



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL

**OS RISCOS DA MEMÓRIA NO BORDADO DE  
AUTRAN DOURADO**

**LAURA CARVALHO MOTA E SILVA**

**Brasília-DF, novembro de 2011**

# **OS RISCOS DA MEMÓRIA NO BORDADO DE AUTRAN DOURADO**

Trabalho Final de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada e Bacharel em Letras Português da Universidade de Brasília, sob a orientação da professora Dra. Sara Almarza.

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sara Almarza**

Universidade de Brasília

**Brasília, novembro de 2011**

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	04
<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	05
<b>PARTE 1 – A ESTRUTURA DO BORDADO</b> .....	08
1.1 Breve histórico da teoria estrutural da narrativa.....	08
1.2 Focalização.....	11
1.3 Tempo.....	22
<b>PARTE 2 – OS RISCOS DA MEMÓRIA</b> .....	26
2.1 Imaginação e memória.....	26
2.2 Os processos de rememoração.....	34
2.3 A memória silenciada.....	39
2.4 A memória grupal.....	41
2.5 João criador de memórias.....	41
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	44
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	45

SILVA, Laura Carvalho Mota e. **Os riscos da memória no bordado de Autran Dourado.** Brasília – DF, Universidade de Brasília/Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Trabalho Final de Curso (TFC), 2011.

## RESUMO

A memória sempre foi objeto de reflexão do homem e esteve presente na Literatura como temática ou imbricada no próprio fazer literário, já que fazer literatura, seja ela oral ou escrita, é contribuir para a construção de uma memória (de um grupo, de um povo ou do próprio homem). A memória faz-se em *O risco do bordado*, de Autran Dourado, elemento essencial ao se considerar o romance um texto sobre as memórias de um personagem, mas também como parte integrante da estrutura narrativa, revelando uma habilidade primorosa por parte do autor. Mostrarei como as técnicas narrativas empregadas pelo autor estão a serviço da memória, objetivando estabelecer posteriormente uma relação entre a teoria literária e a filosofia da memória.

**Palavras-chave:** memória, literatura, Autran Dourado.

## APRESENTAÇÃO

Este trabalho tem por objeto de estudo o livro *O risco do bordado*, quinto romance escrito pelo mineiro Autran Dourado, publicado em 1970 e vencedor do prêmio Pen-Club do Brasil. A obra do autor tem como universo Minas Gerais, principalmente a cidade imaginária de Duas Pontes, espaço também do romance estudado aqui. Porém, o autor apresenta uma outra Minas Gerais, “imaginária” e “mítica” como o autor mesmo diz em depoimento:

O que eu estou tentando fazer nesses livros é me servir do real mineiro para compor um outro real. Um real que muda, de tal maneira que eu não sei mais se ele existe, se ele existiu alguma vez (...). A minha imaginação supera a minha visão das coisas e dos fatos, o real, vamos dizer. (SOUZA, p. 32)

Parte de sua obra compõe uma autobiografia imaginária do próprio autor que retira da sua memória, as imagens, histórias, os mitos que povoaram sua infância na cidade em que cresceu, Monte Santo. Tais livros têm como personagem comum, João da Fonseca Nogueira, alter ego de Autran, como atestam as estudiosas da obra do autor Eneida Maria de Souza e Maria Lúcia Lepecki.

Faz parte dessa biografia imaginária o livro *O risco do bordado*, um romance bastante rico em temáticas, que tece a vida do ainda menino João da Fonseca Nogueira e seu amadurecimento, as descobertas em relação a si, aos mitos que povoam os membros de sua família e aos mistérios que a vida aos poucos lhe apresenta. Tudo isso é revelado ao leitor aos poucos e obscuramente, seguindo o caminho incerto e tortuoso da memória. Sendo assim, a memória foi escolhida, dentre os diversos temas presentes no romance, para ser estudada mais a fundo, haja vista a importância que o autor concede a ela na construção do texto.

Autran, em suas entrevistas e depoimentos, faz questão de deixar sempre claro uma visão da escrita como trabalho árduo do pensamento, de construção e reconstrução de ideias e formas. Para ele, “é melhor a palavra ‘compor’ do que escrever”. Preocupa-se bastante com a forma, mais especificamente com a sensação e a emoção que ela deve capturar do leitor: “o enredo continua sendo o que sempre foi: uma maneira de manter presa a atenção do leitor. Serve para distrair o leitor, enquanto lhe batemos a carteira” (DOURADO, em depoimento, SOUZA. pág.35).

O romance *O risco do bordado* apresenta uma estrutura particular. Os capítulos, que apresentam focos narrativos próprios e episódios diferentes a serem narrados, cada um localizado em determinado espaço da linha do tempo, podem ser lidos individual e independentemente, mas também como partes de um todo. Conectados pela memória e pelo

imaginário de João que resolve vasculhar seu passado, esses blocos narrativos não deixam muito mais que vestígios para que o leitor conheça as histórias, o passado e o imaginário de João, vovô Tomé, vovó Naninha, tio Zózimo, tio Alfredo, tia Margarida, tio Maximino, Xambá e outros personagens que compõem a prosa mítica de Autran Dourado.

A escolha desta obra em questão foi motivada pelo encantamento suscitado desde a primeira leitura realizada, o que motivou uma procura por outras obras do autor além de referências críticas. Essa motivação inicial foi combinada com as leituras e estudos realizados no Grupo de Estudos da Memória da Universidade de Brasília, coordenado pela professora Sara Almarza que, aliando filosofia e literatura, traz questionamentos e apontamentos sempre produtivos e que nunca se encerram.

O objetivo geral deste estudo é verificar como a faculdade da memória está presente no texto de Autran Dourado ao estabelecer relações entre as técnicas narrativas utilizadas pelo autor e a memória, ou seja, mostrar que as técnicas narrativas escolhidas pelo autor não o foram por acaso, mas servem a um objetivo maior que é atingir a tônica da narrativa estabelecida pelo próprio autor: a memória (DOURADO, 1973, p. 68). Os objetivos específicos principais, derivados deste, são:

- analisar o discurso literário verificando aspectos da construção da narrativa, principalmente no que diz respeito ao narrador em relação ao narrado;

- verificar a relação memória-sujeito (no caso, os personagens do romance) na obra, nos quesitos imaginação, memória e tempo;

- observar de que(quais) maneira(s) ocorre(m) a rememoração no romance;

O próprio texto literário servirá de base para verificar como o autor trabalha os fios da narrativa em busca de representar os caminhos da memória.

A partir da delimitação desses objetivos, o estudo seguirá com o desenvolvimento em duas partes principais. Primeiramente, será feita uma breve análise da estrutura da narrativa do romance, o que servirá de base para a posterior análise dos temas. Discorrerei sobre algumas técnicas utilizadas pelo autor, aquelas em que se percebe uma relação com a memória e com aspectos relacionados a ela. A segunda parte do trabalho partirá da primeira e seguirá com o desenvolvimento dos temas relacionados à memória fazendo a ponte entre teoria da narrativa e filosofia da memória.

A bibliografia consultada contém obras relacionadas à filosofia da memória e à teoria e crítica literária. Para os aspectos relacionados à teoria da Literatura, serviram de base: Vítor Manuel de Aguiar e Silva e Massaud Moisés para questões gerais da teoria do romance e da narrativa em si e também para aspectos específicos como focalização e tempo; Ligia

Chiappini Moraes Leite também para o foco narrativo; Dominique Maingueneau no que se refere ao discurso indireto livre, além de Antonio Candido e do próprio Autran Dourado, em seu ensaio no qual se propõe trabalho de analisar sua própria obra. Duas autoras, Eneida Maria de Souza e Maria Lúcia Lepecki serviram de base crítica à obra em geral do autor e como conhecimento de sua biografia.

Já para as questões relacionadas à temática da memória, os filósofos Henri Bergson e Paul Ricoeur foram utilizados como referências principais e essenciais para a análise dos conceitos de memória, tempo, passado, presente, imagem, recordação, afecção, esquecimento, entre outros, e para a verificação da relatividade das questões relacionadas à memória.

## 1. A ESTRUTURA DO BORDADO

*O mais importante do bordado  
É o avesso  
O mais importante em mim  
É o que eu não conheço (...)  
É o segredo do ponto  
O rendado do tempo (...)*

Maria Bethânia

*O Risco do Bordado* apresenta uma estrutura narrativa na qual seus elementos apresentam-se de maneira bastante articulada com a questão da memória e do tempo. Torna-se necessário, porém, antes de adentrar na análise estrutural do texto em si, contextualizar a obra na história da narrativa e do romance.

### 1.1. Breve histórico da teoria estrutural da narrativa

Um breve olhar sobre a história da narrativa e, mais especificamente, do romance ao longo do tempo, desde seu surgimento no século XVIII<sup>1</sup>, irá revelar uma mudança significativa de postura em relação à representação do mundo: paulatinamente, o sujeito e suas relações com o outro, com si e com o mundo em que vive ganha uma subjetividade até então adormecida; a objetividade presente nos elementos da narrativa perde cada vez mais espaço. Da epopeia ao romance, “se tornou mais particular e pessoal o mundo inteiro de que se fala” (KAYSER, 1970, p. 260). O romance espelha, porque não há como ser diferente, as relações pessoais de um grupo e de um tempo histórico-social, visto que é produto de um ser humano dotado de faculdades psicológicas e inserido em um determinado contexto. O narrador da epopeia, como nos aponta Kayser, ao falar a um público à distância em um espaço aberto e amplo, colocava-se a si e a seu público também distante do objeto narrado. O narrador do romance, por sua vez, não se prostra mais diante de seu público, mas dirige-se a ele intimamente, encurtando as distâncias entre narrador, objeto narrado e leitor.

Sabe-se que há uma diferença significativa da natureza dos aspectos narrativos da epopeia e do romance, mesmo que este sendo originário daquela; porém, na própria evolução do romance como gênero independente da epopeia, houve, certamente, mudanças estruturais suficientes para que Moisés (2006) e Aguiar e Silva (1986) o dividisse em duas categorias

---

<sup>1</sup> Moisés, Massaud (2006, p. 158)

principais, localizadas em dois extremos de um contínuo que admite opções intermediárias. A classificação leva em consideração a profundidade e complexidade tanto da diegese (enredo) quanto do discurso (modo de apresentação do enredo) e a relação de importância maior ou menor que o autor atribui a estes dois planos narrativos. Para Moisés, as duas categorias levam os nomes de **romance linear** e **vertical**, já Aguiar e Silva os denomina **romance fechado** ou **aberto**. Assim, os romances do tipo linear/fechado, mais característicos do início do romance e, portanto das escolas literárias romântica e realista, costumam apresentar um enredo mais objetivo; um tempo quase sempre cronológico; um narrador principalmente em terceira pessoa com onisciência e personagens mais planos, sem muita profundidade psicológica, podendo ser a representação de qualquer pessoa ou então de um grupo. Já os romances do tipo vertical/aberto trazem uma profundidade psicológica maior dos personagens, agora individualizados; do trato do tempo, por diversas vezes psicológico ou alternado e do narrador, que agora confunde-se com os personagens, adquirindo uma personalidade que interfere no discurso e, por diversas vezes, revela-se não confiável ao leitor.

É importante deixar claro, porém, que esta classificação segue princípios didáticos, já que traz dois extremos que muito dificilmente são encontrados de maneira pura em um mesmo romance, muito menos na obra de um mesmo autor ou em um determinado período histórico-literário. Na grande maioria das vezes, os textos narrativos mesclam características de uma ou de outra categoria, de acordo com a intenção do autor, o que demonstra a riqueza de possibilidades disponíveis da arte de narrar. Contudo, torna-se útil tal divisão para evidenciar a diferença de postura (subjetiva, e não mais objetiva) do sujeito em relação ao mundo, encontrada no romance moderno que “não quer simplesmente uma história, mas que aspira a ser observação, confissão, análise, que se revela como pretensão de pintar o homem ou uma época da história, de descobrir o mecanismo das sociedades, e finalmente, os problemas dos fins últimos” (AGUIAR E SILVA, p. 677-678), ou seja, deseja captar a fragmentação do homem moderno, dando-nos o que Candido (1973) chama de “ilusão do ilimitado” (p. 60). Ilusão porque consiste em uma representação, criação, escolha, organização, já que não é possível captar o homem em sua totalidade.

Aqui no Brasil, os romances de perfil mais psicológico advêm com os modernistas da semana de 22 e ganham cada vez mais espaço e força, o que faz com que as décadas de 30 e 40 sejam consideradas a “era do romance brasileiro”, como nos atesta Bosi (1994, p. 388). Essa “ficção intimista”, presente nesses romances, produziu frutos que iremos encontrar na literatura mais contemporânea e, claro, em Autran Dourado.

O romance *O risco do bordado*, publicado pelo mineiro Waldomiro de Freitas Autran Dourado em 1970, poderia ser classificado, portanto, na segunda categoria de tipo de romance: o romance vertical ou aberto, como atesta o próprio autor em seu livro *Uma poética de romance*, no qual se propõe ao duro e perigoso trabalho de analisar sua própria obra: “A composição do livro, como já disse, não é horizontal e linear, mas vertical e múltipla”, pois “se baseia na memória” (DOURADO, 1973, p. 68). A memória, por sua natureza, não se comporta de maneira previsível, nem está sob nosso total controle; assim, um romance que se proponha seguir o curso da memória em sua estrutura, não poderia, de forma alguma, ser horizontal ou apresentar um enredo baseado em um tempo cronológico. Além disso, a memória está intimamente ligada à porção não palpável do ser humano, quer a chamemos alma, espírito ou qualquer outra denominação que o valha. A memória faz parte do domínio espiritual, como propõe Bergson (1999) e, assim, a um livro que tenha como fio condutor um elemento do espírito não cabe uma estrutura fechada ou que não traga uma profundidade psicológica mais densa e complexa.

