



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Dulcelice de Alcantara Santos Brito

O DESFIAR DAS MEMÓRIAS EM CONTOS DE ALEILTON FONSECA

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

SÃO PAULO

2025

DULCELICE DE ALCANTARA SANTOS BRITO

O DESFIAR DAS MEMÓRIAS EM CONTOS DE ALEILTON FONSECA

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

SÃO PAULO

2025

O DESFIAR DAS MEMÓRIAS EM CONTOS DE ALEILTON FONSECA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Celestino.

Aprovado em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Celestino

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Prof. Dr. Fabio Roberto Lucas

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Prof. Dr. André da Costa Lopez

Secretaria de Educação, Cultura e Esportes de Itanhaém

Ao meu filho, Pablo Henrique, presente de Deus.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

Minha profunda gratidão ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Celestino, pelo incentivo, compartilhamento, compreensão e paciência durante todo o processo.

Agradecimento especial ao Prof. Dr. Fábio Roberto Lucas pelo apoio significativo quando senti meus pés vacilantes.

A todos os professores pela disponibilidade em sugerir possibilidades.

À equipe do Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC, especialmente à querida Ana, sempre tão carismática e atenciosa.

À minha amiga Sarinha Novais Almeida Costi, incentivadora inicial deste processo.

À minha família, pela compreensão em minhas ausências.

BRITO, Dulcelice de Alcantara Santos. **O desfiar das memórias em contos de Aleilton Fonseca**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2025.

RESUMO

A dissertação apresentada tem como objetivo principal analisar as memórias nos contos "O Sabor das Nuvens", "O Sorriso da Estrela" e "O Pescador", de Aleilton Fonseca, extraídos do livro *O Desterro dos Mortos*. O estudo dialoga com as teorias de Ricardo Piglia sobre as "duas histórias" no conto e de Viktor Chklovski sobre o estranhamento (ostranênie). Aleilton Fonseca é um autor baiano multifacetado, com reconhecimento na literatura brasileira. Os contos escolhidos exploram a memória através de narradores que revisitam o passado: em "O Sabor das Nuvens", a infância numa fábrica de biscoitos; em "O Sorriso da Estrela", a perda de uma irmã; e em "O Pescador", o reencontro com a infância durante uma pescaria. A pesquisa busca identificar nos contos a história superficial e a subjacente, o elemento surpresa e a tensão, além de compreender o uso de memórias sonhadas/imaginadas e a manifestação dessas memórias através dos sentidos dos personagens. A justificativa para o estudo reside no interesse em dar visibilidade à obra de Fonseca, abordando a morte e a perda sob uma perspectiva de entrelaçamento com a memória, nostalgia e prazer. A escolha dos contos baseia-se na forte presença sinestésica e na exploração de vivências que "poderiam ter acontecido, mas não se concretizaram". O referencial teórico inclui as reflexões de Santo Agostinho sobre a memória, a distinção de Marcel Proust entre memória voluntária e involuntária, a teoria do estranhamento de Viktor Chklovski (que destaca a importância dos sentidos e da percepção prolongada), e as ideias de Ricardo Piglia sobre a estrutura narrativa do conto. A dissertação será dividida em capítulos dedicados à fortuna crítica, fundamentação teórica e análise dos contos.

Palavras-chave: memória; conto; estranhamento; sinestesia; Ricardo Piglia.

BRITO, Dulcelice de Alcantara Santos. **O desfiar das memórias em contos de Aleilton Fonseca**. Master's Dissertation. Graduate Program in Literature and Literary Criticism. Pontifical Catholic University of São Paulo, SP, Brazil, 2025.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the representation of memory in Aleilton Fonseca's short stories "O Sabor das Nuvens", "O Sorriso da Estrela", and "O Pescador", extracted from his book *O Desterro dos Mortos*. The study engages with Ricardo Piglia's theories on the "two stories" in a short story and Viktor Chklovski's concept of defamiliarization (*ostranênie*). Aleilton Fonseca is a multifaceted Brazilian author, recognized in national literature. The selected stories explore memory through narrators who revisit their past: childhood experiences in "O Sabor das Nuvens", the loss of a sister in "O Sorriso da Estrela", and a reunion with childhood during a fishing trip in "O Pescador". The research seeks to identify superficial and underlying narratives, elements of surprise and tension, and to understand the use of dreamed/imagined memories and their sensory manifestations within the characters. The study is justified by the interest in giving visibility to Fonseca's work, which approaches death and loss from a perspective intertwined with memory, nostalgia, and pleasure. The choice of stories is based on their strong synesthetic presence and the exploration of experiences that "could have happened, but did not materialize." The theoretical framework includes reflections from Saint Augustine on memory, Marcel Proust's distinction between voluntary and involuntary memory, Viktor Chklovski's theory of defamiliarization (emphasizing the importance of senses and prolonged perception), and Ricardo Piglia's ideas on short story narrative structure. The dissertation is organized into chapters covering critical reception, theoretical foundations, and story analysis.

Keywords: memory; short story; defamiliarization; synesthesia; Ricardo Piglia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	13
A FORTUNA CRÍTICA DE ALEILTON FONSECA	13
1.1 O autor e sua relevância	13
1.2 O conto como recurso para a memória	19
CAPÍTULO II	29
A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E MEMÓRIA	29
2.1 Literatura e memória – Proust	29
2.2. O estranhamento / arte como procedimento – Viktor Chklovski	42
2.3. Matéria e memória – Henry Bergson	47
CAPÍTULO III	49
AS MÚLTIPLAS FACES DA MEMÓRIA EM O DESTERRO DOS MORTOS, DE ALEILTON FONSECA	49
3.1. A infância como memória em “O sabor das nuvens”	50
3.2. O afeto como memória em “O sorriso da estrela”	60
3.3. A amizade como memória em “O Pescador”	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78
ANEXOS.....	81

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado propõe uma análise das memórias presentes nos contos de Aleilton Fonseca, estabelecendo um diálogo com as teorias de Ricardo Piglia e Viktor Chklovski. O corpus selecionado para este estudo é composto por uma tríade de contos extraídos do livro *O Desterro dos Mortos*: "O Sabor das Nuvens", "O Sorriso da Estrela" e "O Pescador".

Aleilton Fonseca, escritor baiano nascido em Firmino Alves em 21 de julho de 1959, é um autor multifacetado, que se destaca como poeta, ficcionista, ensaísta e professor universitário. Sua trajetória literária é marcada pelo reconhecimento, sendo membro da Academia Baiana de Letras desde 2005 (ocupando a cadeira nº 20) e da União Brasileira de Escritores – UBE-SP. *O Desterro dos Mortos*, publicado em 2016 pela Editora Via Litterarum, reúne doze contos que exploram temas como a memória, o tempo e a identidade, revelando a sensibilidade do autor em retratar a vida e a cultura baiana.

No conto "O Sabor das Nuvens", o narrador revisita, décadas depois, o local onde funcionava uma antiga fábrica de biscoitos, despertando memórias de sua infância e do desejo de ser um dos operários daquele lugar. A narrativa oscila entre o passado e o presente, contrapondo a experiência sensorial da infância com a realidade das ruínas encontradas no presente. O cheiro dos biscoitos quentes, a fumaça da chaminé e a imagem da fábrica em pleno funcionamento contrastam com o cheiro de mato, a presença de insetos e as nuvens em um dia ensolarado.

Em "O Sorriso da Estrela", o narrador rememora a perda de sua irmã e o arrependimento de não ter aproveitado o carinho e companheirismo que ela lhe oferecia. As memórias dolorosas são revisitadas na fase adulta, em um misto de encanto e dor, revelando a beleza da vida em criança ao lado da irmã.

Por fim, "O Pescador" narra o reencontro do protagonista com a infância durante uma pescaria. Ao observar um antigo amigo de infância, que permaneceu em seu lugar de origem e seguiu a profissão do pai como pescador de siri, o narrador "pesca" suas próprias memórias nas águas. A experiência de adentrar uma canoa com o amigo, reviver os primeiros passeios canoieiros e sentir o cheiro do mangue despertam lembranças e sensações adormecidas.

Diante desse panorama, esta dissertação tem como objetivo principal analisar

os contos "O Sabor das Nuvens", "O Sorriso da Estrela" e "O Pescador", de Aleilton Fonseca, à luz da teoria de Ricardo Piglia. Busca-se identificar, nas narrativas, a história superficial e a história subjacente, o elemento surpresa, a verossimilhança e o elemento de tensão, elementos cruciais para a compreensão da estrutura e do impacto dos contos. Complementarmente, a pesquisa visa compreender o uso das memórias sonhadas e/ou imaginadas como recurso literário para o desenrolar das histórias, investigando a forma como essas memórias se manifestam através dos sentidos dos personagens, permitindo-lhes vivenciar experiências significativas e construir suas identidades.

A justificativa para a presente pesquisa reside, primeiramente, no interesse em aprofundar a análise da obra de um autor baiano contemporâneo, Aleilton Fonseca, buscando dar maior visibilidade aos seus escritos. A temática central de seus contos, a morte, é abordada sob uma perspectiva singular, transcendendo a simples e dolorosa perda para se apresentar como um delicado entrelaçamento de memórias, imbuído de nostalgia, leveza e prazer. Dessa forma, a pesquisa se justifica tanto pelo seu interesse teórico-crítico quanto pela relevância existencial da relação entre a morte, as perdas e a memória.

A escolha dos contos "O Sabor das Nuvens", "O Sorriso da Estrela" e "O Pescador" se fundamenta na ênfase que a tríade confere ao sinestésico. Nestas narrativas, percebe-se o acionamento dos sentidos de forma marcante, além de compartilharem a característica da vivência (ou lembrança) de algo que poderia ter acontecido, mas não se concretizou. Em "O Sabor das Nuvens", o narrador revive, através da imaginação, o desejo de ter entrado na fábrica de biscoitos em sua infância. Em "O Sorriso da Estrela", o narrador experimenta, na fase adulta, o carinho negado à irmã na infância, lamentando não ter cedido ao afeto de alguém que partiu tão cedo. Da mesma forma, em "O Pescador", o narrador vivencia a experiência da pescaria de siris através da imaginação, observando o costume tradicional de seus conterrâneos à beira do rio.

A fundamentação teórica desta dissertação se ancora em diferentes perspectivas que dialogam com a temática da memória e sua representação na literatura. Inicialmente, recorre-se ao filósofo Santo Agostinho, que, em sua amplitude, discorre sobre o poder da memória como um vasto palácio onde se encontram "tesouros de inumeráveis imagens, veiculadas por toda a espécie de

coisas que se sentiram” (Agostinho, 2017, p. 245). Metaforicamente, a memória seria composta por espaços mais ou menos importantes, de acordo com o que esteja depositado em cada espaço, ou mesmo de acordo com a movimentação acionada por cada indivíduo, mediante suas vivências, experiências que seriam consideradas como tesouros, algumas em estado de repouso, outras, porém, em vívida interação com o indivíduo. As memórias vão sendo criadas e, se são criadas, apresentarão lacunas que poderão ser preenchidas ou colocadas à parte, como numa montagem de quebra-cabeça, ou pelo poder da ficção de imaginar e completar as memórias.

No que se refere às memórias, as considerações de Marcel Proust (2006) são pertinentes para este trabalho. Em *No caminho de Swann*, primeiro livro da coleção *Em busca do tempo perdido*, Proust distingue a memória voluntária da memória involuntária, destacando que as lembranças involuntárias, por se formarem por si mesmas, seriam as únicas a possuir uma marca de autenticidade, conduzindo o indivíduo por um caminho pelo qual possa acessar as coisas "numa dose exata de memória e esquecimento", fazendo-lhe experimentar sensações vivenciadas em momentos anteriores, no passado, em circunstâncias totalmente diferentes do presente.

As teorias de Viktor Chklovski também se mostram relevantes, uma vez que, se os sentidos são a porta de entrada para as experiências que ficarão armazenadas na memória, é através deles que os efeitos perceptivos produzidos no leitor serão evidenciados. Em seu ensaio "A arte como procedimento" (1917), Chklovski defende que o procedimento da arte é o de *ostranênie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção, visando prolongar o ato da percepção como um fim em si mesmo (Chklovski, 2019, p. 161-162). Assim, o passado é presentificado na duração da percepção do objeto, que, na análise a ser desenvolvida, compreende as memórias descritas no corpus ficcional.

Por fim, serão levadas em consideração as teorias de Ricardo Piglia sobre o conto, que afirma que "um conto sempre conta duas histórias" e que "a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes" (Piglia, 2004, p. 91). A partir dessa perspectiva, busca-se compreender como a história visível, manifesta, se articula com a história secreta ou subjacente nos contos analisados, explorando

as nuances e complexidades da narrativa.

A presente dissertação se configura como uma pesquisa bibliográfica analítica sobre as memórias nos contos de Aleilton Fonseca, estruturada da seguinte forma:

Capítulo 1: Fortuna Crítica: Este capítulo abordará a relevância do autor Aleilton Fonseca no cenário literário contemporâneo e explorará o conto como um recurso eficaz para a representação da memória.

Capítulo 2: Fundamentação Teórica: Este capítulo apresentará as bases teóricas que sustentam a análise, explorando as contribuições de Marcel Proust sobre a literatura e a memória, as reflexões de Viktor Chklovski sobre o estranhamento e a arte como procedimento, e as ideias de Henry Bergson sobre matéria e memória. Adicionalmente, este capítulo articulará as teorias de Chklovski com as de Ricardo Piglia.

Capítulo 3: Análise: Este capítulo dedicar-se-á à análise propriamente dita dos contos "O Sabor das Nuvens", "O Sorriso da Estrela" e "O Pescador", buscando identificar e discutir as manifestações da memória à luz do referencial teórico apresentado. A organização deste capítulo contemplará a apresentação de um resumo de cada conto, seguido da análise dos pontos relevantes do referencial teórico que corroboram ou confrontam as narrativas. A análise será um processo dinâmico, com um movimento constante de ida e volta em relação ao referencial teórico, buscando aprofundar a compreensão das complexidades da memória na obra de Aleilton Fonseca.

O referencial teórico apresentado neste projeto foi cuidadosamente selecionado após a ministração das aulas do primeiro semestre do curso, buscando fornecer as ferramentas conceituais necessárias para a análise aprofundada das memórias nos contos de Aleilton Fonseca.

CAPÍTULO I

A FORTUNA CRÍTICA DE ALEILTON FONSECA

1.1 O autor e sua relevância

Notadamente, na literatura, a figura do autor tem tradicionalmente sido vista como primordial. É o autor quem muitas vezes é considerado o responsável último pelas narrativas, como no corpus a ser analisado no presente trabalho, condensando em si os personagens, as ideias e as estruturas textuais. Dentro dessa perspectiva convencional, conhecer sobre a vida do autor, sua história, suas raízes e as experiências subjacentes à sua criação poderia ser considerado essencial para decifrar suas intenções e significados ocultos. Entretanto, ao trazer à baila a teoria crítica de Roland Barthes sobre a "morte do autor," desafia-se essa primazia autoral. Barthes (2004) propõe que, uma vez que uma obra é criada, ela se desliga das intenções de seu criador e se abre a uma multiplicidade de interpretações, tornando o leitor parte essencial do ciclo interpretativo. A obra, deste modo, expande-se além dos limites da biografia do autor. Assim sendo, ao analisar o corpus escolhido, vale considerar a contribuição de Barthes (2004) e sua ideia de que a importância genésica do autor deve ceder espaço ao texto em si – uma entidade autônoma rica em significados polifônicos e interpretação ilimitada. Isso nos permite abordar a literatura através de uma lente em que o texto vive independente do autor, vivenciando inúmeras significações possíveis através de suas interações com diferentes leitores. Desta maneira, a ênfase se desloca da necessidade de uma ponderação do autor, para uma análise centrada no próprio texto e suas ressonâncias contextuais.

As considerações acima são de grande relevância, principalmente no cenário da crítica contemporânea, que fomenta e viabiliza o desvencilhamento de paradigmas convencionais, todavia, não há como não optar por oscilar entre o desligar e o atrelar ao responsável direto pelas narrativas, como é o caso do autor que aqui é trazido à baila, Aleilton Santana da Fonseca, ilustre baiano nascido em Firmino Alves em 21 de julho de 1959, e que destaca-se como uma figura multitalentosa no cenário literário brasileiro, somando 65 anos de vida dedicados à literatura e à educação. Poeta, ficcionista, ensaísta e professor universitário, Fonseca consolidou sua relevância cultural ao ocupar, desde 2005, a cadeira nº 20

da Academia Baiana de Letras. Além disso, é membro ativo da União Brasileira de Escritores – UBE-SP e do Pen Clube do Brasil, contribuindo significativamente para o enriquecimento da literatura nacional. Professor pleno aposentado da Universidade Estadual de Feira de Santana, tendo atuado na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Progel). Foi professor convidado na Universidade de Artois, situada na cidade de Arras, no norte da França, em 2003.

Recentemente, em 21 de novembro de 2024, ocorreu a eleição para a nova diretoria da Academia Baiana de Letras para o biênio 2025-2027. Realizado por meio eletrônico, o pleito teve a inscrição de uma única chapa, formada por 16 integrantes e recebeu 36 votos dos 39 eleitores aptos a participarem do processo. Na retomada das atividades do novo ano acadêmico da ABL, em 10 de março de 2025 aconteceu a cerimônia de posse dos novos integrantes da diretoria da referida Academia que agora tem como presidente Aleilton Santana da Fonseca e como vice presidente Edvaldo Pereira de Brito (doutor e livre docente em Direito pela Universidade de São Paulo - USP e Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia e da Universidade Presbiteriana Mackenzie, jurista e político brasileiro). A exatos 20 anos, após tornar-se membro da Academia Baiana de Letras, Aleilton Fonseca é eleito Presidente da Instituição.

Em entrevista concedida ao jornalista Jefferson Beltrão, da TV Alba, quatorze dias após sua posse na ABL, Aleilton Fonseca mencionou que a Bahia “tem uma produção literária muito rica, com escritores de projeção nacional e internacional”, citando como exemplos os poetas Gregório de Matos e Castro Alves, bem como o escritor Jorge Amado, o qual teve suas obras adaptadas para a tv, teatro e cinema, as quais têm sido analisadas tanto nas Universidades brasileiras quanto nas de outros países. Na entrevista, Aleilton Fonseca afirmou: “a literatura é o motivo da minha vida”. Fez uma breve narrativa de sua trajetória literária, a partir da infância. Filho de professora de formação das primeiras letras, aprendeu a ler antes de frequentar a escola. Rememorou algumas de suas vivências: certo dia, encontrou na estante de sua mãe uma cartilha e nela leu o poema de Manoel Bandeira, denominado “Trem de Ferro”, que o fez encantar-se com o ritmo e a sonoridade:

Café com pão
Café com pão
Café com pão

Virge Maria que foi isto maquinista? (Bandeira, 1976, p. 96).

Em outra oportunidade, foi conduzido por sua professora a uma sala onde funcionava a biblioteca da escola, justamente no dia de sua inauguração. Ao adentrar o recinto, sua professora lhe disse que era ele o primeiro leitor que estava sendo cadastrado para o empréstimo de livros e que poderia levar para casa, três volumes por vez, o que o tornou um leitor assíduo. Se considera “um especialista em literatura baiana”, pelo fato de dedicar 20 anos de sua existência à busca de visibilidade para autores e obras da literatura baiana. Foi assim que transpôs as fronteiras brasileiras como palestrante, levando a literatura que representa, à Hungria, França e Portugal, já que para Aleilton Fonseca “a nossa literatura expressa o que somos” pois nela são evidenciados a língua, a paisagem, o tipo humano, o imaginário, tudo isso revestido com uma carga de significados.

Aleilton Fonseca também citou escritores do atual cenário da literatura baiana como Frank Carvalho, Itamar Vieira Junior (que já conquistaram prêmios internacionais), Rui Espinheira Filho e Florisvaldo Matos, os quais têm se destacado na produção de poesias, contos e romances. Um dos planos de Fonseca é organizar Antologias de poesias, crônicas e contos exclusivos de autores baianos. Ao ser indagado sobre o que o inspirava, afirmou que seriam os temas que levam à reflexão sobre formação identitária, aqueles que foram abandonados no passado, mas que no presente afloram demonstrando a necessidade de um reencontro através das expressões artísticas e que convidam à leitura das narrativas que jazem no subsolo da cultura oficial. É o caso do romance *O pêndulo de Euclides*, publicado em 2009, que traz uma nova narrativa (a versão sertaneja) sobre a chamada Guerra de Canudos e reflete sobre o massacre do sertanejo no sertão baiano, fato histórico-cultural que fez nascer um ciclo literário, abrangendo o cinema, o romance, o conto, as artes plásticas, o teatro, o cordel. Em 2021, Aleilton Fonseca também publicou, através da Editora Mondrongo, o livro-poema *A terra em pandemia*, o qual dialoga diretamente com *A terra desolada*, de autoria do poeta e dramaturgo americano Thomas Stearns Eliot, obra de 1922, assim demonstrando que sempre existirão fatos das memórias passadas que precisam ser revisitados, “desterrados”.

Em se tratando do que foi experienciado em território baiano, após vivenciar diferentes realidades urbanas na Bahia, como Ilhéus e Salvador, Fonseca aprofundou seus estudos ao cursar Letras na Universidade Federal da Bahia. Este

período foi seguido por uma carreira acadêmica notável, marcada pela apresentação de uma dissertação de mestrado sobre música e literatura romântica pela Universidade Federal da Paraíba em 1992. A culminação de sua intensa investigação acadêmica veio em 1997, quando defendeu sua tese de doutorado intitulada “A poesia da cidade: imagens urbanas em Mário de Andrade”, demonstrando seu interesse contínuo pelas interseções entre literatura e urbanidade. A trajetória literária de Fonseca teve um início promissor em 1981, quando lançou seu primeiro livro, *Movimento de Sondagem*. Este primeiro passo não só inaugurou sua carreira como escritor, mas também despertou a atenção de renomados contemporâneos. Carlos Drummond de Andrade, um dos mais influentes poetas brasileiros, expressou seu valor de forma calorosa ao afirmar que a obra apresentava “um livro em que sua poesia alcança a melhor expressão, pelo que traduz e pelo que comunica” (Santos, 2018, p. 23). Este reconhecimento precoce de Drummond serviu de incentivo para que Fonseca se firmasse como uma voz poética distinta e respeitada. A trajetória de Aleilton Fonseca é um testemunho de dedicação aos valores literários e ao fomento da cultura baiana e brasileira, consolidando seu legado como uma presença fundamental no vasto panorama literário do país.

Inspirado pela atenção do renomado escritor, Aleilton Fonseca escreve uma crônica intitulada *Carta a um jovem poeta* cujas palavras finais mencionam a memória:

Mas, por outro lado, algo valioso eu ganhei: o sentido poético dessa falta, que se conforma e se alimenta na leitura da velha carta, na lembrança de uma resposta não escrita, de uma visita não realizada, de um poema-homenagem que se escreve para sempre em minha memória (Fonseca, 2021).

O desejo de Aleilton era visitar Drummond na cidade do Rio de Janeiro. Esteve, de fato, na Cidade Maravilhosa, como relata na crônica, no final de 1981, mas não teve coragem de procurá-lo. Tal visita poderia soar como importunação ao autor que era muito “discreto e avesso aos cultos da personalidade”. Essa conjectura o fez desistir da visita inesperada. Para Aleilton, Drummond permanecerá encantado. Quem sabe, ocorrida a visita, o encanto se quebraria, mas permanece.

A relação entre Aleilton Fonseca e Carlos Drummond de Andrade transcende a mera admiração e comunica-se profundamente através de um diálogo estilístico e estético que se entrelaça com a memória. Para Fonseca, Drummond está envolto

em uma aura de encantamento duradouro. Este encantamento, possivelmente frágil diante de uma interação pessoal não ocorrida, se perpetua firmemente, moldado pela ausência que nutre a criação poética. No poema intitulado “Drummond encantado”, Aleilton expressa esta interseção entre ausência e presença através de versos que reverberam com a ressonância da memória: “E a mim só me resta / a letra íntima da página muda / que nunca lhe escrevi” (Fonseca, 2021). Aqui, a ausência do encontro real transforma-se em uma presença perene e significativa, alimentando-se daquilo que não foi dito ou vivido. Esta estrutura poética remete à tradição drummondiana de explorar o potencial evocativo da memória e da não-realização. Fonseca, ao escolher refletir sobre um poema não escrito e uma visita não realizada, reflete uma estética que valoriza o não dito e o impossível, uma característica também cara a Drummond. Ambos os poetas exploram a ideia de que a memória é uma fonte inesgotável de inspiração, e naquilo que falta residem histórias não contadas que habitam eternamente a mente do poeta. Assim, a interação estética entre Drummond e Fonseca não é apenas uma troca de estilos poéticos, mas um mergulho conjunto nas profundezas da memória como um mapa de afetos e sugestões, onde as experiências não vividas têm tanto a dizer quanto aquelas plenamente realizadas. Essa conexão imortaliza-se através dos versos – um tributo ao potencial eterno da memória na criação poética, infinita em suas expressões e ecos.

