamente, por pouco não o pisava.

Alguém subia a escada de ferro da piscina com os olhos todos encarnados por causa do cloro — quem seria, meu Deus, quem seria? — Nancy,

³² No original: “a change made by the artist during the process of painting” (Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/pentimento>).

³³ O conceito serve também se considerarmos o quanto a sua obra traz referências a obras de arte.

Na-ancy! e ela acocorou-se no chão, a sorrir para a pessoa que saía da piscina e tapou os ouvidos (CRUZ, 2000, p. 55).

Esse trecho deixa entrever um aspecto importante na relação entre a personagem e o marido: como ela é vista sempre como frágil, infantilizada pela entonação pressuposta na grafia “Na-ancy”. De fato, ao longo da narrativa, percebemos, em diversos comentários de Martin, que ele a vê dessa forma, e a tentativa de tomar a guarda de Francisco é talvez uma prova de como ele a julga despreparada para o mundo.

O nome também é um detalhe interessante em *Vermelho*: a reclusão do pai de Tito é tão significativa que Dária se refere sempre ao primeiro marido como “ele”, forma também assumida pelo narrador, apesar de ser conhecido seu nome – José. Esse é um aspecto interessante, pois, como observa Bourdieu (2006, p. 187),

o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda.

O nome é importante à memória, pois, como reforça Candau (2016, p. 68), o dever de memória passa sempre, primeiramente, pela restituição dos nomes próprios, de forma que “Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar sua existência; reencontrar o nome de uma vítima é retirá-la do esquecimento, fazê-la renascer e reconhecê-la conferindo-lhe um rosto, uma identidade”. No caso do pai de Tito, parece-me que, apesar de geralmente não o nomear, o protagonista-narrador busca constantemente inseri-lo na memória da família, ao invés de apagá-lo, opondo-se à atitude geral da família. O nome serve, assim, à memória familiar. No caso de Nancy, a importância da nomeação é outra: ao trazer o chamamento por outros nas lembranças, ela coloca-se e afirma-se nestas. Ela, assim, pode dizer: sim, eu estive nela, eu a vivi e, por isso, ela faz parte de mim. Em ambos os casos, portanto, nomear ultrapassa a mera identificação.

A narrativa de Cruz chega ao ponto de misturar diversas lembranças e, conseqüentemente, diferentes tempos e espaços em um mesmo fragmento. O que segue, por exemplo, de *A casa do diabo*, está vinculado ao presente, ao se mencionar a possível perda da guarda do filho por Nancy, e este presente perturba a rememoração de episódios

da infância. Tudo, tanto os acontecimentos passados quanto as informações do presente, misturam-se sem organização ou relação lógica:

Era como os instantes que antecedem as piores coisas.
 Então viu melhor: a Nancy era uma dessas crianças. A Nancy tinha uma faca de talhante na mão. E avançava para a água, de olhos cegos.
 — Oiça lá, oiça lá, gritou o Jozias — olhe que fica sem o seu filho —
 Quê? Fala alto.
 «A conta segue para o governo civil»
 — Miúda estúpida.
 Quando a lebre cai.
 — Heranças do pai — a olhar para a garrafa, como se lhe tomasse o peso.
 O meu pai adorava touros. Jogava no casino.
 Criança louca, criança impossível.
 Correu atrás dela. «Não sabes que todo homem vive duas vidas?»
 «Não sabes que todo homem vive duas vidas?» (CRUZ, 2000, p. 155-156).

Uma das formas de introdução das lembranças das personagens utilizada por Cruz é o discurso indireto livre. Em alguns casos, como o apresentado a seguir, trazer uma lembrança acarreta mudanças significativas; neste caso, as mudanças são no tempo e na voz narrativa:

Tornou a pegar na pasta e preparou-se para sair.
 O problema, e reflectia sobre o irrelevante enigma da sua existência, havia de se resolver. Sim. Claro, havia de se resolver. Mas nesse instante só via a luz da manhã encher a sala com a tranquilidade de uma criança, talvez ele próprio nas suas memórias confusas, uma criança que solta um balão e levanta a cara. Fica a olhar.
 Nada reage.
 Ficou parado a ver a mancha azul, depois a mancha branca, depois a verde, é estranho. Parece às vezes que o universo confia, pensou. Quem sabe em quem. Em quê.
 A minha mãe morreu cedo.
 Ainda a vejo sentada à máquina de costura a olhar-se no espelinho da caixa de pó de arroz (CRUZ, 2000, p. 146).

Sobre esse recurso, o linguista Joaquim Mattoso Câmara Júnior (2010, p. 5) afirma que ele serve ao estabelecimento de um elo psíquico entre o narrador e o personagem falante:

em vez daquele apresentar o personagem no palco da narração como uma figura dramática, que fala por si (discurso direto) ou de lançá-lo aos bastidores para nos informar objetivamente sobre o que ele disse (discurso indireto estrito), o narrador associa-se ao seu personagem, transpõe-se para junto dele e fala em uníssono com ele.

Com isso, opera-se uma espécie de monólogo, pois a incorporação do discurso do outro torna-o seu. Cruz vai além nesse recurso: o narrador não adota o discurso do outro como seu, mas o apresenta *a partir da própria mentalidade*. Nesse caso, é possível questionar de quem é, realmente, o discurso – ele faz parte mesmo de um momento passado, de uma ação realizada por outra pessoa, ou é pura elaboração do narrador?

A oscilação entre presente e lembrança pode ser percebida também em outros momentos, como sucede quando José está na sala de espera do escritório de Martim para conversar com este. Nele a mistura se dá entre o presente na sala, principalmente pela referência à secretária, e as reflexões e projeções do homem sobre o passado do pai – afinal, está em um local propício à lembrança deste. Com relação a Tito, o mesmo lhe acontece com a chegada de Lena. Enquanto temos a descrição que acontece no presente, envolvendo ele, a companheira e a visitante, o passado remoto é constantemente trazido à tona – mesmo o pertencente à história da família, muito antes da existência da narrador. Com isso, passado e presente se misturam, muitas vezes, este servindo como uma espécie de mola propulsora das lembranças, apenas; é um terreno “seguro” (afinal, estamos tratando de um narrador, em alguns aspectos, delirante) de onde se parte para o passado.

Porém não é só de acontecimentos pretensamente reais que as misturas da narrativa são feitas. Em diversos pontos, Tito conecta a sua história e a história do pai com a do *petit tambour* – uma ligação que serve para tratar da morte. A narrativa que resulta dessa confusão de diferentes tempos, contextos e histórias acaba apresentando, por isso, trechos como o seguinte:

A minha mulher com nove anos de idade sentou-se na cadeira do imperador e adormeceu. O bicórnio resvalou e rolou no soalho.
Bice (CRUZ, 2003, p. 38)

Nele, temos a mistura de: 1) a infância de Nina – o passado de outrem, portanto; 2) a narrativa do *petit tambour*; 3) a história do pai, especialmente de sua

morte; e 4) uma referência a Nina, pois “Bice” é possivelmente uma outra forma de lhe chamar.³⁴

Nossas lembranças são, de forma geral, uma mistura de várias outras, como as antigas com aquelas que estão sendo adquiridas no momento da enunciação, de sua retomada. Por isso, a cada recuperação, a lembrança pode se transformar. No processo de repetição, as transformações que ocorrem podem levar à extinção parcial de algumas lembranças – e isso pode nos levar à elaboração de falsas memórias (IZQUIERDO, 2002). Isso parece natural quando pensamos que temos, em realidade, muito mais fragmentos de memória que lembranças de fato. Ao tentar conectá-los, podemos facilmente inventar detalhes.

“A primeira operação de ordenamento consiste em distinguir o presente do passado”, defende Candau (2016, p. 85) ao tratar do trabalho antropológico da memória, até mesmo porque “Pensar o tempo supõe classifica-lo, ordená-lo, denominá-lo e datá-lo” (CANDAU, 2016, p. 85). Talvez isso seja adequado se pensarmos na recuperação de uma memória coletiva e no empenho de dar a ela um sentido que sirva a toda a comunidade que lhe interesse. No âmbito pessoal, porém, por mais que tentemos ordenar o tempo, ele me parece funcionar de forma muito mais semelhante ao que propôs Bergson (1990) – pela *sobreposição*, efeito da extensão, uns sobre os outros, dos tempos da memória. É assim que comumente funciona na escrita de Cruz, pois as semelhanças entre diversos momentos e diferentes figuras do passado e do presente fazem com os tempos se misturem, se confundam. A suposta semelhança entre as diversas mulheres da família de Tito, por exemplo, faz com que, a partir da lembrança de uma delas, o narrador traga

³⁴ Não fica claro se é apenas um outro nome para se referir à companheira, causada por alguma confusão simples, ou se há uma confusão entre mulheres diferentes, cujas imagens acabam se sobrepondo de alguma forma. Os seguintes trechos reforçam essa dúvida – que não se resolve em momento algum:

Bice.
 Não. Chama-se Bice.
 Bice, Nina, mas quem é que se importa? (CRUZ, 2003, p. 43).

A Nina agora. Já não era a Nina.
 Bice.
 Era outra. Tinha mudado de corpo (CRUZ, 2003, p. 123).

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

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

Nada. Dorme.

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

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

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

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

A associação de Lena com a mãe chega ao ponto de Tito confundir-se, sobrepondo uma possível resposta à genitora ao descrever um diálogo com a visitante:

— Passei a noite no aeroporto, depois foram buscar-me, um homem que uma amiga me apresentou. Foi ele quem me deu uma morada, não aqui, em Lisboa, e eu perdi-me, compreende?

— Não te entendo — disse à *minha mãe* — ou não te oiço. Fala alto. Tenho saudades tuas. Quê? (CRUZ, 2003, p. 65, grifo nosso).

Associada à mudança de tempo está também a de espaço, bastante frequente nas duas narrativas em análise. Afinal, na maioria dos casos, as personagens retomam acontecimentos ocorridos em um passado longínquo, em outro local. São poucos os casos em que o espaço em que se encontram estão associados a lembranças que envolvem o mesmo ambiente – isso é frequente apenas com Nancy, e serve como um recurso que reforça a diferença entre como era a casa durante o casamento com Martim e a degradação desta após a partida dele. De resto, o espaço pode servir como um despertador de alguma lembrança, como é a sala de espera de Martim, na qual José aguarda, mas mais porque a personagem associa o espaço a alguém ou vê nele algum objeto que faz lembrar de um episódio passado. Nesta passagem, por exemplo, um cômodo é o que vincula diferentes momentos da memória, funcionando como *reminding*:

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

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

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

Outro ponto interessante à mudança de espaço verifica-se quando há a alternância entre o presente de José Jozias – e as lembranças que lhe vão vindo à mente – e o de Nancy, sentada em um café. Os trechos abaixo mostram essa mudança em específico:

Raramente as pessoas correspondem à imagem que fazemos delas. Mas há coisas que se podem depreender de uma carta manuscrita, ou certas fórmulas, como «o Sr. Doutor». Ou então «ao seu serviço» — mas ele tinha mesmo escrito «ao seu serviço»? consultei o papel que trazia na algibeira. Linhas impressas azuis claras — o café era pouco mais ao menos péssimo. Não tive pachorra de me queixar e poisei a chávena.

Sem querer tornei a olhar para a mulher de vestido preto que desta vez se voltou. Tinha uns olhos profundos, sérios.

Não era de esperar, não senhor, se calhar — era melhor ir para a esplanada, para a praça. — e pressenti qualquer coisa de errado, de perigoso, devia, devia ir-me embora já, detesto esta gente. E esta gente detesta-me.

Se ao menos chovesse.

Não choravas tanto; não era?

Já te disse que parasses com isso, de que serve agora.

Letra inclinada para a esquerda com maiúsculas pomposas. Habitado a fazer relatórios. Devia ter feito quilómetros de relatórios. Tornou a dobrar o papel e a guardá-lo. Tinha. Tinha mesmo escrito «ao seu serviço».

E de repente chuviscava.

Talvez assim já não chores tanto.

Talvez assim.

O Jozias. Como se ainda fosse criança. A espreguiçar-se com um pijama às riscas cinzentas.

Quando pedia todos os dias que lhe comprassem uma tenda de índio daquelas de armar no quarto. Tinha visto na Benard.

No Chiado. Que esquisito: no Chiado.

E de repente chovia (CRUZ, 2000, p. 235-236).

Com o meu pijama às riscas

Choravas menos?

Oh.

E tinha-se sentado no café, a ler o folheto policopiado que falava das «belíssimas nervuras manuelinas do tecto», a sentir que ainda não tinha almoçado [...] (CRUZ, 2000, p. 239).

O espaço é um aspecto tão caro à memória que José Jozias decide viajar até Coimbra em busca de respostas para suas aflições em relação ao passado:

Se me pus a caminho de Coimbra num princípio de tarde, eu, que tenho horror à estrada e ao asfalto. Sobretudo se faz calor, e está imenso calor.

Foi certamente porque um dia um homem nasceu e no outro foi amante da minha mãe.

É. Nunca foi fácil ajustar as contas com os mortos. Lidar com coisas antigas.

E no entanto ali estava eu, pronto a apresentar aquilo que me obcecava, como quem poisa um menino Jesus num presépio à luz de uma vela. E espera uma resposta.

Esperar a resposta. De qualquer maneira, tinha a impressão de que já qualquer resposta me serviria. Se as coisas tinham chegado àquele ponto (CRUZ, 2000, p. 204).

Na cidade, ele busca pela rua com o nome do pai, Doutor Mendes Jozias. Nesse contexto de circulação pelas ruas que agora pertencem à memória é que se desencadeia a lembrança de uma antiga namorada.

Tito, por sua vez, apesar do desejo de viajar para Cabo Verde, onde o tataravô era colono e onde se iniciaria sua genealogia, acaba nunca realizando tal desejo. Ele adquire o hábito de ir ao aeroporto observar aqueles que se dirigem para a ilha, projetando neles sua vontade de retornar à origem do seu mundo, onde começa sua família, como forma de obter respostas. As que obtém, no entanto, são adquiridas a partir das histórias contadas pelos outros, afinal, “Como partir, como partir? Como voltar à casa dos actos fundadores?” (CRUZ, 2003, p. 16). Sua retomada do passado, assim, ao contrário do que faz Jozias, é sempre dada no plano discursivo, nunca no concreto. Ele, aliás, não empreende uma investigação de fato, mas apenas tenta organizar tudo que foi recolhendo inevitavelmente ao longo da vida.

Cabo Verde consiste em um lugar de memória para Tito porque é o local que associa ao tataravô – e, por consequência, a toda a sua família. Por isso, a menção ao local não raro desencadeia a lembrança do colonizador, como acontece neste trecho:

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

Não respondi. Continuámos assim.

Então, não sei porquê, lembrei-me do meu trisavô de Cabo Verde e das quatro irmãs com quem ele tinha casado. A saga das irmãs começou em São Vicente (CRUZ, 2003, p. 59).

Tito não sabe por que se lembra do velho, mas nós sim: é simplesmente um movimento da memória.

Um movimento interessante acontece quando vem a avó à mente de Nancy enquanto esta observa Francisco pelo espelho ao dar-lhe banho:

Claro, que à medida que vamos envelhecendo as coisas perdem a realidade. E tornamo-nos mais pequenos. Pequenos metódicos e vis.

Talvez não seja assim para toda a gente.

Qualquer passado, qualquer recordação de infância, para uma pessoa da minha idade, é uma nuvem, uma sombra.

Por exemplo aos vinte e cinco anos, pus-me a amar com desespero a minha avó que tinha morrido durante a minha primeira adolescência. Depois percebi que esse amor só poderia perder-se. Que a minha avó não lhe teria dado nenhum valor. Visto que ela própria tinha tido uma avó.

Ela própria tinha tido aquilo que ela chamava um «mestre» de piano que lhe ensinava versões estranhíssimas de excertos do Parsifal, que ela tocava, enquanto a avó dela se sentava numa espécie de trono, com os pés em cima de um banquinho forrado de veludo.