A relação da memória com a composição do livro se verá adiante mais detalhadamente, mas essa afirmação do autor a respeito da composição do livro mostra-nos a importância dos elementos narrativos escolhidos para que fosse atingida a “tônica” da narrativa pretendida: a memória (DOURADO, p. 68).

*O risco do bordado* é composto por sete capítulos, elaborados de forma que possam funcionar de maneira independente, como pequenos contos, já que não seguem uma ordem cronológica de tempo dos eventos narrados, inclusive podendo ser lidos em outra ordem ou isoladamente. Juntos, porém, formam um todo coeso e coerente, proporcionando um efeito de mosaico: peças individuais e únicas que, agrupadas e vistas de longe, formam uma única imagem. Esta técnica narrativa, denominada pelo próprio autor de “narrativa em blocos” (DOURADO, p.23) tem como consequência um movimento bastante interessante de reverberação, ou então de “projeção especular”, no qual “as histórias, temas e personagens projetam-se à frente, ao mesmo tempo em que são refletidos para trás” (SANTOS, 2008, p.32). A repetição faz parte desta técnica, que não deve ser vista como falha na narrativa. O mesmo episódio pode ser encontrado mais de uma vez no romance, visto por ângulos diferentes (de personagem ou de momento temporal diversos). Uma mesma imagem pode estar presente em vários capítulos do romance, assim como uma mesma imagem vem à tona pela memória em diversos momentos da nossa vida. No entanto, há um elemento principal de coesão entre os blocos narrativos, a figura da personagem principal, João da Fonseca

Nogueira, com o seu propósito de rememorar episódios de sua vida, da história de sua família e da cidade na qual cresceu.

## 1.2. Focalização

O narrador, elemento estruturador da narrativa, e seu comportamento diante dos fatos narrados e do leitor vem sendo estudado cada vez mais, haja vista a importância que vem tomando no romance dos últimos tempos. Leite (1999) mostra, brevemente, o percurso que tomaram estes estudos, desde os clássicos, particularmente Platão e Aristóteles, até o período em que se iniciou um estudo mais sistemático da relação do narrador com a matéria narrada e com o leitor, a partir do século XX. Alguns desses estudiosos dedicaram-se a desenvolver uma verdadeira tipologia do narrador e, portanto, do foco narrativo do romance, que varia de crítico para crítico e são mais ou menos complexas, como a de Pouillon, (“visão por trás”, “visão com” e “visão de fora”) e a de Friedman (“autor onisciente intruso”, “narrador onisciente intruso”, “narrador protagonista”, “onisciência seletiva”, etc.), por exemplo.

A problemática da focalização ou ponto de vista “constitui uma das traves mestras da ficção moderna, a ponto de alguns estudiosos a considerarem o eixo em torno do qual gira a problemática ficcional dos nossos dias” (MOISÉS, p.282). Assim, devido à importância deste elemento estruturante da narrativa, irei me dedicar brevemente a sua análise na obra em questão.

O modelo adotado será o proposto por Aguiar e Silva, pois se apresenta mais completo, visto que se baseia em grupos pares opostos que se combinam entre si, dependendo do aspecto estrutural considerado, ao contrário de outras classificações que propõem apenas um pequeno grupo de possibilidades fechadas em si, sem articulação e baseadas muitas vezes apenas na pessoa gramatical que narra (primeira ou terceira) e na participação ou não do narrador como personagem na diegese. Na proposta deste autor, a narração em primeira ou terceira pessoa é consequência da intenção do autor em apresentar a narrativa de certa maneira. Os pares propostos pelo autor são:

1. focalização **heterodiegética** x **homodiegética**: leva em consideração a participação do narrador na diegese como personagem; se está presente, é heterodiegética; se não, é homodiegética, esta última com a possibilidade de ser nomeado **autodiegética**, quando o narrador é protagonista;

2. focalização **interna** x **externa**: considera-se aqui a relação do narrador com os personagens; se este conhece e narra os aspectos subjetivos de pelo menos uma personagem, a focalização é interna; se não, é externa;
3. focalização **onisciente** x **restritiva**: depende da relação do narrador com os aspectos da diegese em geral; se conhece e tem controle dos fatos e dos pensamentos das personagens, é onisciente; se não, é restritiva.
4. focalização **interventiva** x **neutral**: toma-se aqui como parâmetro as interferências ou não do narrador na diegese, com comentários, opiniões, valores etc. O caráter interventivo da focalização admite níveis e as interferências do narrador podem ser explícitas ou não. Aguiar e Silva deixa claro que uma narrativa totalmente neutra não seria possível, e, concordando neste ponto, considerarei neste trabalho apenas a focalização interventiva, em maior ou menor grau.
5. focalização **fixa** x **variável/múltipla**: esta última classificação faz-se necessária para marcar a possibilidade de se articularem as diversas possibilidades de focalização apontadas acima, ou de se manter mais fixo o modo de narrar na mesma obra.

N’O *risco do bordado* percebe-se uma intensa articulação de algumas dessas categorias, e logo conclui-se que este modelo de Aguiar e Silva veste melhor o romance. Como já dito, na narrativa em blocos os capítulos comportam-se de certa forma independentes e, por isso, cada qual segue uma lógica narrativa própria, de modo que, no par focalização fixa-variável, o romance visto como um todo é certamente de focalização variável, o que ocorre também às vezes dentro de um mesmo capítulo, em menor escala. O par interventivo x neutral, já se resolve também ao considerarmos impossível, como já mencionado, uma focalização realmente neutra. Restam-nos, portanto, os três primeiros pares a serem observados em cada capítulo do romance.

No capítulo “A casa da ponte” o leitor já se depara, em seu primeiro contato com a obra, com uma narrativa peculiar. Provavelmente, se for um leitor um pouco menos atento, se questionado a respeito de quem é o narrador, não hesitará em dizê-lo o menino João, que narra sua experiência de ida à primeira vez à Casa da Ponte com seu amigo Zito, quando conhece a prostituta Teresinha Virado, antes apenas imagem formada em seus sonhos. Esse possível engano se dá devido à confusão narrativa, diga-se logo propositalmente realizada, entre o narrador em terceira pessoa de fora da diegese (focalização heterodiegética) e João, protagonista (focalização autodiegética). O principal recurso utilizado pelo autor para

conseguir tal efeito é o discurso indireto livre, que pode ser observado nos trechos a seguir, retirados do romance<sup>2</sup>:

Só acreditou porque tinha sido Zito quem falou. Outro qualquer, Tuim, por exemplo, muito mentiroso, faria o gesto tá que eu acredito! Não era nenhum bobo para ficar ouvindo campo queimado de Tuim. Com Zito era diferente, Zito tinha autoridade sobre ele, de uma certa maneira avançara muito em sabença e sizudez. (RB, p. 11)

João ia empilhando as peças de brim e divagava longe. Não é possível, como é que Zito foi na Casa da Ponte? Zito era sério e compenetrado, bem taludo e espichado é verdade, mas pouco mais velho do que ele, as mulheres não deixavam ele entrar. De noite então, de jeito nenhum! Só se tivesse sido de dia. mas como, por causa de quê? (RB, p. 12)

Este primeiro capítulo é quase todo construído em discurso indireto livre, com poucos momentos em que se percebe apenas a voz do narrador heterodiegético:

João, seu melhor amigo, o dia inteiro juntos, se viu privado de sua companhia nas férias. Não podiam mais esticar pela cidade, pelos matos, pelas grotas, a sua vadiagem de meninos. Agora João tinha de praticar sozinho as suas reinações ou então ir procurar outros meninos. Tuim, por exemplo. (RB, p. 11)

O discurso indireto livre pode ser classificado, grosso modo, como uma espécie de fusão entre o discurso direto e o indireto, com algumas características linguísticas próprias, que nos apontam Gancho (2004) e Maingueneau (1996): não apresenta verbo de elocução como no discurso direto, nem subordinações próprias do discurso indireto; mantém as expressões próprias da personagem, como exclamações, interrogações, etc.; os tempos verbais, adjuntos adverbiais e pronomes utilizados são como se encontrariam no discurso direto. Além disso, não há nenhum elemento linguístico que indique objetivamente sua ocorrência (como a subordinação, no discurso indireto ou o travessão, aspas, verbo de elocução do discurso direto), o que faz com que seu reconhecimento ocorra sutilmente, a partir da percepção por parte do leitor de uma “dissonância enunciativa” (MAINGUENEAU, p. 118). O discurso, dessa forma, não pode ser atribuído propriamente nem ao narrador, nem à personagem, e assim, confundem-se o narrador externo e o protagonista João.

A linguagem típica da oralidade, de fala de menino e ainda própria da variante linguística mineira utilizada no discurso narrativo em *O risco do bordado*, contribui para o enriquecimento do discurso indireto livre, pois essas características denunciam a presença do personagem:

Daqui a pouco Zito falava com ele. Se fosse mesmo verdade, tinha de contar tudo *tintim por tintim* (RB, p. 14. Grifo meu)

Uma vez ele pousou a mão de leve no ombro da mãe, ela se encolheu toda – um tatuzinho, abaixou os olhos, vermelhinha, *quem nem ela tivesse feito uma coisa muito indecente* (RB, p. 23. Grifo meu)

<sup>2</sup> O romance *O risco do bordado* será designado neste trabalho pelas iniciais RB.

Zito firme, não tremia nem um poquinho, até apertava devagar a mão de Teresinha Virado, dizia sorrindo, *homem taludo, com 'passou* (RB, p. 14. Grifo meu)

Outro recurso que enriquece o discurso indireto livre no texto é a utilização das referências familiares tendo sempre como referência João: “a mãe”, “o pai”, “vovô Tomé”, “tio Maximino”, etc., muito raramente são referidos apenas pelo nome e nunca indicando a referência familiar, como “a mãe de João”, “o pai de João”, “o avô de João”, o que contribui para a atribuição do discurso a João.

Poucas vezes, neste primeiro capítulo, há ocorrência de discurso direto e quando há é na interação de João (sempre foco da narrativa) com outras personagens que o identificamos:

João, o que é isso, meu filho, você não vai comer? *Disse* a mãe só agora reparando, o caso interrompido. Será que você tem alguma coisa? Não é nada não mãe, *disse* ele procurando ganhar tempo. Estava só prestando atenção no caso que a senhora contava. (RB, p. 19. Grifo meu)

As memórias e o imaginário de João nos são dados por ele mesmo (que conhece melhor sua subjetividade) em cooperação com o narrador externo que pode intervir nos momentos em que só a memória de João não for suficiente, já que não se tem total autocontrole deste mecanismo de rememoração. Assim, juntos, podem (re)criar algumas lembranças para dar conta da necessidade de narrar o passado.

Finda a análise sobre o discurso indireto livre em “Viagem à casa da ponte”, vale dizer que as observações realizadas sobre recurso valem para os demais capítulos do livro, que também o utilizam. Fechando as ideias com relação ao primeiro par de focalização (heterodiegético x homodiegético), pode-se dizer que, neste primeiro capítulo, encontra-se a focalização heterodiegética, com bastante utilização de discurso indireto livre, que faz com que se pense uma focalização autodiegética, por parte de João.

A respeito do segundo par de focos narrativos, interno x externo, tem-se neste capítulo uma focalização interna para João, já que são revelados ao leitor, por meio do discurso indireto, os desejos, pensamentos, lembranças e imaginações do protagonista:

Não tinha agora nenhuma necessidade de falar. Queria ficar sozinho no pensamento, muito além dos longes da serra. Vivia uma névoa doce e molemente melancólica. Nem mesmo Zito agora ele queria ver. O pensamento coleava os flancos da serra, serpeava longas distância. A alma buscava as planuras verdes, para além do azul. (RB, p. 20)

Além da focalização externa em João, ocorre também uma focalização externa quando se trata de outros personagens como Zito, mãe e pai de João, seu Bernadino, etc., já que são vistos pelos olhos de João, pois, mesmo com um narrador extradiegético, o foco parte de João, que não os conhece subjetivamente:

Via o pai sentado presidindo a janta. Se além de tudo o pai ainda fizesse aquilo. Os silêncios do pai na cadeira de balanço, os olhos afundados no jornal. O pai tratava a mãe com muito respeito mas era muito medido. Nunca tinha visto o pai acarinhar a mãe, nem de manso escondido, só uma vez disfarçado.

Não, ele nunca que seria forte e fechado feito o pai. Feito Zito agora, firme. Zito num grito seria homem, a gente via logo.

(RB, p. 23)

Com relação à focalização onisciente ou restritiva, pode-se dizer que não há, neste capítulo, uma onisciência do narrador, que não tem controle dos fatos e não conhece o interior de todas as personagens, apenas de João, ponto de vista único do qual dispõe o leitor.

No capítulo “Nas vascas da morte” há novamente um narrador, em princípio heterodiegético, que alterna e confunde seu discurso com João, com a técnica do discurso indireto livre; aqui, porém, um pouco menos recorrente que no primeiro capítulo. O foco em relação à personagem é ainda em João, ou seja, a focalização é interna; os sentimentos, sensações, experiências e imaginação de João que são revelados ao leitor: João mexe em alguns dos tabus familiares, conhece a morte, inventa histórias em cartas fictícias. Há, porém, diferentemente do capítulo anterior, alguns traços de onisciência do narrador externo, não em relação aos sentimentos das personagens, mas em relação a fatos, como, por exemplo, na parte inicial do capítulo, quando o narrador apresenta-nos o clima que havia na escola pela expectativa da morte de Maximino ao narrar diversas conversas que houve entre os alunos do colégio São Mateus, muito dificilmente presenciadas todas por João:

Um menino mais maldoso, esquecido da trégua que agora reinava (não se devia saltar o muro nem falar mal de seu Maximino Filgueiras, era o acordo tácito), eu sei por que ele não bate as botas. É por causa de muita ruindade que ele andou fazendo(...)Vamos deixar de bobagem, veio alguém em defesa do velho. Ele estava no direito dele, a gente é que fazia o diabo do velho. (...) Teve um filho da mãe que chegou ao descaro de roubar chumbo do encanamento d’água, só pra fazer soco-ingles! Tinha sido o próprio que falou.