Publicado em 1984, *O Espelho da Consciência*, a segunda obra de Aleilton Fonseca, propõe uma imersão nos meandros da memória e da existência individual refletida na coletividade. Com uma análise focada nos contos “O Sabor das Nuvens”, “O Sorriso da Estrela” e “O Pescador”, a obra *O Desterro dos Mortos* também apresenta uma nítida intenção do autor de explorar a essência da existência humana por meio da especulação sobre a memória, utilizando a técnica via narrativa como um espelho reflexivo da consciência. Através desses contos selecionados, Fonseca navega em temas que dialogam intimamente com as ideias existencialistas de Jean-Paul Sartre, especialmente em obras como *O Ser e o Nada*. Sartre explora a consciência reflexiva e a liberdade como um fardo na condição humana – uma temática que encontra eco na maneira como Fonseca desenha quadros íntimos de introspecção narrativa. A memória, enquanto uma força estruturante desses contos, atua como uma âncora que permite uma viagem não apenas ao passado, mas ao

âmago do ser. Essa busca pela autorreligação com o meio encontra sua materialidade em personagens que, por meio da reflexão e introspecção, reavaliam suas conexões com o mundo ao redor. Assim como em Sartre, onde a própria busca por significado é existencial, Fonseca utiliza a narrativa para desencadear uma reconciliação profunda do indivíduo com o coletivo, apresentando a memória como protagonista nesse reencontro. Através do enquadramento destes contos, Fonseca convida os leitores a uma jornada existencial de volta ao cerne de si mesmos, promovida por um universo simbolicamente rico que não apenas espelha memórias individuais, mas também transcende o autocentrismo pela redescoberta das tessituras da vida compartilhada. O olhar para dentro torna-se o alicerce para reconectar-se com o outro e o ambiente, fortalecendo a compreensão de que a profundidade da existência está, fundamentalmente, enraizada em nossa capacidade de recordar e interpretar constantemente quem somos.

Na obra *O Espelho da Consciência*, Aleilton Fonseca tece uma complexa narrativa que espelha temas centrais do existencialismo sartreano, conforme abordados em *O Ser e o Nada*. Através de seus contos, Fonseca explora meticulosamente a relação entre memória, identidade e liberdade, enquanto examina a condição humana sob uma luz crítica e introspectiva. Sartre (1997), em *O Ser e o Nada*, desafia-nos com a noção de que a existência precede a essência. Esse princípio fundamental postula que os seres humanos, ao contrário dos objetos inanimados, primeiro existem e, através de escolhas conscientes e ações, definem sua própria essência. Fonseca, em seus contos, espelha essa ideia ao apresentar personagens que estão constantemente lutando para definir suas existências diante de complexas interações pessoais e sociais. A memória no trabalho de Fonseca atua como um catalisador para essa realização existencial – um espaço onde os personagens confrontam seus passados para esculpir suas identidades atuais. A liberdade, segundo Sartre (1997), é tanto uma dádiva quanto uma condenação – uma liberdade absoluta que traz consigo a responsabilidade angustiante de escolha. Nos contos de Fonseca, a memória oferece um espaço de liberdade semelhante, permitindo aos personagens a oportunidade dolorosa, porém libertadora de rever e reinterpretar suas narrativas pessoais. Os momentos de reflexão que Fonseca capta estão intrinsecamente vinculados a esse movimento existencialista em direção à compreensão do eu através da liberdade de memória e retrospectção.

Em *O Ser e o Nada*, Sartre (1997) apresenta o conceito de *mauvaise*, isto é, má-fé, onde os indivíduos vivem de forma inautêntica, negando sua liberdade inerente ao se refugiar em identidades predeterminadas. Fonseca, por meio de personagens intrinsecamente complexos, desafia essa postura de má-fé, criando ambientes literários onde as ilusões acerca do determinismo histórico e pessoal são gradualmente despidas. Ao enfrentar as próprias recordações e os legados culturais, seus personagens operam em direção a uma autenticidade de existência que refuta a assumir papéis passivos ou impostados. Ao final, a narrativa de Fonseca propõe que, a partir dessa introspecção encapsulada na memória e na liberdade de existência discutida por Sartre (1997), reside a verdadeira conexão com o meio e os outros. Assim como em Sartre, onde a realidade individual encontra significado duradouro somente em relação aos outros, Fonseca contextualiza seus personagens dentro de um tecido social e cultural, tornando esta reconexão um projeto progressivo de redescobrimento mútuo. Essa interseção literária entre Aleilton Fonseca e Jean-Paul Sartre não apenas enriquece a compreensão de suas obras, mas também oferece ao leitor moderno um prisma através do qual se examina as nuances da memória, da liberdade e da identidade de forma um tanto filosófica quanto poética. O legado dessas reflexões continua a ressoar a relevância de se olhar para dentro como um meio de influenciar o mandamento ao redor e, finalmente, compreender a humanidade em sua mais pura complexidade.

1.2 O conto como recurso para a memória

A intersecção entre o conto e a memória oferece um campo vasto e rico de análise, profundamente iluminada quando se consideram as contribuições de Marcel Proust em *Em Busca do Tempo Perdido* e a produção literária do modernismo brasileiro de primeira geração. Nessas tradições literárias, a memória emerge como um eixo central, essencial na exploração e compreensão das complexidades da consciência e da identidade.

Marcel Proust, em sua obra magna, revela como a memória é capaz de transcender o tempo linear ao revivenciar experiências do passado com uma vividez inequívoca. A sua abordagem se concentra na memória involuntária, onde um simples evento ou objeto – como a famosa madeleine – evoca um resgate complexo e detalhado de sensações do passado. Essa reconstrução do tempo perdido permite

que o narrador e, conseqüentemente, o leitor, reconstruam sua realidade presente, destacando a memória como uma ponte que liga o passado ao presente de uma maneira rica e emotiva.

A relação entre memória e conto é intrinsecamente complexa, potencializada pelo uso da narratologia como ferramenta de análise. A capacidade narrativa de manipular o tempo, o espaço e o desenvolvimento de personagens oferecem um terreno fértil para explorar a interação entre memória e narrativa. A análise do trabalho de Marcel Proust ao lado dos princípios de narratologia de Gérard Genette (Figuras III - 2017) nos permite entender como essas interseções se manifestam na literatura. Gérard Genette, em sua contribuição à narratologia, oferece conceitos cruciais como a ordem, a duração e a frequência narrativa, que são fundamentais na compreensão de como o tempo pode ser manipulado para realçar a memória em um conto. Proust exemplifica essas manipulações temporais ao capturar momentos de memória involuntária, que esvaem a linearidade temporal através de retornos abruptos e vívidos ao passado. A ordem, por exemplo, utiliza flashbacks para refazer a sequência dos acontecimentos, refletindo o funcionamento não-linear da memória. A duração rege o ritmo, desacelerando ou acelerando passagens para intensificar emoções, enquanto a frequência usa repetição ou singularidade para destacar a profundidade das experiências humanas. Genette também aborda a espacialidade narrativa como um elemento central na forma como histórias são contadas. No trabalho de Proust, a reconstrução de ambientes passados através do detalhe minucioso cria um cenário quase tangível onde a memória adquire vida própria ao fundir-se com o espaço narrativo. Nesta abordagem, variações de focalização, especialmente a interna, imergem o leitor no fluxo de consciência dos personagens, e diferentes perspectivas revelam as várias camadas de significado nas memórias dos personagens. A relação memória-personagem é vital na narratologia e em obras como as de Proust. Os personagens não são meramente condutores de enredo, mas sim encarnações de memórias complexas que multiplicam a profundidade narrativa. Motivação e arco dos personagens não são rígidos: eles são moldados por epifanias provocadas pela memória, definindo palavras e ações. Ademais, o conflito interno causado por memórias ressurgentes oferece uma dimensão rica, ressaltando as interações dos personagens consigo mesmos e com os outros, provocando reflexões sobre identidade e transformação. Nesse sentido, a interação entre

memória e conto, mediada por narratologia, proporciona um quadro analítico detalhado para escritores e teóricos observarem como aspectos subjetivos da experiência podem ser transcritos em formas coerentes e instigantes de literatura. Proust enquanto exemplo catalisa essa complexidade, abordando memória como um universo em si, permeado pela intrincada relação com o tempo, espaço e inconsciente, sempre alinhando passado e presente numa tapeçaria literária intrincada.

A complexidade da narrativa literária encontra uma estrutura analítica nos conceitos desenvolvidos por Genette (2017 - FIGURAS III) em sua abordagem da narratologia. Esses conceitos lançam luz sobre como os escritores manipulam construções narrativas para explorar a memória, destacando o entrelaçamento do tempo, espaço e ponto de vista. O conceito de ordem é particularmente relevante quando se considera a memória na literatura, pois Genette reconhece a disjunção natural entre narrativa e cronologia. A anacronia se expressa em formas de análises e prólepses, permitindo que o leitor vivencie o passado ou antecipe o futuro dentro da narrativa presente. Quanto aos mecanismos de memória, essa manipulação permite aos escritores como Marcel Proust, por exemplo, representar a invasão inesperada de lembranças no fluxo da consciência do personagem, refletindo fielmente os saltos da memória involuntária. A duração da narrativa — a relação entre o tempo do discurso e o tempo da história — também alimenta a expressão da memória. Através de sumários, cenas, pausas e elipses, o tempo narrado molda a percepção e a ênfase de certas lembranças. A desaceleração na narrativa pode imergir o leitor em um momento memorável, enquanto um resumo alterna rapidamente por eventos rotineiros, replicando um processo seletivo da memória humana, que acentua detalhes relevantes enquanto economiza outros. A frequência de eventos relatados serve para indagar o papel da repetição e iteração na consolidação e evocação de memórias. As lembranças essenciais são frequentemente revisitadas (repetição), ou passam por iteração para reforçar hábitos ou padrões que definem a vida de um personagem. Como nos atos de lembrar, onde determinadas memórias configuram nossa percepção de identidade, a manipulação da frequência pode dar forma à persistência ou subconsciencialidade dessas lembranças nos contos literários. Por fim, o conceito de focalização em narrativas permite o mergulho em níveis variados de acesso às reflexões e lembranças dos

personagens. Com a focalização interna, mas o contato direto com as percepções subjetivas dos personagens, ampliando o entendimento de suas memórias individuais. Em uma obra como *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, a focalização interna oferece um microscópio sob o qual o leitor pode dissecar as camadas intrincadas da subjetividade da experiência da memória. Esta capacidade narrativa de alternar entre a completa onisciência e a profunda introspecção situacional modela e espelha a própria natureza fragmentada e seletiva da memória na vida humana. Através da exploração desses conceitos genettianos, escritores moldam universos detalhados e complexos onde a memória transita não só como um simples reflexo do passado, mas como um componente dinâmico que incessantemente reconstrói a identidade e existências de seus personagens.

No contexto do modernismo brasileiro da primeira geração, a memória adquire uma dimensão igualmente transformadora, refletindo as preocupações estéticas e sociais da época. Autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade exploraram a memória cultural e histórica como um meio de redefinir a identidade nacional. A busca pela autenticidade através de um resgate crítico da memória brasileira, fosse ela nas tradições populares ou na mestiçagem cultural, permitiu uma redescoberta das raízes brasileiras, desafiando perspectivas coloniais e celebrando a diversidade cultural do país. O conto, como forma breve e incisiva, oferece um espaço perfeito para essas reminiscências se desdobrarem de maneira intensa e significativa. Ele permite ao autor capturar instantâneos do tempo, cada um carregado de potencial evocativo, que condensa experiências humanas complexas em narrativas acessíveis. Em ambos os contextos – proustiano e modernista brasileiro – o conto emerge como um veículo simbólico que capta o fluxo e refluxo da memória, dos sentimentos e das identidades culturais.

Entretanto, para compreendermos plenamente a dimensão da memória no modernismo brasileiro, é fundamental estabelecer um diálogo com as vanguardas europeias que o influenciaram. As vanguardas, como o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, questionaram radicalmente as convenções estéticas e os valores da sociedade burguesa, propondo novas formas de expressão artística que refletissem a velocidade, a fragmentação e a incerteza do mundo moderno. No que tange à memória, as vanguardas adotaram posturas ambivalentes. Por um lado, o Futurismo exaltava o progresso tecnológico e a velocidade, rejeitando o passado e a tradição

em nome de um futuro radiante e mecanizado. Para os futuristas, a memória era um fardo que impedia o avanço da humanidade, um obstáculo a ser superado para que se pudesse abraçar o novo. Por outro lado, o Dadaísmo e o Surrealismo exploraram a memória de forma mais complexa e ambígua. Os dadaístas, em sua busca pela destruição da lógica e da razão, utilizaram a memória como um instrumento de choque e de crítica social. Através da colagem, da montagem e da justaposição de imagens e palavras, os dadaístas criavam obras que desafiavam a ordem temporal e espacial, subvertendo a noção de uma história linear e coerente. Já os surrealistas, influenciados pela psicanálise de Freud, exploraram o mundo dos sonhos, do inconsciente e da memória como fontes de inspiração artística. Para os surrealistas, a memória era um reservatório de imagens e desejos reprimidos, um território a ser explorado para se libertar das amarras da razão e da moralidade.

No modernismo brasileiro, a memória assume um papel central na construção de uma identidade nacional autêntica. Ao contrário do Futurismo, que rejeitava o passado, os modernistas brasileiros buscaram resgatar as raízes da cultura brasileira, valorizando as tradições populares, a mestiçagem e a diversidade cultural do país. No entanto, esse resgate da memória não era feito de forma acrítica ou idealizada. Os modernistas, influenciados pelas vanguardas europeias, adotaram uma postura crítica e irreverente em relação ao passado, questionando os mitos e as narrativas oficiais da história do Brasil. Mário de Andrade (2007), em sua obra *Macunaíma*, utiliza a memória como um instrumento de desconstrução da identidade nacional. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, é um personagem que encarna a multiplicidade e a contradição da cultura brasileira. Sua trajetória errante pelo país é marcada por encontros com figuras e símbolos da história e da cultura brasileira, que são revisitados de forma irônica e paródica. Oswald de Andrade, por sua vez, propõe a "Antropofagia" como uma forma de se apropriar criticamente da cultura estrangeira, deglutindo-a e transformando-a em algo novo e original. A Antropofagia é uma metáfora da relação do Brasil com a cultura europeia, uma relação de dependência, mas também de resistência e de criatividade.

Em suma, a memória no modernismo brasileiro é um campo de batalha entre a tradição e a modernidade, entre o local e o global, entre o passado e o futuro. Ao explorar a memória de forma crítica e criativa, os modernistas brasileiros buscaram redefinir a identidade nacional e construir um projeto de modernidade que fosse

autenticamente brasileiro. E, nesse processo, o conto, como forma breve e incisiva, se revelou um instrumento poderoso para capturar os fragmentos do passado e para dar voz às múltiplas vozes da memória. No início do século XX, o conto emergiu como uma forma literária crucial para os modernistas brasileiros explorarem e refletirem sobre a memória cultural e individual. A brevidade e intensidade do conto permitiram que autores capturassem e condensassem momentos emblemáticos de transformação social e estética, operando como um meio eficaz para desafiar e redefinir a identidade nacional. A primeira geração de modernistas, com autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, utilizou o conto para explorar temas de identidade nacional e memória cultural em um contexto de transformação.

No cenário do modernismo brasileiro, autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade empreenderam um projeto literário voltado ao dessoterramento das raízes culturais brasileiras, frequentemente obscurecidas pelo legado colonial. Este esforço visava à elaboração de uma expressão autêntica e nacionalista, capaz de refletir a verdadeira face do Brasil. Mário de Andrade, em obras como *Contos Novos*, debruçou-se sobre o folclore brasileiro e as tradições populares para resgatar elementos profundos da memória coletiva nacional. O conto "Primeiro de Maio" exemplifica essa abordagem, capturando as nuances das vidas urbanas com uma sensibilidade que destaca os aspectos culturais e históricos remetentes às práticas e valores enraizados na sociedade brasileira. O conto funciona não apenas como uma narrativa fictícia, mas como um portal para revisitarmos nossa herança cultural, funcionando como um espelho das ansiedades e das esperanças de sua era.

Embora *Memórias Sentimentais de João Miramar* seja de Oswald de Andrade e não caracterize uma coletânea de contos, sua estrutura fragmentada e evocativa segue um fluxo narrativo que se alinha intimamente à maneira como a memória humana opera. Essa narrativa disruptiva e não-linear desdobra-se como um mosaico de lembranças que transcende o tempo linear. Ela proporciona uma visão intimista desta memória, revelando como o acúmulo de pequenos fragmentos — reflexões, vislumbres e revisitações — se comparam à varredura intensiva que Mário de Andrade aplica nas suas explorações do eu e da sociedade em *Contos Novos*. Por outro lado, Oswald de Andrade, com seu influente Manifesto Antropofágico, imbui seus escritos, inclusive em obras de prosa curta, com um espírito crítico e inovador.

Ele posiciona a memória não apenas como um receptáculo passivo do passado, mas como uma ferramenta ativa de recombinação e reinvenção cultural. Esta "devoração" cultural proposta por Oswald adota a memória crítica como base para remodelar uma identidade nacional que se apropria de influências externas, apenas para as reinventar de modo a refletir a diversidade brasileira. Tanto Mário como Oswald permanecem figuras centrais no exame de como a literatura pode atuar como guia na exploração e revitalização da memória nacional, desafiando imposições coloniais e celebrando a riqueza da tapeçaria cultural do Brasil. Suas obras desafiam e estimulam a percepção literária, reafirmando a capacidade transformadora da memória no processo criativo e identitário nacional.

Na segunda geração, os modernistas ampliaram a prática do conto como um meio de introspecção e exploração da condição humana, mantendo o foco na memória, não somente cultural, mas também psicológica. Clarice Lispector, que marcou essa geração, trouxe uma abordagem interiorizada da memória em suas narrativas. Em *Laços de Família*, a densidade psicológica e o fluxo de consciência oferecem uma perspectiva distinta sobre o papel da memória e identidade pessoal. João Guimarães Rosa, com sua visão aguda da língua e da cultura brasileira, também contribuiu para essa discussão. Seu livro *Sagarana* apresenta contos que exploram a vida e linguagem do sertão, entrelaçando memórias coletivas e individuais em paisagens psicológicas complexas. O conto, nesses ambientes modernistas, colaborou para redefinir visões e construir uma literatura que refletisse as preocupações com a memória cultural e identidade no Brasil. Sendo a narrativa breve, esta forma literária tornou-se veículo ideal para descompactar e questionar a história, a cultura e as memórias, muitas vezes apagadas, que definem uma nação e seu povo. Assim, sem perder seu vigor reflexivo, o conto se consolidou como uma plataforma efetiva para que os escritores modernos pudessem esculpir e remoldar a interação entre memória e identidade, desafiando e celebrando a complexa tapeçaria cultural que é o Brasil.

A segunda geração modernista, marcada por autores como Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, aprofunda a exploração da memória, não apenas como um repositório de eventos passados, mas como um elemento central na construção da identidade e na compreensão da condição humana. Essa geração, influenciada pelo existencialismo, volta-se para o interior do indivíduo, buscando desvendar os

mistérios da consciência e da subjetividade. O existencialismo, corrente filosófica que ganhou força no pós-guerra, enfatiza a liberdade, a responsabilidade e a angústia do indivíduo diante de um mundo absurdo e sem sentido. Para os existencialistas, a existência precede a essência, ou seja, o indivíduo é lançado no mundo sem um propósito predefinido e precisa construir sua própria essência através de suas escolhas e ações.

Clarice Lispector, em suas narrativas introspectivas e fragmentadas, explora a angústia existencial e a busca por sentido em um mundo caótico e alienante. Em *Laços de Família*, seus contos mergulham nas profundezas da psique feminina, revelando as tensões, os desejos e as frustrações que permeiam a vida familiar e social. A memória, em Clarice, não é um simples registro do passado, mas um labirinto de lembranças, emoções e sensações que moldam a identidade e a percepção da realidade. Para Clarice Lispector, a memória não é um arquivo estático de fatos e acontecimentos, mas sim um organismo vivo e pulsante, que se transforma constantemente sob a influência do presente. As lembranças não são apenas recordações do passado, mas também projeções do presente e expectativas em relação ao futuro. Elas se entrelaçam com as emoções, os desejos e as fantasias, criando uma teia complexa e multifacetada que define a identidade e a experiência do indivíduo.

Em suas obras, Clarice explora a memória através de uma linguagem inovadora e experimental, que busca capturar o fluxo da consciência e a intensidade das sensações. Seus personagens, em sua maioria mulheres, são frequentemente confrontados com momentos de epifania, nos quais o passado ressurge de forma inesperada e transforma sua percepção da realidade. No conto "Amor", de *Laços de Família* (2013), Ana, uma dona de casa aparentemente satisfeita com sua vida, tem um encontro fortuito com um cego no Jardim Botânico, que desencadeia uma crise existencial e a faz questionar seus valores e suas escolhas. O encontro com o cego evoca lembranças reprimidas de sua infância e de seus desejos mais profundos, revelando a fragilidade de sua identidade e a superficialidade de sua vida. No romance *A Paixão Segundo G.H.* (1964), a protagonista, G.H., passa por uma experiência radical de autodescoberta ao entrar em contato com uma barata em seu apartamento. O encontro com a barata evoca lembranças de sua infância, de sua

relação com a natureza e de sua própria animalidade, levando-a a questionar os limites da linguagem, da razão e da identidade.

Em *Água Viva*, Clarice explora a memória de forma ainda mais radical, através de um fluxo de consciência que se assemelha a um rio caudaloso, onde as lembranças, as emoções e as sensações se misturam e se confundem. O romance é uma meditação sobre o tempo, a memória e a busca pela essência da vida, que se revela na intensidade do instante presente. A memória, em Clarice Lispector, é um instrumento de introspecção e de autoconhecimento. Ao revisitar o passado, seus personagens buscam compreender quem são e qual é o seu lugar no mundo. No entanto, essa busca nem sempre é bem-sucedida. Muitas vezes, a memória revela a fragilidade, a incompletude e a contradição da identidade, confrontando os personagens com seus próprios limites e com a angústia da existência.

Clarice Lispector, ao explorar a memória de forma tão profunda e original, nos convida a refletir sobre nossa própria experiência, sobre nossas lembranças e sobre a forma como construímos nossa identidade. Sua obra é um convite à introspecção, à autodescoberta e à busca por um sentido para a vida, mesmo em um mundo caótico e alienante. E, nesse processo, a memória se revela como um labirinto da alma feminina, um território complexo e multifacetado que nos desafia a mergulhar nas profundezas do nosso ser e a desvendar os mistérios da nossa existência. João Guimarães Rosa, por sua vez, transporta a angústia existencial para o sertão, um cenário árido e hostil que se torna um espelho da condição humana. Em *Sagarana* (2001), seus contos exploram a violência, a solidão e a busca por redenção em um mundo marcado pela injustiça e pela opressão. A memória, em Rosa, é um fio condutor que liga o presente ao passado, revelando as cicatrizes da história e as marcas da experiência.

A relação entre a segunda geração modernista e o existencialismo reside na busca por uma compreensão mais profunda e autêntica da condição humana. Ambos os movimentos questionam os valores tradicionais, as certezas ilusórias e as convenções sociais, buscando desvendar os mistérios da existência e da subjetividade. E, nesse processo, a memória se revela como um instrumento fundamental para a introspecção, a autodescoberta e a construção de um sentido para a vida. O conto, como forma breve e incisiva, se torna o veículo ideal para expressar essa busca existencial. Através de narrativas fragmentadas, introspectivas

e carregadas de simbolismo, os autores da segunda geração modernista exploram as profundezas da psique humana, revelando as angústias, os desejos e as contradições que nos tornam únicos e irrepetíveis. E, ao fazerem isso, eles nos convidam a refletir sobre nossa própria existência, sobre nossas escolhas e sobre o legado que deixaremos para as futuras gerações.

CAPÍTULO II

A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E MEMÓRIA

2.1 Literatura e memória – Proust

A memória, a arte complexa de recordar, transcende a simples consulta a definições em dicionários. Em tempos passados, pesquisar o significado das palavras exigia a interação física com dicionários impressos. Hoje, acompanhando o ritmo acelerado da difusão instantânea de informações, recorremos a dicionários virtuais, como o do Google, buscando significados com um simples clique. De acordo com Cunha (2010, p. 419), memória é um substantivo feminino que denota "lembrança, reminiscência", com raízes no latim, *memor*, que significa "aquele que se lembra", associado à capacidade inata de recordar (*meminisse*). Historicamente, bem antes do advento da escrita, as sociedades ágrafas, fundadas sobre tradições orais, depositavam grande valor nos mitos e na preservação da memória coletiva como um pilar essencial de sua cultura. A transmissão de conhecimento e valores era sustentada pelo ato de contar histórias, inserindo nas gerações futuras um tecido contínuo de sabedoria e identidade cultural. Refletindo sobre a relação antagônica entre memória e escrita, encontramos as palavras de Platão, que profetizava que essa tecnologia "tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos" (Platão, 2004, p. 119). Esta crítica platônica sugere que ao utilizar a escrita como substituto do processo de rememoração, a capacidade de memorizar se atrofia, delegando lembranças ao registro estático dos textos. Platão expressava preocupação de que a dependência da escrita reduziria a capacidade interna de reter conhecimento, uma habilidade que define a essência da memória humana. Desta forma, ele cativava a ideia de que o verdadeiro exercício de recordar está conectado à prática ativa da memória, enquanto a delegação do conhecimento profundo aos livros contribui para a inação do poder de rememoração intrínseco aos seres humanos. Assim, este debate entre oralidade e escrita ilumina a contínua evolução de nossas aproximações ao conceito de memória, realçando seu papel na constituição de identidades, culturas e individuais.