Não para ouvir a música, que devia ser detestável, mas para observar o crescimento da neta. Tal como um veterinário observa um vitelo. A ordem natural das coisas.

Uma criança de caracóis escuros que se esforça por tocar uma incrível versão de um excerto de uma ópera de Wagner. Num piano de marca Herard. Só Deus sabe – pôs um banho a correr. – *Avó, pensou. Estou aqui, avó* (CRUZ, 2000, p. 57, grifo nosso).

A passagem faz levantar questões importantes: a incerteza da memória, provocada principalmente pela passagem do tempo, e a importância do contexto presente como desencadeador da rememoração. Afinal, Nancy reconhece que qualquer recordação da infância é imprecisa e frágil – por isso nuvem, sombra. E a recordação de tal período que lhe é desencadeada tem motivo esclarecido ao final do trecho citado: ela está sentada à borda da banheira e, vendo o filho pelo espelho do outro lado do cômodo, fica a observá-lo. Ela o ama. Amava também a avó. E a avó, como ela, sentava-se a observar alguém que amava e admirava – a própria avó.

Também Tito é uma personagem que reconhece a imprecisão da memória: “Não, não é fácil saber o que ele sabia, até porque o que ele sabia, tinha uma dimensão que aquilo que eu sei dele perdeu. Já que o tempo destrói a aura dos acontecimentos, das gentes, das eras e resume tudo a «nasceu morreu». «Casou»” (CRUZ, 2003, p. 12). Isso não lhe parece um problema, pois precisar temporalmente os acontecimentos não é uma das suas preocupações: “Hoje, ontem, tanto me faz. Tanto faz” (CRUZ, 2003, p. 10).

Squire e Kandel (2003, p. 18) observam que a evocação memorialística é raramente exata. Ela não é “simplesmente uma reprodução automática de informação armazenada passivamente à espera de ser estimulada de novo. Ao contrário, a evocação é essencialmente um processo criativo de reconstrução”. Baddeley, Anderson e Eysenck (2011, p. 92) reforçam essa ideia: “Apesar das experiências frequentes, nossa memória de longa duração para cenas complexas parece ser bem menos detalhada do que se poderia imaginar”.

Outra projeção, mas em outro sentido, ocorre quando Nancy encontra-se na praia com Francisco e a advogada. Ela vê na mulher mais velha que a acompanha a figura da mãe. A passagem é interessante, no que toca à mudança de voz narrativa, porque há um breve trecho da passagem em primeira pessoa – de Nancy – entre um fragmento predominantemente em terceira pessoa. Assim, temos acesso à projeção se formando na mente da personagem a partir das lembranças que lhe vêm à mente, mas conseguimos também compreender o delírio em questão ao enxergarmos os fatos de fora de sua psicologia.

Delirante é um dos adjetivos que podemos associar a Tito, a ponto de este enxergar-se como um cachorro que ocupa os pés de Nina e Lena. Esse seu estado, porém, não pode ser abordado sem se pensar o delírio provocado pelo álcool, que ele consome incessantemente, e pelas drogas – ele aparece consumindo cápsulas brancas na companhia de Nina em uma cena em específico, no bar em que está com as duas mulheres que lhe acompanham. Não estaria ele, portanto, delirando ao se ver como um animal de estimação delas? E se sua relação com Nina é marcada pelo uso de entorpecentes, não seria o caso de se avaliar se os fatores que o fazem aproximar Lena da morte também não são um efeito deles associado à sua teoria de que a companheira irá envenená-lo?

A ficcionalização da memória está atrelada também ao seu caráter onírico. Possivelmente por sua fragmentação, por termos acesso a lembranças de diferentes episódios muitas vezes sem uma conexão clara, o processo de rememoração e o sonho acabam assemelhando-se. Em *A casa do diabo*, José retoma um passeio à Praia do

Ribatejo em companhia das primas. O episódio teria envolvido as meninas carregando o primo mais novo a algum lugar que ele desconhecia e onde não sabia quanto tempo ficaria. A imprecisão da lembrança faz o narrador adulto questionar-se: “mas esta parte parece um sonho e até agora não sei se é verdade ou se sonhei” (CRUZ, 2000, p. 131).

Em *Vermelho*, diversas são as passagens com tons oníricos (principalmente naquelas em que ocorre a sobreposição de imagens). Aliás, Tito admite ter “sonhos diurnos” (CRUZ, 2003, p. 19), o que o faz questionar o que sabe – “Acho que nunca virei a saber distinguir entre o verdadeiro e o falso. Ou a distinguir um sonho de outro sonho” (CRUZ, 2003, p. 22). O episódio da conversa entre as mulheres da família, por exemplo, pode muito bem estar nesse campo, não tendo ocorrido de fato: “o que ele me disse uma vez num desses passeios correspondia àquilo que eu julgava ter escutado e depois pensei sempre que tivesse sido um sonho ou um mal-entendido. Uma visão mórbida de criança solitária” (CRUZ, 2003, p. 22). A própria narração acaba, assim, tomando uma estrutura de contornos oníricos ao serem apresentadas fragmentariamente algumas cenas. Na que segue, por exemplo, temos diversos *flashes* da movimentação da narradora por um corredor, ao invés de uma longa descrição única, coesa:

Estava à janela. A observar uma mulher cuja corpulência enternece. Uma mulher enorme, a avançar pelo jardim.

Torno a fechar os olhos.
De repente recordo-me com nitidez do rapaz de Málaga.
Acordei.
Conto o número de sapatos espalhados pelo chão.
Decido ficar só com dois pares e meto o resto num saco de plástico.

As pessoas passam no corredor e a lâmpada nua pendurada do texto alto oscila. Pisam o oleado.

A mimosa cresceu. Já ultrapassou a altura da janela das traseiras e o sítio onde havia uma mancha.

Nessa altura despeço-me de alguém num cais.

[...]

Ando pelo corredor. Portas fechadas.

Uma porta aberta. Dois animais adormecidos um monte de palha e uma lanterna cuja luz se abre num halo dourado marcam uma espécie de conclusão.

[...]

Um halo de ouro.

A silhueta de um burro.

Não sinto ansiedade.

A electricidade foi-se abaixo em todo o bairro. Acendemos então uma vela dentro de um copo de vidro grosso dos que usam para guardar as conservas.

O casaco encarnado que vestia à tarde no Outono para sair. Lembrome.

Sáíamos e era Outono.

À noite estendia as pernas. Poisava as botas em cima da mesa e via televisão.

[...]

Foi de dentro dessa obscura consciência da terra e do orvalho que Júlia Schumann se levantou com dez anos vestida de veludo cor de cinza como o céu.

E levantou-se ao mesmo tempo um rapazinho corcunda. Tinham os dois exatamente a mesma cara. Sei que és tu, sabes que sou eu. Viraram-se, olharam-se e fundiram-se até serem um só.

Nunca existiram.

A partir desse duplo ser que ninguém sabe que existe, Brahms escreveu um trio: La Menor. Op. 114 (CRUZ, 2000, p. 85-87).

Os fragmentos de tal trecho apresentam uma linha de raciocínio: o contexto de movimentação pelo corredor desencadeia a lembrança de um outono passado – e um momento neste faz lembrar da figura de Julia Schumann, que servirá para trazer a composição La Menor. Op. 114 de Brahms. Essa relação é possível de ser feita da mesma forma como tentamos dar sentido aos nossos sonhos, isto é, procurando elementos que liguem as diferentes cenas para, a partir disso, criar uma narrativa mais lógica. Com a memória, opera-se semelhantemente, pois é comum que venham à nossa mente episódios aparentemente desconexos, mas que devem possuir um ponto de contato que os faça desencadear. Essa ligação, porém, nem sempre é explícita – e como vamos abrindo diversas gavetas aleatórias do nosso arquivo memorialístico, chega um ponto em que tentamos colocar as lembranças rememoradas em uma linha lógica. É quando construimos uma narrativa, mesmo que, no fundo, os episódios tenham uma relação muito fraca entre eles.

Sonho e memória tanto se relacionam que Tito chega a julgar que o momento em que presencia as mulheres da família reunidas na sala pode ter sido apenas um sonho. Não seria estranho – afinal, ele diz ter visto a morte entre elas.

A minha avó, as minhas tias, a minha mãe.

E eu só ouvia as vozes, via as costas dos cadeirões e tremia. E depois esqueci. Mais tarde achei que tinha sonhado tudo. Mas não sonhei.

Porque a consciência demora a formar-se. Demorei a compreender que uma experiência tão lancinante não podia ser parte de um mal-entendido e que uma criança tão pequena não inventa a partir do que não conhece. Ninguém em idade nenhuma inventa a partir do que não conhece (CRUZ, 2003, p. 28).

Quantas vezes não temos sonhos que, quando retomados, parecem tratar-se apenas de uma lembrança difusa (afinal, não temos como comprovar seus acontecimentos de uma forma mais “concreta”, como, em geral, ocorre às lembranças)? E quantas vezes nos questionamos se um acontecimento não foi, na verdade, apenas um sonho ou delírio – uma experiência traumática, principalmente? Outro ponto que faz pensar sobre quão tênue é a linha que divide os dois: se nossos sonhos vêm das nossas experiências, eles não vêm... da nossa memória?

A fragmentação, já se pôde perceber a esta altura, é uma característica fundamental da escrita de Cruz – o que reforça seu lugar na produção hipercontemporânea. Os romances são compostos por fragmentos, longos ou curtos, que podem apresentar uma cena ou ideia completa ou, em alguns casos, como os que trago a seguir, podem apresentar uma interrupção. Textualmente, os trechos podem parecer acabados, mas seu sentido não necessariamente está completo – e isso se resolve ao longo da narrativa ou, em alguns casos, fica por isso. Esse fenômeno assemelha-se muito à nossa mente: algumas vezes conseguimos entender por que uma lembrança aleatória nos surge quando retomamos o momento posteriormente; em outras, porém, as lembranças continuam a nos parecer totalmente aleatórias.

Em relação a esse aspecto, é interessante pensar que, se a memória individual é composta por episódios, como Assmann (2006) defende – motivo pelo qual ela é passageira, cambiante e volátil –, conferindo-lhe um caráter fragmentário, é importante destacar que o que Tito, em *Vermelho*, realiza, de fato, ao longo do romance, é uma *tentativa* de organização desses fragmentos, e não sua realização, o que revela uma identidade em crise e uma psicologia claramente perturbada, como bem aponta Miguel Real (2017, p. 10): “A imagem [de Tito] quebrada e fragmentada no espelho, desprovida de unidade de continuidade, corresponde à representação geral do texto”.

No seguinte trecho, de *A casa do diabo*, por exemplo, diversas imagens simplesmente vêm à tona, sem explicação, enquanto Jozias aguarda o encontro com

Martim. Posteriormente, ao longo da narrativa, é que o leitor poderá associá-las a um episódio em específico da sua infância ocorrido na Praia do Ribatejo, mencionada de forma aparentemente leviana no início do trecho, depois tomando força como local de lembrança:

Subiu no elevador e no quarto andar foi recebido por uma secretária muito bonita cujo ar afável (assim como se estivesse a falar com uma criança atrasada mental) o enterneceu.

Era Portugal dos anos oitenta ou noventa em pessoa quem o recebia. Uma rapariga que todas as manhãs devia esperar as pancadas de Molière para pôr o pé direito no mundo. Mas já mascarada, marcada. Bem ensinada, evidentemente. Já separada para o melhor e o pior de uma planície ribatejana que verdejava na Primavera e ardia no Verão. Talvez para o melhor, é de esperar.

Água filha da puta, água das cheias.

E a coisa mais estranha tinha sido uma vez aquele cemitério inundado.

As campas abertas, os ossos.

— Pode sentar ali, um bocadinho.

Sentou-se num sofá baixo.

Tinha ido com os pais fazer uma visita. Praia do Ribatejo.

Talvez a rapariga conhecesse. Mas a rapariga ainda não tinha sequer nascido (CRUZ, 2000, p. 152-253).

Outro recurso que serve a essa espécie de suspensão de sentido é o uso de frases incompletas. Em alguns casos, essa interrupção é marcada com travessão. É, por exemplo, o caso deste trecho, em que temos a perspectiva de Nancy:

Não, que ideia, eu estou bem. Só fiquei aflita com o – não. Não. Não pensei nisso.

Talvez seja ansiedade. O quê. Não. Isto de ele se sentir sufocar.

Pois é. Pode ser para chamar a –

Sim. Tem saudades. Acho que sim. Não sei, nunca fala (CRUZ, 2000, p. 83).

Neste outro, na perspectiva de José, que fala do pai, também há uma hesitação marcada graficamente. Neste caso, além do travessão, usa-se ponto final.

O meu pai era um vagabundo que pedia esmola.

Sim, tudo corriqueiro, vulgar. É por isso que penso que devia haver entre nós qualquer coisa mais, que intensificava o parentesco de sangue, e o transformava num monstruoso parentesco de espíritos. Como ele adivinhasse que um dia — eu.

Suficientemente louco para achar que a minha presença na sua intimidade, tal como a de um estranho, pudesse ser o olhar de uma testemunha.

Porque. De tal maneira se. — Entende-se. Era inquietante, um filho sempre a olhar para ele (CRUZ, 2000, p. 202).

Em ambos os casos, as interrupções remetem a uma negação, por parte dos narradores, de assumir verdades que possam magoar: no caso de Nancy, o incômodo do filho com a ausência de outra pessoa que não ela; no de José, a falta de afeto do pai em relação a ele, como se fosse mesmo um estranho, o que desencadearia o desejo futuro de investigação do passado do genitor. Tanto uma quanto a outra hipótese acabam se realizando, pois Francisco demonstra sentir falta do pai e mesmo de Julia, e a relação do detetive com o pai acaba sendo largamente desenvolvida, o distanciamento sendo enfatizado e sentido pelo narrador-protagonista. Nesses trechos, porém, as personagens, ao assumirem a voz da narrativa, operam um movimento de tentar afastar-se desses aspectos, como que silenciando-os – mas o restante da narrativa torna a essas questões, impossibilitando que elas fiquem por isso.

Steinberg (2013, p. 3, tradução nossa), ao pensar a escrita jornalística de memória, questiona-se: “a história importante é a luta interna, a história do pensamento do narrador – as confissões e culpas dele ou dela, os questionamentos e medos, as reflexões e especulações. Como, então, eu pergunto, alguém pode medir a confiabilidade do processo de pensamento de alguém?”.³⁵ Por isso, “a memória é um narrador não confiável” (STEINBERG, 2013, p. 3, tradução nossa).³⁶

Gérard Genette (1979), principal teórico da narratologia clássica, aborda o narrador como elemento pertencente ao campo do modo narrativo, categoria relacionada ao quanto de informação é fornecido pela narrativa. Entram em jogo também questões relativas à perspectiva – se há ou não um ponto de vista restritivo – e à distância, que serve à regulação da informação narrativa. As perguntas que norteiam a reflexão sobre essa categoria são: quantos pormenores são fornecidos? A que distância está o narrador dos acontecimentos? Maria Lucia Dal Farra (1978, p. 24) também pensa sobre o “lugar

³⁵ No original: “the important story is the internal struggle, the story of the narrator’s thinking – his or her confessions and guilts, questions and fears, reflections and speculations. How, then, I ask you, does one measure the reability of someone’s thought process?”.