Havia gente que chegava a sonhar com ele, um que falava dormindo deu gritos horríveis uma noite. (RB, p. 32)

Observa-se que, nesta parte inicial, antes da narração da morte do tio e de como isso afetou João, o narrador mantém-se mais distante e o discurso é basicamente direto; pode-se falar até em uma focalização externa desses personagens. Quando o foco volta para João, no episódio da morte do tio, não há mais essa onisciência, a focalização torna-se restritiva e o discurso indireto livre passa a predominar:

Uma vez viu o tio aparecer no quintal, *só podia ser ele*. A cabeça branca, carneirinho-carneirão, magro e comprido. Devia ser velhíssimo, muito mais velho que vovó Naninha, que já era bem idosa. (RB, p. 37. Grifo meu)

O capítulo “Valente Valentina” rompe com os outros dois ao apresentar explicitamente um narrador autodiegético. Aqui, o próprio João narra, em primeira pessoa e não mais por trás do discurso indireto livre, suas experiências de garoto quando conheceu Valentina, a menina do circo e como ela, menina viajada e experiente, que “parecia um menino de tão desembaraçada”, era-lhe tão distante, “ave sem pouso certo”: “ela era muito mais inteligente e desembaraçada do que eu, menino mocrongo de Duas Pontes” (RB, p. 78; 83 e 83, respectivamente).

A focalização autodiegética, apresenta uma característica peculiar em relação à heterodiegética, segundo Aguiar e Silva: a distância temporal (que implica conseqüentemente uma distância ideológica, psicológica e ética) que se dá entre o narrador-protagonista e o fato narrado. Essa distância possibilita uma auto-reflexão do personagem em relação aos fatos narrados que são trazidos de volta ao presente pela memória, além de proporcionar oportunidades para a recriação de algumas das lembranças, porque esquecidas ou porque não satisfatórias. Só assim, João, mais literário ao narrar suas lembranças, pode lembrar-se (ou recriar) com tantos detalhes seus sentimentos e sensações durante os encontros com valente Valentina:

Os olhos catando aqui e ali onde é que agora andava Valentina, o nariz farejando o rastro (dentro e fora de mim) (...) Meu coração batia surdo não de medo do que poderia acontecer agora no globo da morte (...) isso não me importava em nada, mas pela aflição de não encontrar de novo naquela multidão de gente um maiô prateado, um cabelo-de-fogo. (RB, p. 76)

Uma tarde, depois de muito andar, de muito pedalar as nossas aéreas bicicletas, vencidos pelo cansaço, nos deitamos de costas no chão, um ao lado do outro, e ficamos um tempão sem conta olhando as nuvens preguiçosas no céu tinindo de azul fazerem os mais estranhos caprichos desenhos, as coisas mais fantásticas que a gente ia inventando de nomear. (RB, p. 85-86)

Quanto aos outros tipos de focalização, aqui se observa uma focalização interna (em João) e restritiva (a partir de João). Outra possibilidade não seria possível, haja vista o caráter autodiegético do narrador.

Em “O filho pródigo”, quarto capítulo ou bloco narrativo do romance, observa-se mais ou menos o mesmo esquema dos capítulos um e dois, com a ressalva de apresentar menos discurso indireto que o primeiro capítulo. Há ainda a focalização interna e restritiva, ambas partindo de João. Percebe-se o foco no protagonista, quando a vinda de Zózimo é anunciada ao leitor a partir dos sinais que o menino João percebe: o “lume de ansiedade nos olhos da avó”, os “silêncios de vovô Tomé”; o “choro escondido que muitas vezes ele surpreendeu na

mãe” (RB, p. 90 e 91), etc. Neste capítulo João desvela mais um fantasma da memória de sua família: tio Zózimo, sua loucura e seu suicídio.

Em “Assunto de família”, Autran Dourado surpreende o leitor com um tipo de focalização inusitada e diferente das anteriores. Aparentemente é mais uma narração em terceira pessoa com focalização em um personagem pelo discurso indireto livre, assim como faz nos capítulos um, dois e quatro. Uma leitura mais atenta, contudo, revelará duas vozes, não a do narrador extradiegético que se confunde com o personagem, como antes, mas duas vozes heterodieéticas, ocorridas em dois momentos temporais distintos: a do avô, que narra para o neto sua infância e os episódios que lhe renderam o remorso que remói até hoje, e a do neto João, que revela ao leitor as experiências do avô. Já que não estava presente durante os fatos narrados, pois ainda não era nascido, seu discurso torna-se legitimado pois encontra respaldo na voz do avô, assinalado pela frase, por vezes repetida durante todo o capítulo: “dizia vovô Tomé”. Há bastante utilização de discurso indireto livre que mistura as vozes de João e de vovô Tomé, técnica que corrobora o caráter da narrativa duplamente realizada, primeiro por Tomé ao neto, e posteriormente, por João a nós leitores:

Pai costumava pensar com o peito, com a barriga, dizia vovô Tomé. Não era do sutil, como a gente de hoje. Pensava na coragem, na dureza, na força do pai. Outra raça, só assim podia admitir. *Era sombra do pai? Nem vê, nem de longe se parecia com ele.* (...) Tem gente que suspeita que eu sou que nem ele, do mesmo barro, reafirmava. *Mas só viam o por fora, não o viam de dentro, das fibras escondidas* (RB, p. 115. Grifo meu)

O discurso indireto livre é alternado com falas diretas e indiretas de Tomé:

*De uns tempos para cá estou sempre pensando na morte de meu pai, continuava ele.* De primeiro não, vovô Tomé fazia força por esquecer, só de raro em raro é que acontecia pensar no pai. (RB, p. 113)

Não dizia pela educação, pelo polimento, as letras que o pai mandou lhe ensinar: quis até uma vez que o filho fosse militar, para ter mando na República, a novidade daqueles dias antigos. *Vovô Tomé queria dizer era por dentro; por humo e sumo.* (RB, p. 115)

Autran Dourado nos esclarece essa técnica narrativa em *Uma poética de romance*, denominando-a “falsa terceira pessoa”. O escritor revela que o capítulo foi escrito inicialmente em primeira pessoa e, depois, passado para a terceira, encontrando-se como está. O autor revela, ao explicitar essa e outras técnicas utilizadas, verdadeira maestria na arte da escrita literária, pleno domínio das técnicas narrativas e das possibilidades fornecidas pela língua portuguesa para atingir seu objetivo, neste caso, a ambiguidade que, “em ficção é tão importante como em poesia” (DOURADO, p. 25).

Com relação às outras categorias da focalização de Aguiar e Silva aqui analisadas, vê-se logo uma mudança na focalização interna, que de João nos outros capítulos, passa a ser vovô Tomé, personagem de quem o leitor conhece os sentimentos, os pensamentos, a angústia, o remorso. Além disso, a focalização é restritiva, do ponto de vista de Tomé repassado por João. Não poderia ser onisciente já que vovô Tomé participa da diegese e não poderia ter controle sobre ela.

O capítulo “O salto do Touro” não traz inovações em relação aos outros no quesito da focalização, sendo composto mais ou menos como o primeiro, o segundo e o quarto: narrador heterodiegético que se utiliza do discurso indireto livre para aproximar-se do protagonista João, objeto de uma focalização interna e restritiva. Uma pequena observação, entretanto, merece ser feita: em alguns momentos o narrador se distancia mais seu foco (João), o que não costuma ocorrer nos outros capítulos:

Só nessas ocasiões. Antes ela parecia não dar pela presença do sobrinho, contida no perfil severo, na moldura de camafeu. (...) Tia Margarida parecia notar a luta de João para não olhar, e como viu que ele se rendia (João achou que ela estava feliz), aumentava a intensidade do sorriso. (RB, p. 153-154)

Como ele não vem ao seu encontro, ela pára. Para depois voltar. Desta vez ou de outra maneira. Não podia haver nenhuma dúvida: ela sabia o que estava fazendo, e queria. E ele sentiu, ouviu mesmo o pé se arrastando debaixo da mesa: a gastura da sola nas tábuas do assoalho seco. (RB, p. 160)

Esse distanciamento ocorre para que o foco possa se deslocar de João para tia Margarida, também focalizada neste capítulo, mesmo que pelos olhos de João. A grandeza deste capítulo está não na estrutura da narrativa em si, mas na temática abordada por ele: o amadurecimento sentimental, sexual, espiritual, emocional, etc. trabalhado de maneira primorosa com uso de bastantes metáforas, além dos silêncios significativos e do lirismo, em evidência neste capítulo.

Fechando o romance, temos o capítulo “As roupas do homem” que se destaca dos demais em relação à narrativa, às temáticas, às personagens. Aqui, o protagonista não é mais João, mas sim Xambá, espécie de homem-mito da cidade de Duas Pontes, de quando João ainda era bem menino; as personagens que compõem a narrativa não são mais o seu núcleo familiar (com exceção de Tio Alfredo, que antagoniza com Xambá um dos episódios narrados); o tempo e o espaço parecem outros, alheios a João e Duas Pontes, como se fosse uma narrativa à parte, aberta com um chavão à moda de conto de fada: “eram tempos heróicos aqueles” (RB, p. 181)

Capítulo subdividido em cinco partes, em que cada uma apresenta uma faceta, ou uma roupa, para ficarmos com a metáfora de Autran Dourado, do homem Xambá, vistas por olhos

diferentes, narradas por olhos diversos. Na primeira parte, “Estátua eqüestre”, o narrador é heterodiegético, com focalização basicamente externa e onisciente com relação aos fatos narrados. Pouquíssimas referências podem ser encontradas de uma focalização interna em João:

João até se lembrava de um caso, por causa dos nomes era até gozado (RB, p. 181)

Aquela pessoa era demais, estalava no peito de João, um cavaleiro de outras eras, das dobras do passado (RB, p. 183)

O enredo é transmitido ao leitor sem aquela aproximação com o personagem como nos outros capítulos, mas a partir de uma voz externa, não participante dos acontecimentos que narra.

Em “Sob a magia da dor”, segunda parte do capítulo, tem-se como narrador primeiramente uma voz externa, como ocorre na primeira parte, que introduz a situação de elocução que seguirá a narrativa: Dr Alcebíades, que toma a palavra – “Era uma gente danada de braba aquela” (RB, p. 192) começa o Dr. – e narra em primeira pessoa a experiência da dor compartilhada com Xambá, tendo como seu interlocutor João, agora homem feito que volta a Duas Pontes a fim de recuperar narrativas antigas. A “falsa terceira pessoa”, também presente aqui, mais perceptível e utilizada com finalidade diversa da em “Assunto de família”: “o dos pontos de vista ou focos diferentes, múltiplos” (DOURADO, p. 26). Aqui o foco é restrito no personagem Dr. Alcebíades e não onisciente, como na primeira parte, e interno, pois revelam-se ao leitor os sentimentos, ansiedades, medos, desejos do médico:

Nunca tinha visto aquilo, nunca tinha vivido sensações tão fortes, não sabia até que ponto um homem pode se superar sob a magia da dor. Até que ponto se pode agüentar uma dor, até onde chega a verruma da dor. (RB, p. 199)

“Chicote de prata” segue como a parte anterior, também tem João como interlocutor, mas agora de seu tio Alfredo, foco narrativo, que narra a parte que lhe coube do homem Xambá:

O gozado é que eu vivia estufando o peito de orgulho e ele respeitava o meu silêncio posudo, cada vez mais arrojado, a minha primazia. Xambá chegando, se eu estava entretido de prosa com els, ele olhava pra Felícia, depois pra mim, rodava nos cascos, ia embora. Eu achava esquisito aquele arrepio, por dentro me babava dizendo que era respeito de mim. (RB, p. 203)

Em “A espessa cortina da morte”, Dr. Alcebíades retoma o poder da palavra, tornando-se novamente o foco por onde o leitor vê os acontecimentos (focalização restrita), alternando com a personagem Felícia, de quem é porta-voz, a focalização interna. Tem novamente João como seus ouvidos, mas agora para contar-lhe outro lado de Xambá, visto pela prostituta Felícia. Percebe-se em todo o capítulo “As roupas do homem”, e,

especialmente nesta quarta parte, uma sobreposição de vozes, que funciona como camadas que escondem sempre um narrador dentro de outro, sucessivamente, fazendo com que o episódio narrado e o personagem mostrado (Xambá) mostrado chegue ao leitor recriado diversas vezes, haja vista o caráter criativo e inventivo inerente ao ato de narrar.

Por último, em “As malhas da lei” tem-se novamente João como interlocutor, agora de seu Dionísio, delegado da cidade na época de Xambá. O foco é, portanto, interno e restrito neste personagem; seu Dionísio, porém, não tem voz em primeira pessoa como dr. Alcebíades e tio Alfredo, sendo narrado por João com discurso indireto livre:

Seu Dionísio também acreditava na coragem de Xambá. Muitas vezes, agora que a proteção do coronel tinha amansado um pouco saiu atrás dele. (...) Xambá sempre dava um jeito de escapular, seu Dionísio também não queria enfrentar ele assim à toa, esperava vez. (RB, p. 218)

Depois desta análise da focalização dos capítulos do romance, observa-se a riqueza do trabalho realizado pelo autor com as técnicas narrativas. Porém, além da focalização própria de cada capítulo vistas aqui, percebe-se na obra um outro recurso narrativo, em nível maior, que abarca todo o romance. Pode-se dizer que a obra apresenta uma instância narrativa que ficaria em um espaço fictício entre o narrador e o autor empírico do texto, uma subversão do que seria o autor textual<sup>3</sup>. Assim, há uma ligação maior entre os capítulos, que vai além do enredo em si, além de João como simples personagem que retoma episódios de sua vida e histórias de sua família por trás de um narrador externo à diegese. O romance sugere uma instância narrativa localizada entre o narrador heterodiegético que narra em terceira pessoa quase todos os capítulos (com exceção de *Valente Valentina*, narrado explicitamente por João, e tendo em conta as peculiaridades de cada capítulo já mencionadas) e o autor empírico do texto: João da Fonseca Nogueira como autor de um livro de memórias, suas, de seus familiares, de sua cidade.