Se em tempos arcaicos, as lembranças eram transmitidas para as gerações seguintes por meio das tradições orais, após a difusão da escrita, as reminiscências

passaram a ser perpetuadas. Nesse ponto, a literatura se manifesta como carro chefe para a construção e reconstrução das memórias coletivas e subjetivas. Na literatura mais antiga observa-se o apelo à preservação da memória. O conceito de memória também encontra eco em textos bíblicos: no Pentateuco, livro de Deuteronômio, quinto livro da sequência bíblica, capítulo 6, no primeiro discurso de Moisés, aparece uma ordenança para que o povo de Israel não esquecesse as leis divinas e as transmitisse à geração seguinte:

Os mandamentos que hoje te dou serão gravados no teu coração. Tu os inculcarás a teus filhos, e deles falarás, seja sentado em tua casa, seja andando pelo caminho, ao te deitares e ao te levatares. Atá-lo-ás à tua mão como sinal, e os levarás como uma faixa frontal diante dos teus olhos. Tu os escreverás nos umbrais e nas portas de tua casa (Bíblia Sagrada, 2005, p. 222).

Há que se considerar o que é demonstrado no livro de Ester, o décimo nono da sequência bíblica. Nesta narrativa, o rei Assuero é acometido de uma noite de insônia e, buscando preencher as horas de vigília, ordena que o livro das crônicas do reino seja trazido e lido para ele. Durante a leitura, o rei é lembrado de um evento passado: um súdito fiel havia revelado uma conspiração contra sua vida, planejada por dois eunucos. Surpreendentemente, percebe que nenhuma recompensa fora oferecida a este súdito por seu ato salvador. A memória, neste contexto, não é apenas um exercício mental, mas um recurso materializado através dos registros escritos que garantem a perpetuação das informações vitais do reino. Reconhecendo a precisão e importância desses registros, o rei, na alvorada, decreta que sejam prestadas as devidas honras e recompensas àquele que lhe beneficiou, dando-nos um vislumbre da importância e poder que a memória registrada tem em corrigir injustiças do passado imediato. Nos primórdios e estendendo-se até os dias atuais, a prática de registrar atos e acontecimentos em documentos formais, como os livros de crônicas, atas e outros requerimentos, tem sido uma constante. Estes textos assumem um papel imprescindível na preservação da história e na administração de justiça, agindo como memória institucional e social. Permitem que decisões adequadas sejam tomadas com base nos relatos do passado, assegurando que mérito e justiça sejam, quando possível, reestabelecidos e firmados assim como no relato bíblico de Ester.

Na vastidão do rico acervo literário da humanidade, os grandes clássicos operam como guardiões dos feitos memoráveis de heróis notórios. Eles sintetizam culturas, valores e a saga humana em sua prosa e poesia, revelando uma realidade entrelaçada de história e mito. Obras como a *Odisseia* de Homero e *Os Lusíadas* de Luís de Camões são testemunhos vibrantes dessa tradição literária que imortaliza experiências humanas e esforços hercúleos. A *Odisseia*, um épico magistral de Homero, serve como um dos testemunhos literários mais antigos e celebrados da aventura humana. Este poema épico relata a épica jornada de retorno de Ulisses a Ítaca após a guerra de Troia. A narrativa se estende além de um mero relato de viagem, é mergulhada na profundidade do desejo humano por retorno, lar, e identidade. As provações que Ulisses enfrenta – como o encontro com seres mitológicos como Ciclope e sereias – assume um significado simbólico, refletindo os desafios internos e externos que todos enfrentamos em busca da realização pessoal e coletiva. Neste relato, a memória desempenha um papel central. Ulisses personifica a luta contra o esquecimento. Em cada porto e obstáculo, a recordação de sua terra natal e de sua família mantém a chama de esperança acesa, trazendo à tona a lembrança de sua identidade e herança. Paralelamente, a *Odisseia* fornece aos seus próprios leitores uma fonte ritualística de lembrança e imersão cultural em valores gregos. Por sua vez, *Os Lusíadas* de Luís de Camões é talvez a mais retumbante crônica épica que registra os feitos marítimos e a audácia do povo português. Em dez cantos, Camões teceu versos que celebram as descobertas portuguesas—aventuras que expandiam horizontes geográficos e culturais—enraizando na mente coletiva a imagem de Portugal como uma nação de conquistadores destemidos.

Nesta epopeia, a missão dos navegadores se transfigura em epopeias históricas através de uma lente mitológica. Camões infunde sua narrativa com a influência dos deuses e forças sobrenaturais, sobreposta a cenas verídicas de heroísmo e tenacidade humana. Similar à *Odisseia*, em *Os Lusíadas*, a memória é a argamassa que une a usina criativa do passado heroico. Celebrar os feitos lusos não é apenas uma questão de engrandecer a bravura dos navegantes, mas de fundamentar um senso compartilhado de identidade e orgulho nacional. Ambos os textos não são simplesmente relatos de viagem ou conquistas; são veículos para a imortalização de identidades culturais, objetivos nacionais e a celebração de alcançar o impossível.

Eles inspiram sociedades a nutrirem suas próprias memórias, utilizando as histórias do passado enquanto criações de imagens duradouras do próprio avanço humano. Através deste prisma literário, feitos memoráveis não apenas fogem do esquecimento; eles galvanizam gerações na busca incessante por superação e autodescoberta. No âmago dessas narrativas, encontramos um chamado atemporal para preservá-las – não só para recordar as aventuras passadas, mas para refletir sobre nossa contínua saga humana em nossos escritos e contos futuros.

Como observamos, o poema épico denominado *Odisseia* narra, dentre tantos fatos interessantes, um que trata de uma lembrança do passado do personagem principal: o herói Ulisses, após ficar por vinte anos ausente de Ítaca, retorna como um pedinte e torna-se um hóspede que avisa à Penélope que seu esposo retornará em breve. Penélope ordena à Euricléia que banhe o hóspede que lhe traz a referida notícia. O ato de lavar os pés podia ser considerado como um gesto de benevolência aos forasteiros. Esta, ao lavar os pés do hóspede, reconhece uma cicatriz que Ulisses tinha desde criança por conta de um ataque de javali, quando da visita ao seu avô materno:

Bacia a velha toma, onde água fresca
 Vaza e a fervente em cima
 [...]
 Ela, o senhor banhando, essa conhece
 Marca do alvo colmilho de um javardo,
 Quando ao Parnaso visitou seus tios
 E avô materno Autólico, entre os homens
 No pilhar e jurar manhoso e mestre;
 [...]
 Palpando, a cicatriz conhece a velha,
 Nem pode o pé suster; cai dentro a perna,
 E a bacia retine e se derrama.
 Dor a assalta e prazer; nos olhos água,
 Presa às faces a voz, lhe afaga o mento,
 E balbucia enfim: “Tu és, meu filho,
 És Ulisses; depois que te hei palpado,
 Ora por meu senhor te reconheço (Homero, 2002, p. 342-344).

Na memória da ama Euricléia estava registrada a cicatriz provocada pelo javali quando Ulisses era ainda uma criança, e através do toque e da visualização (que diz respeito aos sentidos), tal lembrança foi ativada, permitindo o reconhecimento do forasteiro: era o próprio Ulisses.

A memória, uma das faculdades mais fascinantes da mente humana, atrai reflexões filosóficas e teológicas ao longo dos séculos pela sua vastidão e influência profundamente humana. Santo Agostinho, em suas confissões, oferece uma

interpretação penetrante da memória, não apenas como um repositório de experiências passadas, mas como um campo vasto e palaciano, recheado com a riqueza de imagens e pensamentos. Santo Agostinho vê a memória como uma força misteriosa que desempenha um papel crucial na conexão entre o ser humano e o divino. Ele a considera um arquivo imenso que guarda todas as impressões percebidas pelo ser, incluindo emoções, pensamentos e até memórias lapidadas a partir de experiências diretas dos sentidos. A memória é, portanto, uma coleção viva e contínua de experiências, constantemente aumentando e se transformando à medida que a vida se desenrola. Esse depósito interno é um testemunho das profundidades do espírito humano e oferece um reflexo da consciência interior que busca compreender sua associação com o Ser Divino.

Ao descrever suas viagens mentais nos "vastos palácios da memória", Agostinho (2017) destaca a capacidade da memória de extrapolar a mera retenção de informações. Para ele, a memória também é um espaço onde o pensamento abstrai, modifica e recria as experiências e informações que o mundo oferece. Esse processo de internalização não é passivo; a memória é dinamizada pelo uso criativo da razão e da imaginação, transformando o material em sabedoria, autocompreensão e estruturação de identidade. A sua visão sublinha que a memória não é um profundo âmago de armazenamento, mas também um lugar onde a experiência humana e a divindade se entrelaçam, permitindo que a alma suba "degraus até àquele que me criou". Nesse sentido, a memória é um portal que leva não apenas à introspecção e compreensão pessoal, mas também à revelação e conexão com o divino, como um eixo em torno do qual orbita a espiritualidade e o autodescobrimento. A reflexão teológica de Santo Agostinho sobre a memória revela o papel desta não só na preservação da identidade, mas também na sua formação, agindo como uma ferramenta para nos elevar a percepções mais amplas sobre a existência e permitindo destacar a dimensão em que o passado, o presente e a eternidade se interligam. Neste vasto panorama da alma, cada lembrança e reeducação serve de guia entre o finito e o divino, ilustrando um processo contínuo de desvendamento e maravilhamento:

Irei também além desta força da minha natureza, ascendendo por degraus até àquele que me criou, e dirijo-me para as planícies e os vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram. Aí está escondido também tudo aquilo que pensamos, quer aumentando, quer diminuindo, quer variando de

qualquer modo que seja as coisas que os sentidos atingiram, e ainda tudo aquilo que lhe tenha sido confiado, e nela depositado, e que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou (Agostinho, 2017, p. 245).

Metaforicamente, em sua amplitude, a memória seria composta por espaços mais ou menos importantes, de acordo com o que esteja depositado em cada espaço, ou mesmo de acordo com a movimentação acionada por cada indivíduo, mediante suas vivências, experiências que seriam consideradas como tesouros, algumas em estado de repouso, outras, porém, em vívida interação com o indivíduo. Assim sendo, ao rememorar as variadas lembranças, o sujeito operacionaliza uma espécie de resgate, uma espécie de saque ao banco das imagens e percepções ali depositadas. Em sua descrição sobre a memória, continua Santo Agostinho:

Ali estão arquivadas, de forma distinta e classificada, todas as coisas que foram introduzidas cada uma pela sua entrada: a luz e todas as cores e formas dos corpos, pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os odores, pela entrada do nariz; todos os sabores, pela entrada da boca; e, pelo sentido de todo o corpo, o que é duro, o que é mole, o que é quente ou frio, o que é macio ou áspero, pesado ou leve, quer exterior, quer interior ao corpo. Todas estas coisas recebe, para as recordar quando é necessário, e para as retomar, o vasto recôndito da memória e as suas secretas e inefáveis concavidades: todas estas coisas entram nela, cada uma por sua porta, e nela são armazenadas. Contudo, não são as próprias coisas que entram, mas sim as imagens das coisas, percebidas pelos sentidos, que ali estão à disposição do pensamento que as recorda (Agostinho, 2017, p. 245-246).

São os sentidos as portas de entradas das experiências que ficarão armazenadas nos recônditos da memória do indivíduo. Assim sendo, poder-se-ia dizer que, com a morte do indivíduo, extinguir-se-iam as memórias, aquelas que não chegaram a ser trazidas a lume pela oralidade, por exemplo. Entretanto, no quesito de evidenciar as memórias, o texto literário se configura como suporte de produção e preservação de memórias, já que tem a capacidade de trapacear, lograr magnificamente, revolucionar esplendorosamente com a língua, segundo Barthes (2007). Para ele, “as forças de liberdade que residem na literatura” dependem “do trabalho de deslocamento que ele (o escritor) exerce sobre a língua” (Barthes, 2007, p. 16-17). Percebe-se, no entanto, que a multiplicidade polissêmica do texto literário permite que o leitor/ouvinte vá muito mais além de uma mera descoberta de um novo sentido do texto, na medida em que o associa com suas vivências ou se identifica com suas representações.

Como lugar de representações, o texto literário também é um lugar de memória, de acordo com Nora (1993, p.6-28 *apud* Pereira, 2014, p. 349-350), “diferentemente de todos os objetos da história, o lugar de memória não tem referentes na realidade [...]. Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos”. Assim sendo, as memórias são criadas, e se são criadas, apresentarão lacunas que poderão ser preenchidas ou colocadas à parte, como numa montagem de quebra-cabeça.

No prefácio de *No Caminho de Swann*, o primeiro livro da monumental coleção *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust, o leitor é convidado a adentrar a intricada e mística floresta da memória. Esta obra, grande parte escrita em primeira pessoa, oferece uma jornada introspectiva onde cada página funciona como um portal, transportando os leitores para um universo que encena a complexidade dos percalços e aventuras na exploração das recordações. À medida que o leitor avança, é como se caminhássemos através de uma floresta mágica cheia de memórias recônditas. Aqui, encontramos clareiras onde pensamentos obscurecidos pela passagem do tempo se matizam novamente sob a luz da recordação. Experimentamos a sensação de sermos ocasionalmente perdidos, sem uma percepção clara de nosso local ou rumo – uma metáfora eloquente para a navegação às vezes desconcertante dos corredores sinuosos da mente. Proust magistralmente retrata essas experiências desconcertantes: sentir-se caminhando sem progredir ou até mesmo avançando sem precisar mover-se fisicamente. Ele exemplifica a noção de que a memória não é uma linha reta, mas sim um delicado emaranhado de impressões, sensações e sentimentos. É através dessa aventura contemplativa que se revelam lapsos e fragmentos do tempo passado. Em vez de meramente coletar essas peças dispersas, Proust incentiva e orienta os seus leitores a reconstruí-las e ressignificá-las. Ao brincar com as nuances da lembrança, ele permite que entendamos como cada fragmento do passado pode ser revisto sob uma nova luz, renovando e enaltecendo as interpretações que formamos de nós mesmos e de nossa história. No meio das suas paisagens emocionais, *No Caminho de Swann* não apenas nos desafia a redescobrir o poder contínuo presente nas memórias, mas também a rever como essas memórias são partes atuantes e renovadoras de nossa identidade atual. Através desse processo de ressignificação,

a obra de Proust se torna não apenas uma leitura, mas um espelho da vida onde reconhecemos nossa busca pessoal pelo tempo que se perde e se transforma.

É um exercício verdadeiramente prazeroso revisitar o passado sob a perspectiva do presente. Quando já trilhamos alguns caminhos e superamos fases da infância, somos capazes de realizar uma leitura mais sofisticada das experiências que moldaram nossa trajetória. Desvendamos os porquês intrínsecos às circunstâncias e ponderamos sobre os possíveis desdobramentos caso tivéssemos agido de maneira diferente. São os eventos de outrora que ressoam no agora, revisitados por uma mente e um corpo enriquecidos pela maturidade. Essa jornada introspectiva nos permite não apenas reviver, mas também reinterpretar os momentos cruciais que nos trouxeram até aqui, tecendo uma narrativa mais completa e consciente de nossa própria história. À luz das ideias de Walter Benjamin (1936), essa revisitação do passado ganha contornos ainda mais ricos. Para Benjamin, a memória não é um depósito estático de informações, mas sim um mosaico de fragmentos, um conjunto de imagens e narrativas que se recombina a cada nova experiência. Cada lembrança é um lampejo, uma faísca que ilumina o presente e revela conexões inesperadas entre o ontem e o hoje. Benjamin (1936) nos lembra que a história não é uma linha reta e contínua, mas sim uma constelação de eventos, onde o passado e o presente se interpenetram. Ao revisitar nossas memórias, não estamos apenas resgatando fatos isolados, mas sim buscando compreender o significado desses eventos em relação ao nosso momento atual. Essa compreensão, por sua vez, nos capacita a agir de forma mais consciente e responsável no presente, moldando um futuro mais promissor. A memória, para Benjamin, é também um ato de resistência contra o esquecimento imposto pela modernidade. Ao resgatar as histórias esquecidas, os fragmentos de experiências que foram marginalizadas pela narrativa oficial, estamos reafirmando nossa identidade e nossa capacidade de dar sentido ao mundo. Nesse sentido, a revisitação do passado não é apenas um exercício individual, mas também um ato político, uma forma de questionar as estruturas de poder e construir um futuro mais justo e igualitário. Em suma, revisitar o passado à luz das ideias de Walter Benjamin é embarcar em uma jornada de autoconhecimento, de resgate da memória e de reconexão com a história, que nos capacita a compreender o presente e a construir um futuro mais consciente e significativo. Na complexa teia da sociedade contemporânea, onde o progresso

tecnológico nos inunda com um fluxo incessante de informações, muitas vezes nos vemos desafiados a estabelecer conexões profundas e significativas com aqueles que nos cercam. Nossos semelhantes, por vezes, são reduzidos a meros componentes de uma engrenagem social que parece operar com uma frieza quase insensível. Nesse contexto, o ato de conduzir o indivíduo a uma jornada de resgate da memória transcende a simples recordação: ele se configura como um ato de resistência. Resistência aos apelos externos que nos incitam a objetificar o mundo ao nosso redor, para que, em vez disso, possamos nos voltar para dentro, para o santuário de nosso ser interior. É nesse mergulho profundo que reside a oportunidade de um reencontro genuíno, de uma ressignificação que nos permite redescobrir nosso propósito e identidade em meio ao turbilhão da modernidade.

Em "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", Walter Benjamin analisa como a modernidade e a crescente capacidade de reprodução técnica transformam a natureza da arte. Para Benjamin, a obra de arte tradicional possuía uma "aura", uma qualidade única e irrepetível que emanava de sua autenticidade, de sua história e de seu contexto ritualístico. No entanto, a reprodução técnica massiva da arte enfraquece essa aura, desvinculando a obra de arte de sua tradição e de seu valor cultural. Essa perda da aura, paradoxalmente, também abre novas possibilidades. A reprodução técnica democratiza o acesso à arte, permitindo que ela seja apreciada por um público mais amplo e em diferentes contextos. Além disso, a reprodução técnica possibilita novas formas de criação e experimentação artística, como a fotografia e o cinema. É nesse ponto que podemos estabelecer uma conexão com a concepção de memória em Marcel Proust. Em sua obra-prima, *Em Busca do Tempo Perdido*, Proust explora a natureza complexa e multifacetada da memória. Para Proust, a memória não é um simples arquivo de informações, mas sim um processo dinâmico e emocionalmente carregado. As lembranças são despertadas por estímulos sensoriais, como o sabor de um biscoito ou o cheiro de uma flor, que desencadeiam um fluxo de associações e sentimentos.

A memória proustiana é, portanto, involuntária e afetiva. Ela não é fruto de um esforço consciente de recordação, mas sim de um encontro fortuito com um objeto ou uma sensação que evoca um passado adormecido. Esse passado, por sua vez, não é uma representação fiel da realidade, mas sim uma construção subjetiva, moldada pelas emoções e pelas experiências do indivíduo. A relação entre a obra de

Benjamin e a obra de Proust reside na busca pela essência da experiência em um mundo em transformação. Benjamin lamenta a perda da aura da obra de arte, enquanto Proust busca resgatar a aura da memória, a singularidade e a intensidade das experiências passadas. Ambos os autores reconhecem que a modernidade e a industrialização transformaram nossa relação com o tempo, o espaço e a memória, e que é preciso encontrar novas formas de preservar a autenticidade e o significado da experiência humana. O capitalismo, com sua lógica de produção, consumo e acumulação, exerce um impacto profundo na memória individual e coletiva. A cultura de massa, impulsionada pelo capitalismo, produz um fluxo constante de imagens e informações que competem pela nossa atenção e que tendem a homogeneizar e superficializar a experiência. A indústria do entretenimento e do turismo, por exemplo, mercantiliza a memória, transformando lugares históricos e eventos culturais em produtos de consumo. A nostalgia se torna um nicho de mercado, explorado por empresas que vendem produtos e experiências que prometem resgatar um passado idealizado. Além disso, o capitalismo promove uma cultura do esquecimento, onde o presente é valorizado em detrimento do passado. A obsolescência programada dos produtos e a constante inovação tecnológica nos incentivam a descartar o velho e a abraçar o novo, criando uma sensação de constante mudança e descontinuidade.

Sendo a memória voluntária aquela que depende da inteligência e ocorre por uma decisão consciente, poderia ser considerada como formal, protocolada. Advém do hábito, do que é feito com frequência, se desenvolve com a contribuição do aparato sensório-motor e conduz o indivíduo à repetição de reações comportamentais bem-sucedidas como o ato de dirigir um veículo ou pilotar uma moto. Nós a adquirimos por vontade própria, repetindo ações. Se se limita a repetições, a memória voluntária não será capaz de suscitar as lembranças que estão ocultas no recôndito dos “palácios da memória”. Sua habilidade diz respeito apenas ao superficial. Em *Em Busca do Tempo Perdido*, Marcel Proust estabelece uma distinção crucial entre a memória voluntária e a memória involuntária.

Para mim, a memória voluntária, que é sobretudo uma memória da inteligência e dos olhos, não nos dá, do passado, mais do que faces sem realidade; mas se um cheiro, um sabor encontrados em algumas circunstâncias totalmente diferentes, despertam em nós, à nossa revelia, o passado, passamos a sentir o quanto este passado era diferente daquilo

que acreditávamos lembrar, e que nossa memória voluntária pintava, como os maus pintores, com cores sem realidade (Proust, 2006, p. 276).

A memória voluntária, como bem apontado, é aquela que acionamos conscientemente, um esforço da inteligência para evocar fatos e informações. É a memória do hábito, da rotina, da repetição. É a memória que nos permite realizar tarefas cotidianas, como dirigir um carro ou lembrar um número de telefone. No entanto, essa memória, por mais útil que seja, permanece na superfície da experiência, incapaz de nos transportar para as profundezas do passado. A verdadeira chave para o passado, para Proust, reside na memória involuntária. Essa memória não é acessada por um ato de vontade, mas sim por um encontro fortuito com um estímulo sensorial: o sabor de um biscoito molhado no chá, o cheiro de uma flor, uma melodia distante. Esses estímulos, ao evocarem uma sensação, desencadeiam um fluxo de lembranças e emoções que nos transportam de volta ao passado com uma intensidade surpreendente. Essa concepção de memória involuntária pode ser relacionada com a ideia de "associação de ideias" defendida por David Hume (2002). Para Hume (2002), a mente humana funciona através da associação de ideias, onde uma ideia evoca outra de forma espontânea e involuntária. No entanto, Proust vai além de Hume ao enfatizar o papel das emoções e das sensações na evocação da memória.

A memória involuntária também encontra eco nas reflexões de Walter Benjamin sobre a história e a memória. Benjamin, como vimos, critica a concepção linear e progressista da história, defendendo a necessidade de resgatar os fragmentos de memória que foram marginalizados pela narrativa oficial. Esses fragmentos, assim como as lembranças involuntárias de Proust, são capazes de iluminar o presente e de revelar conexões inesperadas entre o passado e o futuro. A distinção entre memória voluntária e involuntária também pode ser relacionada com a psicanálise de Sigmund Freud. Freud explora o conceito de "recalque", um mecanismo de defesa psíquico que nos impede de acessar lembranças traumáticas ou dolorosas. Essas lembranças, embora reprimidas, continuam a influenciar nosso comportamento e nossas emoções, manifestando-se de forma indireta através de sintomas e sonhos. A psicanálise, assim como a obra de Proust, busca trazer à consciência essas lembranças reprimidas, a fim de promover a cura e o autoconhecimento. Em suma, a memória voluntária é como um mapa superficial da

nossa vida, enquanto a memória involuntária é como um mergulho profundo nos oceanos da nossa alma. Para compreendermos quem somos e de onde viemos, precisamos explorar tanto os caminhos conscientes quanto os recantos obscuros da nossa memória.

Proust (2006), falando sobre suas lembranças de Combray, vilarejo francês que inspirou seus escritos, assim escreveu:

Na verdade, poderia responder, a quem me perguntasse, que Combray compreendia outras coisas mais e existia em outras horas. Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo isso estava morto para mim (Proust, 2006, p. 43).

Tais informações induzem ao pensamento de que através da memória voluntária (pelo fato de ser superficial) não obteremos êxito na busca dos tesouros de uma infinidade de imagens de outrora, lembranças que foram desagregadas pelo tempo que nos são trazidas pelas percepções, pois tais tesouros repousam nas profundezas do esquecimento e, de alguma forma, foram anulados ou adormeceram.

Em contrapartida, a memória involuntária escapa ao controle do indivíduo, independe de sua vontade, ocorre sem que este o tenha previsto, surge de uma lembrança, como um adulto que ao olhar uma imagem, foto ou algo parecido, é reportado ao longínquo, em relação a um tempo passado, da infância, por exemplo.