³⁶ No original: “memory is an unreliable narrator”.

de origem da emissão geradora do universo romanesco” – que nomeia “ótica” –, defendendo que a escolha da pessoa narrativa está relacionada à restrição que será dada à narração. Esses conceitos estão vinculados a outro, o de focalização, definido por Carlos Reis (2018, p. 170) como o “procedimento de mediação dos elementos de uma história, a partir de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem inserida na ação, quer seja o do narrador”, “o ponto de referência (isto é: o sujeito) a partir do qual uma história é contada” (REIS, 2018, p. 171). Importa aqui, acima de qualquer nomenclatura, pensar quem conta a história, com que olhar conta e o quanto acessa dos sentimentos e das ideias de outros sujeitos envolvidos. Afinal, cada um conta uma história de maneira distinta – tanto que, como já afirmado, cada um lembra e compartilha um acontecimento de diferentes formas. Quem conta um episódio traz junto uma carga de experiências que dá a esse episódio um sentido específico. Por isso se falou tanto do que os narradores de *A casa do diabo* e *Vermelho* carregam na memória – porque isso determina o que lembram e como lembram, assim como determina os recursos que utilizam para contar suas histórias e as histórias dos outros.

No que tange à voz narrativa, a narração de *A casa do diabo* varia entre primeira e terceira pessoas. Em primeira pessoa, trata-se, na maioria das vezes, da voz de José – tal qual em “Como se eu fosse lhe perguntar que pesadelos tem, que livros lê. Se eu perguntasse: oiça lá, para que é que me telefonou? Vive assim, então” (CRUZ, 2000, p. 30); em terceira pessoa, a perspectiva vai variando entre as personagens, em especial José – como em “Subiu no elevador e no quarto andar foi recebido por uma secretária muito bonita cujo ar afável (assim como se estivesse a falar com uma criança atrasada mental) o enterneceu” (CRUZ, 2000, p. 152) – e Nancy – em “Já aquele homem. Pertencia a outra espécie. Queria explicações. // E ela dava, as explicações” (CRUZ, 2000, p. 29). É importante já observar um aspecto a ser desenvolvido: como os episódios da vida de Nancy são trazidos pela perspectiva dela, principalmente em terceira pessoa, mas são raros os momentos em que é ela própria quem assume a narrativa, trazendo os acontecimentos na sua própria voz. Outro ponto importante é como essa voz em terceira pessoa que geralmente conta suas experiências pode ser associada, em alguns momentos, a José Jozias. Exemplo disso é o trecho a seguir:

E num instante estava ao pé de mim. E eu com a faca de cortar papel apontada ao Renoir: — Experimenta só. Experimenta.

— Não seja criança, está a ouvir?

Encostei a ponta da faca a um vestido encarnado que se continuava com uma mão e um braço.

— Experimenta só.

Foi-se embora bruscamente, e eu fiquei a dizer, experimente só, experimente só, e depois pedi à empregada que abrisse todas as janelas da casa. Todas as janelas da casa.

O filho dormia. Pensou que talvez tivesse frio e estendeu-lhe em cima uma manta escocesa.

Sentou-se na beira da cama, e ele mexeu-se, suspirou, murmurou qualquer coisa e voltou-se. Continuou a dormir.

Só então reparou que tremia, ela. Tremia convulsivamente no escuro. Como se estivesse gelada.

Olhava para a janela, para a luz dos lampadários da avenida silenciosa. Depois olhou para sua mão que tremia. E então levantou-se, saiu e fechou a porta.

Sentou-se no sofá da sala com as pernas encolhidas. Fechou os olhos.

Esperar. Aprendo a esperar (CRUZ, 2000, p. 286).

Nessa passagem, temos uma discussão entre Martim e Nancy, narrada pela mulher, na qual esta ameaça destruir o Renoir pendurado na parede. Essa voz é identificada pelo uso de primeira pessoa (“mim”, “eu”), associado ao contexto, relevante neste caso porque apenas ela, e não José, poderia estar ameaçando destruir o quadro, pois, quando este inicia sua observação, a pintura já está ausente da parede. Após o espaço gráfico que marca o início de um novo fragmento, porém, a voz narrativa que assume é em terceira pessoa – uma mudança que se percebe principalmente pela frase “Só então reparou que tremia, ela” (este “ela” marcando a oposição aos anteriores “mim” e “eu”). Tudo o que é descrito, porém, poderia ser facilmente deduzido por alguém que a observa à distância: é natural que alguém que durma, como faz o menino, suspire quando se mexe no sono; e sabemos que, se alguém olha para a mão que treme, deve tremer por inteiro, e que uma tremedeira convulsiva é facilmente notada pelo outro. E, por fim, nós, leitores, sabemos quem poderia observá-la através de janelas abertas e contar com artefatos como um binóculo para conseguir notar uma mão tremendo: um detetive – como José. Por isso, a terceira pessoa aqui pode ser facilmente lida como, em realidade, este retomando a narração.

Cabe apontar que se justifica a voz de Jozias sobrepor-se à de Nancy, afinal, em um dos raros momentos em que narra, ela admite que seja controlada pelos outros: “São os outros que se apoderam de mim. Deixam marcas. Não, não me importo” (CRUZ, 2000, p. 20). Ela, assim, apresenta-se como alguém que tem as ações coordenadas pela ação dos

outros, as decisões tomadas a partir da interferência alheia e, o que interessa mais aqui, a memória subjugada à lembrança de outrem. Tanto faz como querem se lembrar dela, com que narrativa retomam os episódios que lhe aconteceram. *Ela não se importa.*

Um caso interessante, relacionado a esse aspecto, é o da seguinte passagem, em que temos um movimento contrário, isto é, o de Nancy assumir a narrativa:

— Júlia. — A criança correu para o sofá.
A mulher-a-dias refazia-se do calor.
Era uma mulher sem idade definida. Não fazia a menor ideia. Talvez o Martim saiba, pensou. Mesmo se a idade de alguém significa menos a idade cronológica que uma atitude. Nos países do sul há muitas assim, vestidas de preto.
Quando fiquei grávida às vezes sentava-me e pensava: quando a minha barriga crescer, vão tirar de mim um velho.
— Apanhou calor, foi? já disse que a vou buscar.
— Menina. — A mulher não lhe ligou importância. Levantou o saco de plástico cheio de maçãs que tinha aos pés e tornou a poisá-lo noutra posição.
— O homenzinho veio. Pensou que não estava cá ninguém, entrou, deixou a botija e a factura. Já fui acolá à cozinha ver. Felizmente que é boa pessoa.
Olhava para ela nos olhos, a querer dizer coisas que não dizia.
E abanou a cabeça. — Parece um daqueles moços de antigamente.
A Nancy suspirou. Sorriu (CRUZ, 2000, p. 20, grifo nosso).

Temos, nesse trecho, uma passagem da voz de José (identificada a partir da exterioridade com que se descreve um pensamento da mulher: “Talvez o Martim saiba, pensou”) que é atravessada pela de Nancy a partir do trecho em destaque, “Quando fiquei grávida [...]”. Uma hipótese para tal interrupção, mesmo que breve, é de que José, enquanto narrador, não quer ou não sabe como tratar do que se passa na mente de Nancy durante a gravidez; trata-se, portanto, de uma escolha autoral de Cruz para dar alguma credibilidade a esse narrador, afinal, um homem colocando-se no lugar discursivo de uma gestante pode ser problemático.³⁷ Outra saída para a situação é recorrer a um possível narrador em terceira pessoa, como na citação a seguir:

Tinha ficado grávida num fim de tarde de quinta-feira.
As cortinas pretas estavam corridas mas as vidraças tinham ficado abertas e o vento entrava pelo quarto.
Tinha o cabelo muito comprido nessa altura. Estava à beira da cama inclinada como se fosse sobre um precipício, num esforço enorme e a cara parecia uma máscara de lágrimas, daquelas máscaras de teatro, e branca

³⁷ Um aspecto interessante, mas que não será desenvolvido, uma vez que este trabalho não se propõe a discutir questões de gênero em específico, é o fato de, nos dois romances – de autoria feminina –, termos narradores homens que trazem histórias protagonizadas por mulheres. Mesmo quando esses narradores lhes dão algum espaço na narração (ainda que possam ser projeções), de alguma forma eles continuam controlando seus discursos. Tal traço é mote para se pensar o apagamento das mulheres pelos homens ao longo da história e ainda na contemporaneidade.

soturna, tensa como o céu da várzea, e o cabelo tocava o chão. E havia um cão que ladrava.

Quando me levantei tinha o cabelo cheio de pó.

Quando me levantei o Martim pôs-se a fumar e eu abri as cortinas. Duas camionetas passavam lá em baixo, uma a seguir à outra. Escovei o cabelo. Escovei.

Enquanto o sentia a ele, nas minhas costas, a formular devagar aquela pergunta estúpida que havia fatalmente de vir à superfície. E de se transformar em som, e de quebrar o silêncio num desastre sem nome e sem fim fazendo com que eu visse no espelho a mais triste imagem de mim própria que se possa imaginar. «Então? Foi bom?». Continuei à espera. E finalmente ouvi.

— Então?

— Foi ótimo, Martim.

Não me virei.

E a terra tremeu sob os meus pés.

Num gesto automático pus um disco no pick-up.

— O que é isto?

— Fantasia a quatro mãos. De Schubert.

— Assim tristonho, não acha?

Eu achava, sim. Por isso tornei a tirar o disco.

E a terra tremeu sob os meus pés. E a terra.

E lembrei-me, com uma dor inesperada, como quem dá de repente uma fotografia antiga, de outro homem que uma vez me tinha dito: «sabes, é só o olhar.»

Só o olhar.

E nesse momento, no momento em que me lembrei levei instintivamente a mão à barriga. E soube. A análise foi um pró-forma porque eu já sabia. Não duvidei um segundo. O Francisco tinha nascido.

Entrou em casa e subiu as escadas. Trazia os sapatos na mão. Entrou no quarto (CRUZ, 2000, p. 81-82).

Fica claro, nas linhas iniciais, que não se trata de Nancy narrando por termos as frases “Tinha ficado grávida” e “Tinha o cabelo muito comprido”. Apesar de a narração em terceira pessoa ter sido tomada, anteriormente, como a voz de José Jozias, nesse trecho não há elemento que ateste se tratar do detetive. Além disso, o momento da descoberta da gestação é anterior à observação que o detetive realiza dela, o que permite interpretar ou que temos um narrador em terceira pessoa – hipótese mais provável – ou que José imagina, projeta o momento (mas, novamente destaca-se, não há nada que remeta textualmente a ele). O importante, nesse fragmento, porém, mais que identificar essa autoria “neutra”, é mostrar como, quando se trata da gravidez – melhor abordada após o respiro narrativo –, é Nancy a responsável pela narrativa: “Quando *me* levantei [...]”. Após um terceiro respiro narrativo, a narrativa volta para a terceira pessoa: “*Entrou* em casa e *subiu* as escadas [...]”.

Como, neste romance, é a perspectiva de José Jozias que domina a narrativa, suas lembranças acabam tomando mais importância que o passado da mulher – o que é

justificável, afinal, o romance trata, em sua essência, da história dele, e não dela. Muitas das lembranças que pertencem a José são largamente desenvolvidas, e sua genealogia é destrinchada. Ainda que, em determinados trechos, ele não narre ou que sua perspectiva pareça ser apagada por uma narração supostamente neutra, os acontecimentos que envolvem sua vida são os mais explorados. O conhecimento que temos da vida de Nancy, por sua vez, está muito vinculado ao presente ou ao passado com Martim (ou seja, a um passado recente), e é intermediado principalmente pela experiência do detetive, pelo que ele vê ou descobre nas conversas travadas com a mulher. Mesmo as cenas que parecem desvinculadas de José são repletas de descrições compostas basicamente de elementos visuais, marcando um acesso externo superficial, sem entrar fundo nos aspectos psicológicos da personagem (o que se relaciona e é condizente com o perfil mais fechado, silencioso de Nancy). A presença de um narrador heterodiegético neutro, uma terceira pessoa desvinculada da história, torna-se, assim, questionável, concordando, inclusive, com a defesa de Booth (1980, p. 86) de que um texto sem mediação (logo, sem manipulação) é impossível, de forma que a pretensa neutralidade no uso da terceira pessoa não existiria, uma vez que “todos sabemos já que a leitura atenta de qualquer declaração em defesa da neutralidade do artista revela compromisso; há sempre um valor mais profundo, em relação ao qual se toma por boa a neutralidade”. Genette (1979, p. 243) já havia tratado dessa problemática ao afirmar que “Na medida em que o narrador pode a todo instante intervir *como tal* na narrativa, toda a narração é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa”. Todo ato de narrar, afinal, ficcional ou não, implica uma opção.

Em *Vermelho*, apesar de se identificar a perspectiva de outras personagens (como a de Mário, quando este conta as histórias do passado da família de Tito a este), a predominância é da mente do narrador-protagonista, sem que se possa identificar um suposto narrador heterodiegético. Também Tito, como Nancy, reconhece que sua voz carrega a dos outros, apesar de que em sentido diferente, o de falarem através dela: “É verdade que às vezes grito. Mas nem sei se os meus gritos são audíveis, se são reais. Nem quem grita. Tantos gritam através de mim e morreram calados e já ninguém se lembra deles” (CRUZ, 2003, p. 9). Apesar disso, é ele quem controla o discurso, e quando a voz de outra personagem interfere, é de se questionar se isso não consiste em meras projeções suas, como se discutirá adiante – carregando também, assim, a perspectiva, a focalização dele, apesar de serem vozes supostamente diferentes. Um exemplo (que será tratado novamente adiante) é quando a voz da mãe interfere na narrativa: “E agora, quando oiço *o meu filho*, a perguntar-me se me sinto melhor, limito-me a sorrir e a dizer que não sinto

nada e não sei se ele entende. Suponho que não” (CRUZ, 2003, p. 175, grifo nosso) – uma suposição que também fazemos, porque Tito segue sempre questionando “Ouves?”; assim, a perspectiva ainda pode ser a dele: uma vez que não tem retorno da mãe, imagina que esta tenta lhe falar, mas ele não a escuta. Nesse caso, é de se considerar a situação proposta por Phelan (2001, p. 59), quando temos “focalização do narrador e voz da personagem, como quando um narrador ingênuo involuntariamente assume a voz de outra personagem”,³⁸ mas isso só aconteceria se considerássemos que essas vozes são autônomas – o que pode não ser o caso desse trecho. Além disso, Tito não parece um narrador assim tão ingênuo, apesar de seu estado mental alterado.

Como o surgimento da voz da mãe de Tito, já morta, deixa entrever, as mudanças de voz identificadas nos romances em análise podem envolver fenômenos absurdos. Em *A casa do diabo*, por exemplo, há um momento em que a avó de Nancy assume a narrativa – ou em que, na realidade, Jozias projeta a voz dela ao trazer sua história. Isso acontece no seguinte trecho, no qual se trata do casamento da progenitora:

De qualquer maneira vieram entregar-me à igreja cheia de flores, eu e a igreja, como os antigos entregavam os anhos e as cabritas — pensaria ainda. Mas era assim porque tinha de ser.

Mais valia terem-me trazido num andor. Deitada, amarrada, numa cama de pétalas de murta, com chocalhos nos pés.

Porque o branco do vestido, o branco das saias, arrastou-se até ao altar de talha. E vi, enquanto passava, uma caixa de esmolos (CRUZ, 2000, p. 213).

A hipótese de projeção está marcada no futuro do pretérito do verbo “pensar” em “pensaria ainda”, que indica possibilidade, podendo referir-se a algo passível de acontecer posteriormente a uma situação no passado.³⁹ É o caso aqui: ele estaria projetando o que a senhora, então jovem, teria pensado após a entrada na igreja para o casamento. Isso ou ela própria estaria mencionando um pensamento que teve um tempo depois da cerimônia – caracterizando-se, assim, a ocorrência de uma voz narrativa impossível, a da avó morta.

³⁸ No original: “narrator’s focalization and character’s voice, as when a naive narrator unwittingly takes on the voice of another character”.

³⁹ As lembranças, em ambos os romances, são, em geral, introduzidas por verbos como “lembrar” ou por outros, como o “pensar que” ou “acreditar que” – como o mencionado – que indicam certa incerteza. De resto, elas são trazidas sem nenhuma introdução verbal, apenas reproduzidas, e é então o tempo verbal passado que nos faz reconhecer que se trata de um conteúdo pertencente à memória, e não ao presente diegético daquele que narra.