O autor textual “existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto” (AGUIAR E SILVA, p. 227). Assim, João como autor textual do romance como um todo tem o aval para criar personagens, manejar o enredo, manipular o tempo, (re) criar lembranças, suas e de outrem.

João dá mostras de seu ofício de escritor em alguns momentos do texto, por exemplo, nas cartas fictícias que imagina escrever a vovó Naninha, contando-lhe da morte do tio:

---

<sup>3</sup> Os conceitos de **autor empírico** e **autor textual** seguem a proposta de Aguiar e Silva. O autor empírico é a pessoa identificável no mundo real, no caso, Autran Dourado. Já o autor textual, é uma instância ficcional responsável pela enunciação do texto literário.

Escolheria as palavras que tinha aprendido recentemente, não usaria nenhuma daquelas palavras grossas, úmidas, seivudas, antigas que antes ele usava (...). Cercado de toda a família, de mim, inclusive, que me incorporei contrito aos pés de sua derradeira hora, João continuava(...). Cercado de toda a família, num ambiente altamente religioso, de grande unção, titio exalou (como estava craque hoje!) o seu último suspiro. Será que suspiro ficava bem, não era lugar-comum, feito condenava o professor Tito? (RB, p. 58-59)

Infere-se também, com essas cartas imaginárias, que João recria fatos e experiências, mostrando seu engenho de escritor literário:

Convinha aumentar um ponto? Dizer por exemplo que tinha ido lá antes mas que não tinha se avistado com tio Maximino, ele estava muito mal, vários dias agonizante? Depois ia ver, dependendo da hora, da cara de vovó Naninha. De qualquer maneira ela ia ficar muito satisfeita com ele. (RB, p. 49)

Em “Valente Valentina”, João assume seu papel de escritor, comprovado por Autran Dourado – “em *Valente Valentina* é o menino narrando, o menino já escritor” (DOURADO, p. 27) – não mais fictício, como nas cartas, mas que ainda apresenta um caráter inventivo, dessa vez mais literário, como é todo esse capítulo:

Valentina era o que depois nos meus rascunhos eu chamaria exagerado de ninfa encantada da floresta (RB, p. 82)

Essa hipótese esclarece algumas questões que perpassam o romance, como por exemplo, o fato de João, agora como “autor” do romance, estar mais lírico em “O salto do touro” – “Ah, lua, disse ele frio, mais por dizer. Ah, Endemião, disse ele já literário” (RB, p. 169) – depois de já ter ensaiado cartas fictícias em São Mateus, onde assume sua intenção literária:

Um dia gostaria de ser capaz de escrever todas as histórias de sua família. Os casos que ele tinha vivido, os que apenas presenciou, os que ouvira contar. Os casos que ele mesmo inventara, e não sabia mais se tinham ou não acontecido. Para que o mundo de sua infância não ficasse soterrado. Para que tudo – vivência, sensações, lembranças – não se perdesse deglutido pela fome no tempo (...) Se cansara de ler, se cansara do caderno em que de uns tempos para cá dera para escrever. (RB, p. 168)

Assim, tem-se João, por seu estatuto de autor textual, narrador autodiegético do romance como um todo. Assim, ele desfruta do privilégio da distância temporal, que concede a ele a possibilidade de articular os episódios como achar conveniente, pois já os viveu; quanto aos que não viveu, como em “Assunto de Família” e “As roupas do homem”, pode também organizá-los como quiser, pois já tomou conhecimento por meio de seus interlocutores.

“As roupas do homem”, por essa perspectiva, ganha um novo significado. João, “depois de uma ausência de muitos anos, homem feito, voltava a Duas Pontes” (RB, p. 189)

para visitar algumas pessoas, conversar com elas para colher informações, experiências, sentimentos, enfim, memórias daquelas pessoas que comporão o seu escrito:

E, sem saber por quê, o menino dentro de João ia juntando numa só imagem as figuras nevoentas de tia Margarida, de tio Zózimo, de vovô Tomé, de tio Maximino... – estrelas formando a Constelação da Dor. (RB, p. 200)

A narrativa d’*O risco do bordado*, compõe-se, portanto, em camadas, uma instância narrativa sobre outra, sucessivamente. Sobrepostas umas às outras, essas camadas revelam um ofício de mestre por parte, agora do autor empírico Autran Dourado, e não mais de João da Fonseca Nogueira, narrador constante em algumas obras do autor e não apenas deste romance (COSTA, 2008)

Dessa forma, a terceira pessoa utilizada por Dourado, tem um efeito diverso do apontado por Moisés para os romances em terceira pessoa “dando a impressão de haver distância entre o narrador e os episódios: ele se torna a testemunha muda, embora interessada, dos acontecimentos” (p. 285). Aqui, a terceira pessoa, porque falsa, como denuncia Autran Dourado, esconde uma primeira pessoa e, por isso, aproxima o narrador dos fatos narrados ao invés de afastá-los. Ao se conceber João como autor textual/narrador do livro, compreende-se o porquê de não termos acesso, como leitores, a algumas informações relacionadas ao enredo, como por exemplo, o que de fato aconteceu com Zózimo a ponto de levá-lo ao suicídio e porque tia Margarida “parecia, fazia questão de parecer, mais velha do que realmente era” (RB, p. 151). Os olhos de João, a memória de João é tudo de que dispomos para conhecer sua história e de sua família.

### 1.3. Tempo

Por ser um livro de memórias, *O risco do bordado* trata também do tempo e, por isso é construído acompanhando o fluxo temporal. A memória não segue as convenções temporais impostas pela consciência, mas as subverte. O tempo psicológico (subjetivo) que reina nesta obra, não atende exigências do tempo cronológico (objetivo), pois é “cronometrado pelas sensações, idéias, pensamentos, pelas vivências, em suma, que, como sabemos, não têm idade” (MOISÉS, p. 183). A memória trabalha, portanto, a serviço do tempo psicológico, que está fora da linha cronológica, mas que, ao presentificar as lembranças trazidas do passado narrando-as, precisa submetê-las a uma ordem de certa forma também convencional.

O filósofo francês Henri Bergson reflete em *Matéria e memória* (1999) sobre o tempo e sobre a relação entre passado e presente. Para ele, o presente é o próprio decorrer do tempo,

de modo que, o presente real torna-se impossível de ser observado, já que a partir do momento que se dá sua percepção como presente, já é passado. O presente, inapreensível como tal, é, conseqüentemente, “uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato” (BERGSON, p. 161). O autor associa também o passado imediato a sensações e o futuro imediato à ação, movimento; ou seja, o presente é sensação e ação ao mesmo tempo. Como o passado real é impotente, faz-se útil apenas quando trazido ao presente pela memória, movimento esse chamado pelo autor de reconhecimento. Moisés deixa claro que o passado que vem ao presente pela memória, e não o contrário, pois não há como recuperar o tempo passado, mas apenas “sua impressão na memória, embora deformada”, porque “a vida lembrada é outra, diferente da vida vivida” (p. 208).

Conclui-se assim, que rememorar, trazer o passado ao presente, é recriá-lo, transformá-lo, contaminá-lo com os pensamentos e sentimentos do presente, que podem certamente ser diferentes dos do passado, mesmo que a “missão da memória” não seja “reconstituir um passado inexistente, mas trazer à luz o que permanece oculto por traz das aparências”. A contaminação se dá inconscientemente, devido às falhas da memória e da distância temporal em relação ao fato passado que faz com que o sujeito o interprete de maneira diferente da de quando o vivenciou. A memória torna-se para o homem, portanto, um meio de transporte no tempo, a única maneira de fazer uma viagem de “exploração do invisível” (ALMARZA, 2009, p. 174).

João, ao lidar com suas lembranças, reveste-as de sensações presentes, mitifica-as pela narrativa, torna-as literárias. Trazer o passado ao presente, ativar lembranças, por vezes é uma experiência tão intensa para João que, ao narrá-las, aos poucos, os verbos utilizados, antes no pretérito, vão se presentificando junto com as lembranças:

Depois ela foi abrindo os olhos. A princípio assustados, os olhos miravam as coisas como se vissem pela primeira vez. As coisas tinham uma vida silente e brilhosa, nunca antes reparada (...). Aliviado mas ainda sob a magia daqueles olhos, João se esquecera de tirar o joelho. Percebeu que estava assim há muito tempo. Ela devia estar sentindo a pressão na coxa mas não se afastava. A fim de tirar a prova, calcou mais. Ela não se afasta, ao contrário – pressiona um pouco. Ele sente o calor da coxa, o corpo vivo e quente, súbito vivo demais. O coração descompassa, sufocado em ondas quentes, ele mal podia respirar. Se contrai, fecha os olhos para só viver o quentume, a contração dentro do peito. (RB, p. 158)

Autran Dourado revela-se novamente um mestre da narrativa, pois certamente a escolha dos tempos verbais neste trecho e em outros ao longo do romance não se deu ao acaso, mas por escolha, que deixa escapar sua matéria de carpintaria: “o verbo é o que há de mais importante na gramática, na linguagem, na narração”; “verifiquei que o importante era o verbo, a pessoa e o tempo do verbo” (DOURADO, p. 29 e 33, respectivamente).

O tempo psicológico tem como característica uma dissonância entre o tempo da diegese e do discurso, ou seja, “entre a ordem temporal da sucessão dos eventos na diegese e a ordem por que o discurso narrativo os produz e transmite” (AGUIAR E SILVA, p. 751), chamada de anacronia, muito utilizada nos romances mais modernos.

Em *O risco do bordado*, percebe-se, quase sempre com facilidade, a separação entre o discurso e a diegese, por causa da utilização do monólogo interior e não do fluxo de consciência. Os episódios a serem narrados iniciam-se geralmente com marcadores temporais como “uma vez” (p. 37), “um dia” (p. 39), “na véspera de ir pela primeira vez ao internato” (p. 44), “uma tarde” (p. 85) etc. que marcam a diegese, trazem o leitor de volta das divagações do narrador ao enredo. Os cortes realizados no enredo ocorrem por “culpa” da memória que traz ao presente as lembranças-imagens do passado.

Algumas técnicas narrativas são utilizadas para atingir esse efeito de desordem cronológica, como as digressões, por exemplo, que interrompem a diegese. As lembranças, trazidas pela memória, apresentam-se justamente nesses momentos de digressão do narrador ou personagem:

Nem por isso você quer? disse ela rindo desembaraçada. *Eu nunca tinha visto uma menina assim tão desembaraçada. Aqueles risos, aqueles guizos e fanfarras só nas soberanas mulheres da Casa da Ponte (...), as Meninas da minha terra eram todas acanhadas quando não estavam em bando feito ariri, pálidas e cheias de risinhos bobos por qualquer coisa que agente dizia.* Fica, disse ela meio cigana. Um rapaz tão simpático, eu gostaria muito de saber que você ficou com o meu retrato quando eu for me embora daqui pra outra cidade. (RB, p. 75. Grifo meu)

Outra técnica utilizada, intimamente ligada à lógica da memória e do tempo psicológico, é apresentada por Moisés. Trata-se do *time-shift*, ou mudança de tempo, que consiste em uma apresentação do enredo a partir de cenas sem uma ordem cronológica ou interligação de causa e/ou consequência entre elas, justamente a base da narrativa em blocos de Autran Dourado. As lembranças, presentificadas em imagens, vêm à tona não por meio da ligação cronológica entre elas quando ocorridas no passado, mas por “ondas de associacionismo múltiplo e dinâmico” (MOISÉS, p. 211) realizadas pela lógica psicológica do narrador João que torna-se neste romance arquiteto de seu tempo, manejando-o conforme o caminho sugerido por sua memória. Logo, parece ao leitor que os capítulos/blocos narrativos ocorrem ao mesmo tempo, além de haver uma troca entre eles, ecoada por repetições de fatos, imagens, eventos, das quais nos fala Dourado.

Cada capítulo do romance focaliza de certa forma um fato ocorrido em determinado espaço no tempo cronológico passado de João (a visita à Casa da Ponte, a morte de tio Maximino, a chegada de Valentina, etc.), mesmo que ele não tenha presenciado o fato, como

a morte de Zé Mariano. Porém, dentro de cada capítulo, a partir de cada episódio focalizado, encontram-se narrações de vários outros episódios, ocorridos em tempos diversos, o que liga um capítulo a outro. Por exemplo, tio Zózimo morre no capítulo IV, no I encontra-se vivo e no II João não se recorda se ele está vivo ou morto.

Logo, precisar os acontecimentos no tempo torna-se irrelevante no romance, inclusive para Autran: “nem eu mesmo serei mais capaz, por exemplo, de precisar a idade do menino em todos os passos do livro, o que eu sabia anteriormente” (DOURADO, p. 76). Apenas o menino João, como narrador, preocupa-se com isso: “que idade ele teria quando aquilo primeiro aconteceu? (...) Pelas contas, devia ter uns dezesseis anos” (RB, p. 147); “de repente cheguei ao tempo em que eu devia ter uns dezesseis, vamos dizer dezessete anos” (RB, p. 68).