A memória involuntária tem a capacidade de alternar lembrança e esquecimento, por isso, as lembranças vêm à tona, são rememoradas de forma fragmentada, todavia, são lembranças que imbricam tempo e espaço, como no relato de Proust, o qual evidencia emergir das lembranças a praça, o jardim, as pequenas moradias, o quarto, a igreja, enfim, os espaços onde ocorreram os eventos memoráveis de sua infância. Proust (2006) chega a relatar um episódio interessante:

um dia, na virada de uma rua provinciana, descobri, defronte ao cruzamento de três ruelas, uma parede malfeita e muito elevada, de janelas abertas no alto, com o mesmo aspecto assimétrico da abside de Combray. [...] não me admirei, mas involuntariamente exclamei: “A igreja!” (Proust, 2006, p. 54).

As lembranças involuntárias, resultantes de emoções, conduzem o narrador a experimentar sensações tão reais, ao ponto de arrancar-lhe uma exclamação, como se por meio de uma alavanca fossem repentinamente acionados os sentidos. Tais lembranças, por serem involuntárias, se formando por si mesmas, sejam elas olfativas, auditivas, gustativas ou táteis, seriam as únicas, segundo Proust (2006), “a possuir uma marca de autenticidade”, principalmente porque conduzem o indivíduo por um caminho pelo qual acessa coisas “numa dose exata de memória e esquecimento” (p. 277), um reviver de imagens de outrora, fazendo-lhe experimentar sensações vivenciadas em momentos anteriores, no passado, em circunstâncias análogas no tempo presente. No volume I de sua obra, *No Caminho de Swann*, Proust também narra um momento ímpar de revisitação de memórias. Diz ele:

E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia (embora ainda não soubesse, que tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, porque motivo aquela lembrança me tornava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais aos fundos dela (esse truncado trecho da casa que era só o que eu recordava até então); e, com a casa, a cidade toda, desde a manhã à noite, por qualquer tempo, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo. [...] assim agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias, e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá (Proust, 2006, p. 45)

A madalena, biscoito “curto e rechonchudo”, que era consumido no círculo familiar do narrador, no vilarejo denominado Combray, anos depois, ao ser saboreado por ele, acompanhado por uma taça de chá, evoca uma alegria interior indizível, recheada com as múltiplas imagens de um lugar que havia sido grafado em sua memória afetiva. O narrador, agora adulto, ao degustar o biscoito, de mesmo sabor, é transportado para a infância, não para ser uma criança outra vez, mas para vivenciar uma experiência diferente daquelas que viveu quando em estado pueril e que diziam respeito às coisas próprias da idade, como as brincadeiras infantis, por exemplo.

Para Proust (2006), muito ampla é a dimensão do involuntário, porque “não afeta apenas a vida do corpo, mas igualmente [...] a vida do espírito e do

pensamento, a vida da memória [...] porque o involuntário é constituinte da vida do espírito (p. 277). Transcende, portanto, os sentidos.

Sendo o involuntário algo que não depende do nosso esforço consciente para ocorrer, a consideração de Proust é que a memória involuntária “está adormecida em nós” e “um fato qualquer pode fazer subir à consciência” (2006, p. 9), por isso, menciona que a arte é um importante recurso para traduzir lembranças, descrever sensações e reelaborar a memória. Assim afirma:

“somente pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que enxerga outra pessoa desse universo que não é igual ao nosso, e cujas paisagens permaneceriam tão ignoradas de nós como as que por acaso existentes na lua. Graças a arte, em vez de ver o mundo, o nosso, nós o vemos multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos forem os artistas” (Proust, 2006 p. 2301-2032)

É como se arte fosse a própria expressão da vida. O indivíduo se vê nela, se identifica com ela no instante em que o “constrange”, fazendo-o pensar. E, utilizando-se de uma das facetas da Arte que é a literatura, o autor em questão, deixa claro que esta é que tem a capacidade de registrar as sensações, as imagens, os sentimentos, as lembranças que vêm à tona através da memória involuntária, que é considerada como autêntica, pois não é forjada. É, portanto, na literatura que Proust encontra o seu lugar de refúgio, porque considera que ela leva ao conhecimento de uma realidade diferente da que o indivíduo é capaz de vivenciar e, portanto, desconhecida para este. A literatura reveste-se de uma função reveladora porque se apresenta como a que oferece respostas às questões existenciais do indivíduo.

2.2. O estranhamento / arte como procedimento – Viktor Chklovski

Como discorrido no item anterior, são os sentidos a porta de entrada para as experiências que ficarão armazenadas na memória. É, portanto, através dos sentidos que os efeitos perceptivos produzidos no leitor serão evidenciados. Tais efeitos foram cunhados por Viktor Chklovski em seu ensaio “A arte como procedimento”, publicado em 1917, como “estranhamento”. O referido autor é considerado como um dos percussores do Formalismo, cujas ideias foram divulgadas primariamente na revista Estudos sobre Teoria da Linguagem Poética, da qual foi coordenador nas duas primeiras edições, nos anos de 1916 e 1917.

No ano de 2017 ocorreu em Moscou a celebração do centenário do Formalismo Russo e, por consequência, o centenário da publicação do ensaio supracitado. No entanto, as divergências relacionadas à data e aos protagonistas do Formalismo Russo nunca deixaram de ocorrer: alguns especialistas creditam o movimento ao Círculo Linguístico de Moscou, cuja figura principal é Roman Jakobson, outros, por sua vez, conferem os créditos do movimento à Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOIAZ), cujo ícone é Viktor Chklovski.

Segundo Vaz (2018, p. 9), em seu artigo intitulado “A arte como procedimento: 100 anos depois”, a polêmica sobre “a quem se deve o mérito de ser o líder do movimento formalista, se Jakobson ou Chklovski [...] tem sido objeto de artigos acadêmicos, filme e depoimentos há pelo menos um século”. A discórdia entre ambos teve origem a partir da disputa pela liderança da OPOIAZ, mas estendeu-se até o cortejo de uma mesma dama. No entanto, em se tratando de divisão entre grupos, melhor dizendo, entre duas instituições russas que almejavam a posição de fundadoras do movimento formalista, entre os associados das instituições existiam os que faziam parte das duas ao mesmo tempo. Segundo Vaz (2020, p. 226), “o mérito não ficou nem com o CLM, nem com a OPOIAZ, pois a data retroage a ambos”; o filólogo Viatchesláv Vsevolódovitch Ivánov, morto em 2017, foi o responsável direto pela fixação do ano de nascimento da escola: 1913.

Voltando a falar sobre o “estranhamento” de Chklovski, a noção é trazida à tona nas comunicações realizadas por ocasião das celebrações do centenário do Formalismo Russo. Comporta o procedimento da desautomatização – a quebra do automatismo, o desviar-se da percepção habitual dos objetos, o evitar a economia das forças perceptivas, indo para além do que é imposto pelas fórmulas, pelas convenções. O leitor é convidado a estranhar o que já está estabelecido. Nesse caso, o que já está estabelecido é, na verdade o que é familiar, mas deve ser visto por uma nova ótica. Assim sendo, o objeto é, ao mesmo tempo, estranho e familiar. O estranho é o que assusta ou o que causa horror, causa medo, justamente porque é próximo e familiar. Garcia-Roza, citado por Camargo e Ferreira, no artigo “O estranho na obra de Sigmund Freud e no Ensino de Jacques Lacan”, diz o seguinte: “estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que ao mesmo tempo se apresenta como diferente” (2020, p. 8). Não se trata de uma “repetição do mesmo”, mas de uma repetição diferencial.

Interessante observar como o estranhamento de Viktor Chklovski também dialoga com os escritos de Sigmund Freud. No artigo em questão, as autoras mencionam um relato de Sigmund Freud, médico austríaco e um dos pensadores mais influentes do mundo, conhecido como o “Pai da Psicanálise”. O referido relato é citado em nota de rodapé em uma de suas obras e diz respeito a um episódio em que o narrador conta que, enquanto fazia uma viagem de trem, por conta de um daqueles solavancos costumeiros a essa modalidade de transporte terrestre, a porta do toalete se abre e ele vê sua imagem refletida no espelho da porta. Repentinamente, pensa que por engano, algum passageiro teria entrado no seu leito. Entretanto, levantando-se e atentando para a imagem, espantosamente percebe que a imagem refletida é da dele próprio: “o outro é apreendido como a sua própria imagem, o estranho é desconhecido exterior, mas ao mesmo tempo familiar e íntimo” (Camargo e Ferreira, 2020, p. 8). Há uma oscilação entre ser estranho e familiar, ser desconhecido e ser íntimo ao mesmo tempo. Assim sendo, é ele próprio o estranho.

Corroboram essas ideias os escritos de Proust (2006, p. 2293):

era uma impressão bem antiga, em que minhas recordações da infância e da família se misturam com ternura, e que eu não reconheceria de pronto. No primeiro instante, indagava a mim mesmo, encolerizado, quem era o estranho que vinha me fazer mal. Esse estranho era eu próprio, era a criança que eu fora àquela época, e que o livro acabava de suscitar em mim, pois não conhecendo de mim senão essa criança, fora essa mesma que o livro havia convocado imediatamente.

As confissões de Proust demonstram o quanto a literatura é capaz de acionar as sensações, resgatar o que se perdeu e fazer o leitor visualizar os fatos por um novo ângulo. Nas confissões supracitadas, é possível perceber o quanto o conhecido, o familiar de outrora é visto com estranhamento – um livro lido na infância que repentinamente ganha um novo sentido ao ser visto por outras lentes. Ainda citado por Camargo e Ferreira (2020), seria o próprio Freud quem atestaria que é mais fácil perceber o estranho na ficção do que na vida real:

o estranho tal qual é escrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real (Freud, 1919/2006, p.266 *apud* Camargo e Ferreira, 2020, p. 9)

O que se confirma por tais afirmações é a superioridade da literatura, do texto literário em ato constante de criação e recriação. O segredo, a essência, como já citado, é a percepção operacionalizada através dos caminhos indicados pela própria Arte. Tal operacionalização traz um novo molde para os objetos, os quais passam a ser vistos por um novo ângulo, ocorrendo assim um processo de singularização, como se fosse o primeiro contato com eles. Segundo Chklovski,

para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é “passado” não importa para a arte.* (Chklovski, 1978, p. 45).

Se para o autor supracitado a arte é um meio de experimentar o devir, o texto literário é muito mais da ordem do devir do que do imutável. O texto literário não estará para sempre no seu posto a dizer verdades eternas. O texto literário é dinâmico, está em constante devir e esta será sua constante contradição.

Interessante citar neste ponto a releitura de Maniglier (2013) sobre Chklovski, releitura que coaduna ainda mais as ideias sobre o ser da literatura: “a literatura não é uma coisa inerte, ela é uma diferença em vias de se fazer; ela só existe à medida que ela se produz. Assim ela se confunde com o conjunto de operações que a postulam e a sustentam no ser, sem as quais ela simplesmente não existiria”. E, em relação à tese geral de Chklovski (1917), Maniglier (2013) afirma que dela decorrem diversas consequências:

1. É de acordo com os contextos em renovação que acontecerá a literariedade. Na literatura existem os efeitos literários e não a essência;
2. A linguagem literária se opõe a si mesma, sendo possível identificar procedimentos que transformam um objeto em um efeito desfamiliarizante;
3. Na produção de uma obra de arte os procedimentos supracitados têm precedência sobre todas as outras considerações;
4. Evidencia-se a oposição entre simbolistas e formalistas: simbolistas viam na obra de arte o ideal de uma motivação infinita – som e sentido em diálogo pleno; formalistas vendo na desmotivação a lei mais pura da poesia – pode-se “suspender o sentido”, fiando-se “apenas nas forças inerentes do som”.

5. A prescrição de preferências considerando-se que “esta tese sobre literatura contém uma estética”.
6. A obra de arte se define “em suas relações com outras obras de arte”.

Por meio de todas essas menções fica evidenciado para Maniglier (2013) que Chklovski concede uma “significação vital” à literatura ao invés de encerrá-la “em si mesma”. Assim sendo, nessa releitura do Chklovski e, portanto, do próprio Formalismo, a arte se volta “para o mundo” e a forma, fechando-se “sobre ela mesma, intensifica a vida. Entra em jogo a percepção estética ampliada em sua lentidão, espessamento e de efeito prolongado. Quanto mais se radicalizar a imersão de uma obra literária na vida, nos problemas da sociedade, tanto mais fácil se tornará a compreensão dos procedimentos utilizados por ela. Em suma, se torna compreensível não com o intuito de conferir funções para o texto literário, mas este amplia em suas múltiplas variações, transformações na percepção de mundo do observador/leitor/crítico.

Notório é que todos esses procedimentos e consequências só são viabilizados em suas múltiplas ocorrências por conta do leitor, indivíduo que, à revelia dele mesmo, sua memória dita quem ele é. A memória, dotada de dinamismo e plasticidade, que seria a capacidade de adaptar-se a novas situações, passa constantemente por reordenações. Diz Freud (1896/1996), citado por Quintella e Silva (2014, p. 68): “o material presente em forma de traços de memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias – a uma retranscrição”.

De acordo com cada fase da vida do indivíduo, a memória tanto vai sendo construída quanto vai se desdobrando de acordo com cada etapa e com cada registro. Cada um destes é um agente que, uma vez acionado pelos sentidos provoca experiências novas. Portanto, é essa dinâmica mnêmica que possibilitará um constante reordenamento das lembranças e a reprodução de um novo material, até então não conhecido pelo indivíduo e, portanto, estranho a este.

A essa altura, convém pensar que diferente do que possa nos induzir a pensar o título da obra já citada acima neste item – *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust – que entre outros aborda temas como o tempo e a memória, como se algo de fato se perdesse em relação ao passado, por esse viés do reordenamento das lembranças, vemos que nada do que parece ter sido esquecido no que diz

respeito às memórias foi, de fato, perdido ou invalidado. Para Freud (1914/2006, p. 165), “esquecer impressões, cenas ou experiências quase sempre se reduz a interceptá-las”.

Assim sendo, as lembranças entrariam no modo *stand by*, um certo modo de espera, e voltariam a serem acionadas pelos sentidos com um novo formato, pelo fato do indivíduo haver transposto algumas fases da vida. O passado vem à tona por causa de estímulos vividos no presente, todavia, ocorre uma reelaboração daquele de forma que já não é o mesmo, é um novo, um desconhecido, uma nova apresentação.

Quintela e Silva (2014, p. 82) afirmam: “as lembranças, com o passar do tempo, são alteradas pela nossa psique tanto na sua importância para o indivíduo quanto na flexibilidade do seu conteúdo relevante”. Há o que marcou profundamente e o que foi menos ou mais traumático, todavia, nossa memória vai se encarregando de armazenar nos mais diversos compartimentos do que voltamos a relembrar como os “palácios da memória” e que um dia será acionado pelo indivíduo como reação a uma nova percepção. As percepções, por sua vez, fazem com que ocorra uma reacomodação das lembranças que vão emergindo ou reemergindo das memórias do indivíduo, o que demonstra que não existem limites para a capacidade receptiva das mais variadas percepções.

É através da memória que o indivíduo atualiza as informações do passado, tanto as que foram vivenciadas como as que ocorreram somente como fantasia, construindo, a partir destas informações de diferentes períodos da vida, novas representações. Os signos vão sendo inscritos e retranscritos. A cada novo acesso às informações ocorre uma nova transcrição.

Para Antonello e Herzog (2012, p. 4), “o recordado não coincide com o acontecimento em si, mas é um produto de várias retranscrições”. É o novo, o desconhecido que de repente se mostra por meio de um novo olhar, uma nova percepção, recriado e ampliado.

2.3. Matéria e memória – Henry Bergson

Se se torna mais fácil compreender os procedimentos utilizados por uma obra literária quando esta mergulha nos problemas da vida, da sociedade, quando o assunto é o tratar de memórias, que diz respeito a um “objeto” que faz parte da

realidade dos indivíduos, tal análise se torna ainda mais instigante. Por isso, vale a pena pensar nos conceitos elencados pelo filósofo Henry Bergson, ainda no século XIX, de acordo com as experiências perceptivas próprias da época.

O ponto de partida do estudo de Bergson é a reflexão sobre a matéria que no contexto em questão era parte de um conflito, melhor dizendo, um desafio que o referido autor buscou superar: “o dualismo presente em estudos sobre as relações entre matéria e espírito” (Costa, Alves 2009, p. 196). A definição de Bergson é a seguinte: “Chamo de matéria o conjunto de imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (Bergson, 1990, p. 13). Em outras palavras, é o corpo, por meio dos sentidos, obviamente, que se encarrega de mediar as relações do indivíduo com a realidade. Dessa forma, descarta o que não lhe interessa e absorve o que lhe atrai, demonstrando que tal processo é seletivo.

Em relação à memória, Bergson (1990, p. 55) considera que “inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa [...] momentos múltiplos da duração, e [...] faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela”. A memória fará com que o passado sobreviva em “lembranças independentes”, o que corrobora o pensamento de Proust (2006) em relação à memória involuntária. Além disso, segundo Bergson (1990, p. 59), o referido autor, o passado sobrevive “em mecanismos motores”, como sendo correspondente a um hábito. Todavia, como não pensar que o passado sobrevive em mecanismos motores através do acionar dos sentidos, quando ao sentir um cheiro, um sabor, ou repentinamente, uma escultura, uma imagem paralisam os nervos do indivíduo, mas ao mesmo tempo é levado a pronunciar um monossílabo “oh!”, uma palavra ou uma expressão que involuntariamente lhe explode da garganta?

Bergson, à semelhança de Proust, também reflete sobre dois tipos de memória: “a primeira registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe” (Bergson, 1990, p. 62), ou seja, teria a função de registrar os fatos, os gestos e os pormenores de cada um deles como o lugar e a data. Em relação ao segundo tipo de memória, a afirmação é a seguinte:

à medida que as imagens, uma vez percebidas, se fixam e se alinham nessa memória, os movimentos que as continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir. [...] A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente (Bergson, 1990, p. 63).

Nesse caso, comparando os dois tipos de memória, Bergson considera o primeiro tipo como “a memória por excelência”, e o segundo tipo como “o hábito esclarecido pela memória” (Bergson, 1990, p. 64). Aqui vale uma reflexão: será que algumas características do segundo tipo de memória definido por Bergson não se casam perfeitamente com a que seria o tipo perfeito (o primeiro), como o prolongamento do efeito e a criação no corpo de disposições novas para agir? Para um leitor mais observador tais expressões não soariam com dúvida sentido?

Entretanto, vale a pena observar, em Bergson, o tempo da duração, que compreende “o tempo relativo percebido mentalmente, fora de marcadores cronológicos externos” (Pereira, 2014, p. 351). Quiçá caiba aqui a comparação com o tempo de um sonho, que pode ter duração de alguns segundos até uma hora, sendo que alguns permanecem latentes na memória do indivíduo. Em Bergson, todavia, a duração transcende o tempo cronológico pois “se caracteriza pela experiência de um mergulho no já vivido [...], impregnado de lembranças que atuam no momento atual, possibilitando-lhe uma vivência de conexão entre passado e presente” (Bergson, 1990, p. 46). Com os sentidos acionados, as manifestações ocorrerão de diversos modos. Tudo depende da forma com que indivíduo se relacionou com cada objeto evocado.

CAPÍTULO III

AS MÚLTIPLAS FACES DA MEMÓRIA EM *O DESTERRO DOS MORTOS*, DE ALEILTON FONSECA

Após trilharmos esse caminho que nos leva à compreensão de como é possível experienciar o passado no presente, desterrando o que subjaz nas memórias adormecidas do consciente e do subconsciente, bem como do que poderia ter sido e não foi, abrimos uma sessão para esquadrihar três contos do livro *O desterro dos mortos*, do autor Aleilton Fonseca. O livro foi publicado pela primeira vez no ano de 2001, pela Editora Relume Dumará. A edição utilizada no trabalho presente é a quarta, pela Via Litterarum, do ano 2016. Trata-se de um livro

composto por 12 contos: - “Nhô Guimarães”; “O Sorriso da Estrela”; “O Avô e o Rio”; “O Pescador”; “Para Sempre”; “O Voo dos Anjos”; “O Sabor das Nuvens”; “O Casal Vizinho”; “Amigos, Amigos”; “*In Memoriam*”; “O Desterro dos Mortos”, que é o que dá o título à obra, e “Jaú dos Bois”. Os contos disponibilizados na obra constituem-se como narrativas de situações do cotidiano, experiências particulares e, ao mesmo tempo, universais, trazendo como tema principal, a morte. Nos contos, diferente do que ocorre com uma boa parte da sociedade atual, a morte não é vista como tragédia, mas como ocorrência normal do cotidiano, como experiência que leva os indivíduos a valorizarem os afetos e a compreenderem a si mesmos e aos outros, numa percepção que extrapola o senso comum, de forma que desenvolvam a autonomia psicológica diante da realidade da vida. Para a presente análise, foram selecionados três contos: “O sabor das nuvens”, “O sorriso da Estrela” e “O Pescador”.

3.1. A infância como memória em “O sabor das nuvens”

O conto “O Sabor das Nuvens”, narrado em primeira pessoa, rememora um desejo de infância do narrador – entrar numa antiga fábrica de biscoitos e ver como estes eram produzidos, como o trabalho dos operários era ali realizado; desejava, na verdade, ser um dos operários daquela enorme casa. Ao retornar, 30 anos depois, ao local onde funcionava a fábrica, encontra apenas ruínas, todavia, é levado por um menino à casa do vigia, justamente aquele indivíduo que, de dentro da guarita, o impedia, enquanto criança, de adentrar aquele recinto. Tenta fazê-lo relatar como se dava o trabalho lá dentro, no entanto, o vigia não sabe dizer, simplesmente porque ele próprio nunca tinha entrado na fábrica: “- O senhor se importaria de me falar um pouco daquele tempo, da fábrica, como era antigamente? [...] – Eu era só mesmo vigia” (Fonseca, 2016, p. 42). Seu mundo se restringia, no tempo de funcionamento da fábrica, apenas à guarita, na função de impedir o acesso de estranhos. Assim sendo, o narrador só poderá conhecer a fábrica, por dentro – as máquinas em movimento, o forno, o lidar dos operários – por meio dos sentidos, através dos quais vivencia agradabilíssima experiência.

Trata-se de uma narrativa que vai e volta – oscila entre o passado e o presente. Tem início com a descrição de uma maravilhosa experiência sensitiva: “o cheiro cálido dos biscoitos no forno” e o adentrar à fábrica, invadindo o portão. O

presente, todavia, quase que personificado em um menino de bicicleta, o provoca à realidade, tentando sacudi-lo, confrontá-lo, dizendo-lhe que no lugar onde pisa, não está entrando em uma fábrica de biscoitos e, sim, no meio do mato, nas ruínas da fábrica. As falas que se sucedem entre o menino e o narrador se contrapõem – passado e presente se conflituam:

- “no meio da fábrica” (passado) X “no meio do mato” (presente);
- “cheiro de biscoitos quentinhos” (passado) X “cheiro de mato e insetos” (presente);
- “a fumaça da chaminé” (passado) X “as nuvens de um dia ensolarado (presente).

Podemos observar que o autor relaciona o afeto como memória, como podemos identificar no recorte abaixo:

RECORTE 01

ERA AQUELE CHEIRO CÁLIDO DE BISCOITOS NO FORNO. Invadir o portão era sempre o sonho, a vontade de ver como se faziam biscoitos, quantas mãos os amassavam, enforavam, acomodavam nas embalagens coloridas. Mas não podia, que lá sempre havia o homem a vigiar, sozinho, quieto na guarita. Ele se ocupava em ouvir um rádio de pilha, enquanto os nossos olhos escalavam o ar para colher a fumacinha, um sorriso sorrateiro da chaminé multiplicando-se em nuvens baixas. Elas levavam aos arredores de nossas casas as cores silenciosas daquele gosto morninho. Dava-nos vontade de saborear a fábrica inteira.

Era uma enorme casa. O ruído dos geradores era o aviso, o coração da fábrica pulsava: distraía-nos como um motor de nave em voo, zumbindo nos ouvidos curiosos. Mas, o portão! Sempre fechado aos estranhos – estranho, eu?! –, a guarita e seu morador solitário, escutando aquelas notícias. Seu mundo saía do rádio e ali mesmo se esvaía. (Fonseca, 2016, p. 40)

O fragmento extraído do conto “O sabor das nuvens”, de Aleilton Fonseca, revela de início uma atmosfera profundamente sensorial e afetiva, marcada pelo “cheiro cálido de biscoitos no forno”. Essa sensação vai além do plano físico, evocando lembranças de infância e suscitando desejos e curiosidade, elementos que dialogam diretamente com a formação do sujeito diante do mundo. O portão da fábrica, símbolo de barreira concreta, assume também papel metafórico ao representar os limites impostos pelo ambiente externo e pelas próprias convicções do narrador. O anseio de ultrapassar esse limite – “o portão! Sempre fechado aos estranhos – estranho, eu?!” – aponta para um conflito existencial: de um lado, a determinação feita pelo outro; de outro, a dúvida interna acerca de sua própria identidade e pertencimento.

Nesse contexto, torna-se evidente a relação com o conceito de má-fé (*mauvaise*), exposto por Sartre em *O Ser e o Nada*. Para Sartre (1997), a má-fé ocorre quando os indivíduos fogem de sua liberdade e da responsabilidade de suas escolhas, refugiando-se em papéis e identidades predeterminadas. No conto de Fonseca, o embate do narrador com o papel de “estranho” imposto pela sociedade remete a esse estado existencial. O questionamento irônico do personagem (“estranho, eu?!”) representa um início de ruptura com a postura de má-fé, sugerindo um despertar em direção à autenticidade e colocando em crise a identidade imposta. Assim, Fonseca desafia a aceitação inquestionável do determinismo histórico e social, abrindo espaço para o enfrentamento da própria existência.