Impossibilidades de narração como essas não parecem ser uma questão problemática para Cruz. Além desse caso, temos, em *Vermelho*, duas ocorrências que provocam o estranhamento comum às *unnatural voices* – isto é, vozes impossíveis em uma narração de caráter mimético realista: a voz da mãe de Tito e a voz de Amadeus.

A genitora do narrador se manifesta pela primeira vez quando responde à sua insistente interpelação, “Ouves?”, em determinado ponto da narrativa: “Estás aí? *Estou. Estou. Não tenhas medo*” (CRUZ, 2003, p. 25, grifo nosso). Essa resposta, como já analisado, pode ser pensada como projeção do narrador-protagonista, pois este reconhece estar falando sozinho – “Não, não estás aqui, não mintas, já não está aqui ninguém” (CRUZ, 2003, p. 65) – mas a hipótese de intromissão de outra voz narrativa ganha força quando a voz materna assume a narração de um capítulo inteiro (o capítulo XII). Nele, o conteúdo das lembranças e a extensão da narração fazem pensar que não se trata de uma mera projeção de Tito tentando dar espaço à mãe e à sua história, mas sim uma voz narrativa outra – mesmo que impossível, pois trata-se de uma morta, *à la* Brás Cubas. É nesse momento, já se aproximando do final do livro, que se esclarece a origem de uma frase repetida frequentemente, em diversos contextos, às vezes quase aleatoriamente – “Dormi ancora, Dormi à quest’ora”, uma das frases ditas pelo pai de Dária à filha e que Tito acaba incorporando ao seu discurso, fortalecendo a confusão sobre quem é o narrador do capítulo. Afinal, se a frase está atravessando a narrativa toda, ele conhece sua origem, e, conhecendo sua origem, pode muito bem tentar recriar o contexto, fingindo dar espaço à mãe, mas, em realidade, dando-lhe apenas, mais uma vez, a oportunidade de aparecer sob um olhar específico – o do filho (de forma muito semelhante ao que faz José Jozias com Nancy, destaca-se).

A linha entre projetar e dar voz a outra personagem mostra-se ainda mais tênue quando se trata da figura do tataravô, como demonstra o trecho a seguir:

As mulheres traficavam venenos. Eu escutava atrás da cadeira. Esta criança parece uma galinha. Passa a vida agachada.

Imagino o velho a pensar: deixa-me, monstro. Sei tudo o que fazes, as ervas que procuras, os venenos que mandas preparar nas cozinhas, as moedas que passam de mão em mão, a febre que reina, a festança. E aqueles, aqueles que desembarcam de noite de outras ilhas, que ninguém sabe quem são e entram nas cozinhas da minha casa. Da casa dos meus filhos. Os meus outros filhos? Os meus filhos são dela, da Isaura, o demônio que a carregue, ainda a mando matar, mando-a matar e acaba-se a desgraça. O demônio que a leve.

Mas eu sei bem da festança. Querem-me morto. As holandesas, querem-me morto. E só me fazem filhas! Parece uma maldição. Fêmeas, mulheres, mais nada. E os que chegam em segredo dão conselhos e fazem rezas.

E paga-lhes caro, muito caro. Tu, minha mulher, com quem casei.
Casei sempre com a mesma. Quatro vezes.

Estou a ver-te de chapéu de palha com duas rosetas nas têmporas. Meu
coração, minha menina. Descias a escadas com teu andar estranho.

Quando eu chegava e desmontava do cavalo, estavas ali a mim, vês
tu, pouco me interessava. Pouco me interessavas.

Canso-me, com a idade (CRUZ, 2003, p. 73).

A citação começa com a narração de Tito, identificada por “Eu escutava atrás da cadeira”, um local de esconderijo mais de uma vez mencionado pelo narrador ao longo do romance. Após trazer comentários feitos pelas mulheres (“Esta criança parece uma galinha. Passa a vida agachada”, ele a começa projetar o que pensaria o tataravô, movimento explicitado por “Imagino o velho a pensar:”. A partir de então, temos esse possível discurso de Amadeus, que ao longo de sua extensão vai se tornando de autoria cada vez menos clara – começa a se tornar confuso se afinal não temos, mais uma vez, um autor defunto (mesmo que com uma oportunidade tão curta), especialmente porque a mente do colono vai nos sendo mostrada. Nesta outra passagem, por sua vez, em que Tito realiza uma projeção semelhante, assumindo a perspectiva do antepassado, há um elemento importante para se chegar a uma interpretação mais conclusiva:

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

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

O diferencial desse trecho em relação ao anterior é que nele, além de colocar-se como o tataravô doente – um contexto possível de existir, mas impossível que o narrador-protagonista tenha experienciado de alguma forma –, Tito assume a falsidade dos relatos desses pequenos fatos, protegendo-se, assim, de alguma forma, de ser tomado como um narrador não confiável ou incoerente. Porém, mais uma vez, o texto de Cruz parece deixar brechas que desafiam o leitor, uma vez que “tudo isto é falso” pode simplesmente ser um comentário de Amadeus em relação aos cuidados que lhe são dados; como acredita que as esposas lhe querem morto, a frase pode ser simplesmente sua hipótese de que as criadas não cuidam realmente dele, mas o fingem.

Há ainda um momento outro em que Tito se projeta como o tataravô. Neste, a forma faz com que pareça haver a convivência de duas vozes, as quais se sobrepõem – a suposta voz do tataravô e a sua própria:

O meu corpo cheirava mal, abeirava-me dos setenta anos e sentia-me preso a ti e a um quotidiano de paixões que tentava destrinçar, como destrinçava a tua

trança que era o meu mundo, a minha guerra, a minha luta. Eu sabia, e esse meu saber. Olha, não to posso explicar. Todas as explicações me estão vedadas.

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

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

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

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

Bice.

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

No decorrer do trecho, a voz que narra dá diversos indícios de se tratar de Afonso (“O meu corpo cheirava mal, abeirava-me dos setenta anos”, “Escrevo no Livro de Assentos desta casa e da minha vida: Ismael morreu”), porém, ao dizer que “estávamos no oleado verde”, a voz refere-se ao presente de Tito com Nina – o que é atestado por um trecho anterior, quando Lena pede para entrar na casa do casal e o narrador descreve: “Ficou a olhar para *o oleado verde* que cobria o chão, para a mesa e as cadeiras de fórmica [...]” (CRUZ, 2003, p. 54, grifo nosso). Além disso, o ato de trançar, realizado por Afonso nas linhas anteriores, pode ser questionado quando, após o respiro narrativo, temos o nome “Bice”, já comentado referir-se a Nina – alguém que o colono não conheceu, portanto não poderia mencionar – e quando a voz do narrador-protagonista afirma: “A minha mãe virava-se e eu desfazia-lhe a trança enquanto ela costurava”. O trançar, dessa forma, é o elemento que aproxima os dois tempos e as duas personagens e que serve de “ponte” para que Tito volte a controlar a narrativa.

Acessos como os realizados às mentes das avó de Nancy, da mãe de Tito e de Afonso de Amadeus podem servir ao que Richardson (2006, p. 76) chama de “narração impossível”,⁴⁰ que consiste em “textos metalépticos que contêm discursos que não podem

⁴⁰ No original: “impossible narration”

ser ditos ou escritos pelos seus supostos narradores e que podem envolver uma espécie de quebra de estrutura ontológica típica de trabalhos pós-modernos”.⁴¹ A depender do caminho interpretativo que o leitor escolhe, eles podem ser tomados ainda como traço do “narrador permeável”,⁴² categoria de voz narrativa também descrita por Richardson (2006, p. 95) como “a misteriosa e inexplicável intrusão da voz de outra pessoa na consciência do narrador”.⁴³ Essas categorias estão relacionadas às propostas do autor para a narração multipessoal,⁴⁴ ou seja, textos em que estão presentes diferentes vozes (primeira, segunda e terceira pessoa, além da narração impossível), o que, na perspectiva do teórico, gera um melhor nível de dialogismo que as técnicas convencionais. No caso do narrador permeável, o conjunto de vozes movimenta-se num sentido centrípeto, isto é, de um texto que “começa a produzir diversas vozes aparentemente discrepantes e diversos conflitos apenas para reduzi-los a uma única posição narrativa, no final” (RICHARDSON, 2006, p. 62).⁴⁵ Em ambos os romances em análise, as vozes que surgem tendem para uma mesma origem: no caso de *Vermelho*, podemos considerar Tito o único narrador, e as outras vozes meras projeções; em *A casa do diabo*, mesmo que eventualmente a voz de Nancy ganhe espaço, ela o faz apenas porque José Jozias o permite, pode-se dizer, porque lhe dá espaço – ainda é ele quem, afinal, controla a narrativa.

Relacionado a isso, a possibilidade de a multiplicidade de vozes e perspectivas servir, de alguma forma, à afirmação de Halbwachs (2003) de que a memória de acontecimentos coletivos é construída a partir das lembranças individuais dos sujeitos envolvidos, acaba não se realizando nos romances em análise, porque os eventos, neles, não são necessariamente vividos em conjunto. O que é narrado ou foi vivido por aquele que narra ou é uma projeção, imaginação deste sobre um episódio que envolveu outra

⁴¹ No original: “metaleptic texts that contain discourse that cannot possibly be spoken or written by their purported narrators and may involve the kind of ontological framebreaking typical of postmodern works”.

⁴² No original: “permeable narrator”. São exemplos de narrações impossíveis as realizadas por animais, entidades mitológicas, objetos inanimados, máquinas ou mesmo um narrador onisciente em primeira pessoa (Alber et al., 2013), apesar de Nielsen (2013, p. 67) defender que “na narrativa ficcional em primeira pessoa, os limites da voz do protagonista em áreas como conhecimento, vocabulário e memória são surpreendentemente transgredidas e isso não é nem um erro, nem algo estranho ao gênero, mas, pelo contrário, é a utilização de algo fundamental a ele” (no original: “in first-person narrative fiction, the limits of the protagonist’s voice in such areas as knowledge, vocabulary, and memory are something strikingly transgressed and that this is neither a mistake or something foreign to the genre but, on the contrary, a matter of utilizing a possibility fundamental to it”).

⁴³ No original: “the uncanny and inexplicable intrusion of the voice of another within the narrator’s consciousness”.

⁴⁴ No original: “multiperson narration”.

⁴⁵ No original: “begin by producing a number of seemingly disparate voices and staves only to reduce them to a single narrating position at the end”.

personagem. Não ocorre, assim, a complementação de lembranças, a apresentação de algo por diferentes olhares.

A voz de narradores impossíveis ganhar espaço é uma das bases da concepção das *unnatural narratives*, teoria apresentada por Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Nielsen e Brian Richardson (2010) no artigo “Unnatural narratives, unnatural narratology: beyond mimetic models”. Situações impossíveis como as citadas concordam com a proposta por eles realizada de *unnatural minds*, traço que caracterizaria o tipo de narrativa que estão propondo e que foi posteriormente apresentado por Iversen (2013, p. 97) como “uma dada consciência cujas funções ou realizações violam as regras que governam o mundo possível de que participa de uma forma que resiste à naturalização ou à convencionalização”.⁴⁶ Os autores colocam ainda que a narração psicológica – como a representação da memória que Cruz empreende – é uma forma de *unnatural narrative* já convencionalizada (assim como o narrador onisciente, o discurso indireto livre, entre outras).

Apesar de ser uma proposta teórica, as *unnatural narratives* não estão isentas de críticas. Afinal, cabe lembrar, nenhuma teoria é definitiva – ela está sempre sendo questionada e reformulada – e as propostas contemporâneas, em especial, estão sendo e devem ser debatidas, uma vez que estão ainda se fundamentando. No caso das *unnatural narratives*, Gerald Prince (2016) questiona sua nomenclatura de “não natural” – assim como a de uma “teoria da narrativa natural” – ao afirmar que ela “pode ser infeliz (eu prefiro ‘teoria da narrativa’ *tout court*) (PRINCE, 2016, p. 475)⁴⁷ e que muitas das “afirmações feitas por Richardson igualmente convidam ao exame e levam a diversas questões” (PRINCE, 2016, p. 477).⁴⁸ O autor aponta ainda como problemáticos alguns dos exemplos dados, apesar de reconhecer sua qualidade: “Richardson aponta diversos casos de práticas antinaturais e diz que a ‘teoria da narrativa clássica’ seria incapaz de lidar com elas. Mas pelo menos alguns dos seus exemplos não são muito convincentes”

⁴⁶ No original: “a presented consciousness that in its functions or realizations violates the rules governing the possible world it is part of in a way that resists naturalization or conventionalization”.

⁴⁷ No original: “may be unfortunate (I prefer ‘narrative theory’ *tout court*)”.

⁴⁸ No original: “assertions made by Richardson likewise invite examination and lead to a number of questions”.

(PRINCE, 2016, p. 475).⁴⁹ Além de Prince, também Anderson e Iversen (2018) questionam o uso comum do conceito *unnatural*, isto é, o de que sob tal denominação estão mecanismos retóricos que desumanizam os atos de percepção e de entendimento do leitor através do que os autores chamam de processo permanente de desfamiliarização – a qual é geralmente apresentada como um metadispositivo associado a ideias normativas sobre a autonomia da literatura experimental, ou ainda vista como um direcionamento da atenção para a artificialidade do trabalho artístico através de uma resistente supressão da descrença. O antinatural e o “desfamiliar”, estariam, assim, relacionados. Alber et al. (2013, p. 4), porém, defendem o uso do termo a partir da ideia de que ele já se encontra estabelecido, sem deixar de fazer as devidas ressalvas em relação a suas falhas:

Infelizmente, o termo “antinatural” carrega uma grande bagagem cultural que não tem relação com as investigações narratológicas, que são “antinaturais” apenas no sentido sociolinguístico indicado. A narratologia antinatural não tem lugar na debate natureza/cultura e não designa nenhuma prática social ou comportamento como natural ou antinatural. Esse termo inevitavelmente causará certa confusão entre os desinformados, mas, uma vez que ele está relativamente estabelecido, todos estamos preparados para viver com suas naturais (e antinaturais) consequências.⁵⁰

À parte a problemática da nomenclatura, outra possibilidade de leitura para as *unnatural narrative* é a partir da teoria dos mundos possíveis, originalmente desenvolvida na segunda metade do século XX por filósofos da escola analítica e que foi, na segunda metade da década de 1970, adaptada por diversos teóricos a fim de ser utilizada na teoria da narrativa. Marie-Laure Ryan ([2013]) a descreve da seguinte forma:

O fundamento da teoria dos mundos possíveis é a ideia de que a realidade – concebida como a soma do imaginável, e não como a soma do que existe fisicamente – é um universo composto por uma pluralidade de mundos distintos. Esse universo é hierarquicamente estruturado pela oposição de um elemento, que funciona como centro do sistema, a todos os demais membros do conjunto [...]. O elemento central é conhecido como mundo “verdadeiro” ou “real” [...], enquanto os outros elementos do sistema são alternativos ou mundos possíveis não reais [...]. Para que um mundo seja possível, ele deve estar vinculado ao mundo real por uma relação de acessibilidade. Os limites do possível dependem da interpretação particular dada a essa noção de

⁴⁹ No original: “Richardson points to numerous cases of unnatural practices and says that “classical narrative theory” would be unable to deal with them. But at least some of his examples are not quite compelling”.