Em “Assunto de Família”, observa-se uma sobreposição de tempos e espaços. Há primeiro o fato ocorrido em um passado bastante distante para João, que não o viveu, a morte de Zé Mariano e a juventude de vovô Tomé; em uma segunda camada, a narração de vovô Tomé a João e, por último, a narração de João aos leitores. A distância temporal permite, e até exige do narrador, uma reflexão a respeito do acontecido, aqui, especialmente porque o fato não ocorreu com João, além de uma recriação desse passado, já que para narrar, é necessário preencher lacunas que ficaram na memória, ficcionalizando o passado.

Ao narrar o passado, recriando-o a partir de narrativas, João da Fonseca Nogueira passa a existir para nós leitores, junto com lembranças, experiências suas e de outrem, pois “sua existência era apenas a lembrança do passado, mas enquanto não a transpusesse no papel, era como se estivesse no limbo. Rememorando, o narrador passa a existir para si e para nós” (MOISÉS, p. 208). Conclui-se, após essa primeira parte do trabalho, que a narrativa d’*O risco do bordado* constrói-se nas linhas da memória, entremeando-se passado e presente, formando um bordado.

## 2. OS RISCOS DA MEMÓRIA

*A imaginação é quando a memória enlouquece*

Mário Quintana

A memória, mais do que uma temática no romance de Autran Dourado, é responsável por conduzir a narrativa por seus caminhos incertos, tendo o tempo psicológico como seu aliado para revelar ou deixar de revelar um passado que vem ao presente. As lembranças, porém, por diversas vezes são reveladas também, por uma técnica mais independente da realidade e, portanto, mais livre e fictícia, a imaginação. Assim, a memória, que permeia todo o texto, será vista sempre como (re)criação do passado e do próprio presente, objetivando discutir a fidelidade da memória, tanto em relação à realidade em si quanto ao sujeito que rememora, e sua representação por imagens a partir de sua (aparente) oposição à imaginação.

Além disso, a memória será observada no romance em seu momento de ação, ou seja, como Dourado trabalha neste romance o processo desencadeado principalmente por João, mas também por outros personagens de trazer o passado ao presente. Para esta análise, levarei em consideração alguns aspectos da filosofia da memória que ajudarão a compreender a complexa relação do ser humano com sua memória e, no caso do romance, como João lida com suas lembranças, como o atingem emocionalmente quando se depara com elas voluntaria ou espontaneamente.

### 2.1. Imaginação e memória

Os episódios do passado da vida de João e de alguns membros de sua família apresentam-se no romance sob a forma de narrativas, como não poderia deixar de ser, pois o ser humano faz-se presente no mundo à base delas. O ato de narrar detêm-se sobre algo que está ausente, ou porque já não é mais ou porque nunca foi, ou seja, existe para rememorar ou para criar, ou ainda para ambos ao mesmo tempo. É necessário, entretanto, para que tal exercício tenha sucesso, organizar o caos das imagens, que, por estarem ausentes permanecem flutuando em nosso imaginário e, assim, torná-las presentes e transmiti-las. Ordenar esse caos, pode se tornar uma tarefa difícil. João esforça-se, empenha-se no exercício de resgatar imagens, juntando elementos reais com outros imaginários:

Os elementos com que fabricava seus sonhos diurnos eram poucos e esgarçados, não davam para ele ter uma visão total. Eram pedaços de conversa pescados por acaso, vultos vistos furtivamente correndo quando ele passava perto do casarão. (RB, p. 9)

A imagem, outras vezes aparece quase que independente da vontade do menino, sem a necessidade de esforço, compondo-se de elementos esparsos:

Do negrume da memória, do poço fundo do tempo (...), dos sigilos noturnos, das conversas nebulosas entre vovô Tomé e vovó Naninha, mamãe e tia Margarida, aos poucos ia brotando a figura esguia e fugidia, furiosa e terrível às vezes, mansa e doce, daquele tio Maximino (RB, p. 40-41)

O ato de preencher a ausência, seja com a memória ou com a imaginação, é quase sempre seguido de angústia e dor; as lembranças são dolorosas para quase todos os personagens, principalmente para vovô Tomé, que guarda um remorso por anos, como se vê no primeiro trecho destacado abaixo, mas também para o protagonista João, como se observa no segundo exemplo:

De uns tempos para cá estou sempre pensando na morte de meu pai, continuava ele [vovô Tomé] (...) Não pregava os olhos de noite, a cisma enxameando a alma de fuligem.(...) Eu encurto, não agüento, dizia vovô Tomé, *repetindo dói outra vez* (RB, p. 113 e 145, respectivamente. Grifo meu)

Tudo dentro dele era pesado e brumoso, doía quando tentava localizar no tempo, deter em suas cores fugidias a figura de tia Margarida. (RB, p. 147)

Os poucos momentos de prazer sentidos no ato de compor imagens que se presentificarão percebem-se principalmente e quase exclusivamente em “Valente Valentina”, capítulo em que João mostra-se mais feliz e em paz com suas lembranças:

Comigo restou a impressão dos seus cabelos vermelhos voando com o vento da bicicleta, um pedaço branco de coxa quando ela saltou despreocupada em cima do selim. Fechei os olhos para guardar melhor, antegozando a noite que se fazia dentro de mim. (RB, p. 81)

Para que a atividade de criar imagens ocorra de maneira mais produtiva, satisfatória e até prazerosa, João sente necessidade de estar só com seus pensamentos, como no episódio em que o menino fica bastante ansioso em conhecer a Casa da Ponte e isola-se dos outros para que sua imaginação ganhe mais força e espaço:

João ganhou correndo a porta da rua. De novo estava livre e sozinho. Podia trocar pernas pela cidade, zanzar por aí, sem ninguém lhe perguntar nada, sem ninguém para perturbar o devaneio vagaroso. Não tinha agora nenhuma necessidade de falar. Queria ficar sozinho no pensamento, muito além dos longes da serra. Vivia uma névoa doce e molemente melancólica. Nem mesmo Zito agora ele queria ver. (RB, p. 20)

Apesar do indiscutível caráter solitário da rememoração e da imaginação, sabe-se que este processo pode ocorrer também em cooperação, atividade que encontramos principalmente em “As roupas do homem”, capítulo no qual João sente necessidade da narrativa do outro (Dr. Alcebíades, tio Alfredo e seu Dionísio) para construir uma memória, a de uma Duas Pontes esquecida e a de Xambá:

E então os dois riram muito, se lembraram de várias outras coisas. E passaram a tarde inteirinha rememorando Duas Pontes antigamente: as boas histórias e as histórias tristes. E a tarde se encheu de sombras e de lembranças, de gotas de óleo pingando.(RB, p. 191)

Os personagens do romance, João principalmente, têm a intenção de recuperar no passado e no imaginário, imagens, fatos, sentimentos e transformá-los em algo vivo, na medida em que são presentificados por meio de duas faculdades humanas: a memória e a imaginação, que por sua vez se utilizam dos dois tipos de ausência (o que já foi e o que nunca foi) como motivadores da narrativa. A memória e a imaginação são aparentemente opostas, pois, como se verá, ocorrem de maneira bastante interligada, sendo impossível dissociá-las. Paul Ricoeur (2007), ao dissertar sobre as relações que as envolvem, traça algumas semelhanças e diferenças entre elas. Dentre as semelhanças, além da presença de uma ausência, ambas se manifestam por imagens e pertencerem à mesma parte da alma (a alma sensível platônica).

Quanto às diferenças, Ricoeur aponta a distância temporal entre o fato ocorrido e o fato rememorado/narrado, que “assegura a distinção de princípio entre memória e imaginação” (p. 38); essa distância não existe no processo imaginativo, mais livre com relação ao tempo, já que cria imagens de fatos não ocorridos. Além disso, admite-se para a imaginação uma maior liberdade criadora, um nível maior de ficção, que alcança por vezes o fantástico, ou seja, possibilita a “visão de um irreal”, diferentemente do que ocorre com a memória, que contempla a “visão de um real anterior” (RICOEUR, p. 61).

Talvez a maior dificuldade em se estabelecer a relação entre esses dois modos de produção de imagens esteja relacionada à problemática da fidelidade em relação à realidade. À memória costuma-se atribuir um caráter de maior confiabilidade, já que ela – de natureza cognitiva e não sensitiva como a imaginação – se propõe buscar a verdade dos fatos ocorridos e narrá-los como tal.

Contudo, é possível questionar até que ponto pode-se apostar nessa fidelidade, pois a memória nem sempre dá conta do passado, apresentando falhas e lacunas, como se vê em diversos trechos do romance, como, por exemplo:

Vi vovô Tomé (antes eu reparei que ele não estava nada prestando atenção nos outros números, com certeza tinha recebido carta de tio Zózimo ou tio Zózimo chegara, ou já tinha morrido, não me lembro), de olhos grudados no globo da morte. (RB, p. 77)

O sinal mais evidente de que tio Zózimo ia voltar era que a rede começava a balançar mais ligeiro. E então começava-se a ouvir, a princípio indistintamente, um assobio vindo de muito longe. João precisava esticar bem os ouvidos para pegar no ar aquele fiapo de assobio. Ou era do coração, a gente é que queria ouvir? (RB, p. 95)

Há ainda as falhas que não são percebidas pelo sujeito que rememora. Por exemplo, na época em que tio Zózimo morreu, João ainda não havia ido para São Mateus estudar, como se verifica no trecho:

A chegada de tio Zózimo em sua casa foi indescritível, escreveu João numa carta fictícia (foi aí que começou o vício de fingir que escrevia para alguém imaginário), nunca tinha escrito a ninguém, a primeira carta de verdade que escreveu foi quando depois ele foi para o Colégio São Mateus. (RB, p. 109)

Porém, no capítulo “O salto do touro” quando narra episódios das férias do colégio São Mateus na casa do avô, não se recorda que Zózimo já havia morrido:

Não se lembrava era de tio Zózimo e tio Alfredo (tio Zózimo sumido no mundo) em volta da mesa lustrosa de velha. (RB, p. 149)

Tio Alfredo e tio Zózimo, ninguém sabia onde é que andavam; tio Zózimo é capaz de que já perdido no mundo. (RB, p. 156)

Já mais adiante, no mesmo capítulo, João cita duas vezes a morte do tio:

Coitado de vovô Tomé, tanto sofrimento na vida. Depois que tio Zózimo morreu, ele tinha perdido muito, parecia bem mais velho do que era, estava acabado. (RB, p. 167)

Parecia uma viúva, uma dessas viúvas de antigamente. É capaz que ela nunca tenha tirado o luto pela morte de tio Zózimo. (RB, p. 176)

O leitor vai junto com João em busca de suas lembranças e, se não estiver atento, não percebe as falhas cometidas pelo personagem, mas propositalmente arquitetadas pelo autor. A configuração do romance em blocos e a narrativa não linear contribuem para esse efeito. Como cada bloco focaliza um certo espaço temporal e um determinado acontecimento, outros elementos que não ligados diretamente com aquele fato são deixados de lado pela memória.

A suposta fidelidade da memória, portanto, só pode ser levada em consideração na medida em que ela tem a intenção da verdade, nem sempre alcançada. Há ainda outro aspecto a ser considerado: a questão da subjetividade. O sujeito, no ato de lembrar, “contamina” com suas impressões, sensações e sentimentos o fato ocorrido, o que compromete a confiabilidade da memória. Como ninguém vive da mesma forma determinado acontecimento, assim também, ninguém o relembra da mesma maneira.

As lacunas deixadas, os fatos que escaparam, as sensações que se perderam são supridas pela imaginação, conscientemente ou não. Afinal, como já dito, ambas se produzem por meio de imagens, muitas vezes confundindo-se, não por serem o mesmo, o que fica claro com a afirmação de Bergson (1999) “Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira”, mas para suprir uma determinada necessidade narrativa do ato de rememorar. A imagem é tão

significativa nesse impasse entre memória e imaginação que, a sua presença na primeira, “afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória” (RICOEUR, p. 26), o que nos faz pensar que a imagem seria de algum modo contaminada, que não pudesse representar a realidade.

O menino João, mestre da imaginação, torna-a tão viva ao ponto de narrá-la como se fato fosse. Assim, diversas situações relatadas durante todo o romance aconteceram apenas no imaginário de João. Durante seus devaneios e monólogos imaginativos, assim que alguma ideia ou hipótese vem à sua mente, logo antecipa seu acontecimento:

E Teresinha Virado? Será que ele viu Teresinha Virado? Vai ver ela não estava em casa quando Zito foi lá. Era demais se ele tivesse falado com Teresinha Virado. Não queria nem pensar. Teresinha Virado segurando as mãos de Zito, olhando manso nos olhos dele. Zito firme, não tremia nem um pouquinho, até apertava devagar a mão de Teresinha Virado, dizia sorrindo, homem taludo com 'passou. (RB, p. 14)

Destaca-se, durante essa imaginação narrada, o modo como o autor apresenta os tempos verbais, destacados no trecho abaixo:

Não custava nada ter chamado tio Maximino. Ele dizendo logo de cara quem era, era capaz do velho até gostar de vê-lo. Sou neto de sua irmã Naninha, *diria*. O velho se *abria* num sorriso mostrando os dentes cariados, *é* capaz que o rosado das gengivas da dentadura *postiça*. Então você *é* o neto da Naninha? Por que nunca *veio* me visitar? *Sou* bicho não, teu avô, aquela peste, *é* que com certeza *andou pintando* de mim uma má figura. João *tentava* negar, de jeito nenhum, vovô Tomé *tinha aberto* o bico pra falar isto dele. Tio Maximino *sorria* satisfeito. Desce daí, dá a volta, vem encher os bolsos daquelas mangas Ubá, tão madurinhas e cheirosas. (RB, p. 39. Grifo meu)

No exemplo, o verbo que marca a narrativa inicialmente apresenta-se no futuro do pretérito, tempo verbal que seria próprio da imaginação, pois marca uma condição, possibilidade. Logo em seguida, esse tempo verbal dá lugar ao pretérito imperfeito juntamente com o presente, tempos verbais que indicam uma ocorrência de fato.