A figura do vigilante solitário na guarita, ouvindo um rádio de pilha enquanto observa os limites do portão, constitui uma eficiente alegoria da alienação. A vida cotidiana desse personagem, restrita à repetição e ao isolamento, é atravessada pelas notícias do rádio, veículo do mundo exterior que, contudo, “ali mesmo se esvaía”. Esta imagem ressalta a cisão entre a concretude do ofício e a possibilidade de uma existência autêntica. Aqui, a narrativa de Fonseca aproxima-se da crítica sartreana à existência inautêntica: o vigilante encontra-se fixado em um papel social rigidamente delimitado, quase ausente de escolhas, realizando uma função mecânica. No entanto, a sensibilidade do texto oferece uma perspectiva empática da solidão e da humanidade desse personagem secundário, evitando sua desumanização.

O papel da memória no conto é igualmente fundamental. O narrador evoca suas lembranças (“os nossos olhos escalavam o ar para colher a fumacinha... dava-nos vontade de saborear a fábrica inteira”) não como simples passividade, mas como um movimento ativo de desejo e busca por experiência. O anseio de experimentar “a fábrica inteira” transcende o desejo materialista; trata-se, na verdade, da busca pela totalidade da vivência, do direito de atravessar barreiras e limites impostos. Por meio desse gesto memorialístico, o personagem-narrador começa a despir as ilusões do determinismo, situando-se em posição de sujeito ativo, disposto à reinvenção e à redescoberta, em sintonia com a ética sartreana, que postula a posse da liberdade como ato de recusa do papel de mero espectador da própria vida.

Outro aspecto relevante na análise é o reconhecimento de que essa busca de autenticidade só se realiza na relação com o outro e com a coletividade. O desejo de invadir o portão é coletivo (“invadir o portão era sempre o sonho”), partilhado pelo grupo de crianças, o que evidencia a impossibilidade de uma existência plenamente autêntica em isolamento. A alteridade, representada pelo vigilante e pela própria estrutura da fábrica, está no centro do embate pelo direito de sonhar e pertencer. Fonseca, ao contrário de propor uma liberdade individualista, sugere que a autenticidade se constrói em meio à tensão entre solidão e convivência, exclusão e integração.

Assim, “O sabor das nuvens” se apresenta como uma potente alegoria da condição existencial, alinhando-se à filosofia sartreana ao evidenciar a luta dos personagens contra a má-fé e as formas de alienação históricas e pessoais. Os elementos do conto – o cheiro, a memória, o portão, o coletivo – sintetizam o processo de busca por liberdade e autenticidade, construindo uma ponte entre a infância e a vida adulta, entre o desejo e o reconhecimento dos próprios limites e possibilidades. Fonseca propõe, assim, que a travessia das barreiras impostas e o enfrentamento das recordações dolorosas são fundamentais para o reencontro com a própria humanidade, em constante diálogo com o contexto social e os outros ao redor. O conto amplia nossa compreensão sobre memória, identidade e liberdade, reafirmando que o sentido mais profundo da vida reside justamente nos modos singulares – e coletivos – de reinventar e habitar o mundo, como podemos observar no recorte abaixo:

RECORTE 02

O menino olhou para as nuvens, que iam altas e ensolaradas, me encarou e, distanciando-se um pouco, me observava de um certo soslaio, bem que desconfiava de mim. Eu estava um doido? Ambos fizemos pausa, entrecortadas de olhares esconsos. E, nesse diálogo, já de somente olhar, nos tangenciávamos, nos recortes do tempo. Cada qual seus quais, com suas estampas, em que a vida pode ser revisitada.

Era um menino e sua bicicleta, nas rodas de seu presente. Eu, então... Ele encostou o brinquedo numa estaca sobrevivente, entrou na fábrica saltando por sobre um resto de parede. E me disse que seu avô trabalhara ali antigamente. Ao se aproximar, ele afastou as ramagens tenras, por entre as touceiras de mato. Colheu um melão-de-são-caetano e o apertou entre os dedos, as partes se abrindo em estrela, expondo as carnes vivas e sementes do fruto silvestre. Era bonito, desde menino eu achava: pena que não se prestava a melhor degustação, só servia para alimentar o sonho. Aquele fruto viera do passado, entrando portão adentro para tomar conta de tudo. Eram as ramagens da mão do tempo. (Fonseca, 2016, p. 41).

O recorte II revela um intrincado tecido narrativo onde a interação primordial entre os personagens, um narrador adulto e um menino com sua bicicleta, se desenrola sob o signo da observação mútua e de uma comunicação não verbal, um "diálogo de somente olhar" que transcorre em "recortes do tempo", sugerindo uma percepção temporal fragmentada e intensamente subjetiva, distante de uma cronologia linear e objetiva. Essa hesitação inicial, marcada pela desconfiança e pelo olhar esconso, estabelece de imediato um campo onde a subjetividade do narrador, evidenciada pela focalização interna que nos permite aceder às suas dúvidas e à sua autopercepção questionadora ("Eu estava um doido?"), prepara o terreno para a exploração de camadas mais profundas da memória, onde cada instante presente se configura como um portal potencial para a revisitação de "estampas" da vida, indicando que o tempo narrativo é maleável e permeado pela consciência e pela lembrança. A própria estrutura do encontro, suspensa em pausas e olhares, espelha a maneira como a memória opera, não através de um fluxo contínuo, mas por meio de epifanias e fragmentos que emergem na consciência, desafiando a progressão convencional dos acontecimentos e alinhando-se com a manipulação temporal que teóricos como Gérard Genette identificam como central na construção narrativa da experiência rememorada.

O cenário da narrativa, uma fábrica abandonada que serve de palco para o encontro, transcende sua condição de mero pano de fundo para se converter em um poderoso *locus* de memória, um espaço carregado de vestígios do passado que dialoga ativamente com o presente dos personagens. A revelação de que o avô do menino ali trabalhara infunde nas ruínas uma dimensão histórica e afetiva, transformando a estrutura decadente em um repositório de narrativas familiares e, possivelmente, de uma memória coletiva de um passado industrial. É, contudo, a descoberta do melão-de-são-caetano, oculto entre a vegetação que teimosamente retoma o espaço ("ramagens tenras", "touceiras de mato"), que funciona como o catalisador proustiano, desencadeando no narrador uma torrente de rememoração. Este fruto silvestre, descrito como belo mas inadequado à degustação convencional, servindo antes para "alimentar o sonho", materializa a força da memória involuntária, irrompendo do passado ("viera do passado, entrando portão adentro para tomar conta de tudo") e reconfigurando a percepção do presente através das "ramagens da mão do tempo". A fábrica e o fruto, portanto, não são apenas elementos

espaciais, mas sim extensões tangíveis da memória, quase personagens em si, que demonstram como o espaço narrativo, à maneira proustiana, se funde com a experiência interior, tornando-se um cenário palpável onde a memória ganha vida e agência.

Aplicando as lentes da narratologia de Gérard Genette, percebe-se como o fragmento manipula habilmente as categorias temporais para enriquecer a exploração da memória. A ordem narrativa, embora não recorrendo a flashbacks extensos, é sutilmente subvertida pelas evocações do passado – a menção ao avô do menino e a recordação do narrador sobre sua apreciação infantil pelo fruto – que inserem o pretérito no tecido do presente, refletindo o funcionamento não-linear da memória humana que Proust tão magistralmente explorou. A duração narrativa experimenta uma dilatação nos momentos de contemplação e interação silenciosa, como a pausa observacional entre os personagens ou a fixação no melão-de-são-caetano, pausas descritivas e reflexivas que intensificam a experiência subjetiva e permitem a imersão na reminiscência, controlando o ritmo para dar peso aos instantes significativos. A frequência pode ser inferida na lembrança iterativa do narrador sobre a beleza do fruto ("desde menino eu achava"), um sentimento recorrente no passado que é reativado por um evento singulativo no presente – a colheita do fruto pelo menino. Essas manipulações temporais, aliadas à focalização interna no narrador, não são meros artifícios técnicos, mas estratégias fundamentais para construir a profundidade psicológica e a ressonância afetiva da experiência da memória.

A relação intrínseca entre memória e personagem, um pilar tanto na obra de Proust quanto nos estudos narratológicos, é central no fragmento analisado, onde os indivíduos são substancialmente definidos e moldados por suas conexões com o passado. O narrador, imerso em suas reminiscências desencadeadas pelo fruto silvestre, conecta sua identidade presente aos "sonhos" e percepções de sua infância, ilustrando como a memória atua na construção contínua do *self*. Similarmente, o menino, embora firmemente ancorado em seu "presente" simbolizado pela bicicleta, carrega consigo a herança memorial de seu avô, que o vincula de forma indelével ao espaço da fábrica e a um tempo que precede sua experiência direta. A afirmação de que "Cada qual seus quais, com suas estampas, em que a vida pode ser revisitada" encapsula poeticamente essa concepção dos

personagens como "encarnações de memórias complexas", cujas motivações e arcos narrativos são influenciados por essas epifanias mnemônicas, ressaltando a interação dinâmica entre o eu, o outro e o fluxo temporal. O conflito interno e a riqueza psicológica emergem precisamente dessa capacidade de revisitar e ser revisitado pelo passado, provocando reflexões sobre identidade e transformação que transcendem o enredo imediato.

Em suma, o fragmento literário examinado articula com maestria a memória não apenas como um ato de recordar, mas como uma força viva, um "universo em si" que, na tradição proustiana, "alinha passado e presente numa tapeçaria literária intrincada" e profundamente humana. O melão-de-são-caetano, para além de sua existência botânica, ascende à condição de símbolo potente da memória afetiva e sensorial, que, embora não sirva ao paladar físico, nutre uma dimensão essencial da existência: a capacidade de sonhar, de se conectar com as raízes do ser e de encontrar beleza e significado em vestígios aparentemente insignificantes do passado. A interação entre o tempo subjetivo, o espaço carregado de história e os personagens definidos por suas lembranças demonstra como a literatura pode capturar a complexa fenomenologia da memória, revelando-a como um fio condutor que tece a continuidade da experiência e da identidade através das gerações e das transformações do tempo, celebrando sua capacidade de alimentar não apenas o sonho individual, mas também a trama coletiva da existência, como podemos observar no recorte abaixo:

RECORTE 03

Eu não podia me perder daquele cheio. Eu precisava me repor no saber experiente que a vida desbota e destrata, nas rimas certas do texto, a sùmula do sim e do nada, as respostas que a gente colhe como frutos de safra no pomar. Estou aqui, mas cheguei tarde, contudo em data aprazada: em vez de massa, preparo um outro tipo de fermento.

O relógio sumiu de minha rota, eu me vi num ponto suspenso, as reticências entre duas vírgulas absortas, antes de assinar aquela sentença. Eu tinha de reconhecer: três gerações, o avô, eu e o menino vivíamos cada um sua própria alegoria, cada qual a mais plausível e incerta. Em cada um de nós havia uma fábrica diferente brotando de dentro do mato, que invadia os nossos olhos e os nossos dias. Dos três sobreviventes do sonho, apenas eu tinha pena e papel; e sabia sentir as cores, o gosto e o sabor das nuvens. Tudo sobrevive nos sulcos que as letras escavam sobre o mudo pergaminho. Debaixo dos riscos, sobrevivem as demais escritas. (Fonseca, 2016, p. 43-44)

No recorte 03, identificamos que o autor aprofunda a jornada introspectiva do narrador, revelando sua relação visceral com a memória e o ato de escrever,

elementos que ressoam intensamente com as preocupações estéticas e identitárias do modernismo brasileiro. A urgência em "não podia me perder daquele cheiro" e a necessidade de "repor no saber experiente que a vida desbota e destrata" transcendem uma simples nostalgia, alinhando-se à busca modernista por uma essência, uma autenticidade que resiste à erosão do tempo e às superficialidades. Essa busca por um "saber experiente" pode ser interpretada como o anseio por resgatar e revalorizar uma memória cultural e individual que, tal como os modernistas perceberam em relação à identidade nacional, corre o risco de ser apagada ou distorcida pelas narrativas dominantes ou pelo simples desgaste da existência. A menção às "rimas certas do texto, a súplica do sim e do nada, as respostas que a gente colhe como frutos de safra no pomar" eleva a escrita à condição de ferramenta para decifrar e preservar essa essência, um meio de colher os frutos da experiência vivida antes que se percam.

A declaração "Estou aqui, mas cheguei tarde, contudo em data aprazada: em vez de massa, preparo um outro tipo de fermento" é particularmente emblemática e dialoga de forma potente com o projeto modernista. A sensação de "chegar tarde" pode aludir a uma consciência da perda, da passagem inexorável do tempo que desfaz o passado, mas a ressalva "contudo em data aprazada" sugere um encontro predestinado, uma oportunidade única de intervir. A substituição da "massa" – talvez o material bruto do passado, a realidade industrial da fábrica, ou mesmo as formas artísticas e culturais herdadas e não questionadas – por "um outro tipo de fermento" é uma metáfora poderosa para o trabalho criativo de transformação. Este "fermento" é a reinterpretação, a reelaboração artística da memória, que não se contenta em replicar o passado, mas o utiliza como ingrediente para criar algo novo, vivo e significativo. Isso ecoa diretamente a "Antropofagia" oswaldiana, que propunha a deglutição crítica da cultura (passada e estrangeira) para transformá-la em algo autenticamente brasileiro e original, um novo "fermento" para a identidade nacional. O narrador, ao se desvencilhar do "relógio" e se encontrar num "ponto suspenso", experimenta uma liberação da linearidade temporal que permite esse mergulho profundo na subjetividade e na criação, um espaço atemporal onde a memória pode ser revisitada e ressignificada, tal como os modernistas buscaram libertar a arte brasileira das amarras academicistas e eurocêntricas.

A percepção de que "três gerações, o avô, eu e o menino vivíamos cada um sua própria alegoria, cada qual a mais plausível e incerta" e que "Em cada um de nós havia uma fábrica diferente brotando de dentro do mato" reflete a multiplicidade de perspectivas e a subjetividade inerente à experiência e à memória, temas caros ao modernismo. Não há uma única verdade ou uma única fábrica (passado), mas múltiplas interpretações e vivências que coexistem, cada uma com sua validade e sua incerteza. Essa visão fragmentada e multifacetada da realidade e da memória ressoa com a abordagem de Mário de Andrade em *Macunaíma*, onde a identidade nacional é apresentada não como um monólito, mas como um mosaico de contradições e diversidades. A "fábrica diferente brotando de dentro do mato" para cada personagem sugere que o passado e suas ruínas são internalizados e reconstruídos individualmente, invadindo "os nossos olhos e os nossos dias" de maneiras distintas. O narrador se posiciona como o "sobrevivente do sonho" que possui "pena e papel", o artista modernista por excelência, capaz de "sentir as cores, o gosto e o sabor das nuvens" – uma sinestesia que denota uma percepção aguçada e uma capacidade de traduzir essas experiências sensoriais e mnemônicas em linguagem.

Finalmente, a afirmação "Tudo sobrevive nos sulcos que as letras escavam sobre o mudo pergaminho. Debaixo dos riscos, sobrevivem as demais escritas" consagra o ato de escrever como um processo de escavação arqueológica da memória e da cultura. Os "sulcos que as letras escavam" são o trabalho do escritor que não apenas registra, mas desenterra significados, trazendo à luz o que estava oculto ou silenciado. A ideia de que "debaixo dos riscos, sobrevivem as demais escritas" é profundamente modernista, aludindo ao resgate crítico das narrativas soterradas – as tradições populares, as vozes marginalizadas, a mestiçagem cultural – que os modernistas brasileiros se empenharam em redescobrir e valorizar para desafiar as perspectivas coloniais e construir uma identidade nacional mais autêntica e complexa. O "mudo pergaminho" ganha voz através da intervenção do escritor, que, ao reescrever e reinterpretar, permite que essas "demais escritas" (as múltiplas memórias e identidades) sobrevivam e contribuam para um entendimento mais rico do passado e do presente. O conto, como forma breve e incisiva, torna-se o veículo ideal para essa condensação de "instantâneos do tempo", onde a memória cultural e

individual é destilada e transformada em um novo "fermento" para a reflexão e a identidade.

Desta forma, a jornada do narrador em "O Sabor das Nuvens" transcende a mera revisitação de um espaço físico em ruínas, configurando-se como um profundo mergulho na psique onde a infância não é apenas um tempo cronológico pretérito, mas uma dimensão persistente e fundadora da memória afetiva e sensorial. O desejo infantil de adentrar a fábrica, com seus cheiros e ruídos idealizados, transforma-se, na maturidade, na necessidade imperiosa de decifrar e registrar as "estampas" que a vida e o tempo tentam apagar, utilizando a escrita como um "fermento" que não apenas recupera, mas reelabora e dá novo significado às experiências. A figura do menino, com sua bicicleta e seu conhecimento pragmático do presente, atua como um contraponto dialético, um espelho que reflete tanto a distância temporal quanto a persistência daquele "sonho" infantil no adulto. É nesse encontro intergeracional, onde o "sabor das nuvens" se revela não na degustação literal dos biscoitos, mas na capacidade de sentir e transcrever a essência poética da existência, que a memória da infância se revela como a matéria-prima da identidade adulta, um reservatório de anseios e percepções que continuam a moldar a busca por autenticidade e significado, mesmo quando a realidade impõe suas ruínas e decepções.

A infância, nesse sentido, é o alicerce sobre o qual a memória constrói suas narrativas mais potentes, um tempo mítico cujos ecos ressoam na urgência do narrador em "não se perder daquele cheiro" e em sua missão de escavar, através da escrita, as "demais escritas" que sobrevivem sob os riscos do tempo. A fábrica, enquanto desejo infantil e ruína adulta, simboliza essa tensão entre o idealizado e o real, entre o passado sonhado e o presente que o confronta. A memória, nesse contexto, não é um arquivo morto, mas um processo dinâmico e criativo, alimentado pela sensibilidade aguçada da infância e catalisado pela reflexão da maturidade, onde o "menino" interior e o "adulto" com pena e papel colaboram na construção de um sentido que transcende a linearidade temporal, permitindo que o "gosto morninho" daquele tempo primordial continue a nutrir a busca por um "saber experiente" e por uma forma de habitar o mundo que preserve a capacidade de sonhar e de encontrar beleza mesmo entre os escombros.

3.2. O afeto como memória em “O sorriso da estrela”

Em se tratando do conto “O Sorriso da Estrela”, o narrador conta a descoberta de um irmão que, tarde demais, após perder a irmã de 13 anos de idade, pessoa com deficiência, é que se dá conta de que não soube aproveitar o carinho e companheirismo que esta lhe oferecia. Ao contrário, não correspondia ao afeto da menina, um pouco mais velha que ele. Não apreciava o fato de ser irmão de uma pessoa com necessidades especiais. Sofria bullying no ambiente escolar por conta disso e, assim sendo, sempre a repelia. Quando a irmã morre, sente a dor da perda e o remorso pelo tratamento concedido a ela. Na fase adulta, aquela em que os cabelos já embranquecem, essas dolorosas memórias são revisitadas, na verdade, num misto de sentimento de encanto e dor, em que o personagem vivencia em seus sentidos a beleza da vida em criança ao lado de sua irmã: “o tempo me deu estes cabelos brancos, mas a minha memória guarda sinais do semblante de Estela, com suas alegrias sem nenhum motivo” (Fonseca, 2016, p. 14).

Identificamos que o conto selecionado estabelece uma relação entre o afeto e a memória, como podemos observar no recorte abaixo:

RECORTE 04

ESTAVA MORTA A MINHA IRMÃ, ali entre jasmims e rosas, minha mãe à cabeceira chorava. Era uma noite inquieta, essa do velório em vigília e prantos por Estelinha, de quando em quando se rezavam benditos. O enterro iria seguir no outro dia, no meio da manhã de sol.

Estela estava morta, aos treze anos. E eu sentia dentro de mim esta morte. Era um pouco também eu morto, sem tempo de me redimir e poder amar minha irmã, como – só agora! – eu sabia ser capaz. Ela não morresse, eu iria brincar com ela, nunca mais uma zombaria, nem desprezo, nunquíssimo a chamaria de “sua doida”.

Pois agora eu começava a compreender sua linguagem; logo agora, desde que ela se fora para o hospital, eu comeci a entender seus diálogos compridos com as pedras, com os tocos de pau, com as folhagens ao vento. O silêncio de sua ausência no quintal se mostrou dentro de mim em tons de uma saudade estranha. Mas, ainda ali, eu não suspeitava do que me vinha na alma.

Tudo fora a ordem do tempo. Ela nascera primeiro, três anos antes de mim. Agora a diferença encurtava, mas justo quando eu me afogava nesse deserto de lágrimas. (Fonseca, 2016, p. 11)

A análise do fragmento de “O sorriso da estrela”, de Aleilton Fonseca, revela uma intrincada tapeçaria de emoções e reflexões que ressoam profundamente com os preceitos da segunda geração modernista brasileira e as angústias inerentes ao pensamento existencialista, onde a morte de Estelinha atua como um catalisador

brutal para o despertar de uma consciência dolorosamente lúcida no narrador. A memória, nesse contexto, transcende sua função de mero repositório de eventos passados, erigindo-se como um agente ativo e transformador, não apenas na reconstrução da imagem da irmã falecida, mas fundamentalmente na reconfiguração da própria identidade do protagonista; o "só agora!" da sua recém-descoberta capacidade de amar é um grito silencioso que demarca a fissura entre um eu anterior, marcado pela incompreensão e zombaria, e um novo eu, forjado na fornalha da perda e do remorso, que passa a reconhecer o valor intrínseco e a singularidade da irmã apenas no vácuo deixado por sua ausência, evidenciando como a experiência limítrofe da morte pode desvelar camadas ocultas da subjetividade e forçar um confronto com as próprias deficiências afetivas e perceptivas.

A internalização da perda, descrita vividamente como sentir "dentro de mim esta morte" e ser "um pouco também eu morto", mergulha o narrador em um abismo de angústia que espelha a ênfase existencialista na condição humana como intrinsecamente marcada pela finitude e pela responsabilidade individual diante de um mundo frequentemente percebido como absurdo e desprovido de sentido transcendente. A "noite inquieta" do velório e o "deserto de lágrimas" não são apenas manifestações de luto, mas metáforas potentes da desorientação e da crise de significado que se instalam quando a ordem aparente da vida é rompida pela fatalidade, especialmente a morte prematura de uma criança de treze anos, que sublinha a fragilidade da existência. Essa angústia é intensificada pela epifania dolorosa da compreensão tardia: a linguagem peculiar de Estelinha, seus diálogos com a natureza – pedras, tocos de pau, folhagens ao vento – antes interpretados como "doidice", são agora reconhecidos, no silêncio da sua ausência, como manifestações de uma sensibilidade única e de uma forma particular de estar no mundo. Esta súbita clareza, no entanto, chega atrelada a uma culpa lancinante, a consciência do "tempo de me redimir" perdido para sempre, alinhando-se à noção existencial de que a existência precede a essência e que somos o resultado de nossas escolhas e omissões, confrontando o narrador com o peso irrecuperável de suas ações e palavras passadas.

Ademais, a redescoberta da figura de Estelinha, através da decifração póstuma de sua comunicação singular com o entorno, e o paradoxo do silêncio de

sua ausência, que se revela mais eloquente e revelador do que sua presença viva, demonstram a complexa dinâmica da percepção e da subjetividade, tão cara à introspecção modernista. O "silêncio de sua ausência no quintal" que "se mostrou dentro de mim em tons de uma saudade estranha" não apenas intensifica a dor da perda, mas também ilumina a profundidade da irmã que, em vida, fora superficialmente julgada, e, simultaneamente, expõe as limitações da percepção do próprio narrador. A reflexão sobre a "ordem do tempo" – "Tudo fora a ordem do tempo. Ela nascera primeiro, três anos antes de mim. Agora a diferença encurtava" – é abruptamente subvertida pela morte, que não encurta a diferença de idade pela passagem natural dos anos, mas pela aniquilação de uma vida, lançando por terra qualquer noção de previsibilidade ou justiça imanente. Este estilhaçamento da ordem temporal ecoa a sensibilidade existencialista perante um universo que muitas vezes se apresenta indiferente às expectativas humanas, forçando o indivíduo a confrontar a contingência e a construir sentido em meio ao caos e à dor, num processo contínuo de autodescoberta e reavaliação que o conto de Fonseca captura com notável precisão e profundidade emocional.

Em suma, o fragmento de Aleilton Fonseca se configura como uma poderosa exploração literária das complexidades da condição humana, utilizando a experiência visceral da perda como um prisma através do qual se examinam temas como a memória, a identidade, a culpa, a comunicação e a natureza efêmera da existência, dialogando de forma profícua com as inquietações da segunda geração modernista e com os pilares do pensamento existencialista. A narrativa, centrada na jornada introspectiva e dolorosa do narrador, demonstra como a morte de um ente querido pode desencadear uma profunda crise de consciência, forçando uma reavaliação das relações passadas e da própria essência do ser, num processo de autoconhecimento que, embora tardio e marcado pela irreversibilidade do remorso, convida o leitor a uma reflexão incisiva sobre o valor do tempo presente, a importância da empatia e a forma como construímos significado em nossas vidas. A concisão e a densidade simbólica do conto se revelam, assim, veículos ideais para sondar as profundezas da psique humana, revelando as angústias e as contradições que nos definem em nossa busca individual e coletiva por compreensão e redenção, como podemos observar no recorte abaixo:

RECORTE 05

Diante de minha repulsa, Estela intentava uns modos de me sensibilizar, sem o menor sucesso. Um dia, posto que eu a estivesse atentando muito, ela imaginou uma proposta das mais descabidas. No começo da noite, ela, depois de tanto silêncio, me propôs com a maior certeza do mundo:

– Eu lhe dou uma coisa para sempre, aquela estrela grande será só sua a vida toda e depois, Dindinho.