⁵⁰ No original: “Unfortunately, the word ‘unnatural’ carries a large amount of cultural baggage that has nothing to do with these narratological investigations, which are ‘unnatural’ only in the socio-linguistic sense just indicated. Unnatural narratology has no position on the nature/culture debate and does not designate any social practices or behavior as natural or unnatural. This term will inevitably cause a certain amount of confusion among the uninformed, but since the name is now fairly well established all are prepared to live with its natural (and unnatural) consequences”.

acessibilidade. A interpretação mais comum associa a possibilidade a leis lógicas: todo mundo que respeita os princípios da não contradição e do meio excluído é um mundo possível. Com base nesse modelo, podemos definir uma proposição como necessária, se ela for verdadeira em todos os mundos ligados ao mundo real (incluindo o próprio mundo real); como possível, se ela for verdadeira apenas em alguns desses mundos; como impossível (por exemplo, contraditório), se ela for falsa em todos eles; e como verdadeira, mesmo que não necessariamente, se ela for verificada no mundo real do sistema, mas não em algum outro mundo possível.⁵¹

Ou seja, trata-se de aceitar que nosso mundo, considerado o centro, o “real”, é feito de diversos mundos *imagináveis* – por isso possíveis e “irreais” – menores que o cercam e que se caracterizam por uma pluralidade infinita. A característica mais importante desses mundos é que eles devem manter algum vínculo com esse mundo central. Pensando nos romances em análise, podemos dizer que o universo diegético é o mundo real das personagens, e tudo que elas imaginam, projetam ou mesmo rememoram (uma vez que, como visto, o passado recuperado é uma construção, uma ficção) são mundos possíveis. Com isso, atestamos a proposta de Umberto Eco, que, segundo Ryan ([2013]) e Mayordomo (1998), coloca que o universo é feito de mundos possíveis, e que o texto literário é não apenas um deles, mas uma máquina de produção deles. Entre as possibilidades, o autor propõe três tipos de mundos: os mundos possíveis imaginados e afirmados pelo autor; os possíveis submundos que são imaginados, acreditados, desejados, e assim por diante, pelas personagens da história; e os mundos possíveis que, a cada disjunção de probabilidade, o leitor ideal imagina, acredita, deseja, etc., e que são aprovados ou desaprovados por outros pontos da história. Interessa, aqui, especialmente o segundo tipo, que “corresponde à atividade mental das personagens, a atividade mental através da qual elas reagem às mudanças de estado que ocorrem no mundo físico ou à sua ideia do que acontece na mente de outras personagens” (RYAN, [2013]),⁵² isto é, quando

⁵¹ No original: “The foundation of PW theory is the idea that reality – conceived as the sum of the imaginable rather than as the sum of what exists physically – is a universe composed of a plurality of distinct worlds. This universe is hierarchically structured by the opposition of one element, which functions as the center of the system, to all the other members of the set [...]. The central element is known as the ‘actual’ or ‘real’ world [...] while the other members of the system are alternative, or non-actual possible worlds [...]. For a world to be possible, it must be linked to the actual world by a relation of accessibility. The boundaries of the possible depend on the particular interpretation given to this notion of accessibility. The most common interpretation associates possibility with logical laws: every world that respects the principles of non-contradiction and of the excluded middle is a possible world. On the basis of this model, we can define a proposition as necessary if it is true in all worlds linked to the actual world (including this actual world itself); as possible if it is true in only some of these worlds; as impossible (e.g., contradictory) if it is false in all of them; and as true, without being necessary, if it is verified in the actual world of the system but not in some other possible world”.

⁵² No original: ““corresponds to the mental activity of the characters, a mental activity through which they react to the changes of state that occur in the physical world or to their idea of what happens in the mind of other characters”.

as personagens imaginam um acontecimento ou o que passa na mente de outras personagens, expondo essa projeção *na sua própria voz*. Como Eco, também Tomás Albaladejo Mayordomo (1998) propõe, a partir da concepção de mundos possíveis, três tipos: 1) o modelo de mundo verdadeiro; 2) o modelo de mundo ficcional verossímil; e 3) o modelo de mundo ficcional não verossímil. Servem de exemplo a essas três categorias: o mundo que José Jozias experiencia; a intimidade de Nancy que ele imagina a partir do que vê; o mundo em que a voz da avó de Nancy, já morta, é uma enunciação viável. Outra possibilidade: o mundo que Tito experiencia (ignorando, aqui, os delírios e o efeito do álcool e das drogas mencionado anteriormente); a cena em que Tito escuta as mulheres da família planejando matar seu pai; o mundo em que as vozes da mãe de Tito ou de Afonso de Amadeus, já mortos, são enunciadas. Na leitura dos romances aqui proposta, os acessos a mentes impossíveis e as projeções realizadas pelos narradores são totalmente verossímeis dentro da proposta das narrativas, e ainda causam no leitor um estranhamento, uma confusão que é absolutamente coerente com a caoticidade das mentes dos narradores – o que faz com que todos se aproximem.

Mayordomo (1998) afirma ainda que todos os mundos expressos pelo texto literário são alternativos ao mundo que tomamos como real, ao que a afirmação de Ryan ([2013]) complementa: “pelo monitoramento da construção de mundos pelo leitor, a narrativa cria efeitos como suspense, curiosidade e surpresa, ou então pode levar o leitor a falsas conclusões”.⁵³ O importante é que o mundo do texto tenha relação com o mundo do leitor, para que a comunicação se estabeleça (MAYORDOMO, 1998). Sendo assim, são admissíveis mundos derivados de sonhos, desejos e medos, por exemplo.

Possibilidade ou não, o que está em jogo é o pacto que se realiza entre texto e leitor, e *se* este se realiza. Booth (1980, p. 179), em *A retórica da ficção*, destaca como a profundidade do mergulho em uma visão interior interfere diretamente no quanto acreditamos na narração em jogo, afinal,

qualquer visão interior sustentada, seja qual for a sua profundidade, transforma temporariamente em narrador o personagem cuja mente é mostrada; as visões interiores estão, assim, sujeitas a variações em todas as qualidades que atrás descrevi e, o que é mais importante, no grau de confiança que merecem. Dum

⁵³ No original: “By monitoring the construction of possible worlds by the reader, the narrative text creates such effects as suspense, curiosity, and surprise, or it may trick the reader into false assumptions”.

modo geral, quanto mais fundo for o mergulho, menor é o grau de confiança que aceitaremos sem perda de simpatia.

Nesse sentido, o acesso de José Jozias à intimidade de Nancy é um fator que interfere na sua confiabilidade, ao mesmo tempo em que o trabalho com essa (a princípio) impossibilidade é um dos grandes trunfos da escrita de Cruz – não só em *A casa do diabo*, mas na sua obra como um todo. E é nessa questão da confiabilidade narrativa que se centra Booth (1980). O autor propõe, pensando nisso, o conceito de narrador pouco digno de confiança⁵⁴ – que pode ou não contar com a corroboração ou a correção por outras vozes narrativas –, o qual transforma o pacto da obra; isto é, ele age como se estivesse em consonância com as normas implícitas dela, mas não está. Desse recurso resulta uma confusão que é deliberada pelo narrador, dependendo “se o leitor é obrigado a sentir, desde o princípio, que vê a verdade em direção à qual o personagem vacila ou é, pelo contrário, obrigado ele próprio a içar âncora e viajar em mares desconhecidos em direção a um porto desconhecido” (BOOTH, 1980, p. 301).

Paul Ricoeur, ao retomar esse conceito em *Tempo e narrativa*, defende que tal tipo de narrador é interessante por apelar à liberdade e à responsabilidade do leitor. Tem-se, assim, uma literatura que exige respostas – e, talvez por isso, o filósofo valoriza também a utilização de tal recurso:

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

É justamente um narrador desconfiado, no sentido de questionar-se o que está por trás das tantas rupturas que se dão, o que exigem as narrativas de Cruz tratadas aqui – um ponto reforçado por Remédios (2011, p. 79) ao dizer, sobre a obra da escritora, que o encantamento do seu texto surge “sobre os leitores que não se divertem com o que é narrado, mas que constroem a fábula, com dificuldade”. As narrativas de memória, de forma geral, já brincam com a confiança do leitor – um narrador em primeira pessoa, que apresenta os acontecimentos a partir de um recorte específico e que está retomando elementos que, como já enfaticamente apontado, são falhos por natureza (as lembranças); quando se vai além, como nas memórias de Tito e de José, realizando uma apresentação

⁵⁴ É sempre importante ressaltar como a confiabilidade, neste caso, é pensada exclusivamente em termos estéticos, retóricos.

do passado de extrema caoticidade, a tal ponto que, em diversos momentos, tenhamos quase que suspender a necessidade de entendimento e nos deixarmos levar pela narrativa na esperança de esclarecimentos futuros, porém, lidamos com um narrador extremo do que Booth propôs. Afinal, nenhum dos dois narradores nem qualquer outra voz que eventualmente atravessa as narrativas são confiáveis, cada um por seus motivos.

A não confiabilidade proposta por Booth, destaca-se, é um recurso retórico que contribui para a confusão no leitor: “*Se um autor pretende angariar intensa simpatia para um personagem que não tenha, do seu lado, fortes virtudes, então a nitidez psíquica de visões interiores prolongadas e profundas ajuda-lo-á. Se um autor quer criar confusão no leitor, então a narração pouco digna de confiança poderá ser-lhe útil*” (BOOTH, 1980, p. 393, grifo do autor). Sendo assim, ela conversa com o conceito de desfamiliarização, vinculado a criações em que ocorre o direcionamento da atenção do leitor à natureza artificial da construção do universo ficcional. Na perspectiva de Miranda Anderson e Stefan Iversen (2018), nossas experiências (inclusive as corporais), nossa memória, contribuem para que a imersão no texto ocorra. Por isso, marcas de tempo e de espaço, por exemplo, podem cortar o fluxo e ainda assim contribuir para que o leitor imerja na leitura – uma experiência que leitores podem encontrar no contato com a obra de Cruz, se considerarmos que o estranhamento é também um elemento que prende o leitor, que o convida para seguir adiante, na expectativa de que as coisas fiquem claras. Sobre essa relação entre a memória e a familiarização com o texto, os autores acrescentam ainda:

A memória episódica subjaz não apenas nossa capacidade de construir hipóteses contrafactuais sobre o futuro, mas também nossa capacidade de imaginar cenários ficcionais [...]. Além disso, a narrativa pode alimentar nossa memória, de forma que o mundo real se renova, assim como as lembranças tomam forma e nos fazem imergir na narrativa, e, deste modo, muda nossa percepção do passado não apenas no mundo da história, mas também no nosso próprio. Nós argumentamos que os leitores trazem, à sua imersão no texto, sua experiência de vida, a qual, através do engajamento com o texto, pode ser modificada [...], apesar de ou porque o texto é muito ficcional. Nossa capacidade de generalizar a partir do particular [...] significa, por exemplo, que, mesmo que não tenhamos dado uma pirueta, somos capazes de entender a ação por trás da experiência de dá-la. As instruções vívidas e detalhadas dos tipos fornecidas pelos autores suplementam nossa capacidade de imaginar além das nossas restrições cognitivas usuais (ANDERSON, IVERSEN, 2018, p. 578).⁵⁵

⁵⁵ No original: “Episodic memory underlies not only our capacity to construct counterfactual hypotheses about the future but also our capacity to imagine fictional scenarios [...]. Additionally, a narrative may in turn recalibrate our memories, so that the real world is made anew, as our memories both flesh out and immerse us further in the narrative and thereby shift our perceptions of the past not only in the storyworld but also in our own world. [...]. We argue that readers bring to their immersion in the text their experience of the world [...], which through being enacted via engagement with the text may in turn be modified [...],

Em síntese, o que os autores colocam é que nossa memória não é apenas uma criação em diversos aspectos, mas ela é responsável por conseguirmos nos aproximar, de certa forma, do que acontece no texto – logo, com o outro. A leitura e compreensão das sutilezas de um texto depende, afinal, das nossas experiências. É por isso, por exemplo, que entendemos que algo inocentemente contado por um narrador criança pode, em verdade, tratar-se de algo extremamente violento: ao contrário dela, entendemos mais do mundo e sabemos que muitas coisas são muito mais complexas do que se vê, simplesmente. Em alguns casos, sabemos que determinada situação é muito mais séria do que lhe parece porque já vivenciamos o que está em jogo. E além da nossa própria experiência, temos toda aquela que adquirimos a partir do conhecimento daquela vivida por sujeitos outros, reais ou ficcionais.

Quando o que é narrado, porém, apresenta algum ruído em relação ao que poderia acontecer no mundo real, rompendo com as expectativas que temos no desenvolver da história a partir da experiência possível nesse contexto, é que temos as *unnatural narratives*, textos que se apresentam de modo a obstruir o caminho, geralmente guiado, que é dado ao leitor; ou seja: ao invés de apenas seguir as instruções dadas pelo narrador (geralmente muito claras, encadeando uma narrativa linear e lógica), ele encontra diversos percalços que não são resolvidos. Com isso, o leitor é forçado a (re)construir consciências que desafiam a estrutura de consciência contínua.

Entre os tantos estranhamentos que podemos ter ao ler os romances de Cruz aqui em análise, um deles é um livro regido pela memória, pela recuperação, iniciar com verbos no presente.⁵⁶ É o que acontece na abertura de *A casa do diabo*, em que temos a observação de uma mulher dormindo:

Uma Mulher. Uma mulher que dorme. A janela está aberta. É meio da tarde.

despite or because of the text's very fictionality. Our capacity to generalize from particulars [...] means, for example, that though we may not ever have performed a pirouette we are to some extent able to understand the action through an experience of turning. Vivid and detailed instructions of the types provided by authors supplement our capacity to take imaginative leaps beyond our usual cognitive constraints".

⁵⁶ Apesar disso, tanto a narrativa de *A casa do diabo* quanto a de *Vermelho* se dão com verbos majoritariamente no passado, como usual em se tratando de narrativas de memória. As exceções são quando o narrador em questão se refere ao presente diegético ou quando projeta neste acontecimentos que fazem parte do passado – o que demonstra como o passado contamina a realidade desses sujeitos.

A janela dá para o jardim. É uma casa grande. A luz entra e aninha-se nos cantos. No jardim há duas árvores altas.
 Dorme. E fiquei muito tempo a vê-la dormir.
 Assim mergulhada no sono é a cara luminosa e jovem do verão.
 A janela está aberta. É meio da tarde.
E então recomeçamos.
 A janela dá para o jardim. A casa tem hera nas paredes. A luz entra um pouco e aninha-se nos cantos. No jardim há duas árvores altas.
 Dorme, e não sonha (CRUZ, 2000, p. 9, grifo nosso).

A mulher observada, descobriremos depois, é Nancy, a cujo sono o narrador atenta. É interessante como, no trecho citado, o narrador parecer buscar *como* narrar o que vê, procurando uma melhor forma de escrever a cena que quer apresentar – movimento percebido pela repetição das frases “A janela está aberta. É meio da tarde” e, principalmente, da frase em destaque, “E então recomeçamos”. Além disso, ele já deixa entrever dois pontos importantes da caracterização desse narrador: o fato de que ele se ocupa observando Nancy – é, afinal, um detetive contratado para tal, mas não sabemos disso nas páginas iniciais do livro – e como acaba, de certa forma, acessando a intimidade (também a psicológica) da mulher: ela dorme *e não sonha*. José, assim, não apenas demonstra um acesso ao impossível à mente da mulher que observa, mas também ao seu inconsciente. O leitor pouco familiarizado com as estratégias das *unnatural narratives* é logo surpreendido por esse acesso; afinal, como ele saberia se ela sonha ou não?

Como já mencionado anteriormente, entre as características da narração memorialística propostas por Neumann (2016), um aspecto relevante, ao se pensar a narração memorialística, é como o trabalho com o tempo deixa entrever um aspecto importante a ela: a diferença entre o eu que narra e o que é narrado/que experiencia, mencionada por Genette (1979) – assim como a diferença entre a evocação e as lembranças propriamente ditas – e destacada por Candau (2016, p. 75):

Da mesma forma que para reler um livro com a mesma disposição com que se leu na infância seria necessário esquecer tudo o que se viveu desde então e reencontrar tudo o que sabíamos naquele momento, a pessoa que desejasse reviver fielmente um acontecimento pertencente à sua vida passada deveria ser capaz de esquecer todas as experiências posteriores, incluindo aquela que estivesse vivendo durante a narração. Essa coincidência perfeita entre o “eu narrador” e o “eu narrado” é, evidentemente, impossível.