Outra apropriação de Autran Dourado sobre os tempos verbais para representar a intensidade do ato imaginativo para João pode ser observado no episódio em que João imagina como seria surpreender tia Margarida durante o sono. Os verbos de repente aparecem no presente, quase tornando real a imaginação do garoto:

Tia Margarida dormindo de luz acesa, descoberta. Esquecido do frio, de que se ela estivesse dormindo estaria toda encolhidinha debaixo das cobertas, começou a vê-la descuidadamente deitada. Os braços abertos, o corpo largado, a camisola arregaçada pelo movimento do sono, as coxas brancas e quentes à mostra. (...) Podia surpreendê-la dormindo, não a acordaria. Mesmo dormindo, era capaz dela perceber a sua presença no quarto e acordar. Ela não *grita*, *afoga* o susto, *finge* que ainda continua dormindo, mas ele *percebe* tudo pelo movimento das pálpebras, pelo pulsar das narinas na respiração apressada. (RB, p. 170. Grifo meu)

Ainda com relação ao trecho destacado acima, a escolha do verbo *ver* para o ato imaginativo – “começou a vê-la descuidadamente deitada” – é bastante significativa para tornar a imaginação realidade, pois o ato de ver ocorre com aquilo que está diante de nós.

A imagem, segundo Bergson, é uma “existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’” (p. 2), pois não é o objeto em si, mas também é mais do que uma simples representação, já que é percebida pelo ser humano ou provoca sensações no sujeito que imagina/rememora. A imagem é percebida fora de nosso corpo, já a sensação – afecção – é provocada dentro dele. Assim, Bergson esclarece que a diferença entre afecção e percepção é de grau, não de natureza, pois o que se considera para diferenciá-las é a distância entre o objeto e o sujeito (seu corpo): a percepção ocorre quando há essa distância, e se dá por meio de imagens; já a afecção (o outro extremo), manifesta-se por meio de sensações quando essa distância é nula. O caráter objetivo da percepção, em relação à subjetividade da afecção, é apenas aparente, pois “não há percepção sem afecção. A afecção é portanto o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem” (BERGSON, p.60)

Portanto, percepção e afecção trabalham juntas no ato imaginativo e também no rememorativo, já que ambas se utilizam de imagens e sensações. Porém, qual seria a matéria que compõe as imagens e provoca as sensações? Ricoeur nos lembra do caráter objetual da memória: “lembramo-nos sempre de alguma coisa” (p. 41), sendo a memória a capacidade de lembrar e as lembranças seu objeto; o que podemos também transferir para a imaginação, imaginamos sempre algo e seu objeto são as imagens.

No romance, o imaginário de João está repleto de objetos-imagem, com os quais ele “fabrica os seus sonhos” (p. 9). Alguns desses objetos seriam, por exemplo, o roupão de cetim utilizado por Teresinha Virado que, assim que mencionado pelo amigo Zito, provoca um devaneio em João:

As águas paradas, escuras, que dormiam no fundo do peito do menino se agitaram ligeiras, espalhando-se em grandes círculos, quando o silêncio de ansiedade e espera se pertiu, Zito dizendo Teresinha virado estava com um roupão de cetim com ramagens. E as ondas que corriam eram agora lentas, quentes, irreais, desmaiadas: as pancadas lentas e desmaiadas e quentes dos sinos do sonho. Uma alegria medrosa incendiou a alma pequena no seu silêncio de êxtase. O cetim lustroso (o brilho louro estalando dos cabelos de Teresinha Virado) dançava batido pelo vento. (RB, p, 17)

E o roupão, antes imaginário, torna-se real quando encontra com Teresinha Virado:

De agora em diante Teresinha Virado vinha de roupão vermelho, deixando aparecer quando andava as chinélinhas de pano, os pompons de lã cor-de-rosa (RB, p. 30)

Imagem essa que o menino utiliza-se depois, já mais maduro, como escudo para tentar evitar uma situação imaginária pecaminosa com tia Margarida;

Surgia das sombras aquele vulto branco, aquela nudez fluorescente, aquele corpo feito de quentume e cheiros grossos e estridentes, *que ele procurava tapar com o roupão vermelho*, e gritava do fundo da lama escorregadia, de areias movediças em que se afundava, Teresinha Virado, ai Teresinha virado, para ressucitar (o grito estrangulado na garganta), acordar do pesadelo em que ia se afundando. (RB, p. 165)

Outro objeto-imagem utilizado por João, também ligado à sexualidade, é o maiô prateado das mulheres do circo:

Gostava também, mas isto era uma coisa tão particular que eu não ousava contar a ninguém, de ver as mulheres de maiô prateado (...). Porque eu só sabia da existência de mulheres de maiô através de revistas e jornais, nunca tinha visto uma de perto, uma de verdade. Às vezes eu imaginava como seriam (de noite, antes de dormir, sempre tive o sono muito demorado de vir, quando não tinha mais nada para pensar), mas ficava perturbado, elas se sumiam no ar, eu sem um naco de coisa, de vida, de lembrança, para fabricar o meu sonho (feito desenhar com fumaça o retrato de alguém que a gente não conhece nem nunca viu), era melhor pensar em Teresinha Virado, esta ao menos eu conhecia: antes – de vista, depois da minha ida à Casa da Ponte – de vista, de tato, de cheiro. (RB, p. 70)

Nota-se neste trecho, que quando a imagem das mulheres de maiô não é mais nítida, não funciona mais para “fabricar o sonho”, então João retorna a uma imagem já conhecida, a de Teresinha Virado. No próximo trecho observamos que, depois, com Valente Valentina, João ganha mais um estímulo, mais um objeto para ajudar a compor sua imaginação:

Porque eu estava muito interessado nas suas coxas, nos seios apontando durinhos e estofados no maiô prateado. Eu pensava numa porção de coisas, pensava em Teresinha virado de repente de noite, podia agora juntar as duas. (...) Depois, o postal na mão, quando ela me sorriu mais aberto, eu já queria ficar com ele, ia ser muito bom agora ter de noite aquele retrato para juntar com a lembrança de Teresinha Virado. (RB, p. 73-74)

A imagem de Teresinha Virado torna-se uma recorrência nos “sonhos” de João principalmente após ele conhecê-la pessoalmente, pois assim ela deixa de ser apenas imaginação para se tornar real, ganhando força, vida e presença, capaz de substituir a imagem antiga que o menino fazia dela:

Teresinha Virado era muito real demais para o seu sonho. (...) Teresinha Virado era de carne inteiramente diversa da carne que ele criara em sonho. Mas essa Teresinha de carne e osso, que matava a primeira Teresinha e apagava a imagem esfumada de neblina e emudecia os sinos da noite, tinha o condão de gerar uma nova Teresinha, um novo sonho, novos sinos da noite. (RB, p 29-30)

A problemática realidade x imaginação aparece ainda quando o menino João frustra-se em relação às suas expectativas imaginárias infantis. Um desses momentos é quando o menino espanta-se ao verificar que a Casa da Ponte, antes misteriosa e fantasiosa, era uma

casa como outra qualquer, com uma sala e móveis comuns como muitas outras de Duas Pontes, inclusive a dele e a de vovô Tomé.

Outro episódio de choque entre a imaginação e a realidade percebido por João ocorre quando ele se dá conta de que Valentina, a valente menina do circo, é uma menina comum que agora aparece para ele não mais com o maiô prateado, mas com “um vestido amarelo meio desbotado”, “empalidecendo” e “apagando” o imaginário do menino (RB, p. 78).

A perda do imaginário infantil e o conhecimento da realidade fazem parte do processo de amadurecimento e de conhecimento de mundo de João que, aos poucos, vai perdendo sua visão de menino, que sempre engrandece as coisas, tornando-as místicas, mágicas, como tio Alfredo em um certo momento diz a ele, já adulto:

Não digo que menino não veja as coisas direito. São as névoas nos olhos, feito você diz. É que menino vê muito, vê até demais da conta. Só que vê de través, junta o que sentiu e as coisas que aconteceram mesmo. Visão de menino é que nem visão de santo, tem lume nas bordas, pinga estrelas(...) Tudo em menino é girândola, grito, susto, foguetório, brumado de sonho. (RB, p. 200)

Assim, podemos questionar a autenticidade da imaginação e até mesmo da memória vinda do menino João, que “junta o que sentiu e as coisas que aconteceram mesmo”. Essa constatação, porém, não deve ser vista negativamente, mas como uma característica própria dessas duas capacidades – lembrar e imaginar –, que dependem da subjetividade da pessoa que rememora ou imagina.

A diferença entre o real e o não-real, o acontecido ou o imaginário, pode depender também de uma testemunha, ou seja, se duas pessoas lembrarem do mesmo fato, ele realmente aconteceu, se não, ficará sempre a dúvida. Em “O salto do touro”, João, ao não se permitir repetir outro contato físico com tia Margarida como o da noite anterior, provoca um silêncio cúmplice entre os dois que apaga o ocorrido – “cada um saberia que o outro sabia que tudo tinha acontecido, tudo podia de novo acontecer” – que os tornam inocentes de um possível ato pecaminoso. Sem testemunhas,

Dava a impressão de que nada tinha acontecido ontem. Restaria um vazio dentro dela, tia Margarida ficaria confusa, não ia poder nunca saber com certeza se aquilo tinha mesmo acontecido. (...) Aí ela jamais ia poder saber se tinha sonhado, se apenas imaginou, se alguma coisa realmente aconteceu. (RB, p 161)

O questionamento da realidade acontece também quando um acontecimento é tão inimaginável ao ponto de a pessoa questionar-se a respeito da veracidade do ocorrido, atribuindo-o à imaginação ou ao sonho, sempre mais livre e o lugar onde todos os desejos se tornam possíveis, como ocorre no episódio em que João e tia Margarida têm um contato físico, discreto, mas cheio de promessas, vontades:

Será que aquilo estava mesmo acontecendo? Ele agora se entregava às sensações mais quentes, um prazer violento lhe estremeceu o coração. Será que percebia? Ela estava em si, será que tinha mesmo voltado? Não podia haver dúvida, pelo calor da coxa passando para ele. Queria ter a certeza de que ela estava percebendo, participava. Tinha medo de que tudo acabasse de repente. (RB, p. 158)

O último período do trecho anterior, “Tinha medo de que tudo acabasse de repente”, confirma o estatuto de imaginação – uma espécie de sonho bom – atribuído ao fato que rememora.

A memória e a imaginação, como fundamentado, estão mais do que interligadas o que pode tentar-nos a tomar uma pela outra. Porém, alerta-nos Almarza: “cuidado, é preciso defender a pretensão da memória em relação a ser fiel do passado” (p. 175), haja vista a sua ligação com o que foi, diferentemente da imaginação, que volta-se para aquilo que nunca foi, o irreal. Como ambas são faculdades humanas relacionadas à subjetividade, se for o caso em se levantar sua fidelidade, esta deve estar relacionada à realidade do próprio sujeito e não dos fatos externos. As sensações e as imagens trazidas por João nos processos de afecção e percepção tornam-se reais e vivas para ele, na medida em que as presentifica e revive ao narrá-las.

## 2.2. Os processos de rememoração

Como vimos, a memória não funciona por meio de regras nem obedece padrões, além disso, não é totalmente confiável, sendo por vezes confundida com a imaginação, apesar de que, ainda assim, “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança” (RICOEUR, p. 26). Apesar disso, questiona-se se podemos verificar como a memória se processa, como se dá o encontro entre passado e presente e quais os fatores que favorecem esse encontro. E ainda, se as imagens que vêm durante a ação da memória são as mesmas do passado ou se são recriadas a cada processo de rememoração.

Como a memória atua no romance de Autran Dourado? Segundo Bergson, a memória é uma “sobrevivência das imagens passadas” (p. 69), ou seja, as imagens permanecem de alguma forma em nosso imaginário, não são criadas no presente e não vêm sem razão, mas para atualizar nossa percepção do presente. No processo de rememoração, passado e presente se renovam. O passado de João vem ao presente e se recria a partir de um novo João hoje, amadurecido, se fazendo homem, e a partir de outras lembranças, de um passado ao qual pertence um outro João, ainda menino:

E tudo (qualquer coisinha de nada, um cheiro, uma cor, um fiapo de imagem) lhe restituía os dias antigos, as coisas passadas não como realmente tinham acontecido mas acrescentadas, escurecidas, umedecidas, contaminadas por outras lembranças,

envenenadas de pecados e sombras durante os dias, os meses e anos que passaram mergulhadas nas águas lodosas do tempo. (RB, p. 164)

Uma lembrança não ocorre sem motivos e nem aleatoriamente, há sempre algo que desencadeia o processo de rememoração e é atrás desse algo que iremos em busca n' *O risco do bordado*.

O romance como um todo é um processo de rememoração, como temos fundamentado. Através dele, João recupera lembranças suas e de outrem. Em cada capítulo focaliza um episódio, um personagem familiar. Todo esse processo ocorre de forma consciente pelo protagonista, que organiza a narrativa e prepara o leitor para os acontecimentos que virão. Ou seja, a rememoração ocorre de maneira intencional. Alguns momentos em que se pode verificar essa ação por parte do sujeito que busca as lembranças na memória são representados pelos seguintes trechos:

Mais tarde João ia relembando aos poucos as mínimas coisas, os menores gestos, os ruídos mais apagados. *Bastava querer*, apertava os olhos, voltava-se para o coração assombrado, poço de águas escuras, ressoantes, profundas, cavas. (RB, p. 29. Grifo meu)

Queria era que tudo acabasse o mais ligeiro para poder ir para casa e *conferir o meu sonho*. (RB, p. 77. Grifo meu)

Comigo restou a impressão dos seus cabelos vermelhos voando com o vento da bicicleta, um pedaço branco de coxa quando ela [Valentina] saltou despreocupada em cima do selim. *Fechei os olhos para guardar melhor*, antegozando a noite que se fazia dentro de mim. (RB, p. 81. Grifo meu)

Autran Dourado utiliza-se em diversos momentos de comparações banhadas em lirismo para representar a arte de lembrar:

(...) da Valente Valentina, desta história que agora vou lembrando, aos poucos recuperando como um bicho da seda ou uma aranha vai tirando de si o fio da própria teia... (RB, p. 68)

O fio da teia da aranha é uma imagem bastante representativa do funcionamento da memória que necessita sempre de um ponto para começar e vai seguindo conforme as lembranças sobrevêm umas às outras, o que Ricoeur chama de “lado metódico da busca” que necessita de “um ponto de partida para o percurso da recordação” (p. 37).