– Ora, quem pode ter uma estrela, "sua doida"? – desdenhei.

– Pois pode, porque é minha e eu lhe dou só pra você, Dindinho. Mas só se você sorrir para mim, todo dia, uma vez... só uma... você quer?

Nunca soube sorrir para você, Estela, me perdoe. Quando eu tomava posse de mim mesmo em mais profundo, quando um sorriso germinava no fundo de minha alma – e seria seu! –, você já não estava aqui. Até hoje só me vêm as lágrimas que nunca tive antes, quando você vivia em seu mundo de imagens, que só percebi depois. Eu era mesmo um Pedro, o coração tinindo na dureza, você foi me amaciando. Você, aos quase quatro anos, me carregou no colo. Eu era seu neném, como a nossa mãe me contou, depois de tudo, tardiamente. Estela... tudo podia ser tão diferente! (Fonseca, 2016, p. 12-13)

Este fragmento de "O sorriso da estrela" mergulha-nos numa dolorosa evocação da memória, não como um simples ato de recordar eventos, mas como um processo complexo e visceral de reconhecimento tardio, arrependimento e transformação, espelhando de forma pungente as reflexões sobre a natureza multifacetada da lembrança. A interação entre Estela e o narrador, Dindinho, cristaliza o embate entre duas formas de apreender o mundo e de construir significados: de um lado, a pureza imaginativa e a oferta generosa de Estela, que propõe a doação de uma estrela – um bem incomensurável, simbólico, "para sempre" – em troca de um gesto singelo de afeto, um sorriso; do outro, a repulsa e o desdém racionalista de Dindinho, que, ancorado numa lógica pragmática e literal, rechaça a proposta como "descabida" e rotula a irmã de "sua doida". Esta dinâmica inicial ecoa a distinção entre a sabedoria transmitida oralmente, carregada de valor afetivo e simbólico, como nas sociedades ágrafas que valorizavam os mitos e a memória coletiva, e uma compreensão mais "escrita", cética, que busca a validação externa e tangível, similar à crítica platônica sobre a escrita que nos faria "lembrar exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos". Estela, em sua oferta, não está transacionando um objeto, mas tecendo um laço afetivo, tentando inscrever uma memória viva e perene no coração do irmão, uma forma de conhecimento intrínseco que transcende a posse material.

A narrativa posterior, tingida pelo arrependimento do narrador, revela a profunda transformação operada pela memória da ausência. O "Nunca soube sorrir

para você, Estela, me perdoe" é o lamento por uma oportunidade perdida de cultivar essa memória afetiva em tempo real, de corresponder à oferta de Estela com a mesma intensidade com que ela era proposta. Somente após a perda, quando "um sorriso germinava no fundo de minha alma – e seria seu! – você já não estava aqui", é que Dindinho começa a decifrar o "mundo de imagens" da irmã, um universo que ele só percebe "depois". Esta percepção tardia é a própria essência da memória como "reminiscência", um retorno doloroso ao passado que, no entanto, ilumina o presente e redefine o eu. A confissão "Eu era mesmo um Pedro, o coração tinindo na dureza, você foi me amaciando" ilustra o poder transformador dessa memória que, embora dolorosa, atua como um bálsamo, amolecendo a rigidez anterior. A revelação, também "tardamente" transmitida pela mãe, de que Estela o carregara no colo, insere uma nova camada de significado, resgatando um fragmento de memória que o próprio narrador não possuía conscientemente, funcionando quase como um testemunho oral que reconstitui uma verdade esquecida ou negligenciada, reforçando a ideia de que a memória é também construída socialmente e através da narrativa alheia.

Ao confrontar a ingenuidade da proposta de Estela com a crueza de sua própria rejeição passada, o narrador não está apenas acessando um "significado" de dicionário para o que ocorreu, mas vivenciando a complexidade da memória como um ato de contrição e reinterpretação. A preocupação de Platão de que a escrita atrofiaria a capacidade interna de reter conhecimento encontra um eco na "dureza" inicial de Dindinho: sua dependência de uma lógica externa e verificável o impediu de "ler" os sinais afetivos de Estela, de cultivar a memória da conexão que ela propunha. Seu sofrimento presente, as "lágrimas que nunca tive antes", são a manifestação física dessa capacidade de "lembrar em si mesmo" finalmente despertada, uma internalização profunda que contrasta com a superficialidade de sua compreensão anterior. O "tudo podia ser tão diferente!" final encapsula a tragédia da percepção tardia, mas também sublinha o "safira papel" da memória na constituição da identidade do narrador. É através dessa rememoração, desse exercício ativo e doloroso de recordar, que ele se reconstrói, reconhecendo o valor daquilo que foi perdido e, paradoxalmente, encontrando uma nova profundidade em si mesmo, provando que a memória, longe de ser um registro estático, é uma força

viva, capaz de moldar e redimir, mesmo que através do sofrimento da ausência, como podemos observar no recorte abaixo:

RECORTE 06

O cortejo dobrou a primeira curva de nossa rua. Os meus olhos continuaram buscando, até hoje parados naquela curva sem nome. Madrinha varreu a casa, dos fundos para a porta da frente, juntando as folhas e restos de flores e tocos de velas. Deixou o montinho no pé de jambo que Estela chamava de "meu segundo amor". Era onde minha irmã costumava ficar à sombra, enfeitando-se com as flores rubras de jambo. Ali eu derramei as minhas derradeiras lágrimas.

Minha irmã, ainda hoje eu contemplo a tua estrela e tenho uma vontade enorme de que fosse minha. Eu vejo tua imagem se projetando de lá, num sorriso longe que não me deixa desamparado. Era essa luz que você me oferecia, por apenas um sorriso que já era seu sem que eu soubesse. Quantas estrelas no céu – e eu não possuo uma sequer!

O tempo me deu estes cabelos brancos, mas a minha memória guarda os sinais do semblante de Estela, com suas alegrias sem nenhum motivo. Em nosso quintal, as pedras, os tocos de pau, as folhagens ao vento puxam conversa comigo, mas eu continuo mudo. No entanto, agora sinto: eu sou Dindinho. (Fonseca, 2016, p. 14)

Este fragmento de "O sorriso da estrela" tece uma delicada e pungente tapeçaria sobre o poder da memória como força reconstrutora da identidade e como mecanismo de uma justiça emocional tardia, onde o espaço físico e os objetos se tornam relicários de lembranças e catalisadores de uma profunda transformação interior. A imagem do "cortejo" dobrando a "curva sem nome" – um ponto que se fixa na retina e na alma do narrador "até hoje" – estabelece imediatamente o espaço como um locus mnemônico fundamental. A ação de Madrinha, varrendo a casa e depositando os "restos de flores e tocos de velas" no pé de jambo, o "segundo amor" de Estela, transcende a mera limpeza; é um ato ritualístico de recolhimento e consagração, transformando o local onde Estela se enfeitava com flores rubras em um altar improvisado para as "derradeiras lágrimas" do narrador. Este montinho, tal como os "livros de crônicas" do rei Assuero, torna-se um registro materializado, não de feitos heróicos para o reino, mas da essência de Estela, um "documento vivo" que garante a perpetuação de sua memória e da injustiça percebida pelo narrador em sua própria conduta passada. As lágrimas ali derramadas são a primeira parcela de uma "recompensa" emocional que ele agora busca oferecer à memória da irmã, uma tentativa de corrigir, em seu próprio coração, o desdém de outrora.

A contemplação da estrela, que Estela lhe oferecera em troca de um sorriso, ressoa com a redescoberta do rei Assuero sobre o ato salvador não recompensado. Dindinho, ao dizer "ainda hoje eu contemplo a tua estrela e tenho uma vontade

enorme de que fosse minha", expressa um reconhecimento tardio do valor incomensurável daquele presente simbólico e da luz que ele representava. A "luz que você me oferecia, por apenas um sorriso que já era seu sem que eu soubesse" revela a profundidade da incompreensão passada e a epifania dolorosa da percepção presente. Assim como o rei Assuero consulta as crônicas para se lembrar de um ato de lealdade que merecia reconhecimento, Dindinho consulta sua memória – agora iluminada pela ausência e pelo arrependimento – para entender a dimensão do amor e da generosidade de Estela. O "sorriso longe que não me deixa desamparado" é a forma como a memória de Estela, agora "registrada" e valorizada em sua alma, atua como um bálsamo, uma correção da solidão que sua própria cegueira anterior poderia ter perpetuado. A constatação "Quantas estrelas no céu – e eu não possuo uma sequer!" não é apenas um lamento pela estrela física, mas pela oportunidade perdida de aceitar e nutrir plenamente o vínculo afetivo que lhe era oferecido.

A persistência da imagem de Estela – "os sinais do semblante de Estela, com suas alegrias sem nenhum motivo" – funciona como a cicatriz de Ulisses: uma marca indelével, não no corpo físico, mas na psique do narrador, que resiste ao desgaste do tempo ("cabelos brancos") e serve como um ponto de reconhecimento constante da sua presença transformadora e do legado que ela deixou em sua alma. Assim como Euricleia reconhece Ulisses pela cicatriz, Dindinho reconhece a verdade sobre si mesmo e sobre Estela através dessas memórias vívidas. A natureza, que antes era palco dos "diálogos" incompreendidos de Estela ("as pedras, os tocos de pau, as folhagens ao vento puxam conversa comigo"), agora se dirige a ele, mas ele "continua mudo". Esta mudez pode indicar uma reverência, a dor da ausência, ou a internalização completa daquela linguagem que antes lhe era estranha. Ele agora compreende, mas a comunicação plena com aquele universo, da forma como Estela vivia, foi interrompida. No entanto, essa jornada através da memória, desencadeada pela perda e pelos "registros" afetivos no espaço e na alma, culmina numa afirmação identitária fundamental: "No entanto, agora sinto: eu sou Dindinho." Não o Dindinho insensível de antes, mas um Dindinho redefinido pela dor, pelo amor redescoberto e pela memória indelével de Estela. A memória, aqui, não apenas preserva o passado, mas forja ativamente o presente e o futuro do ser,

reestabelecendo uma forma de justiça íntima e permitindo que o mérito do amor de Estela seja, finalmente, reconhecido e firmado em seu coração.

Em “O sorriso da estrela”, a memória se revela intrinsecamente fundida ao afeto, ou à dolorosa ausência e subsequente redescoberta deste. As lembranças do narrador não são meros registros factuais de um passado compartilhado com Estela; elas são permeadas, tingidas e, em última instância, definidas pela carga afetiva que carregam. A culpa lancinante e o remorso que o assombram na fase adulta são a manifestação direta de uma consciência que agora reconhece o valor do afeto que Estela lhe oferecia e que ele, imerso nas pressões sociais e na própria imaturidade, repeliu. A “memória que guarda os sinais do semblante de Estela, com suas alegrias sem nenhum motivo” não é apenas uma imagem visual, mas a evocação de um estado de ser, uma pureza afetiva que ele só compreende em sua plenitude após a perda. É o afeto não correspondido, o amor não percebido em sua totalidade, que se transforma no motor dessa memória persistente e dolorosa, impulsionando o narrador a uma reavaliação contínua de suas ações e sentimentos passados.

Desta forma, o afeto em “O sorriso da estrela” não é um simples componente da memória, mas seu próprio alicerce e sua substância mais profunda. As “pedras, os tocos de pau, as folhagens ao vento” que agora “puxam conversa” com o narrador são impregnados da memória afetiva de Estela, que lhes conferia sentido através de seus “diálogos compridos”. A incapacidade do narrador de “sorrir para Estela” em vida e a subsequente germinação desse sorriso “no fundo de sua alma” quando ela “já não estava aqui” demonstram como a memória pode se tornar um canal tardio para a expressão do afeto represado. O reconhecimento final “eu sou Dindinho” é, portanto, a aceitação de uma identidade moldada não apenas pela passagem do tempo e pela experiência da perda, mas fundamentalmente pela internalização do afeto de Estela, que, mesmo ausente fisicamente, continua a “amaciá-lo” seu coração e a definir quem ele se tornou, provando que a memória mais indelével é aquela tecida com os fios do amor, da perda e da inextinguível busca por redenção afetiva.

3.3. A amizade como memória em “O Pescador”

O terceiro conto escolhido – “O Pescador” – diz respeito ao reencontro com a infância em uma pescaria. O narrador “pesca” suas memórias nas águas por

onde observa a pescaria de siris realizada por um antigo amigo de infância, do qual se distanciou por ter que ir para a capital estudar. O amigo, todavia, persevera em seu lugar de origem, dando continuidade ao trabalho do pai como pescador de siri. Em seus sentidos, o narrador adentra uma canoa, com esse veterano pescador, para mais uma jornada de trabalho. Nessa viagem pelas águas, o narrador recorda seus primeiros passeios canoieiros, realizados sem que sua mãe soubesse e vive a aventura de remar apurmo e carregar caixas de siris, trajado em roupas típicas de pescador: camisa aberta e calça arregaçada. O suor traz um sabor salgado e, o cabelo, o cheiro do mangue. Ocorre, dessa forma, um diálogo com o pensamento bandeiriano do que poderia ter sido e não foi.

O conto em destaque faz uma relação entre a amizade e a memória, como podemos observar no recorte abaixo:

RECORTE 07

O HOMEM ME REPAROU DE ESGUELHA, que meditava: então, traduziu seu olhar nas pausas das frases:

– Eu me arrisco, e se o senhor não tiver sangue bom pra pescaria? Siri é um bichinho bem que sestroso.

Eu me enredei num meio-riso amarelado, ele quis respeitar esse gesto. No que repensando me levar com ele na canoa, me disse:

– Mas, vai ver nem é isso, é outra coisa, talvez. É, vamos.

Antes que ele se desentendesse consigo mesmo, pondo a questão de novo em avessos, eu procurei embarcar. O rapazinho, seu ajudante, esforçava-se para não dar risada, como que me estendia um remo curto, fosse eu seu substituto. Era mofa? Tive meus cuidados, me desequilibrava ao pôr um pé, depois outro, enquanto ele fiscalizava minha falta de destreza, com um gesto engatilhado. Agourava que eu caísse na água, por certo, o que talvez os livrasse deste narrador intruso. Ora, por que eu não conto o evento de fora, sabedor de passado, futuro e pensamentos? Tch! Tch! Intrometia-me na função, queria pescar siri, ora vejam! O homem não me pareceu vencido, intentava me arrumar umas dificuldades:

– Siri se pesca de dois, o senhor sabe remar? O rapaz aí fica, o senhor vai. (Fonseca, 2016, p. 21)

O fragmento do conto "O pescador", de Aleilton Fonseca, ganha uma dimensão interpretativa ainda mais profunda quando analisado à luz da complexa concepção de memória de Santo Agostinho. A interação entre o narrador, os pescadores e o próprio ato de narrar ecoa as ideias agostinianas sobre como a memória transcende o mero armazenamento, tornando-se um palco dinâmico para a construção da identidade e a compreensão da realidade.

No trecho literário, somos introduzidos a uma cena carregada de sutil tensão: o narrador, forasteiro à arte da pesca de siri, tenta integrar-se a um ambiente de

trabalho rústico e exigente. A desconfiança inicial do pescador ("se o senhor não tiver sangue bom pra pescaria?") e o divertimento velado do ajudante ("Era mofa?") colocam o narrador em uma posição de vulnerabilidade física e social. Contudo, é na metalinguagem do narrador que o fragmento atinge seu ponto mais intrigante. Ele se autodenomina um "narrador intruso" e questiona abertamente sua onisciência: "Ora, por que eu não conto o evento de fora, sabedor de passado, futuro e pensamentos?". Essa auto-reflexão sobre o processo narrativo e a própria consciência do narrador em relação ao seu papel é o cerne da conexão com o conceito de memória.

A reflexão teológica de Santo Agostinho apresenta a memória não como um simples arquivo passivo de eventos, mas como um "vastíssimo palácio" da mente, um campo vasto e ativo onde não apenas as experiências são armazenadas, mas também são processadas, abstraídas, modificadas e recriadas. Para Agostinho, a memória é uma "coleção viva e contínua de experiências", crucial na formação da identidade e no autoconhecimento, servindo até mesmo como um "portal" para a revelação e a conexão com o divino. Essa visão desafia a ideia de uma memória meramente retrospectiva, elevando-a a uma faculdade intrinsecamente ligada à criatividade, ao raciocínio e à própria essência do ser.

Ao entrelaçar o conto de Fonseca com a perspectiva agostiniana, percebemos que o narrador da história personifica a memória ativa de Agostinho. Sua capacidade de ser "sabedor de passado, futuro e pensamentos" dos personagens reflete a ideia de que a memória não se limita ao que foi vivido, mas se estende ao que pode ser imaginado, interpretado e, no contexto da narrativa, "conhecido" de forma onisciente. O ato de narrar, assim, não é apenas um relato, mas um processo de recriação contínua, onde o "palácio da memória" do narrador molda a realidade apresentada, permitindo-lhe transitar livremente por tempos e consciências.

A aparente "intrusão" do narrador na história e seu desequilíbrio ao tentar embarcar na canoa, apesar de sua inaptidão física para a pesca, podem ser vistos como uma metáfora para a construção da identidade. Assim como a memória agostiniana não é um depósito estático, mas um espaço onde a experiência é internalizada e transformada, o narrador, ao se intrometer e tentar participar, está ativamente construindo sua própria identidade dentro da narrativa. Sua onisciência,

que o permite saber o "evento de fora", dialoga com a capacidade da memória de transcender o tempo linear, interligando passado, presente e a percepção de um futuro imaginado, transformando a mera sequência de acontecimentos em uma experiência mais profunda e multifacetada.

Além disso, os desafios impostos pelos pescadores — a exigência de "sangue bom", a habilidade de remar e a necessidade de pescar "de dois" — simbolizam as interações com o mundo real que ativam e enriquecem a "coleção viva" da memória. Mesmo com sua onisciência, o narrador é instigado a engajar-se com o concreto, a superar obstáculos. Essa interação é essencial para que a memória não seja apenas um depósito, mas um catalisador de sabedoria e autocompreensão.

Em suma, Aleilton Fonseca, ao apresentar um narrador que se questiona e se intromete em sua própria criação, convida-nos a uma reflexão sobre a essência da narrativa como um espelho da memória. Assim como a memória de Santo Agostinho é um portal para a introspecção e a revelação, o ato de contar uma história, permeado pela onisciência e a subjetividade do narrador, torna-se um processo de contínua descoberta e reelaboração da experiência, interligando o finito e o divino, e revelando a complexidade da consciência humana em seu "vasto palácio" interior, como podemos observar no recorte abaixo:

RECORTE 08

Desde quando me tracei nos planos de pescar siri? Deu-me essa vontade de observar a pesca, ir na garupa do pescador, ou melhor, no meio da canoa para não desequilibrar a viagem. Onde vamos achar carimbo para os selos desta escrita?

Numa fotografia, tirada a esmo à beira-rio, tudo pode ser um começo, a gente agora se enovela nos fios. As histórias nos alcançam, quando nem as tomamos aos tentos. Minha imagem de costas para o rio, em pose turística na beirada de maré-cheia. Lá no mais longe nem tanto, ia a figura dos canoieiros; dois, um no remo, outro no trato dos apetrechos de pesca. Só me dei conta do detalhe quando obtive a foto, o acaso revelado, nas cores das aventuras. Foi isso, um conto queria ser escrito! E eu o adotei, como um exercício de passeio, titular de tais ofícios. O próprio fotógrafo me deu as primeiras imagens: os pescadores saíam depois do almoço, a partir de um cais improvisado — um porto de canoas, sabe? — ali por perto. Onde? Ele me disse, eu rabisquei os primeiros pontos do enredo e me pus a imaginar.

Vamos agora nesta canoa deslizando, que a imaginação é precisa. Sentimos as borbulhas do remo na água, uma trilha que se afasta da madeira, se multiplicando em direção às margens. Os homens cuidam, cada qual seu tanto, um vai ao remo, outro manuseia as redes de apanhar siri. Diante de minha curiosidade explícita, o pescador desenrugou o semblante, me deu uma nova importância: (Fonseca, 2016, p. 22)

O segundo fragmento do conto "O pescador", de Aleilton Fonseca, estabelece uma profunda e fascinante metalinguagem sobre a origem da própria narrativa. Ao refletir sobre a gênese de sua história, o narrador não apenas nos convida a acompanhar sua jornada criativa, mas também dialoga intensamente com a complexidade da memória e da construção da identidade, especialmente quando lido através da lente das ideias de Marcel Proust no prefácio de *No Caminho de Swann*.

O narrador inicia com uma indagação existencial para a própria narrativa: "Desde quando me tracei nos planos de pescar siri?". Essa pergunta inicial revela que a inspiração para o conto não foi um ato premeditado ou linear, mas sim o resultado de uma vontade espontânea de observar. Mais ainda, ele busca validar a origem dessa escrita, questionando: "Onde vamos achar carimbo para os selos desta escrita?". Essa busca por uma "validação" ou um ponto de partida concreto para a ficção remete diretamente à ideia proustiana da memória como uma "floresta mágica cheia de memórias recônditas", onde as origens e os percursos são muitas vezes sinuosos e desconcertantes.

O momento-chave da revelação ocorre com uma fotografia "tirada a esmo à beira-rio". Inicialmente apenas uma "pose turística", a imagem só ganha seu verdadeiro significado retroativamente: "Só me dei conta do detalhe quando obtive a foto, o acaso revelado". Este "acaso revelado" é a quintessência da memória involuntária proustiana, onde um fragmento do passado, aparentemente insignificante no momento de sua ocorrência, ressurgiu de forma espontânea, matizado sob uma nova luz, e se revela como a clareira que ilumina o caminho da recordação. As "histórias nos alcançam, quando nem as tomamos aos tentos" reforça essa ideia de que a narrativa emerge não de uma busca ativa e consciente, mas de um encontro fortuito com o tempo perdido, um fragmento que "queria ser escrito".

A partir dessa revelação acidental, o narrador assume um papel ativo na reconstrução e ressignificação desse fragmento. Ao "rabiscar os primeiros pontos do enredo" e "imaginar", ele não está apenas transcrevendo uma lembrança; ele está embarcando na jornada proustiana de "reconstruir e ressignificar" os fragmentos dispersos do passado. A frase "Vamos agora nesta canoa deslizando, que a imaginação é precisa", é um convite para o leitor mergulhar nesse processo de

imersão criativa, onde a imaginação age como um veículo que preenche as lacunas, sentindo as "borbulhas do remo na água", transformando o acaso em enredo.

Esse processo de adoção da história ("E eu o adotei, como um exercício de passeio, titular de tais ofícios") é um ato de autodefinição. Ao se tornar o "titular" dessa narrativa que o alcançou, o narrador molda sua própria identidade como escritor, ecoando a percepção de Proust de que a memória não é apenas um repositório, mas uma parte "atuante e renovadora de nossa identidade atual". A história, nascida de um fragmento da memória involuntária, se torna o meio pelo qual o narrador se encontra e se reafirma.

Finalmente, a mudança na dinâmica com o pescador — "Diante de minha curiosidade explícita, o pescador desenrugou o semblante, me deu uma nova importância" — demonstra como o engajamento ativo com a "memória" (neste caso, a memória do evento que deu origem ao conto) transforma a percepção da realidade e do próprio narrador dentro dela. É pela exploração desses "percalços e aventuras na exploração das recordações" que a jornada introspectiva se torna um caminho de revelação, não apenas da história a ser contada, mas do próprio sujeito que a conta.

Em síntese, o fragmento de Aleilton Fonseca é uma metanarrativa que espelha o processo de busca e recuperação do tempo perdido de Proust. A história de "O pescador" não é simplesmente inventada, mas descoberta através de um "acaso revelado", um fragmento da memória que, uma vez ressignificado pela imaginação do narrador, não só dá vida ao conto, mas também renova a identidade daquele que o narra, provando que as memórias são "partes atuantes e renovadoras" da nossa existência e que o "caminho de Swann" é, em essência, o caminho da própria criação, como podemos observar no recorte abaixo:

RECORTE 09

Os pescadores íamos deslizando sobre o leito das lembranças. Juca cada vez mais radiante, num quanto que alegre, vinha-lhe à voz uma música que me resgatava, eu menino, lá de um mais fundo poço do adulto letrado. Ele puxou o tema, eu o acompanhei, o rapaz ajudou ritmando. Juntos cantávamos a cantiga, enquanto a canoa já buscava as franjas do porto:

Caranguejo não é peixe,
Caranguejo peixe é.
Caranguejo só é peixe
Na enchente da maré...

Aportamos e agora íamos, ambos carregando a caixa de siris, a água escorrendo pelas frinchas. Eu, com a calça arregaçada, a camisa aberta, os suores salgados e o cheiro de mangue entranhado em meus cabelos. Sim, íamos em busca do bar de Binho, era hora de festejar. Ele ia sentar-se conosco, e os três recomporíamos os meninos que os adultos abandonamos nas redes do esquecimento.