Essa impossibilidade de coincidência perfeita entre nossa versão passada, narrada, e a presente, que narra, é um aspecto abordado na teoria da narrativa – sempre

recuperando a proposta genettiana – ao se diferenciar entre “o *self* anterior, que sofreu as experiências contadas pelo ‘eu-narrador’, mais velho”⁵⁷ (HERMAN; JAHN; RYAN, 2005, p. 155, tradução nossa) – o eu que experiencia⁵⁸ – e “o *self*, mais velho, que relata as experiências vividas pelo ‘eu que experiencia’, anterior a ele”⁵⁹ – o “eu-narrador”⁶⁰ (HERMAN; JAHN; RYAN, 2005, p. 339, tradução nossa). É um elemento narrativo, portanto, estreitamente ligado à questão temporal, à passagem do tempo.

Pensando nessa relação entre narratologia e memória, Neumann reforça a ideia de que, nas narrativas de memória, temos geralmente uma voz reminiscente, fazendo com que a narrativa opere sempre em retrospecto ou analepses. Além disso, também a autora aponta a tensão entre o eu que é recordado/que experienciou os acontecimentos e aquele que narra/os recorda. Nos romances aqui analisados, pode-se defender que há uma narração ulterior (GENETTE, 1979), ou seja, os narradores voltam-se para o passado; porém, isso ocorre de forma transgressora, pois a caoticidade e a alinearidade que os caracterizam não são comuns às narrativas de memória, uma vez que, tradicionalmente, elas procuram apresentar o passado de forma linear e coesa e, quando este está ligado ao presente, é vinculado de forma lógica, coerente. Essa característica, entretanto, não chega a ser surpreendente, se considerarmos a observação de Neumann (2016, p. 271) relativa à narrativa memorialística contemporânea:

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

Na perspectiva da autora, então, essa quebra da ordem cronológica das narrativas de memória mais recentes não as torna apenas mais mnemonicamente interessantes que as tradicionais, mas ilustrariam melhor o funcionamento da nossa mente – que, já demonstramos, a própria neurociência assume ser não linear e fragmentária. Essa forma de representação nova, porém, não deve necessariamente ser analisada exclusivamente a partir de perspectivas teóricas também contemporâneas; pelo contrário: é importante ter

⁵⁷ No original: “the earlier self who underwent the experiences recounted by the older ‘narrating-I’”.

⁵⁸ *Experiencing-I*

⁵⁹ No original: “the older self who recounts the experiences undergone by the earlier ‘experiencing-I’”.

⁶⁰ *Narrating-I*

sempre em mente a proposta de Ricoeur (2006) de que, mesmo quando as narrativas rompem com a estética clássica, a análise literária deve ter como parâmetro a tradição. Esse posicionamento é bastante relevante aqui, pois me parece impossível considerar as rupturas de Cruz sem se pensar no modelo realista de representação – uma estética da qual, aliás, parte a teoria das *unnatural narratives* aqui utilizada, por exemplo, o que demonstra como o contemporâneo deve ao clássico, como o novo sempre depende, de algum modo, do antigo, mesmo que para questioná-lo. Analisar um narrador *unnatural* é também recorrer aos conceitos mais básicos de voz, focalização, perspectiva. Por fim, sem uma perspectiva comparatista, em certo sentido, se pensarmos a escrita de qualquer autor isoladamente, inserida única e exclusivamente em sua contemporaneidade, talvez seu impacto perca força. Textos como *A casa do diabo* e *Vermelho* não seriam possíveis, afinal, sem que antes não houvesse uma estética realista com a qual romper.

Uma forma de os narradores dos romances de Cruz se manterem coerentes, apesar da fragmentação e do eventual embaralhamento, é mostrarem-se conscientes de seu papel como construtores. O narrador-protagonista de *Vermelho*, por exemplo, utiliza tentativas de controle do discurso a seu favor em diversos momentos, demonstrando consciência de estar construindo uma narrativa e de estar se dirigindo a alguém além da mãe – a interlocutora que rege o seu discurso –, como em “Não volto a falar disso tão depressa. Contentes?” (CRUZ, 2003, p. 16). Essa constante interlocução do narrador-protagonista com a mãe, aliás, é um dos traços destacados por Maria Luíza Ritzel Remédios (2011, p. 79-80) como inovadores na escrita de Mafalda Ivo Cruz:

O narrador, ao situar o tempo, inverno nevoento, em que se passa a história e ao dirigir-se a um tu, abertura dêitica do tu indicativo do Outro, estabelece o pacto narrativo, afastando-se do tradicional romance do século XIX (realista?) e, portanto, afastando-se da mimese [realista?], construindo as personagens como seres da linguagem, vale dizer, elas são identidades produzidas em cada voz. O efeito de voz é que leva à homogeneização de cada personagem e leva, também, o leitor a encontrar um mundo coerente, à medida que desvenda o jogo elíptico estabelecido pela narrativa.

Se considerarmos que essa interlocução, nesse tipo de narração, “é uma voz separada que faz perguntas que a narrativa vai responder” (RICHARDSON, 2006, p. 79)⁶¹ – apesar de ela nem sempre responder, ressalta-se – podemos pensar que ela também está

⁶¹ No original: “is a disembodied voice that poses questions which the narrative goes on to answer”.

direcionada ao leitor, no sentido de incitá-lo ao diálogo, ao envolvimento com o texto – e é a partir desse movimento que se realiza o pacto narrativo que menciona Remédios, pois entre a disrupção do texto e os sentidos que vão se formando no leitor na experiência com o texto surge certa coerência (a qual, observa-se, não necessariamente corresponde de forma fiel ao funcionamento do que temos como mundo real).

Outra demonstração de consciência dos narradores em análise dá-se quando eles revelam perceber repetições ou pontos a serem corrigidos, como quando Tito comenta “Acontece-me ir até ao aeroporto. Acho que já disse” (CRUZ, 2003, p. 16) ou em “Pronto. Mudança de registo” (CRUZ, 2003, p. 98). Ao realizar esse tipo de movimento, torna-se mais possível a ideia de se tratar de uma “ficção de metamemória” (NEUMANN, 2016), o que se corrobora também pela seguinte passagem:

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

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

Ali parada, no degrau da porta. E eu.

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

Nela, o narrador de *Vermelho* retoma conscientemente um ponto que interrompera com “Mas era noutra coisa que falava”. Expressões como essa, que indicam uma correção, um refinamento na construção que se realiza, podem ter um fundamento relacionado à memória: ao retornar aos episódios modificando-os, corrigindo-os, tais narradores acabam por, em primeiro lugar, nos mostrar que não são seres todo-poderosos que tudo controlam, mas que são humanos, falíveis; em segundo lugar, ao visitar uma lembrança e corrigi-la, eles se mostram mais confiáveis, críveis, capazes de fornecer ao leitor uma imagem legítima dos acontecimentos. Ou seja: se, por um instante, mostram as falhas no seu processo de recuperação do passado, ao dedicar-se a corrigir essas falhas, acabam forjando-se como confiáveis por demonstrarem um *desejo de expressar o certo*. A atitude aqui é essencialmente metamemorialística, uma vez que “cada um de nós tem uma ideia de sua própria memória e é capaz de discorrer sobre ela para destacar suas particularidades, seu interesse, sua profundidade ou suas lacunas: aqui se trata então de metamemória” (CANDAUI, 2016, p. 24). Neumann (2016) reforça essa ideia ao defender que algumas narrativas de memória apresentam uma narração duvidosa (isto é, quando o leitor reconhece as inconsistências textuais ou normativas), efeito que está ligado aos

processos de seleção, apropriação e avaliação naturais da memória e que são transpostos para as narrativas que a representam. A ideia central é que, nelas, a relação entre os atos de recordação e de construção são evidenciados.

Nesse sentido, Tito assume sua não confiabilidade – “Sim, posso confundir tudo. Os lugares como o tempo” (CRUZ, 2003, p. 66) –, e esse é um aspecto importante a se considerar na sua construção. Afinal, esse traço impacta a forma do romance, no sentido de que espaço e tempo estão, de fato, confusos em muitos momentos, não só porque o narrador-protagonista é alguém confuso, mas também porque revela *estar* constantemente bêbado ou mesmo drogado. Além disso, essa não confiabilidade é reforçada por diversas marcas de incerteza, como expressões como “calculo que sim, não sei” (CRUZ, 2003, p. 11) e “Deve haver registros” (CRUZ, 2003, p. 11, grifo nosso). Isso é muito menos marcante na narração de *A casa do diabo*, uma vez que José Jozias ocupa-se com a investigação da verdade, apesar de isso não o eximir de apresentar imprecisões ou incertezas – afinal, ele está envolvido no processo de descoberta de informações sobre o pai, e a própria memória também não é um arquivo completamente fiável (como nenhuma é). As imprecisões dele são, em geral, mais sutis, como em “Era Setembro. Ou talvez fim de Agosto” (CRUZ, 2000, p. 15), “Na borda da piscina? Não, era no Guincho, em Fevereiro” (CRUZ, 2000, p. 33) ou “teria o quê? uns cinco anos?” (CRUZ, 2000, p. 75), porém inclui também uma mais séria, em “O Salazar morreu num mês de Julho. Ou de Agosto?” (CRUZ, 2000, p. 77), uma vez que esperamos de um detetive a verificação de fatos – principalmente de fatos históricos, como a morte do ditador português, ocorrida em *julho* de 1970. Há, apesar desse deslize de José, uma larga distância entre os narradores, em se tratando de se preocupar com precisão – e isso, já se mencionou anteriormente, não inquieta em nada Tito: “Posso confundir o anjo e a rapariga de Vilna. Sim, pode bem ser que me engane. Já aconteceu tantas vezes e pouco me importa. Quero lá saber” (CRUZ, 2003, p. 66).

As correções realizadas pelos narradores em análise concordam com o fenômeno que Richardson (2006, p. 87) chama *denarration*, isto é, “um tipo de negação narrativa em que o narrador nega significativos aspectos de sua narrativa que haviam sido apresentados antes”⁶² e com o conceito de Phelan (2001) de narrador autoconsciente⁶³ – muito semelhante ao narrador consciente de si próprio proposto por Booth (1980), aquele

⁶² No original: “a kind of narrative negation in wich a narrator denies significant aspects of his or her narrative that had earlier been presented as given”.

⁶³ No original: “self-counsciousness narrator”.

que discute sua tarefa de escrita ou parece estar consciente de que está escrevendo, falando, pensando uma obra literária –, definido como “um narrador que está consciente da distância entre seu eu atual e seu eu anterior, assim como é provável que esteja ciente de si mesmo construindo a história de como ele passou de um para outro” (PHELAN, 2001, p. 61), contribuindo para que seja tomado como um narrador confiável.⁶⁴ Elas também são um recurso que podemos associar às narrativas narcísicas, proposta conceitual de Linda Hutcheon (1980) para narrativas que se mostram autoconscientes: “A narrativa narcísica [...] é o processo à mostra”, defende Hutcheon (1980, p. 6),⁶⁵ o que gera um estranhamento que remete ao processo de desfamiliarização já abordado. Ao explicitar o texto como uma construção – e realizar comentários sobre isso – o autor acaba por, de alguma forma, demandar uma atitude do leitor, um engajamento que vai além do mero acompanhamento da trama, exigindo dele também uma reflexão sobre o texto em si:

[...] enquanto lê, o leitor vive em um mundo em que é forçado a saber ficcional. Entretanto, paradoxalmente, o texto também demanda que ele participe, que ele se engaje intelectualmente, imaginativamente e afetivamente nessa cocriação. Esse caminho de mão dupla é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é tanto narcisicamente autorreflexivo quando focado no exterior, orientado para além do leitor (HUTCHEON, 1980, p. 7).⁶⁶

Esse convite a um engajamento intelectual, imaginativo e efetivo de que trata Hutcheon pode ser notado no seguinte trecho de *A casa do diabo*:

Os foragidos tinham acendido uma fogueira. Mas nenhum conseguia tirar os olhos do mar.

Sempre a mesma coisa, meu Deus. Fechou os olhos. Fomos então felizes naquele tempo?

Pensou que talvez fosse preferível ir para a praia e sentar-se na areia com eles, que fugiam. Mesmo correndo os riscos que correm as mulheres nessas situações, de serem agredidas ou até mortas.

Mas havia um círculo de claridade. Entrou.

«Não tenhas medo, estou aqui, sou teu companheiro de jogo»

Já aquele homem. Pertencia a outra espécie. Queria explicações. E ela dava, as explicações.

⁶⁴ No original: “a narrator who is aware of the distance between his current and former self is also likely to be aware of himself constructing the story of how he moved from one place to the other”.

⁶⁵ No original: “Narcissistic narrative [...] is process made visible”.

⁶⁶ No original: “[...] while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader”.

Com a mesma paciência com que respondia, ou não, ou dizia mansamente que não sabia, já não se lembrava, com a mesma calma e a mesma cara, exatamente. Como na infância. No passado mais distante.

Viu-se, então, sentada no fundo da sua sala, no colégio de freiras, havia a amoreira grande. Oito anos, nove. Princípio da tarde. Fazia calor. E as janelas davam para um pátio cor-de-rosa que tinha em volta plantas verdes. Azulejos feios e infantis, no entanto fui feliz, fomos felizes, não é verdade?

Tão felizes.

«Nancy» — cantou alguém.

Voltou-se.

Som de campainha. Breve.

A adolescente com um largo chapéu amarelo fez uma vénia ritual. As noviças conduziram-na pelo corredor e desapareceram todas (CRUZ, 2000, p. 29-30).

A participação ativa do leitor é fundamental para a compreensão do trecho, uma vez que nele temos diferentes tempos e diferentes espaços da memória de Nancy – o presente no restaurante, observando pessoas que esperam à beira-mar por transporte, e o passado no colégio de freiras (“Viu-se, então, sentada no fundo da sua sala, no colégio de freiras”). Nota-se que a narração, na passagem, é feita em terceira pessoa, com a focalização em Nancy, o que justifica a interferência da voz da personagem como uma projeção, em discurso indireto livre, do que ela diz a si mesma enquanto rememora (“Fomos então felizes naquele tempo?”). Esses dois tempos são ainda atravessados por “Não tenhas medo, estou aqui, sou teu companheiro de jogo”, um comentário que, será revelado no decorrer da narrativa, pertence a José Jozias. Para que o leitor saiba identificar corretamente o que pertence a que momento ou a autoria das vozes, é necessário que ele recupere as informações adquiridas sobre a narrativa e preencha as lacunas. Ele deve, portanto, em alguns momentos, não apenas acompanhar o que é apresentado, mas voltar a páginas anteriores, recuperar na própria memória o que o texto já trouxe ou ainda deixar em suspenso o que não está claro e pode ser solucionado posteriormente. O texto precisa ser novamente construído, agora na sua mente.

A figura do leitor tanto é essencial para o significado de uma narrativa que Ricoeur, em diversos textos, considera-o para formular sua teoria hermenêutica, isto é, a “teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos” (RICOEUR, 1990, p. 17). A análise de texto, na perspectiva do francês, deve ultrapassar suas condições de produção e considerar também o contexto de leitura:

É essencial a uma obra literária, a uma obra de arte em geral, que ela transcenda suas próprias condições psicossociológicas de produção e que se abra, assim, a uma sequência ilimitada de leituras, elas mesmas situadas em contextos sócio-culturais diferentes. Em suma, o texto deve poder, tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico, descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação: é o que justamente faz o ato de ler (RICOEUR, 1990, p. 53).

Essa é uma ideia basilar para a sua proposta de tríplice *mimesis*. A hipótese básica de que parte Ricoeur é a de que há “entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural”, isto é, que “o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 2010, p. 93). Essa articulação entre tempo e narrativa dá-se a partir de três “momentos”: *mimesis* I, *mimesis* II e *mimesis* III, relacionadas, respectivamente, ao contexto de produção, ao texto em si e ao contexto de leitura.