A próxima metáfora, que segue abaixo, revela outro lado da rememoração intencional, a dificuldade em se encontrar as imagens certas, os fios que interligam as lembranças:

Que idade ele teria quando aquilo primeiro aconteceu? Mergulhava no ventre do tempo, nas suas águas lodosas, à procura de algum sinal. Tentava sair do tempo, da densa nebulosa que tudo abarcava e dissolvia, e buscava algum sinal, um acontecimento qualquer de calendário ou folhinha, que lhe desse a certeza de sua idade naquela época, quando aquilo primeiro aconteceu. (RB, p.147)

Já o trecho seguinte, revela a desarticulação recorrente do caráter nebuloso da memória:

(...) volta-se para a lembrança do que primeiro de fato aconteceu: ele ajoelhado aos pés de Teresinha Virado, experimentando-lhe o sapato. E todo ele, para se salvar da massa pastosa do primeiro sonho, se concentrava nas coisas vistas, nas pequeninas coisas que eram o mundo de fora, limpo e luminoso. E se *lembrava desarticuladamente*: as chinelinhas de pompom cor-de-rosa, a cicatriz em crescente, o joelho redondo(...) (RB, p. 166)

Recordar o passado é de certa forma recordar de si mesmo fazendo um paralelo com o presente. João, à medida que vai amadurecendo, questiona-se a respeito de sua identidade e a reconstrói, a partir das lembranças que retira da memória:

(...) e ele escreveu, a letra trêmula, João da Fonseca Nogueira, identidade que ele procuraria se adaptar a vida inteira (...), na sua busca incessante de uma figura que ele ia montando com a paciência de um relojoeiro, uma imagem a que ele procurava amoldar a própria alma ainda naquele tempo sanguinolenta da placenta do nosso amigo.(RB, p 174)

O olhar para si através da memória revela a dificuldade que João tem para conciliar as lembranças antigas do que ele era com o homem que deseja tornar-se. Ao se deparar com seu passado, não quer se reconhecer naquele antigo menino que o “incomodava” e que, por isso, “procurava detê-lo, impedir que ele deixasse o casulo em que durante tanto tempo se alimentara, em direção a um novo corpo, uma nova alma, um novo ser” (RB, p. 163). A negação da identidade passada, porém, decorre da dor provocada pelas lembranças antigas que compõem seu passado – “não era o menino que ele queria esquecer e sepultar, mas as lembranças que vinham com ele. De certa forma, João sente falta do menino imaginativo e sonhador que era, pois hoje “mais velho (afinal fazia tanto tempo) não conseguia acionar facilmente a máquina dos sonhos” (RB, p. 165)

As lembranças podem tornar-se presentes também, além de intencionalmente, de maneira involuntária. As imagens vêm sem que o sujeito vá em sua busca. Esse tipo de memória tem uma relação mais direta com o corpo, ou seja, provoca sensações, e não mais apenas percepções, como no caso da memória voluntária. Assim, os sentidos são grandes responsáveis pela provocação dessa memória. No romance, o olfato é responsável por grande parte das afecções provocadas em João. O perfume de leite de rosas, sempre associado à sexualidade feminina, sentido por João em Valentina, o faz lembrar “de repente” do “cheiro quente” de Teresinha Virado, que usa o mesmo perfume da menina (RB, p. 75). O cheiro, para João, é suficiente para definir um lugar, uma pessoa, um acontecimento e marcá-lo para sempre em sua memória, como o cheiro do quintal de tio Maximino que “de longe ele sentia na sua memória (RB, p. 36), ou como cheiro da Casa da Ponte, por exemplo, que era a única

coisa diferente naquela casa tão comum às outras, mas que “assinalaria para sempre dentro dele aquele lugar, aquela hora, aquela espera” (RB, p. 27)

O cheiro, da mesma forma que marca boas lembranças, pode desencadear lembranças desagradáveis também, como a vovô Tomé, que não conseguia se desvencilhar do cheiro do pai, sempre impregnado em sua memória e que alimentava seu remorso:

E aquele cheiro grudou no nariz, noite e dia vovô Tomé sentia. Numa roda qualquer, proseando folgado, esquecido da vida, de repente sentia. Olhava o pescoço dos outros, todo mundo mais ou menos limpo, o cheiro vinha era com o vento, na lembrança sem querer do pai, que ele agora fazia por esquecer (...) Se seu Teodomiro podia agüentar o cheiro no nariz, por que ele não podia suportar na lembrança? (RB, p. 138-139)

Porém, não apenas cheiro, mas “tudo (qualquer coisinha de nada, um cheiro, uma cor, um fiapo de imagem) lhe restituía os dias antigos” (RB, p. 164), o que demonstra um João bastante sensível aos objetos, imagens, palavras. Uma simples menção de um roupão, por exemplo, leva João a um devaneio que o retira momentaneamente do diálogo com o amigo Zito:

Todas estavam de roupão? *Verde-ramagem, cetim cheiroso, o cheiro dos cafezais. Os frutos vermelhos nos galhos, doces, o rosado da carne, o cetim macio para os dedos.* Umas sim outras não, disse Zito. (RB, p. 17. Grifo meu)

Há também a recordação que ocorre em cadeia, ou seja, uma coisa puxa uma lembrança, que puxa outra e, assim, sucessivamente, aparentemente sem uma conexão lógica:

Procurava os lugares mais afastados da cidade. Foi até ao bosque dos eucaliptos da estrada de ferro, cheirou o ar fino e frio. *Limpa os brônquios, dizia o pai meio farmacêutico. Em dia de tempestade, queimar folhas bentas no Domingo de Ramos é bom contra os raios, dizia a mãe. Santa Bárbara, São Jerome, quem não tem barba não é homem. O ovo de Santa Clara em cima do muro. Santa Clara clareou, Santo Antônio iluminou, sai chuva, vem sol.* Amanhã tem circo, se chover não vou. Ele menino dizia. (RB, p. 21. Grifo meu)

Está nas vascas da morte. Seu Gomes e as palavras difíceis, era muito precioso (...) Daquela gostou. Vascas, vascas. *Santa Maria, Pinta e Nina, as caravelas partindo. Vasco da Gama, 12 de outubro, terra à vista. Santa Maria, Mãe de Deus, Nossa Senhora da Boa Morte.* Coitado de tio Maximino, navegava nas águas do não, nas vascas da morte (RB, p. 47. Grifo meu)

Os dois tipos de memória – voluntária e involuntária – exemplificados aqui com trechos do romance são trabalhados tanto por Henri Bergson quanto por Paul Ricoeur. Ricoeur esclarece que a divisão remonta à filosofia clássica. Os gregos utilizavam os termos *mneme* e *anamnesis*, para designar, respectivamente, a memória realizada passivamente, “vinda ao espírito como afecção” (p. 24) e a memória fruto de uma busca voluntária pelo ser que rememora. Outros termos utilizados pelos autores são afecção versus recordação e evocação versus busca.

Há que se lembrar, porém, que os dois tipos de memória mencionados não ocorrem de maneira independente ou isolada. Não há como controlar um processo de recordação, eliminando todo e qualquer tipo de lembrança que venha espontaneamente. Do mesmo modo, a partir de uma evocação (espontânea), pode-se seguir um processo de rememoração voluntário, buscando novas imagens para ajudar a compor aquela que veio espontaneamente. Dessa maneira, há afecção na busca, bem como pode haver busca na afecção, “assim se entrecruzam a dimensão intelectual e a dimensão afetiva do esforço de recordação, como em qualquer outra forma de esforço intelectual” (RICOEUR, p. 48).

Tanto a dimensão intelectual, quanto a afetiva apontadas por Ricoeur estão intimamente relacionadas com o caráter subjetivo da memória. As experiências são vividas diferentemente por cada pessoa de acordo com sua personalidade, sentimentos e ligação com o fato ocorrido; portanto, não podem ser lembradas da mesma maneira. Dessa forma, as lembranças são mais vivas e as memórias mais verdadeiras se narradas por quem as viveu. Por isso João<sup>4</sup> cede a voz à vovó Naninha para que narre suas lembranças da infância com o irmão Maximino:

Às vezes, provocada por João, ela falava. E então ele via que vovó Naninha gostava de falar do irmão(...). Maximino era muito bom pra mim, sempre fomos muito chegados e amigos, apesar de que ele era bem mais velho do que eu. Ele é que subia nas grimpas das árvores, caçava ninhos de pássaros ainda com os ovinhos inteiros. Põe lá outra vez, eu dizia com remorso pensando como é que ia ser quando a mãe passarinha voltasse e não achasse mais a sua ninhada(...) (RB, p. 41 e 42)

Da mesma forma, dr. Alcebíades e Alfredo ganham voz para relatarem os fatos vividos por eles naquela Duas Pontes antiga, de vinte anos atrás, quando João volta para recolher os testemunhos (cap 7). No mesmo sentido, vovô Tomé, com uso da falsa terceira pessoa, como explicado na primeira parte deste trabalho, narra os episódios que marcaram a culpa da morte do pai que ele carrega e remói durante toda a vida.

O remorso de vovô Tomé dá abertura a uma outra faceta da memória, a memória forçada e dolorida. Aquela cujas lembranças se deseja esquecer e que, por isso mesmo, tornam-se de impossível esquecimento, pois as imagens, no caso de vovô Tomé, que trazem as lembranças, o perseguem nos sonhos, onde não se tem controle:

O pai nunca quis lhe dar o perdão. Vovô Tomé agora acordava assustado no meio da noite: era o pai, aquele braço levantado fora d'água, as duras palavras do xingamento. Vovô Tomé tapava os ouvidos, mas da boca aberta do velho iam brotando os nomes com que depois ele próprio se apelidava no purgar da culpa. (RB, p. 114)

---

<sup>4</sup> Aqui compreendendo João como autor-textual, conforme conclusão da primeira parte deste trabalho.

Essa imagem forte, do pai maldizendo o filho, persegue inclusive o leitor, que se depara com ela diversas vezes na narrativa de “Assunto de família”, antes de conhecer sua verdadeira origem, quase no final do capítulo:

E viu o que nunca cuidou de ver, viu o que o seu coração mais tinha medo. Viu o braço do pai se levantar para o ar, na sua direção. O pai gritava nomes, amaldiçoava. Vovô Tomé não ouvia, não queria, não podia ouvir. (RB, p. 143)

### 2.3. A memória silenciada

Assim como há no romance personagens que narram suas próprias memórias, como João, Naninha e vovô Tomé, há aqueles cujas lembranças são silenciadas ou então são objeto de narrativa de outros, no caso, João. Dois desses personagens são a tia Margarida e o tio Maximino. Tia Margarida é vista apenas pelos olhos de João que, sentado ao lado dela na mesa, “só podia ver a tia de perfil, só via um lado de tia Margarida” (RB, p. 153), o lado obscuro e misterioso, de uma mulher que parou no tempo. Como ela não tem voz, conhecemo-la pelas narrativas alheias que a constroem:

Sem amor, de indefinida idade, não se sabia ao certo de nenhum namorado seu, ninguém por quem ela tivesse se interessado. Falava-se de um vago doutor, misterioso viajante. Falava-se por romantismo, no fundo ninguém acreditava. (RB, p. 153)

A memória de tio Maximino também fica silenciada, pois entra na narrativa já “nas vascas da morte”. João não o conhece e as poucas informações que tem sobre ele são pescadas no silêncio dos avós, já que se referem a um passado negado a ele:

Desde sempre João ficou sabendo que tio Maximino era um dos muitos assuntos proibidos na presença de vovô Naninha e vovô Tomé. (RB, p. 41)

Mesmo vovô Naninha não gostava de falar em tio Maximino, quer dizer – falar da razão por que tio Maximino e vovô Tomé tinham brigado para sempre. Este ponto ficaria obscuro na memória do menino. (RB, p. 41)

Ou então, quando em São Mateus, das histórias dos meninos do internato, que, de uma forma ou de outra, conheciam a antiga história da família de João, que passavam adiante, sem nunca confirmarem a veracidade dos fatos:

Cada dia vinha um com uma notícia fresquinha. Assim João ficava sabendo do estado de tio Maximino. Nessa hora de mudo respeito, chegavam à delicadeza rara de não perguntar nada, poupando João o aborrecimento de ter de contar que tio Maximino era brigado com a sua família, quer dizer – com vovô Tomé.(...) Um menino mais maldoso, esquecido da trégua que agora reinava (não se devia saltar o muro nem falar mal de seu Maximino Filgueiras, era o acordo tácito), eu sei por que ele não bate as botas. É por causa de muita ruindade que ele andou fazendo, dos tiros que ele deu, em tempo de acertar feito um. (RB, p. 31-32)

As histórias dos personagens familiares de João ficam sempre permeadas de uma obscuridade, “um mistério que ia continuar sendo mistério a vida toda”. Tio Maximino, para João, “era um fantasma andando macio com seus chinelos de liga num casarão vazio” (RB, p. 40). Assim como era um mistério para o menino tia Margarida, vovô Tomé e seu remorso, antes de ele revelar para o neto seu passado (cap. 5) e também tio Zózimo, que “era outra coisa proibida na sua família” (p. 100), do qual não se falava e que João menino, bastante sensível, captava sua presença nos sinais que seus familiares deixavam escapar:

Além do lume agoniado nos olhos da avó, dos silêncios enclausurados do avô, do choro escondido que muitas vezes ele surpreendeu na mãe, da gagueira e histeria de tia Margarida, um dos sinais mais certos da chegada de tio Zózimo é que tio Alfredo mandava arrear o cavalo, arrumava suas coisas, se despedia do pai e da mãe como se fosse ele o filho pródigo (...) (RB, p. 91)

Como João não tem acesso às memórias alheias, as recria à sua maneira, a partir do seu olhar contaminado de fantasias infantis que aos poucos, com cada descoberta feita pelo seu espírito curioso, abre-se para uma realidade mais dura e menos fantástica.