Eu me encontrava de pés no chão, com uma nova alegria antiga, caminhando sobre as páginas de minha própria história. Eu ia, sim, mas eu quem? Eu, o narrador, pura invenção de letras e frases. Como pôde esse personagem tomar posse de mim? Pois, sim, confesso: eu me deixei fotografar à beira de um rio, por onde passava uma canoa. A foto me revelou depois. Mas eu nunca embarquei naquela canoa que navega para sempre estática no meu álbum de viagem. E nunca falei com Juca – será este o seu nome? – nem atrapaihei sua pescaria. Ele era, sim, um amigo de minha infância. Eu podia estar na sua canoa, senhor do remo e irmão na partilha. No entanto, não: na mesma foto, faço pose à margem, de costas para o rio e para a canoa. Um tempo de cuja rede escapei em busca de outros sonhos. (Fonseca, 2016, p. 26)

O último fragmento do conto "O pescador", de Aleilton Fonseca, atinge o clímax de sua metalinguagem, operando um profundo "estranhamento" na percepção do leitor. Ao revelar a natureza ficcional da experiência narrada, o texto não apenas questiona a própria realidade literária, mas também dialoga intensamente com as noções de "desautomatização" e "repetição diferencial" propostas por Chklovski e reinterpretadas por Maniglier.

Inicialmente, o texto constrói uma cena de imersão e nostalgia. O narrador se vê deslizando "sobre o leito das lembranças" com os pescadores, especialmente com Juca. A camaradagem é palpável, culminando no canto coletivo da cantiga "Caranguejo não é peixe", um elemento cultural familiar que reforça a sensação de pertencimento e o "resgate" do narrador à sua infância, ao "menino" que existia antes do "adulto letrado". A chegada ao porto, o cheiro de mangue, o suor salgado e a expectativa de "festejar" no bar de Binho solidificam a imagem de uma experiência vivida, de uma "nova alegria antiga" que o faz caminhar "sobre as páginas de minha própria história". Tudo isso cria uma percepção "automatizada" de realidade para o leitor, uma imersão na verossimilhança.

O momento crucial do "estranhamento" ocorre abruptamente, quebrando essa automatização. A pergunta "Eu ia, sim, mas eu quem?" marca o ponto de virada, desestabilizando a identidade do narrador e, por consequência, a realidade da narrativa. A confissão: "Eu, o narrador, pura invenção de letras e frases. Como pôde esse personagem tomar posse de mim?" é o golpe definitivo. A experiência intensamente vivida, partilhada com o leitor, é subitamente revelada como uma construção, uma "pura invenção". Essa revelação é o procedimento de desautomatização por excelência, pois desvia a percepção habitual do leitor e o

convida a "estranhar o que já está estabelecido" – a própria veracidade do que acabou de ler.

A noção de Chklovski de que o objeto é "ao mesmo tempo estranho e familiar" manifesta-se perfeitamente. A experiência da pescaria e da canoa torna-se estranha porque é, na verdade, uma invenção, mas permanece familiar em sua capacidade de evocar sentimentos e memórias (ainda que inventadas). O pescador Juca, por exemplo, é tanto o companheiro recém-descoberto quanto o "amigo de minha infância" que o narrador "nunca falou" de fato. Essa ambiguidade é a "repetição diferencial" de Garcia-Roza: o familiar (a imagem de um amigo, a experiência de pescar) retorna, mas "se apresenta como diferente" (não uma vivência real, mas uma invenção literária).

A releitura de Maniglier sobre Chklovski ressoa fortemente aqui. A literatura, para Maniglier, não é inerte, mas "uma diferença em vias de se fazer; ela só existe à medida que ela se produz". O narrador de Fonseca explicita exatamente isso: a história da pescaria de siri existe porque foi "produzida" por ele, o escritor, a partir de um fragmento de realidade (a foto). A obra de arte se define em suas relações com outras obras de arte e, nesse caso, com a "matéria-prima" da realidade. Os "efeitos literários" (a imersão na pescaria, o resgate do menino) são o resultado de "procedimentos que transformam um objeto em um efeito desfamiliarizante". A foto, inicialmente um registro de "pose turística", é um objeto familiar que se transforma em um "desmotivador" da realidade factual, funcionando como o ponto de partida para uma realidade inventada. A precedência dos procedimentos sobre outras considerações é evidente: a artificialidade da construção é deliberadamente exposta, valorizando o como a história é contada sobre o o quê (a realidade factual).

A frase final, "Mas eu nunca embarquei naquela canoa que navega para sempre estática no meu álbum de viagem. E nunca falei com Juca [...] Um tempo de cuja rede escapei em busca de outros sonhos", resume o ápice do estranhamento e da desautomatização. O narrador, ao mesmo tempo "pura invenção de letras e frases" e uma consciência que se "deixou fotografar", revela que a verdade da literatura não reside na transcrição da realidade, mas na sua reinvenção. Ele "escapou" da "rede" de um tempo factual para mergulhar nos "outros sonhos" da ficção, usando a memória factual (a foto) como um ponto de partida para criar uma

"repetição diferencial" da experiência. Isso não anula a emoção ou o significado, mas os ressignifica como frutos do artifício literário.

Em síntese, Fonseca utiliza o "estranhamento" de Chklovski para desconstruir a ilusão da realidade narrativa, forçando o leitor a reconhecer a literatura como um ato de criação consciente. Ao expor o "Eu" do narrador como uma "pura invenção", o autor celebra a potência da ficção em moldar e ressignificar a memória e a identidade, mostrando que a obra de arte, mesmo que aparentemente familiar, é sempre um objeto "estranho" em sua essência inventiva.

Identificamos, por fim, que a amizade, em "O pescador", emerge como um poderoso catalisador da memória, permitindo ao narrador revisitar e ressignificar sua própria trajetória. Através da figura de Juca, o pescador, o narrador não apenas "pesca" lembranças de uma infância distante, mas se permite mergulhar em uma experiência sensorial e emocional que o reconecta com o "menino" que o "adulto letrado" havia abandonado nas "redes do esquecimento". A camaradagem, o canto compartilhado da cantiga infantil, o cheiro do mangue e o suor salgado não são apenas detalhes; são os elementos que, na tela da memória, tecem a tapeçaria de uma amizade que, mesmo que (ou principalmente porque) imaginada, se torna tangível e vital para a redescoberta de uma "nova alegria antiga". Essa fusão de passado e presente, mediada pela figura do amigo, demonstra como os laços afetivos são vias privilegiadas para o autoconhecimento e a reconfiguração da identidade.

No entanto, a genialidade do conto reside na subversão dessa aparente realidade. Ao final, a confissão do narrador — "eu nunca embarquei naquela canoa" e "nunca falei com Juca" — revela que a amizade vivenciada na pescaria não é uma lembrança factual, mas uma poderosa invenção da memória criativa. A amizade se manifesta, então, não como um fato biográfico, mas como uma construção literária nascida de um fragmento real (a fotografia) e nutrida pela imaginação. Essa desvelação não diminui o poder da amizade no conto, mas a eleva: ela existe plenamente como memória e como parte integrante da própria narrativa que molda o "eu" do autor. Assim, Aleilton Fonseca sugere que a memória da amizade tem a capacidade singular de transcender a materialidade dos encontros, habitando o "álbum de viagem" da mente e tornando-se um motor inesgotável para a criação e a contínua redefinição de quem somos e das histórias que nos formam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação propôs uma imersão profunda nas complexidades da memória, tal como delineada na tríade de contos “O Sabor das Nuvens”, “O Sorriso da Estrela” e “O Pescador”, de autoria de Aleilton Fonseca, inseridos em sua obra *O Desterro dos Mortos*. Ao estabelecer um diálogo fecundo com as teorias de Ricardo Piglia sobre a dualidade narrativa do conto e com a concepção de estranhamento (ostranênie) de Viktor Chklovski, este estudo buscou desvelar as camadas que compõem as manifestações mnemônicas nessas narrativas. Adicionalmente, a reflexão sobre a memória foi enriquecida pelas perspectivas de Santo Agostinho, Marcel Proust e Henri Bergson, que ofereceram um substrato filosófico para compreender a natureza e o funcionamento da lembrança literária.

Através da análise, foi possível identificar como a "história superficial" e a "história subjacente" se entrelaçam nos contos de Fonseca, revelando que a aparente simplicidade das narrativas esconde uma rede intrincada de significados, tensões e elementos de surpresa que emergem das profundezas da memória dos personagens. A aplicação da teoria de Piglia permitiu demonstrar que os contos selecionados não apenas narram eventos, mas, de forma mais significativa, exploram o espaço do não dito, do implícito e do que se configura nas entrelinhas das lembranças.

Um dos achados centrais deste trabalho reside na compreensão do papel vital dos sentidos na evocação e construção das memórias. Conforme sugerido por Chklovski, o estranhamento opera de maneira pungente nos contos de Fonseca, onde cheiros, sabores e visões, muitas vezes oriundos do passado, irrompem no presente, provocando uma dilatação da percepção e conferindo às experiências um novo contorno. A sinestesia, característica marcante da tríade analisada, demonstrou ser um recurso literário fundamental para presentificar o passado e para tornar as memórias não apenas vívidas, mas também tangíveis para o leitor. O "sabor das nuvens", o "sorriso da estrela" e o ato de "pescar" lembranças nas águas exemplificam a capacidade do autor de transformar sensações em portas para o acesso a um universo mnemônico rico e multifacetado.

Além disso, a dissertação aprofundou-se na exploração das "memórias sonhadas e/ou imaginadas" como um motor narrativo. Verificou-se que, em Fonseca,

a memória transcende a mera recordação de eventos concretos, expandindo-se para o domínio do que "poderia ter acontecido, mas não se concretizou". Essa dimensão da memória, permeada pelo desejo e pela imaginação – seja no anseio do menino em "O Sabor das Nuvens" de entrar na fábrica, no lamento do adulto em "O Sorriso da Estrela" por um afeto não retribuído, ou na vivência imaginada da pescaria em "O Pescador" – revela como a mente humana preenche lacunas e reconstrói o passado a partir de anseios e reflexões do presente. Essa capacidade de fabulação da memória não apenas enriquece a identidade dos personagens, mas também confere uma camada de lirismo e profundidade às narrativas, transformando o que poderia ser uma perda ou ausência em um campo fértil para a introspecção e a ressignificação.

A pesquisa contribui para ampliar a visibilidade da obra de Aleilton Fonseca, um autor baiano contemporâneo cuja sensibilidade em abordar temas como a morte e a memória merece destaque. Ao transcender a representação da perda como algo meramente doloroso, Fonseca a eleva a um patamar de delicado entrelaçamento de memórias, impregnado de nostalgia, leveza e até mesmo prazer. Essa abordagem singular oferece um novo olhar sobre a relação humana com a finitude e a permanência do passado.

Por fim, este estudo reforça a relevância da memória não apenas como tema literário, mas como um elemento estruturante da própria narrativa e da experiência humana. A forma como a literatura processa, elabora e recria a memória oferece uma janela para a compreensão da identidade individual e coletiva, convidando à reflexão sobre a fluidez entre passado, presente e futuro. Espera-se que esta análise inspire novas investigações sobre a obra de Aleilton Fonseca e sobre as múltiplas facetas da memória na literatura brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. **Confissões**. Tradução do latim e prefácio de Lorenzo Mammi. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Mário de. **Contos Novos**. São Paulo: Livraria Martins Editora/MEC, 1972.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. 2. Ed. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ANTONELLO, D. F.; HERZOG, R. A memória na obra freudiana, para além da representação. **Arquivos brasileiros de psicologia**, Rio de Janeiro, vol.64, n.1, p. 1-7, 2012.

BANDEIRA, Manoel 1886-1968. **Antologia poética**. Rio de Janeiro, 8.a ed. p. 96: J. Olympio, 1976.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977/Roland Barthes; tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés; tradução Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2.a ed. São Paulo: Martins, 2004. Fontes.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

BÍBLIA SAGRADA. Tradução portuguesa da versão francesa dos originais grego, hebraico e aramaico, traduzidos pelos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). 166 ed. São Paulo: Ave-Maria, 2005.

CAMARGO, S. A.; FERREIRA, N. P.; O estranho na obra de Sigmund Freud e no ensino de Jacques Lacan. **Trivium – estudos interdisciplinares**, Rio de Janeiro, vol.12, n.1, p. 1-11, 2020.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In.: TOLEDO, D. O. [org.] **Teoria da literatura**: Formalistas russos. Traduzido por Ana Maria R. Filipouski et. all. Rev. Rebeca P. da Silva, Prefácio de Boris Schnaiderman. 4. ed. Porto Alegre: 1978. pp. 39-56.

COSTA, José Carlos da; ALVES, Lourdes Kaminski. Representações da memória na literatura e na cultura. **Revista Investigações**, nº 1. Vol. 23, p. 187-210, 2010.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

ELIOT, Thomas Stearns. **The wast land** (Poesia). Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FONSECA, Aleilton. **Carta a um jovem poeta**. <https://academiadeletrasdeitabuna.com.br/2021/06/25/carta-a-um-jovem-poeta-aleilton-fonseca/>. Acesso em 24/10/2024.

FONSECA, Aleilton. **Alba entrevista**: convidado Aleilton Fonseca. Entrevista concedida a Jefferson Beltrão, TV Alba. Site: alba.tv.br., 24 de março de 2025. Disponível em: youtube.com/watch?v=7kHD1jHLwhc. Acesso em 11/05/2025.

_____. **A terra em pandemia**. [ilustrado por] Silvio Jessé. Itabuna, BA: Mondrongo, 2021.

_____. **Movimento de sondagem**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981.

_____. **O desterro dos mortos**. 4. ed. Ibicarai: Via Litterarum, 2016.

_____. **O espelho da consciência**. Salvador: Gráfica da UFBA, 1984.

_____. **O pêndulo de Euclides**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

FREUD, Sigmund. **Recordar, repetir e elaborar** (Novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II) (1914). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Vol. XII, Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução Ana Alencar. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2002.

HUME, David. Investigação sobre o Entendimento Humano. *In: Tratados Filosóficos I*, Lisboa: INCM, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. 1. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Editôra do Autor, 1964.

_____. **Laços de família** [recurso eletrônico]. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

MANIGLIER, Patrice. Sobre o modo de existência dos objetos literários: dilemas filosóficos do formalismo. Trad. Fábio Roberto Lucas. *In: Les Temps Modernes*, 2013/5, nº 676, p.48-80.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista do (Org). **Entre prosas, vivências e memórias**: as trilhas literárias de Aleilton Fonseca. Itabuna, BA: Mondrongo, 2021.

PLATÃO, Mênon. **Fedro**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. **Soletras** – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ, Rio de Janeiro, n. 28, p. 344-355, 2014.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução Mário Quintana. 3.ed. São Paulo: Globo, 2006.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Disponibilizado pela LeLivros.site. [Ebook]

QUINTELA, C. F.; SILVA, P. J. C. A memória e sua plasticidade: uma revisão histórica da noção de memória em Freud. **Memorandum**. Belo Horizonte: UFMG; Ribeirão Preto: USP, n.26, p. 66-89, 2014.

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

SANTOS, A. E. C. **O processo criativo de Aleilton Fonseca em Nhô Guimarães**: edição genética e estudo crítico, 2018, 217p. Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura) – UFBA, Salvador.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

VAZ, V. “A arte como procedimento”: 100 anos. Em homenagem a Svetlana Boym. **Revista de Literatura e Cultura Russa – RUS**. São Paulo, vol. 9, n.12, p. 03-28, 2018.

VAZ, V. A era do “estranhamento”: o Formalismo Russo e o conhecimento humanístico contemporâneo. **Revista de Literatura e Cultura Russa – RUS**. São Paulo, n.16, p. 221-235, 2020.

ANEXOS

O SABOR DAS NUVENS

ERA AQUELE CHEIRO CÁLIDO DE BISCOITOS NO FORNO. Invadir o portão era sempre o sonho, a vontade de ver como se faziam biscoitos, quantas mãos os amassavam, enfornavam, acomodavam nas embalagens coloridas. Mas não podia, que lá sempre havia o homem a vigiar, sozinho, quieto na guarita. Ele se ocupava em ouvir um rádio de pilha, enquanto os nossos olhos escalavam o ar para colher a fumacinha, um sorriso sorrateiro da chaminé multiplicando-se em nuvens baixas. Elas levavam aos arredores de nossas casas as cores silenciosas daquele gosto morninho. Dava-nos vontade de saborear a fábrica inteira.

Era uma enorme casa. O ruído dos geradores era o aviso, o coração da fábrica pulsava: distraía-nos como um motor de nave em voo, zumbindo nos ouvidos curiosos. Mas, o portão! Sempre fechado aos estranhos – estranho, eu?! –, a guarita e seu morador solitário, escutando aquelas notícias. Seu mundo saía do rádio e ali mesmo se esvaía. E as letras vermelhas, iradas, gritavam:

ENTRADA PROIBIDA

Agora, não: eu ia vencendo portão adentro, de repente escancarado; nem portão que era, mas a entrada que me chamava sem impor condições:

- Ei, o senhor está procurando alguma coisa? – um menino me atalhou.
- Biscoitos! – respondi, sem deixar escapar-me o fio de meu próprio tempo.
- No meio do mato? – ele insistiu.
- Não, no meio da fábrica.
- ?!
- Huuummm. Esse cheiro! – murmurei, sentindo-me orvalhar nos lábios.
- Cheio de mato e insetos – ele pontuou-se no real.
- Não, biscoitos quentinhos.
- ?!
- Veja a fumaça da chaminé.

O menino olhou para as nuvens, que iam altas e ensolaradas, me encarou e, distanciando-se um pouco, me observava de um certo soslaio, bem que desconfiava de mim. Eu estava um doido? Ambos fizemos pausa, entrecortadas de olhares

esconsos. E, nesse diálogo, já de somente olhar, nos tangenciávamos, nos recortes do tempo. Cada qual seus quais, com suas estampas, em que a vida pode ser revisitada.

Era um menino e sua bicicleta, nas rodas de seu presente. Eu, então... Ele encostou o brinquedo numa estaca sobrevivente, entrou na fábrica saltando por sobre um resto de parede. E me disse que seu avô trabalhara ali antigamente. Ao se aproximar, ele afastou as ramagens tenras, por entre as touceiras de mato. Colheu um melão-de-são-caetano e o apertou entre os dedos, as partes se abrindo em estrela, expondo as carnes vivas e sementes do fruto silvestre. Era bonito, desde menino eu achava: pena que não se prestava a melhor degustação, só servia para alimentar o sonho. Aquele fruto viera do passado, entrando portão adentro para tomar conta de tudo. Eram as ramagens da mão do tempo.

– Olhe isso!

O menino tocou o pé na parede e me disse que estava tudo podre. O telhado viera abaixo, os cupins devoraram as madeiras. Eu ouvia o relato, mas não acompanhava seus olhos. Ouvia mesmo era a engrenagem trabalhando. As máquinas que nunca vi, apenas as imaginara, pelo som do trabalho que os cobogós me avisavam. Dois tijolos saltaram, quebrando-se sobre o capim rasteiro que assoalhava o lugar. Eram dois tijolos que se esmigalhavam, mas eu os revia intactos na parede firme, na cor do óxido de terra sempre novos.

O menino montou de um salto, saiu cavalcando a bicicleta, ia-se equilibrado. Segui atrás sem saber ao certo por que o acompanhava. Lá adiante, vi quando ele entrou num terreiro, a casa simples mais ao fundo. Continuei caminhando, até me acercar da grade baixa do portão. Na frente da casa compunham-se pequenos canteiros de flores, acenavam-me ali nessa busca as rosas e seus espinhos. Havia uma aroeira jovem, sob a qual um banco de madeira convidava à sombra:

– Ó de casa! – me arrisquei a novo rumo.

Um homem de boa idade assomou à porta, logo me averiguava as feições, certamente para ver se me conhecia de outro tempo ou lugar. Ele veio ao meu encontro. Senti o seu esforço a esmo: não, ele não me conhecia. Eu desatei a cena:

– Boa tarde. O senhor é seu...?

– Ivo, eu mesmo. Boa tarde. É alguma coisa? – ele respondeu e perguntou, reticente.

– Nada. Ia passando, seu neto me disse que o senhor trabalhou na antiga fábrica, então...

– Ah, sim, trabalhei, né? Mas isso faz muitos anos, pra lá de uns trinta! – ele informou, enquanto apontava o banco de madeira, num convite.

– É, faz tempo! – comentei, enquanto nos sentávamos à sombra.

– O senhor veja: o tempo passa, leva tudo. Leva a gente também – ele filosofou, buscando apoio nas nuvens.

– O senhor se importaria de me falar um pouco daquele tempo, da fábrica, como era antigamente?

A primeira frase de sua resposta foi um gesto silencioso, de quase em quase, desde seus olhos para os meus. Depois seu olhar fugiu para os galhos da aroeira que nos assistia. Esse seu lvo, avô do menino, estava já encabulado. Eu lhe trazia aquele assunto morto, num repente voltando à luz da tarde. Ele estava surpreso. Depois de se cultivar absorto, num quase sorriso, ele murmurou, com jeito de certa tristeza:

– Ah, não sei lhe contar, não. Não sei de lá, nada.

– Mas, e o serviço, lá dentro? – eu quis insistir.

– Lá dentro, não lembro.

– Mas se o senhor trabalhou lá?!

– Mas eu só trabalhava fora.

– Ah – murmurei, desapontado.

– Quem é o senhor? – ele reverteu a entrevista, mas já eu desanimara.

Fiquei de pé, olhei a aroeira tranquila, ele também se levantou. O menino vinha de volta, os olhos acesos em nossa direção.

– Contou a ele, vô? – disse, com o ar orgulhoso.

– O quê?

– Que o senhor era vigia da fábrica?

Para mim, esta revelação do menino, diante da fala vazia do seu avô. Meio a contragosto, o velho esfregou as mãos, com os dedos entrelaçados, e confirmou:

– Eu era só mesmo vigia.

Os três ficamos calados. Eu reconhecia naquele homem a função que nos impedia de alimentar a curiosidade, de nos arriscar à prova de alguns biscoitos. Ele ficava de guarda na guarita para que os meninos vadios não entrassem. No seu sem

jeito, ele confessava isso, meio que pesaroso, até mesmo descontente. Restava-nos aquele silêncio em branco.

Então eu cumprimentei o velho com um gesto e disse “até logo”. Aquilo era mesmo um adeus. Ele, cabisbaixo, nem respondeu. Segui pelo caminho de barro, sem ânimo sequer de olhar para trás. De repente, ouvi que o menino me seguia, em meu rumo direto de volta a fábrica. Meus olhos ainda iam cheios das imagens que aquele avô não pudera me contar. Toda a fábrica para ele resumia-se a mínima guarita, o tamanho exato de sua história. Eu me senti pleno, tinha a fábrica inteira dentro de meus olhos. E agora ia seguindo, o menino guiando, sem palavras quais que fossem.

– Essa fábrica foi importante aqui, o senhor sabe? – ele se esforçava para preencher a página que o seu avô rasgara sem querer.

Eu fui seguindo pelo acostamento da pista recém-asfaltada, enquanto o menino me acompanhava, pedalando devagar. Aproximei-me do velho prédio e agora eu via de fato as ramagens que invadiam os restos das paredes, entrando e saindo pelos cobogós sobreviventes.

De novo entrei pelo vão aberto das ruínas da guarita onde ficava o vigia: era a boca do tempo que tudo engolira. E percorri aquele mapa da fábrica, um debuxo antigo perdido nas memórias envelhecidas de uns e sepultadas de outros. Eu rabiscava as imagens, preenchendo-me de todos os talvezes. Riscava por onde fosse que ficava cada máquina, onde era o forno, onde se empacotava, tudo agora um ex-existir das coisas e dos gestos. Os operários de novo a postos, suas vozes e passos abafados pelas vibrações das máquinas. Quantas vezes eu sonhara ser um deles! Dentro de mim a massa ia engrossando, os biscoitos tomando forma e daí ao forno, saindo de lá quentinhos para os pacotes e para as latas.

Eu não podia me perder daquele cheio. Eu precisava me repor no saber experiente que a vida desbota e destrata, nas rimas certas do texto, a súmula do sim e do nada, as respostas que a gente colhe como frutos de safra no pomar. Estou aqui, mas cheguei tarde, contudo em data aprazada: em vez de massa, preparo um outro tipo de fermento.

O relógio sumiu de minha rota, eu me vi num ponto suspenso, as reticências entre duas vírgulas absortas, antes de assinar aquela sentença. Eu tinha de reconhecer: três gerações, o avô, eu e o menino vivíamos cada um sua própria

alegoria, cada qual a mais plausível e incerta. Em cada um de nós havia uma fábrica diferente brotando de dentro do mato, que invadia os nossos olhos e os nossos dias. Dos três sobreviventes do sonho, apenas eu tinha pena e papel; e sabia sentir as cores, o gosto e o sabor das nuvens. Tudo sobrevive nos sulcos que as letras escavam sobre o mudo pergaminho. Debaixo dos riscos, sobrevivem as demais escritas.