De forma muito sintética, podemos dizer que a *mimesis* I consiste na referência cultural e está atrelada ao tempo da escrita, vinculando-se a tudo o que envolve o sujeito escritor e determina o horizonte deste e a partir do qual se produz a narrativa. É o contexto de pré-figuração. A tradição é uma questão, aqui, porque conhecer o contexto do autor, muitas vezes anterior ao do sujeito que o lê, contribui para a atribuição de significados ao texto, apesar de não ser imprescindível. Conhecer o contexto de produção também delimita, até certo ponto, o horizonte de expectativas do leitor.

A *mimesis* II consiste na apropriação e configuração dos elementos pré-figurados narrativamente, e as diferentes maneiras de se realizar isso é o que diferencia uma narrativa de outra e as torna únicas. Simplificadamente, ela é a intriga. Essa *mimesis*, ressalta-se, é a operação criativa, e não uma mera reprodução do contido na *mimesis* I, dando ao existente novos sentidos; é no campo dela que se dão os processos de inovação e sedimentação, pois é na materialidade do texto que ocorrem as inovações quanto às tradições anteriores e é a partir dela que essas inovações passam pelo processo de sedimentação para se tornarem tradição em relação ao que é produzido posteriormente, o que ocorre a partir da recepção do discurso, do que podem surgir novos discursos, que descontroem o anterior.

A *mimesis* III, por fim, refere-se ao campo do leitor, ou seja, à intersecção do mundo deste com o mundo do texto. Sendo a última etapa do processo de *mimesis* proposto por Ricoeur, este só se realiza se houver um ouvinte ou leitor – um elemento

que é essencialmente variável. Assim, o sentido obtido na leitura do texto vai depender do mundo que é projetado na obra e como ele será recebido, de acordo com a capacidade de acolhimento do leitor, da sua experiência e carga de leitura. Este possui, assim, papel ativo na construção do sentido do texto, modificando-o a cada leitura e a partir de seu contexto, sempre distinto de sujeito para sujeito.

Hutcheon (1980, p. 42), sobre o papel do leitor nas narrativas narcísicas, como as de Cruz, afirma:

Como muitos metaficcionistas asseguraram a seus leitores, criadores ficcionais são tão reais, tão válidos, tão “confiáveis” quanto os objetos empíricos do nosso mundo físico. A essência da linguagem literária encontra-se não na sua conformidade ao tipo de afirmação encontrada em estudos factuais, mas em sua habilidade de criar algo novo – um coerente, motivado “heterocosmo” ou outro mundo. A literatura mimética sempre criou ilusões, não verdades literais; ela sempre utilizou convenções, não importa o que fosse escolhido para ser imitado, ser criado. A familiar imagem do espelho mimético sugere muita passividade do processo; o uso de micro ou macro espelhamentos alegóricos e *mises em abyme* na metaficção contesta a imagem de passividade, fazendo o espelho tão produtivo quanto um núcleo genérico. Em tal ficção, os leitores estão cientes do fato de que a literatura é menos um objeto verbal carregado de significados que a sua própria experiência de construir, através da linguagem, um todo coerente e autônomo de forma e conteúdo. Esse todo é o que significa, aqui, o termo “heterocosmo”.⁶⁷

Muitos aspectos são importantes nessa citação, a começar pela consciência de que as realidades construídas por um texto ficcional devem ser consideradas tão válidas como a do nosso próprio mundo. O mundo criado pela linguagem pode ser, ele também, coerente, *mesmo que novo*. Essa coerência é o que nos ilude – e nós somos iludidos pela literatura desde sempre. Quando a narrativa mostra sua estrutura, expõe-se como construção, os leitores veem-se cientes do aspecto fictício, mas nem por isso deixa de haver um mundo coerente e autônomo. E essa coerência deve-se, em parte, por algo que

⁶⁷ No original: “As many metafictionists have assured their readers, fictional creations are as real, as valid, as ‘truthful’, as the empirical objects of our physical world. The essence of literary language lies not in its conforming to the kind of statement found in factual studies, but in its ability to create something new- a coherent, motivated ‘heterocosm’, or other world. Mimetic literature has always created illusions, not literal truths; it has always utilized conventions, no matter what it might choose to imitate that is, to create. The familiar image of the mimetic mirror suggests too passive a process; the use of micro-macro allegoric al mirroring and *mises en abyme* in metafiction contests that very image of passivity, making the mirror productive as the genetic core of the work. In such fiction the reader is made aware of the fact that literature is less a verbal object carrying some meaning, than it is his own experience of building, from the language, a coherent autonomous whole of form and content. This whole is what is meant here by the term ‘heterocosm’.

aponta Ricoeur (2006, p. 14, tradução nossa) sobre as inovações da novela contemporânea:

Cada obra é uma produção original, um novo existente no reino do discurso. Mas a afirmação inversa não é menos verdadeira: a inovação segue sendo uma conduta controlada por regras: a obra da imaginação não surge do nada. Está conectada de uma maneira ou de outra aos modelos recebidos pela tradição. Mas essa obra pode entrar em uma relação variável com esses modelos. A gama de soluções desdobra-se em toda a sua amplitude entre os dois polos: o da repetição serial e o de deformação regulada [...] A novela contemporânea, por exemplo, pode se definir em grande parte como uma antinovela, na medida em que são as próprias regras que são objeto de uma nova experimentação.⁶⁸

O teórico francês novamente traz a dívida do contemporâneo com a tradição. As rupturas e inovações só têm sentido porque armazenamos, no nosso repertório, a que concepção anterior elas se referem. Assim, essas narrativas exigem um leitor que conhece o texto literário como os anteriores, mas que é novo. E, assim como o leitor é novo, elas exigem um olhar teórico distinto. Não cabe mais, em narrativas como a de Cruz, o que autores propunham para texto clássicos. A nomenclatura de narrador proposta por Genette, por exemplo, a partir da leitura de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust – uma narrativa de memória, quiçá a mais fundamental do gênero, como o são as narrativas aqui tratadas –, reconhecidamente limitada pelo próprio teórico, não serve a estruturas inovadoras e complexas como as de *A casa do diabo* e *Vermelho*. Também as denominações dadas às narrativas de memória mais tradicionais não cabem quando temos uma subversão do gênero. Nem mesmo as teorias mais recentes, como as *unnatural narratives* ou os narradores apresentados por Richardson (2006) servem completamente, apesar de apresentadas em um contexto que é o mesmo da publicação dos romances. Quanto mais fundo se procura uma teoria que caiba à narrativa de Cruz, mais se percebe que esta não se ajusta às classificações e que, por isso, é necessário propor algo que *parta* da sua escrita, e não apenas sirva a ela.

⁶⁸ No original: “Cada obra es una producción original, un nuevo existente en el reino del discurso. Pero la afirmación inversa no es menos verdadera: la innovación sigue siendo una conducta controlada por reglas: la obra de la imaginación no surge de la nada. Se haya conectada de una manera o de otra a los modelos recibidos por la tradición. Pero esta obra puede entrar en una relación variable con estos modelos. El abanico de soluciones se despliega en toda su amplitud entre los dos polos: el de la repetición servil y el de la desviación calculada [...] La novela contemporánea, por ejemplo, puede definirse en gran parte como una antinovela, en la medida en que son las propias reglas las que son objeto de una nueva experimentación”.

Deixei tudo isto para trás e deixei com facilidade, vês tu, a vida – segue, segue sempre, uma espera tão longa, ouve. Não, não se ouve nada.

E no mar lavei-me do sangue. Mergulhei na água gelada do Inverno nu como o último homem e tu. Levantei a cabeça e olhei para a infinidade dos céus. E voltei a mergulhar. E depois subi a encosta suave da praia (CRUZ, 2003, p. 214).

DESAPARECER AOS POUCOS, COMO NUM ECO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recuperar o passado é um ato complexo. “Nunca é fácil ajustar as contas com os mortos. Lidar com as coisas antigas” (CRUZ, 2000, p. 204), afirma, em certo ponto, José Jozias em *A casa do diabo*. Essa é a conclusão mais direta e superficial a que se chega no final das leituras deste romance e de *Vermelho*. Quem quer que tenha procurado resgatar uma lembrança de maneira atenta, analisando as nuances e as sutilezas desse processo, seus desafios, é capaz de perceber essa complexidade, que se mostra e é levada ao limite (ou além dele, alguns podem defender) por Mafalda Ivo Cruz. Seus narradores aqui analisados, Tito e José Jozias, carregam experiências com uma carga tão intensa, tão determinante aos rumos que tomam suas vidas, que as lembranças que ficam delas “não se organizam como narrativas lógicas e coerentes, mas como vestígios sensoriais e emocionais fragmentários: imagens, sons e sensações físicas” (KOLK, 2020, p. 212), como é, afinal, a memória antes do nosso impulso de organização (IZQUIERDO, 2002). Esses sujeitos carregam lembranças que atormentaram e seguem atormentando, e mesmo que eles tentem compartilhá-las em suas narrativas, não conseguem organizá-las.

Essa dificuldade parece vinculada exclusivamente à linguagem, mas é também sempre física. Afinal, as lembranças estão na mente, e a mente também é corpo. Essa é também a justificativa para a abordagem a partir de diversas áreas do conhecimento aqui realizada. Desde Bergson (1990), no final do século XIX, considera-se essa duplicidade – o francês, por exemplo, defende que a memória funciona em um nível mais abstrato, do espírito, mas também em um nível físico/fisiológico, da matéria. Assim, pareceu-me essencial trazer o funcionamento da memória a partir da filosofia, da sociologia, da antropologia, da psicologia, mas também a partir da neurociência. Com base no conhecimento fornecido pelo corpus teórico, procurei explicar o funcionamento da memória para, então, demonstrar, a partir da teoria da narrativa, como Mafalda Ivo Cruz foi capaz de reproduzir – dentro das possibilidades – esse funcionamento textualmente.

Os narradores dos romances analisados são sujeitos solitários e que basicamente conversam consigo mesmos ao longo das narrativas – mesmo em *Vermelho*, em que Tito dirige-se à mãe. A rememoração torna-se, nesse contexto, uma forma de amenizar o sentimento de solidão. Sem a troca com o outro, esses sujeitos são constantemente levados a recuperar as próprias histórias e experiências, ou mesmo as histórias e experiências de outrem que lhes foram transmitidas, de forma que o diálogo que se realiza é, em verdade,

de si com uma versão própria do passado. Necessitados que estão de compreender o passado familiar e, por consequência, a própria trajetória, eles têm que compartilhar as lembranças com alguém – e esse alguém pode ser eles mesmos. Esse desejo de conhecimento é motivado pelo fato de que, em ambos os romances, os narradores protagonistas procuram compreender o mal que julgam atravessar a história de suas famílias. Esse mal surge como uma espécie de trauma, no sentido de que caracteriza as principais lembranças trazidas tanto por José Jozias, na figura do pai, quanto por Tito, em relação às mulheres da família, e acontecimentos que envolvem essas figuras tomadas como malignas são recuperados de forma constante, prendendo os narradores ao passado, de modo que este se estende e contamina o presente – traço que Kolk (2020) coloca como característico da memória traumática.

A narrativa de memória desses sujeitos ser movida pela ânsia de compreensão de figuras afetivas do seu passado prova como nossos sentimentos e humores interferem no processo de rememoração (SQUIRE; KANDEL, 2003; IZQUIERDO, 2002). José Jozias investiga Nancy porque Martim oferece, em troca, revelar-lhe a verdade sobre seu pai, então as lembranças que ele traz envolvem, em sua maioria, o genitor; no caso de Tito, o gatilho (ASSMANN, 2011) ou *priming* (IZQUIERDO, 2002; SQUIRE; KANDEL, 2003; BADDELEY; ANDERSON; EYSENCK, 2011) para a lembrança da mãe é a chegada de Lena à sua casa e a acusação de que Nina matou com veneno os cachorros de um abrigo – da mesma forma que Mário, padasto do narrador, alega que as mulheres da família mataram o pai deste. Além dessas personagens, diversos outros elementos apresentam-se como gatilhos aos narradores, como os objetos que são por eles destacados.

Reforço aqui: compreender todas as questões que envolvem as famílias serve também à tentativa de compreender a si próprios, afinal, somos sujeitos sociais, e nossa memória depende disso (HALBWACHS, 2003).

Outro aspecto essencial, ao se tratar dos romances em análise, é o fato de que o nosso conjunto de lembranças é uma construção não raro permeada pela imaginação (BERGSON, 1990; BOSI, 1994; ASSMANN, 2006; CANDAU, 2016). Uma vez que nossa memória é fragmentária e, portanto, cheia de lacunas, somos obrigados a preencher os espaços em branco do que não lembramos com o que *imaginamos* ter acontecido, em um processo muito parecido a quando desejamos narrar um sonho que tivemos: quando não lembramos exatamente como os eventos se conectam, inventamos uma explicação lógica, um encadeamento possível, mas não necessariamente “correto”. Outro elemento que comprova o fato de construirmos a narrativa de memória que contamos é a escolha

dos objetos que fazem parte dela, pois trazemos apenas aqueles que servem para atestar um ponto que se queira defender. Nesse contexto, destaca-se a fotografia, uma vez que ela prova a existência de um momento, mas é um recorte, um registro estático. Há toda uma narrativa que a ronda e que não é necessariamente a verdade, uma vez que ela vai variar a partir de quem a conta.

Além disso, as lembranças podem ser simplesmente distorcidas, mesmo que não propositalmente. Neste ponto, é bastante relevante a influência da narrativa de terceiros, que, numa tentativa de “corrigir”, “complementar” nossas lembranças, podem também enganar-se e gerar em nós uma lembrança nova, incorreta (HALBWACHS, 2003). Como exemplo disso, temos a revelação, por Tito, já ao final de *Vermelho*, do que realmente estariam conversando as mulheres da família que ele espiona: elas não falam em um homicídio por veneno, então a alegação de Mário está incorreta – fato que demonstra a ocorrência de uma ficcionalização em série. No nível individual, essas distorções também podem acontecer, e tanto são comuns que a neurociência as aborda com a denominação de síndrome da falsa memória (BADDELEY; ANDERSON; EYSENCK, 2011) e estão relacionadas ao tempo necessário para que as lembranças sejam consolidadas na memória de longa duração, processo durante o qual perturbações podem acontecer. Ao compartilharmos nossas lembranças, ignoramos essa questão e fingimos que as guardamos em sua forma mais pura e verdadeira, mas os narradores dos romances aqui analisados, ao realizarem uma narrativa fragmentária, não linear e confusa, lembram-nos, de certa forma, da artificialidade disso.

A narrativização da memória revela-se, portanto, uma tentativa de organização do passado e de afirmação de uma identidade (CANDAU, 2016). Na neurociência, a questão discursiva surge ao se tratar da memória declarativa, isto é, daquela sobre a qual podemos elaborar relatos (IZQUIERDO, 2002; SQUIRE; KANDEL, 2003). Contar aos outros o que nos aconteceu é uma parte importante da nossa existência e da nossa compreensão de nós mesmos, a ponto de Lejeune (2014) defender que somos “homens-narrativas” e Ricoeur (2006) fundar um dos seus conceitos centrais, o de identidade narrativa. O que se coloca aqui é pensar como a narrativa que se forma é, muitas vezes – e definitivamente o é, nos casos de *A casa do diabo* e *Vermelho* – uma tentativa de conjugação dos fragmentos da memória. Essa organização do passado de forma ordenada é um impulso humano, mas os narradores desses romances reconhecem-se incapazes de realizá-la. Entre as marcas dessa dificuldade de ordenação está a repetição, que também remete a ecos da memória, à recuperação constante de um episódio passado do qual o narrador não

consegue se desvencilhar, e pode também ser associada à correção da memória quando um narrador recupera um episódio mais de uma vez, mas com alguns detalhes diferentes, como que corrigindo a versão anterior – ocasionando o que Richardson (2006) denominou *denarration*. Procedimentos assim caracterizam também o que podemos chamar de narrador autoconsciente (PHELAN, 2001) ou narrador consciente de si próprio (BOOTH, 1980), como o são José Jozias e Tito.