A memória silenciada dos familiares de João é construída por diversos sujeitos, que, através de narrativas, compõem imagens que recriam um passado comum a esses personagens:

Tio Maximino era mais uma sombra vindo do fundo da noite, da memória de vovó Naninha, de uma antiguidade bíblica(...). João às vezes não sabia se tio Maximino existia mesmo, se ele não estava no lugar de um outro tio Maximino, que existira antes e cuja vida em história nas longas noites ele estava vivendo, enfim ma figura e uma força que tinham existido antes de todos os tempos. (RB, p. 40)

Conta mais vovó, conta mais como era tio Maximino. E vovó Naninha não se fazia de rogada (...) João não conseguia visualizar direito aquela figura, mas mesmo assim foi se acostumando com ela, já íntimo, e era como se ele o tivesse conhecido há muitos e muitos anos e agora não se lembrava mais como era a sua cara. (RB, p. 42)

A memória como recriação do passado ganha força quando composta por diversos personagens que recontam, cada qual ao seu modo, sua experiência passada. As histórias recontadas dessa maneira, por vezes transformam-se em uma espécie de mito, do qual qualquer pessoa pode tomar posse:

Eram assim meio bobas as histórias que vovó Naninha gostava de contar de seu irmão. Mas João achava uma graça, um prazer infinito naquelas histórias. Porque, *embora distantes e perdidas num passado remoto, aquelas mesmas histórias podiam ter sido com ele e uma outra menina. E João, sem perceber, ia descobrindo que as coisas e as pessoas se encadeavam numa ciranda sem fim.* (RB, p. 42. Grifo meu)

Ou, por terem diversas versões, pode-se escolher a que seja mais significativa:

Foi assim (contava-se) que Xambá arranhou o Colt de cavaliño, especial de bom, que iria cuspir muito fogo, muita morte, mandada ou por puro gosto. Quando depois perguntaram a seu Gaetano como é que tinha sido mesmo a história de Colt, ele ria e

contava prosa. Não foi nada daquilo que andavam apregoando. (...) O que fez foi vender o revólver pra ele. (...) Mas quem é que ia acreditar na versão daquele italiano do seu Gaetano? *A cidade, agente menino queria, na sua crônica, preferia a outra versão, o caso que o capiau primeiro contou.* (RB, p. 187. Grifo meu)

## 2.4. A memória grupal

Ao voltar a Duas Pontes depois de vinte anos, João recolhe as narrativas e as lembranças, não só suas, mas também as que compõem a memória coletiva da cidade. Neste capítulo, “As roupas do homem”, João realiza um trabalho de recordação com seus interlocutores, instigando-os a olhar para o passado e trazê-lo ao presente. Este processo movimenta os sentimentos daqueles que o fazem, pois, o passado, percebido com os olhos do presente pode vir de uma maneira diferente da esperada:

E a tarde se encheu de sombras e de lembranças, de gotas de óleo pingando. E as histórias, boas e alegres e tristes, à luz da distância, na sombra da tarde, perdiam o brilho, ganhavam a lucidez dos fantasmas, o tom cinza esbranquiçado, tinham o mofo das coisas velhas. (RB, p. 191)

Ou, inesperadamente, aparecer da mesma forma:

A parede cinza, a gravura de Pasteur dando injeção num menino (devia ser a mesma de quando menino ele olhava espantado, depois mais crescido enquanto esperava entediado o dr. Alcebíades pudesse atendê-lo e lhe emprestasse alguns livros, devia ser a mesma gravura de tão desbotada, de tão velha. (RB, p. 191)

Não apenas os interlocutores de João, dr. Alcebíades, tio Alfredo, Felícia (por meio de dr. Alcebíades) e seu Dionísio são forçados a olhar para o passado, mas também o próprio João sente-se incomodado em ter de revolver suas lembranças:

Agora João estava de novo diante da porta do consultório. Custou a bater, temendo interromper a conversa de um médico e um menino lá dentro faz muitos anos. (RB, p. 190)

## 2.5. João criador de memórias

Na recordação deve haver sempre um ponto de partida a ser escolhido para desencadear a sequência de lembranças. Os pontos de partida escolhidos por João são os enfocados nos próprios capítulos, ou seja, os personagens familiares que decide iluminar em cada bloco narrativo. Percebe-se, porém, que mesmo tendo selecionado determinado episódio para narrar, em diversos momentos alguma imagem ou fato o faz lembrar de outro episódio ou sensação, o que demonstra a inter-relação entre memória-afecção e memória-recordação.

A distância temporal, além de necessária ao processo de rememoração, faz com que o sujeito que rememora tenha condições de refletir a respeito dos fatos ocorridos, podendo compreendê-los melhor:

Depois, depois, como foi mesmo depois? Só depois, muito depois, já longe dali, noutra lugar, noutra tempo, outro coração, foi que João pôde *juntar* e *separar* dentro de si as variadas figuras do caleidoscópio, a mistura confusa de cores, gestos, risos e falas. (...) Tonto, na hora parecia não ver, não ouvir, não sentir. (RB, p. 28-29. Grifo meu)

As palavras ‘separar’ e ‘juntar’ destacadas do trecho acima demonstram o lado da memória ligado à criação, elaboração e desenvolvimento das lembranças-imagens que primeiramente vêm confusas, mas depois, quando no momento de exteriorizá-las necessitam seguir algum tipo de organização.

Bergson esclarece esse movimento da recordação. Ocorre a passagem de uma lembrança inicialmente espontânea e pura, ou seja, ainda não conscientizada, a uma imagem associada a uma sensação corporal. Inicialmente, há apenas o que o autor chama de “lembrança-pura”, localizada no imaginário (e não no nosso corpo) e no passado, que posteriormente se materializa em “lembrança-imagem” no presente, provocando sensações e percepções que se manifestam agora no corpo.

A lembrança-pura é impotente, pois se encontra no passado, tendo funcionalidade apenas quando representada em imagens no presente, onde provoca algum tipo de ação. A passagem de uma à outra é imperceptível, o indivíduo só toma consciência quando a lembrança já está representada em imagem, o que faz com que Bergson ateste que a lembrança é “ponto de interseção entre o espírito e a matéria” (p. 5).

Como ainda não conscientizada, “a lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem nem desnaturá-la” (BERGSON, p. 91), já a lembrança-imagem é contaminada, pois já é uma representação do objeto rememorado e não o próprio objeto. Porém, como a passagem de uma à outra ocorre quase que imediatamente e uma não ocorre sem a outra, pode-se dizer que não há lembrança fiel, no sentido utópico da verdade, pois certamente ela será real para o sujeito que a possui: “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, p. 90).

O movimento pelo qual o passado e o presente entram em contato por meio da memória é chamado por Bergson de reconhecimento, que pode ser realizado de duas maneiras, como visto no romance de Dourado, ativa ou passivamente. Nesse processo, diferente do que se costuma imaginar, não há uma “regressão do presente ao passado”, mas ao

contrário, uma “progressão do passado ao presente (BERGSON, p. 280), pois a recordação é um desenvolvimento, uma criação de uma imagem que vem do passado e se materializa no presente. Seria inútil, além de impossível, uma representação já pronta, regressar ao passado.

“É do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde” (BERGSON, p. 179). Há o sujeito que busca esse apelo no presente, chamado de ‘impulsivo’, que não recorre ao passado para compreender-se no presente. Em um outro extremo, há o ‘sonhador’, aquele que vive no passado “no qual as lembranças emergem à luz da consciência sem proveito para a situação atual” (p. 179). Haveria um meio termo, ideal para que o indivíduo tenha um bom convívio consigo mesmo no passado e presente, o que Bergson chama de “memória dócil”.

João, entretanto, localiza-se mais para o lado do sonhador, pois vive a olhar para trás para tentar reconstruir suas histórias e também se reconstruir no presente, num longo processo de recordação, quase sempre doloroso, que está presente em todo o livro mas que se intensifica no capítulo 7, onde ele retorna à Duas Pontes para recolher, não só as suas lembranças, mas também as da cidade em que cresceu para transformá-las em narrativa. João, segundo Lepecki, vive de memórias, esquece-se do presente, pois “tanto se embrenha no passado, que o presente se faz para ele inexistência” (p. 40).

A importância do sujeito narrador das próprias memórias, já exemplificada com outros personagens secundários do romance, cresce quando olhamos João como narrador principal do livro, por trás de um narrador em terceira pessoa, como explicado na primeira parte deste trabalho. Como autor das próprias lembranças, recontadas e recriadas, o protagonista vive num paradoxo: poderia controlar “o tempo presente – o tempo dos outros, que depois ele incorporaria à massa geral informe do tempo e seria transformado no seu próprio tempo quando depois ele procurasse lembrar”, mas o “tempo passado – o seu tempo, que vivia uma existência paralela à sua” “ele não podia controlar” (RB, p.175).

Ao ver-se nesse impasse, sem saber o que fazer com o tempo, principalmente o passado, “o seu tempo”, do qual não pode fugir nem controlar e ainda sem saber o que fazer com suas lembranças, recriadas, recolhidas, construídas, a memória e a imaginação tornam-se a saída de João para lidar com o tempo, ao qual, como uma grande descoberta, também se vê submetido, pois “surpreso reparou que também envelhecia” (RB, p. 175).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deste romance riquíssimo de Autran Dourado, retirei uma faceta – a memória – que, por si só, já é outra riqueza, ainda maior. Não se intencionou, de forma alguma neste trabalho, esgotar sua análise em *O risco do bordado*, apenas mostrar que a memória nesta obra é muito mais que uma simples temática, plano de fundo ou elemento que compõe o enredo, mas sim elemento estruturador do romance, mote principal da narrativa. Procurei demonstrá-lo com uma análise estrutural do romance, a partir de elementos da narrativa escolhidos pelo autor que revelavam os caminhos tortuosos da memória e enriquecê-lo com uma reflexão filosófica sobre a memória, que foi fundamental para a elucidação das questões que envolvem a relação sujeito-memória.

Esta constatação – a memória como elemento estruturador do romance – decorre de uma leitura bastante atenta e analítica do romance, com apoio de estudiosos teóricos e críticos. Uma leitura talvez não tão prazerosa quanto se fosse realizada despreziosamente, já que necessita de um olhar minucioso para os detalhes dos fios do bordado, e não apenas uma contemplação de seu resultado. Esse estudo, talvez nem mais leitura, não se deixa levar pelas tramas, mas ao contrário, segue-as em busca dos passos do artesão para formá-las. Ou seja, uma atividade crítica e não simples fruição. Entretanto, torna-se necessária para aquele que deseja ou tem necessidade de descobrir os segredos da ficção, da elaboração narrativa, da criação literária de um autor que sente necessidade de criar e o faz de maneira primorosa, mas que, ao contrário do que se pode imaginar, não intenciona ter seus segredos ficcionais desvendados pelo leitor, prefere que este apenas o sinta seu efeito:

Se o leitor não percebeu toda essa armação, toda essa máquina de carpintaria, e sentiu apenas o efeito que procurei alcançar; se apenas fruiu, sem perceber a presença e os ruídos dos meus martelos, serras, formões e cepilhos, os benefícios e a possível força e beleza da proporção, do balanceamento, do ritmo, da estrutura musical, temática e sinfônica de *O risco do bordado*, sem ver onde estava o dedo do artesão paciente, modesto e caprichoso; se o possível leitor dessas notas, após a leitura de *O risco do bordado*, julgá-las absurdas e mistificadoras, eu me darei por bem pago. (DOURADO, 1973, p. 81-82)

Resta, portanto, aos teóricos e críticos literários o papel de embrenhar-se pelos caminhos que levam ao conhecimento do ato criativo e aos leitores de fruição, talvez o melhor: o prazer de desfrutar do produto, a obra literária e, junto com João da Fonseca e outros personagens do romance, ir e vir no tempo e no espaço, perder-se em seu imaginário e em suas lembranças. Ajudar, enfim, a compor o risco do bordado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 1986. v. 1.
- ALMARZA, Sara. A persistência da memória. Em: CYNTRÃO, Sylvia Helena(org.). *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Simpósio de Crítica de Poesia. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2009.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2 ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. Em: CANDIDO, Antonio, et. al *A personagem de ficção*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva (1973)
- DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. 9 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Uma poética de Romance*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2004
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 5 ed. Tradução: Paulo Quintela. Coimbra: Amado Editor, 1970. v. 2
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou A polêmica em torno da ilusão*. 9 ed. São Paulo: Ática, 1999
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron; Brasília, INL, 1976.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de linguística para o texto literário*. Tradução: Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução: Alain François (et. al.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, Leonor da Costa. *Autran Dourado em Romance puxa romance ou a ficção recorrente*. 2008. 213f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- SOUZA, Eneida Maria de (org). *Autran Dourado. Encontro com escritores mineiros*. Centro de Estudos Literários da UFMG, 1996