Eis a fábrica. Entrei de novo, sem licença. Eu andava a esmo, pelo meio do salão de trabalho, tropeçando nos matos rasteiros. Eu só queria repor as peças em seus lugares, ligar as máquinas, aquecer o forno e despertar a chaminé. O menino de novo me observava, talvez curioso ante minha empreitada. Eu perscrutava-lhe uma pergunta que ele não alcançou formular. Eu, também funcionário, em certo depois, minha função era a última de todas. Enfim, eu agora a exercia. Ouvi que a fábrica apitava e me senti arrepiar inteiro. Estava findo esse turno de trabalho. Então eu fui saindo.

– Esta fábrica está morta.

O menino disse isto e retomou sua bicicleta. Deu uma última olhada, foi-se a guiar para longe, fazendo girar o tempo presente. Era já o cair da tarde; e dentro de mim o apito da fábrica chorava. Eu via de novo a fumaça formando nuvens e provava o cheio morno dos biscoitos. Continuei caminhando, sem olhar para trás, os matos já não me incomodavam. Era hora, e eu ia saindo pelo mesmo portão aberto por onde as minhas lágrimas passavam.

FONSECA, Aleilton. O sabor das nuvens. In: **O desterro dos mortos**, p. 40-44. 4. ed. Ibicaraí: Via Litterarum, 2016.

O SORRISO DA ESTRELA

ESTAVA MORTA A MINHA IRMÃ, ali entre jasmims e rosas, minha mãe à cabeceira chorava. Era uma noite inquieta, essa do velório em vigília e prantos por Estelinha, de quando em quando se rezavam benditos. O enterro iria seguir no outro dia, no meio da manhã de sol.

Estela estava morta, aos treze anos. E eu sentia dentro de mim esta morte. Era um pouco também eu morto, sem tempo de me redimir e poder amar minha irmã, como – só agora! – eu sabia ser capaz. Ela não morresse, eu iria brincar com ela, nunca mais uma zombaria, nem desprezo, nunquíssimo a chamaria de "sua doida".

Pois agora eu começava a compreender sua linguagem; logo agora, desde que ela se fora para o hospital, eu comecei a entender seus diálogos compridos com as pedras, com os tocos de pau, com as folhagens ao vento. O silêncio de sua ausência no quintal se mostrou dentro de mim em tons de uma saudade estranha. Mas, ainda ali, eu não suspeitava do que me vinha na alma.

Tudo fora a ordem do tempo. Ela nascera primeiro, três anos antes de mim. Agora a diferença encurtava, mas justo quando eu me afogava nesse deserto de lágrimas. Pela primeira vez, eu dialogava com a minha irmã:

– Estela, acorde, vamos conversar com as pedras – sussurrei no seu ouvido, ninguém me escutasse.

A madrinha veio me consolar, eu tivesse paciência, fora a vontade de Deus, o melhor para ela, tão doentinha, coitada. Tive raiva de madrinha, no meu mais íntimo sofrimento. Continuei a conversa, até que me puxaram pelo braço, pois minha mãe redobrava-se no pranto.

– Estela, acredite em mim agora. Vamos correr picula.

O corpo dela suava, dormindo sem ressonar. Um pano envolvia seus cabelos castanhos e descia para sustentar seu queixo – talvez para conter o sorriso? Minha mãe enxugava o suor da morta com o mesmo lenço em que depositava as próprias lágrimas. O tempo voltasse, meu Deus! Eu só implorava um único milagre. As imagens desfilavam na minha memória, eu a escutava como se fosse agora:

– Vamos brincar, Dindinho.

– Não me chame de Dindinho! Meu nome é Pedro – respondia áspero, sem sequer olhar, e ia saindo.

Eu pensava odiar o fato de ter uma irmã assim. Ela insistia, amorosa, que me dava um constrangimento.

– Não, ninguém sabe, mas é Dindinho, seu nome bonito, eu chamo – dizia, como se eu continuasse presente.

Eu fugia de ter essa irmã. Os meninos me abusavam. Várias vezes briguei por me chamarem de Dindinho, o irmão da doida. Dindinho, eu mesmo não! Minha mãe já ia pegando o costume de me chamar assim, nas vontades de sempre agradar a filha. No contra, eu me rebelei, fugi de casa um dia inteiro. Minha Mãe me deu uma surra, depois, mas nunca mais me chamou daquele nome.

Por que ela existia? Eu não me dirigia a Estela. Mudava de rumo, baixava os olhos para não dar com ela. Eu a considerava um estrago na minha vida. Quis muito que morresse.

Ela me surpreendia, às vezes, antes que me mostrasse irritado, como quase sempre acontecia:

– Quando você morrer, Dindinho, de que cor você quer suas asas no céu?

Uma coisa tão sem sentido, que eu sequer respondia. Apenas fazia uma careta de enfado, balançava a cabeça negativamente. Ela me cercava os olhos, inventava brincadeiras cada vez mais estranhas, para conquistar minha atenção. Isso tudo mais me afastava. Os meninos, meus amigos, considerassem que eu não tinha irmã, pois mencioná-la era já motivo de desavenças. Fiquei de mal com alguns dos melhores, tempos e tempos, por essas causas.

Diante de minha repulsa, Estela intentava uns modos de me sensibilizar, sem o menor sucesso. Um dia, posto que eu a estivesse atentando muito, ela imaginou uma proposta das mais descabidas. No começo da noite, ela, depois de tanto silêncio, me propôs com a maior certeza do mundo:

– Eu lhe dou uma coisa para sempre, aquela estrela grande será só sua a vida toda e depois, Dindinho.

– Ora, quem pode ter uma estrela, "sua doida"? – desdenhei.

– Pois pode, porque é minha e eu lhe dou só pra você, Dindinho. Mas só se você sorrir para mim, todo dia, uma vez... só uma... você quer?

Nunca soube sorrir para você, Estela, me perdoe. Quando eu tomava posse de mim mesmo em mais profundo, quando um sorriso germinava no fundo de minha alma – e seria seu! –, você já não estava aqui. Até hoje só me vêm as lágrimas que nunca tive antes, quando você vivia em seu mundo de imagens, que só percebi depois. Eu era mesmo um Pedro, o coração tinindo na dureza, você foi me amaciando. Você, aos quase quatro anos, me carregou no colo. Eu era seu neném, como a nossa mãe me contou, depois de tudo, tardiamente. Estela... tudo podia ser tão diferente!

A noite ia avançando, em horas que eu não conhecia, os meus olhos já desistentes. Eu me debruçava sobre a morta, o sono me empurrava para ela, nos movimentos bruscos dos cochilos. Minha mãe me mandou dormir, e eu, depois de insistir negativo, enfim saí cabisbaixo da sala, a solidão me completava. Não me dirigi ao meu quarto, mas ao que ficava ao lado. E examinei os ângulos daquele lugar, tudo tão limpo e arrumado numa ordem que eu não conhecia. Ali, enxerguei os contornos deste vazio que até hoje carrego. Fiz meia-volta e caminhei para o meu leito, mas não consegui me acomodar. O sono me apertava os olhos, uma agonia no peito teimava-me pela vigília. Quis retornar à sala, mas nossa mãe me suplicou que não com um olhar terno, tão raro aquele olhar... Eu voltei, mas não para o meu quarto. E me deitei na cama de Estela, deixando na alfazema do travesseiro o sal dos meus olhos.

Eu me vi vivendo o melhor que nossa realidade. Estela me sorria, corria de mim, eu não tinha pressa de apanhá-la, era talvez picula. O nosso quintal se alargava, o caminho de plantas, paus e pedras ia-se margeando em nuvens sem um fim que se avistasse. Eu tinha o saber de tudo, mas não me importava, o sorriso de Estela me preenchia e me fazia leve, que então voávamos. Eu queria alcançar minha irmã, mas não podia lhe pedir que parasse. Estela tinha um voo firme e certo, e eu, me parece que só voava no seu vácuo. Mas eu a queria, buscava-a para um abraço que faltava em mim, um toque que me transmitisse os seus modos de sorrir. Eu queria conversar com as nuvens e as pedras lá embaixo já me sorriam, as folhas acenavam para mim. Estela ia-se distanciando, eu me surpreendi no cansaço desse voo, as nuvens perdendo sua leveza. Estela! Estelinha, me dê a mão! Me leve com você! Mas o seu sorriso já me abandonava. Ela se foi fazendo em cor de nuvem, aos

poucos me vi sem olhos para tê-la. E era tarde, muito tarde: tive um sobressalto, e tudo que agora eu via eram as telhas vãs do nosso quarto.

A manhã se ia acesa como as velas, numa rapidez que doía em nós. Vi que minha mãe não dormira, velara nessa noite toda uma vida ao lado da filha. Era um olhar cansado, dela para mim, com um desencanto mudo, enxergando o nosso vazio. Acerquei-me dela, os seus braços me tatearam. E logo me acariciava os cabelos com a mão direita, com a outra acariciava os cabelos de Estela. Inesquecível aquele gesto de nossa mãe, em toda a nossa vida, por seu corpo passando a nossa última sintonia.

As pessoas iam chegando, a hora do enterro se aproximava. Madrinha apagou os quatro tocos de vela acesos ao redor de Estela. Começaram a distribuir os ramos de flores para o acompanhamento. Eu reparava nos meninos e nas meninas que se acotovelavam para ver a morta. Alguns que sempre zombavam dela. Uns me pareciam tristes, outros apenas viviam uma aventura. Eu me sentia completamente afastado de todos.

Iam fechar o caixão. Minha mãe despejou mais lágrimas e inquiria Deus pela morte da filha. E até madrinha, pela vez primeira, soltou as rédeas do seu pranto. Eu me guardei no silêncio, peguei um ramo de rosas que estava próximo ao rosto de Estela. Não me pareceu que eu pudesse beijar o seu rosto agora, já que nunca o fizera em vida. Então beijei as flores e pus de volta no caixão.

Era hora, o enterro ia seguir. Quando me mandaram olhar minha irmã pela última vez, não chorei, pois me pareceu que ela sorria um sorriso longe só para eu sentir. Então percebi que ela agora se tornava como nuvens. Eu quis seguir com ela, mas não me deixaram. E me levaram Estela de mim.

O cortejo dobrou a primeira curva de nossa rua. Os meus olhos continuaram buscando, até hoje parados naquela curva sem nome. Madrinha varreu a casa, dos fundos para a porta da frente, juntando as folhas e restos de flores e tocos de velas. Deixou o montinho no pé de jambo que Estela chamava de "meu segundo amor". Era onde minha irmã costumava ficar à sombra, enfeitando-se com as flores rubras de jambo. Ali eu derramei as minhas derradeiras lágrimas.

Minha irmã, ainda hoje eu contemplo a tua estrela e tenho uma vontade enorme de que fosse minha. Eu vejo tua imagem se projetando de lá, num sorriso longe que não me deixa desamparado. Era essa luz que você me oferecia, por

apenas um sorriso que já era seu sem que eu soubesse. Quantas estrelas no céu – e eu não possuo uma sequer!

O tempo me deu estes cabelos brancos, mas a minha memória guarda os sinais do semblante de Estela, com suas alegrias sem nenhum motivo. Em nosso quintal, as pedras, os tocos de pau, as folhagens ao vento puxam conversa comigo, mas eu continuo mudo. No entanto, agora sinto: eu sou Dindinho.

FONSECA, Aleilton. O sorriso da estrela. In: **O desterro dos mortos**, p. 11-14. 4. ed. Ibicará: Via Litterarum, 2016.

O PESCADOR

O HOMEM ME REPAROU DE ESGUELHA, que meditava: então, traduziu seu olhar nas pausas das frases:

– Eu me arrisco, e se o senhor não tiver sangue bom pra pescaria? Siri é um bichinho bem que sestroso.

Eu me enredei num meio-riso amarelado, ele quis respeitar esse gesto. No que repensando me levar com ele na canoa, me disse:

– Mas, vai ver nem é isso, é outra coisa, talvez. É, vamos.

Antes que ele se desentendesse consigo mesmo, pondo a questão de novo em avessos, eu procurei embarcar. O rapazinho, seu ajudante, esforçava-se para não dar risada, como que me estendia um remo curto, fosse eu seu substituto. Era mofa? Tive meus cuidados, me desequilibrava ao pôr um pé, depois outro, enquanto ele fiscalizava minha falta de destreza, com um gesto engatilhado. Agourava que eu caísse na água, por certo, o que talvez os livrasse deste narrador intruso. Ora, por que eu não conto o evento de fora, sabedor de passado, futuro e pensamentos? Tch! Tch! Intrometia-me na função, queria pescar siri, ora vejam! O homem não me pareceu vencido, intentava me arrumar umas dificuldades:

– Siri se pesca de dois, o senhor sabe remar? O rapaz aí fica, o senhor vai.

Eu fiz que não, com um gesto de cabeça, os lábios comprimidos. Ele esperou um pouco, talvez que eu desistisse. Eu teimei firme, me desviava de encará-lo. Notei que ele estava levemente contrariado. Já na canoa, se arrumando, ele cuspiu na água e acenou ao rapaz:

– Vem, Antonho! Vamos mostrar a maré ao moço.

Eu acho que compreendi o sentido dessa ironia, mas a ideia de tocar o conto para frente me impediu de desistir. Os dois se ajeitaram nos lugares certos, eu sobrava meio bobo no meio da cena. Ele foi incisivo, a seco:

– O senhor fique aí, bem certinho, no meio da canoa, pra não atrapalhar a pesca.

Respondi encolhendo-me no silêncio. Já íamos no balanço, sulcando as águas verdejosas da maré. O rapaz remava com uma leveza impressionante, um exímio!

Desde quando me tracei nos planos de pescar siri? Deu-me essa vontade de observar a pesca, ir na garupa do pescador, ou melhor, no meio da canoa para não desequilibrar a viagem. Onde vamos achar carimbo para os selos desta escrita?

Numa fotografia, tirada a esmo à beira-rio, tudo pode ser um começo, a gente agora se enovela nos fios. As histórias nos alcançam, quando nem as tomamos aos tentos. Minha imagem de costas para o rio, em pose turística na beirada de maré-cheia. Lá no mais longe nem tanto, ia a figura dos canoeiros; dois, um no remo, outro no trato dos apetrechos de pesca. Só me dei conta do detalhe quando obtive a foto, o acaso revelado, nas cores das aventuras. Foi isso, um conto queria ser escrito! E eu o adotei, como um exercício de passeio, titular de tais ofícios. O próprio fotógrafo me deu as primeiras imagens: os pescadores saíam depois do almoço, a partir de um cais improvisado – um porto de canoas, sabe? – ali por perto. Onde? Ele me disse, eu rabisquei os primeiros pontos do enredo e me pus a imaginar.

Vamos agora nesta canoa deslizando, que a imaginação é precisa. Sentimos as borbulhas do remo na água, uma trilha que se afasta da madeira, se multiplicando em direção às margens. Os homens cuidam, cada qual seu tanto, um vai ao remo, outro manuseia as redes de apanhar siri. Diante de minha curiosidade explícita, o pescador desenrugou o semblante, me deu uma nova importância:

– Siripoia, veja, é esse aro de ferro, dele saindo essa redinha de náilon. Pode ser de cordão grosso também, mas porém não dura muito. Se afina do aro para a ponta. Examine essa aí – ele explanou, me estendendo uma das redinhas.

– Ah, sim... Isso pega camarão também? – eu me acionei na conversa, para lhe dar corda. Ele nem se notou fígado ao anzol da prosa, eu repescava suas frases:

– Não senhor, pois camarão é com rede baixa, ou manzuá, que pega de tudo.

Essa pesca se dava numa quase que linha reta, imaginária, sobre a maré de enchente. De ponto em ponto se deixava a siripoia – ou será siriboia, seu Houaiss? –, com um naco de carne atrelada ao fundo, era a isca. A armadilha descia ao leito, amarrada numa cordinha de juta, a ponta era presa a uma bola de isopor, para boiar à vista, no lugar marcado. O siri ali se metia para beliscar, de repente se via alçado à luz do dia, adeus maré para sempre. Esse caminho dos siris era como uma *via crucis*, com estações de 50 em 50 metros mais ou menos. Em cada estação, a canoa parava, o remador segurava a água com o remo espalmado, com toques

firmes. O pescador retirava a siripoia da água, recolhia os siris para dentro de uma caixa de cipó trançado, alongada, dentro da canoa, que tinha um palmo de água, sempre renovada, para manter os bichos bem vivos. Os siris ficavam ali, ariscos, fazendo borbulhas de respiração, espantados com a súbita claridade. Mas não eram muitos. Às vezes a armadilha era erguida, estava vazia, era logo devolvida, num gesto brusco do pescador desapontado. Eu me arrisquei a abelhudar:

– Pega-se muito siri aqui?

– Antes, sim, a gente pegava. Agora não muito, já nem tá dando resultado.

O homem franziu a testa, apertou os olhos, apontou para frente, bem lá adiante:

– Tá vendo aquela mancha escura lá? Aquilo vem da fábrica que abriram na beira do rio, faz uns tempos. Jogam uns troços ruins na água... Vem diminuindo os peixes, siris, aratus, tudo.

– E vocês não reclamam?

– Ah, essa é boa. Reclamar a quem, moço? Se todos dizem que traz progresso e emprego? Não vi nenhum pobre se melhorar lá, mas a fábrica tá só que cresce. Tsch!

Nesse porquê, eu me apurava a ver a tal mancha. E realmente se via mesmo uma escuridão meio escondida nas águas, mas que, pelo visto, ia num crescendo sorrateiro contra o futuro de rios e mangues. Eu notava que quando o vento soprava trazia um cheiro não de maré mesmo, alguma coisa difícil de explicar agora. O pescador parecia satisfeito de me pôr a par de sua queixa.

– Tou vendo a hora de me apartar do rio, ir virar peão da fábrica também, como uns outros lá. Isso não tá nem um tiquinho direito, não é mesmo?

Nesse instante, permaneci calado. O homem fez uma pausa, suspirou fundo, afinou a voz noutro tom mais suave:

– Eu pesco aqui um sonho. É pra juntar dinheiro, comprar um calão. Uma rede grande de calão, isto sim é que é pegar camarão e peixe de toda versidade. Essa pesca é no mar, uma festa de muito da boa. Mas precisa de uns vinte homens pra puxar o calão. Ah, se o senhor visse!

– Eu já vi, aqui mesmo na praia.

Ele estacou em surpresa, me indagava de forma mais interessada.

– O senhor já morou nestas bandas?

– Sim, passei a infância aqui, morava nessa mesma rua, á beira desta maré.

– E não sabe nem entrar numa canoa?

– Perdi o pouco treino que tive. Fui obediente aos medos de casa, nunca aprendi a nadar direito, poucas vezes experimentei uma canoa. Gastava o tempo nos livros. Estudei no grupo escolar daqui da rua.

– Quando foi isso? Eu também estudei lá, depois parei, virei pescador de siri, que desde menino já ajudava meu pai. Não enrica não, mas se vive – pelo menos se vivia! – tranquilo. Hoje, a gente vai levando.

– Eu estudei lá alguns anos. Depois a gente se mudou para a capital.

– Eu também estudei lá na mesma época! – ele se deu um tempo, me encarava amiúde, logo prosseguiu:

– Rapaz, suas feições ... Você é João Paulo, não é? Me diga!

– Sou eu mesmo, e você?

– Pois eu não sou Juca, filho de seu Mateus?!

Ele se levantou, bem equilibrado, soltou a siripoia na água e se aproximou de mim. O ajudante, nessa hora, deixou o remo suspenso no ar, pingando gotas sobre o tempo. Eu quis me levantar também, mas meu desequilíbrio me manteve de cócoras. Ele se abaixou, também de cócoras, me abraçou firme, com um cheiro agradável de maresia e siri fresco. O rapaz fincou o remo na água, em modos de um freio, pôs a canoa praticamente estacionada.

– Faz um tempão, rapaz! Lembra dos babas no recreio? E Dezinho, que era o Pelé da turma? E você, meu amigo, por onde andou toda essa vida?

– Por aí tudo, rapaz. Virei professor, escrevo livros.

– É, desde aqueles tempos você era enxodozado com os livros.

Ele ensaiava novas perguntas, mas era preciso se cumprir em cada estação, recolhendo a pesca. Distraído pela conversa, vez ou outra perdia um siri certo que escapulia de volta para a água. O crustáceo ia-se fundeando, movimentando as patinhas, com seu próprio sonho instintivo de viver. Já encabulado, eu via que, à parte a satisfação de Juca, estava mesmo estragando a pescaria. Mas, eureka! O pescador ali era eu, um anzol ia atrelado a cada linha espreada na imensa página das águas passadas.

Ora em vez, um sirizinho atracava-se à isca e se via nas mãos do pescador Juca. Ele, que no começo da pescaria atirava os bichos pequenos longe, e se maldizendo, agora os depositava mansamente sobre a água:

– Vai, siri menino! Vê se cresce e aparece – e dava uma risada, puxando-me também o sorriso de observador.

Noutra parada, a siripoia trazia em oferta um siri enorme, era uma fêmea ovada. Juca pegou-a com jeito, enganchando o polegar e o indicador, um de cada lado, atrás, no dorso do animal, enquanto as patas remavam no ar e as puãs, armadas em azul e branco, buscavam alcançar o agressor. Ele ficou sustentando-a na minha frente para eu ver bem. Estava repleta de ovas, às centenas. Eu tive ímpeto de logo lhe ensinar uma lição ecológica sobre a situação do bicho.

Mas me precavi, observei o lance desse silêncio, a fêmea esperneava e o pescador lhe alisava as ovas, meditava uma decisão. E já eu sorria, em mais verdadeiro sorriso de alegre, esse meu amigo e sua mais bela frase:

– Vá-se embora, dona siria prenhã; vá parir muitos sirizinhos pra nossa maré!

Ele recitou esse verso sem mais o quê, mesmo divertido, enquanto colocava o animal de volta à água, cheio de delicadezas. O siri ovado foi sumindo água adentro, controlando-se com as duas patas em forma de remos articulados, com sua prole assegurada.

E agora Juca recolhia as siripoias, tomava conta dos siris que houvesse, ia depositando as redes dentro da canoa. Concluí que ele encerrava a pesca mais cedo. De pé, ele tomou o remo reserva e aligeirou-se no ofício, a canoa ganhava nova velocidade. Começava a vazante, em um só quase a mais que o meio da tarde. Ele voltou-se para o ajudante, apontou para mim:

– Até que a pesca rendeu hoje, né, Antonho? O professor aqui tem sangue bom pra pescaria, ora se tem. Nasceu foi por aqui mesmo!

Essa frase mereceu mesmo as três gargalhadas que se misturaram nos ares do rio. Ufa, de minha parte, essa dupla pescaria bem sucedida! Juca continuava eufórico, como se de novo fôssemos os meninos na algazarra do pátio escolar.

– A gente tem de comemorar, rapaz! Vamos tomar uma cervejinha lá no bar de Binho. Você lembra dele, aquele sujeito abusado como quê? Agora tá um cara muito que bem apessoado, você vai ver.

E meu amigo tocava a canoa contra a jusante, celebrando o encanto de nossas surpresas. Eu principiei a ajudar com as mãos, banhando-as nas águas que eram tanto outras quanto as mesmas do tempo infante. Juca me passou o remo, que eu me lembrasse de tudo agora, as nossas primeiras incursões canoeiras, às escondidas de minha mãe.

– Se vire aí, Janjão, quem já remou não perde o traquejo – ele disse, desenterrando o meu apelido.

Foi como se os antigos calos me voltassem. Eu abracei o remo e me aprumei de pé na canoa. E remei, no correto, em busca das novas margens. Eu sabia controlar esses rumos, espalhando em respingos as letras certas no nosso palimpsesto.

Os pescadores íamos deslizando sobre o leito das lembranças. Juca cada vez mais radiante, num quanto que alegre, vinha-lhe à voz uma música que me resgatava, eu menino, lá de um mais fundo poço do adulto letrado. Ele puxou o tema, eu o acompanhei, o rapaz ajudou ritmando. Juntos cantávamos a cantiga, enquanto a canoa já buscava as franjas do porto:

Caranguejo não é peixe,
Caranguejo peixe é.
Caranguejo só é peixe
Na enchente da maré...

Aportamos e agora íamos, ambos carregando a caixa de siris, a água escorrendo pelas frinchas. Eu, com a calça arregaçada, a camisa aberta, os suores salgados e o cheiro de mangue entranhado em meus cabelos. Sim, íamos em busca do bar de Binho, era hora de festejar. Ele ia sentar-se conosco, e os três recomporíamos os meninos que os adultos abandonamos nas redes do esquecimento.

Eu me encontrava de pés no chão, com uma nova alegria antiga, caminhando sobre as páginas de minha própria história. Eu ia, sim, mas eu quem? Eu, o narrador, pura invenção de letras e frases. Como pôde esse personagem tomar posse de mim? Pois, sim, confesso: eu me deixei fotografar à beira de um rio, por onde passava uma canoa. A foto me revelou depois. Mas eu nunca embarquei naquela canoa que navega para sempre estática no meu álbum de viagem. E nunca

falei com Juca – será este o seu nome? – nem atrapalhei sua pescaria. Ele era, sim, um amigo de minha infância. Eu podia estar na sua canoa, senhor do remo e irmão na partilha. No entanto, não: na mesma foto, faço pose à margem, de costas para o rio e para a canoa. Um tempo de cuja rede escapei em busca de outros sonhos.

FONSECA, Aleilton. O pescador. In: **O desterro dos mortos**, p. 21-26. 4. ed. Ibicarai: Via Litterarum, 2016.