Percebe-se, então, que a literatura é um meio profícuo de representação da memória (NÜNNING, 2016), com papel central nesse processo de compartilhamento, de narrativização das lembranças de forma organizada e pretensamente coesa, pois a estrutura que damos à nossa narrativa de memória é muito semelhante à que vemos em ficções de diferentes gêneros. Nós, afinal, *representamos* a nossa própria mente ao narrar as nossas lembranças, ao mesmo tempo em que refletimos sobre esse ato. Quando essa reflexão é o ponto central de um texto, temos “ficções de metamemória” (NEUMANN, 2016) – e é interessante apontar aqui como, na neurociência, também a metamemória é um termo utilizado para o reconhecimento que um sujeito apresenta sobre a própria memória e seu funcionamento (BADDELEY; ANDERSON; EYSENCK, 2011). Pensando na relação entre literatura e rememoração, temos também o conceito de “mimese da memória” (NÜNNING, 2016), relacionado às técnicas narrativas de representação da memória na literatura – narrador ou personagem reminescente e tempo em copresença, por exemplo (NEUMANN, 2016). Em relação a este último, é relevante trazer como os romances analisados apresentam uma constante sobreposição de tempos e espaços distintos, confundindo-os, e como o discurso indireto livre serve a esse efeito, pois, no momento em que o narrador traz a voz de outra personagem, ele está sobrepondo passado e presente, incluindo, assim, o passado no presente.

Quanto à voz narrativa, outro elemento fundamental na análise de uma narrativa de memória, tem-se, em *A casa do diabo* e *Vermelho*, a predominância de narração em primeira pessoa (no primeiro romance, uma voz em terceira pessoa assume a narrativa, em alguns momentos, mas ela pode ser questionada, como o fiz ao longo deste trabalho). Essa primeira pessoa pode ser tomada *a priori* como não confiável (BOOTH, 1980), e os narradores de fato realizam diversos comentários, no decorrer da narrativa, questionando se estão certos ou não, o que explicita essa característica. Mais que esses comentários, porém, o que torna questionável a confiabilidade deles é o fato de que vozes impossíveis, de personagens já mortas, assumem a narração de algumas passagens – ao que chamamos *unnatural voices* (RICHARDSON, 2006) e é uma das características das *unnatural*

narratives (ALBER et al., 2010). Essas vozes, defendi, podem muito bem ser lidas como projeções, isto é, como os narradores imaginando o que poderiam ter dito as personagens mencionadas ou mesmo como os narradores se lembrando do que essas personagens lhes disseram em determinado episódio, em um movimento coerente com o da memória. Os narradores dos romances, assim, tornam-se permeáveis, em uma narração multipessoal, com um movimento centrípeto – pois acabam concentrando-se num único sujeito (RICHARDSON, 2006).

Todos esses recursos servem ao conceito de desfamiliarização, quando a atenção do leitor é direcionada à natureza artificial da construção do universo ficcional. Esse efeito, em minha perspectiva, dá-se, entre diversos motivos, pelo fato que de Cruz ultrapassa a violência da hipercontemporaneidade como elemento temático e a leva ao campo do formal, expressando-a também na estrutura do texto, no rompimento significativo com a tradição realista de escrita. Tem-se, assim, um texto que é autocentrado, metatextual e, considerando o recorte aqui proposto, metamorialístico. Separadamente, esses traços podem ser identificados em diversos textos literários, então no que se diferencia o texto de Cruz? O que o torna o trabalho com a memória apresentado nele tão distinto?

A hipótese que coloco, enfim, é a de que os narradores analisados não simplesmente comentam a rememoração, eles a *mimetizam* – especialmente se considerarmos a proposta de “mimese da memória” de Nünning (2016). Sendo assim, eles ultrapassam o metamemorial e, ao combinar a reflexão proposta pelos conceitos de metamemória/ficções de metamemória e o conjunto de técnicas da mimese da memória, revelam uma nova possibilidade, que combina suas nomenclaturas: um narrador que se pode chamar de *mimético-memorial*, ou ainda de *mimético-memorialístico*. Reconheço, aqui, porém, que o conceito clássico de mimese remete a categorias narrativas que não a do narrador – como na *Poética* de Aristóteles, em que ele se refere ao enredo – e que, mesmo quando repensado séculos depois, serve essencialmente à narrativa realista. Sendo assim, é importante destacar que “mimético”, aqui, refere-se genericamente à representação, à recriação de algo; no caso, à recriação dos movimentos da memória. Além disso, a narração memorialística de Cruz nos romances analisados, como provam diversas passagens deste trabalho, faz com que conceitos narratológicos e modos de

representação tradicionais sejam questionados.⁶⁹ Por isso, proponho que os narradores de *Vermelho* e *A casa do diabo* sejam analisados como narradores *mimético-memorialísticos disruptivos*, sendo que *disrupção* refere-se, aqui, à forma de narrar a memória e, por consequência, de se pensar o uso de “mimese”. Como é natural a qualquer proposta conceitual, esta também pode se mostrar falha a depender da perspectiva daquele a quem é apresentada, e certamente deve ser debatido para seu melhor desenvolvimento; sua nomenclatura, porém, justifica-se pelo que está aqui posto.

Esse *narrador mimético-memorialístico disruptivo* pode ser pensado a partir de alguns traços específicos, presentes nos romances analisados: a temática da memória; os comentários sobre o conteúdo da memória e, principalmente sobre o processo de recuperação das lembranças (ou seja, uma consciência dos próprios processos); a fragmentação; a confiabilidade duvidosa – resultado das inúmeras correções e retomadas com elementos discordantes de um mesmo acontecimento; a não linearidade temporal; o acesso ou a projeção de outras mentes, pertencentes a sujeitos que integram a(s) lembrança(s); e a eventual sobreposição de tempo, espaço e vozes resultantes da confusão e da imprecisão da memória. Esses narradores, portanto, não parecem ter como objetivo uma narrativa linear e coesa, uma reconstrução lógica do passado, assim como não se limitam a realizar comentários sobre essa narrativa ou sobre as possíveis falhas do processo de recuperação das lembranças. É como se, em realidade, eles apenas transcrevessem o que lhes vem à mente, independentemente da maneira como isso acontece. Não é um narrador *da* memória, mas um narrador que se articula *a partir* da memória.

É importante destacar que esse é um conceito pensado a partir da obra de Cruz e, por isso, provavelmente só sirva completamente nesse contexto – e, mesmo dentro da obra dela, aos romances *A casa do diabo* e *Vermelho*. Porém, acredito que ele possa contribuir para a análise de outros textos,⁷⁰ apesar de, nunca é demais ressaltar, toda obra ter suas especificidades e, portanto, nunca servir *totalmente* a uma nomenclatura ou classificação originária da escrita de outro autor. Por exemplo: o que proponho pode servir (e espero que o faça) para a análise de narradores traumatizados, pois esse é um

⁶⁹ A escolha pelo uso do termo *mimético* é motivada, ainda, pela defesa de Hutcheon (1980, p. 46, grifo nosso) de que “As categorias conhecidas da crítica do romance – *em particular a mimese* – não precisam ser rejeitadas, mas apenas retrabalhadas” (No original: “The familiar categories of novel criticism-and in particular, mimesis-need not be rejected, but merely reworked”).

⁷⁰ Uma possibilidade é a obra do escritor António Lobo Antunes, mas para prová-la seria necessária uma outra investigação como esta.

contexto em que a organização linear e coerente de uma memória traumática me parece um artifício ficcional que, na minha perspectiva, soa pouco convincente. Basta lembrar do sujeito que volta da guerra e mergulha no silêncio (BENJAMIN, 1987) – seria ele capaz de realizar tal organização? Não seria uma narrativa fragmentária, cheia de interrupções, de sentidos escondidos, desorganizada, confusa, muito mais significativa? E, o sendo, não deveria a teoria da literatura servir a ela justamente nesse desajuste? Isto é, não deveria ela propor conceitos que possam se ajustar à desconstrução, à disrupção, ao estranho? Não deveríamos propor conceitos que abarquem um leque maior de possibilidades, de vozes? Não deveríamos, enfim, considerar novas formas de pensar o romance memorialístico?

Este trabalho se encerra, assim, convidando para novas investigações, propondo o diálogo, o debate. Afinal, assim como cada releitura dos textos de Cruz, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, trouxe novas ideias, fez iluminar novos pontos, acredito que nenhum trabalho termina quando se acrescenta seu ponto final: ele ganha leitores, olhares com repertórios e perspectivas diferentes e que, por isso, são capazes de ver além do que vi, perceber nuances que o meu repertório não permitiu. Recorrendo às palavras da própria escritora, de minha parte, “Não saberia ir mais longe”.⁷¹

⁷¹ BARROS; CANILHA, 2018, p. 205.

REFERÊNCIAS

ALBER, Jan. et al. Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: beyond mimetic models. *Narrative*, n. 2, mai. 2010. Disponível em: <http://projects.au.dk/fileadmin/www.nordisk.au.dk/forskning/centre__grupper_og_projekter/narrative_research_lab/unnatural_narratology/Alber__Iversen__Nielsen__Richardson_2010.pdf>. Acesso em: 04 set. 2020.

ALBER, Jan et al. Introduction. In: ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov; RICHARDSON, Brian (ed.). *A poetics of unnatural narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013. p. 1-15.

ANDERSON, Miranda; IVERSEN, Stefan. Immersion and defamiliarization: experiencing literature and world. *Poetics Today*, v. 39, n. 3, p. 569-595, 2018.

ANDRADE, Maria Luzia Oliveira. A fragmentação do texto literário: um artifício da memória? *Interdisciplinar*, v. 4, n. 4, p. 122-131, jul./dez 2007.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*. 2008. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Prometeu*. Coimbra: Almedina, 2002. p. 23-139; 355-364.

ARNAUT, Ana Paula. Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. *Revista de Estudos Literários*, n. 8, p. 19-44, 2018.

ASSMANN, Aleida. Memory, individual and collective. In: GOODIN, Robert E.; TILLY, Charles. *The oxford handbook of contextual political analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. A casa natal e a casa onírica. In: BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 75-99.

BACHELARD, Gaston. In: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADDELEY, Alan; ANDERSON, Michael C.; EYSENCK, Michael W. *Memória*. Tradução: Cornélia Stolting. Porto Alegre: Artmed, 2011.

BARROS, Myriam Moraes Lins de Barros. Memória e família. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

BARROS, Bruno Mazolini de; CANILHA, Samla Borges. Literatura, violência e fúria plástica: entrevista com Mafalda Ivo Cruz. *Abril – Revista do NEPA/UFF*, Niterói, v. 10, n. 20, p. 201-206, jan.-jun. 2018.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: GENETTE, Gérard et. al. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44. (Novas Perspectivas em Comunicação, v. 3).

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447-449, out./dez. 2016.

BINET, Ana Maria; ARNAUT, Ana Paula. Introdução. *Revista de Estudos Literários*, n. 8, p. 11-15, 2018.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BRUNER, Jerome. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 1, p. 1-21, 1991.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Matoso. O discurso indireto livre em Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, n. 6, dez. 2010. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero06/num06artigo01.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2015.

CANILHA, Joël. *Memória e identidade*. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

CANILHA, Samla Borges. *Sangue e sombras: a memória familiar em Vermelho*, de Mafalda Ivo Cruz. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

CANILHA, Samla Borges. “Podia arredondar a boca e soprar verdades, nem por isso eu confiaria: não confiabilidade narrativa em *Oz*, de Mafalda Ivo Cruz”. *Navegações*, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 1-10, jul.-dez. 2021

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 16. ed. rev. e aum. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, Alexandra Lucas. Não a costura, mas a ferida. *Público*. 2 mar. 2002. Disponível em: <https://www.publico.pt/2002/03/02/jornal/nao-a-costura-mas-a-ferida-167964>. Acesso em: 30 ago. 2020.

COELHO, Eduardo Prado. *A escala do olhar*. Lisboa: Texto Editora, 2003.

COUTINHO, Ilmara Valois Bacelar Figueiredo. *Margens limiars da prosa contemporânea: a poética do fragmento em eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato, e o Ó de Nuno Ramos*. 2014. Tese (Doutorado Interinstitucional) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2014.

CRUZ, Mafalda Ivo. *A casa do diabo*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

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

CUNHA, Mónica Lisa M. de Moraes Guerra da. *Sucessos na literatura: regras, receitas e surpresas na literatura portuguesa contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura)–Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.

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

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução: Laura Teixeira Motta. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas – (DGLAB). *Biografia*. Lisboa, 2016. Disponível em: <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=11400>. Acesso em: 28 ago. 2020.

EAKIN, Paul John. *How our lives become stories: making selves*. Nova York: Cornell University Press, 1999.

ÉBOLI, Luciana. A construção da personagem e o hibridismo narrativo: O rapaz de Botticelli, de Mafalda Cruz. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 169-175, set. 2006.

ÉBOLI, Luciana. Melodias de “Um réquiem português”: tempo, devaneio e vastidão. *Letras*, Santa Maria, v. 22, n. 45, p. 177-189, jul./dez. 2012.

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

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. 1967. Disponível em: https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf. Acesso em: 04 set. 2020.

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

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

HEINZE, Rüdiger. The whirligig of time: towards a poetics of unnatural temporality. In: ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov; RICHARDSON, Brian (ed.). *A poetics of unnatural narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013. p. 1-15.

HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nova York: Routledge, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980. p. ix-47.

IVERSEN, Stefan. Unnatural minds. In: ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov; RICHARDSON, Brian (ed.). *A poetics of unnatural narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013. p. 1-15.

IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

KOLK, Bessel Van der. *O corpo guarda as marcas: cérebro, mente e corpo na cura do trauma*. Tradução: Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Sextante, 2020.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 7-127.

MAFFEI, Luis. Como se fosse um poema: algo sobre A casa do diabo, de Mafalda Ivo Cruz. *Itinerários*, Araraquara, n. 27, p. 109-123, jul./dez. 2008.

MAYORDOMO, Tomás Albaladejo. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

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

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

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

PALLASMAA, Juhani. Identidade, intimidade e domicílio: observações sobre a fenomenologia do lar. In: PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Tradução: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017. *E-book*.

PALLASMAA, Juhani. Espaço, lugar, memória e imaginação: a dimensão temporal do espaço existencial (2007). In: PALLASMAA, Juhani. *Essências*. Tradução: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2018. p. 11-37.

PEREIRA, Prisca Agostoni de A. Janelas do feminino na literatura portuguesa contemporânea. *Cad. Cepuc de Pesq.*, Belo Horizonte, n. 12, p. 108-127, dez. 2003.

PRINCE, Gerald. Response to Brian Richardson. *Style*, v. 50, n. 4, p. 475-477, 2016.

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

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

REIS, Carlos. Dicionário de estudos narrativos. Coimbra: Almedina, 2018.

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

RICHARDSON, Brian. *Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*. Columbus: The Ohio University Press, 2006.

RICOEUR, Paul. Funções da hermenêutica. In: RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1990. p. 17-59.

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

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

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa: a tripla mimesis. In: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. v. 1. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 93-147.

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

RYAN, Marie-Laure. Possible worlds. In: HÜHN, Peter et al. (ed.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University, [2013]. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>. Acesso em: 25 out. 2021.

SQUIRE, Larry R.; KANDEL, Eric R. *Memória: da mente às moléculas*. Tradução: Carla Dalmaç e Jorge A. Quillfeldt. Porto Alegre: Artmed, 2003.

STEINBERG, Michael. Did it really happen that way? The memoirist as unreliable narrator. *TriQuarterly*, 29 mai. 2013. Disponível em: <https://www.triquarterly.org/craft-essays/did-it-really-happen-way-memoirist-unreliable-narrator>. Acesso em: 04 set. 2020.