



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARIANNE ANUNCIADA SOUZA DO CARMO SOARES

MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO
EM “SONHADORA”, DE ADRIANA LUNARDI

RECIFE - PE
2024

MARIANNE ANUNCIADA SOUZA DO CARMO SOARES

MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO EM “SONHADORA”, DE ADRIANA LUNARDI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como pré-requisito para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Análises literárias, culturais e históricas.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Pereira

**RECIFE - PE
2024**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Bibliotecário(a): Auxiliadora Cunha – CRB-4 1134

S676m Soares, Marianne Anunciada Souza do Carmo.

Memória e representação em "Sonhadora", de
Adriana Lunardi / Marianne Anunciada Souza do Carmo
Soares. – Recife, 2024.

119 f.

Orientador(a): João Batista Pereira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal
Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de
Educação a Distância e Tecnologia - UAEADTEC,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Linguagem. Recife. BR-PE. 2025.

1. Júlia (Personagem fictícia). 2.
Lunardi, Adriana, 1964-. 3. Memória na literatura .
4. Mimese na literatura 5. Narrativa retórica. I.
Pereira, João Batista, orient. II. Título

À Deus, ao meu filho e à minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me possibilitado coisas além do que imaginei, a conclusão desta dissertação é uma das provas do agir d'Ele em minha vida.

Minha gratidão a todos os docentes que passaram por minha trajetória. Aproveito a oportunidade para mencionar as professoras responsáveis por unir os três pontos do meu percurso de aprendizagem: Edjane Maria Correia da Silva (responsável por minha alfabetização, a que me possibilitou o contato primeiro com as letras), Ana Paula Maria Monte dos Santos (a que me despertou a paixão pelas letras e pela literatura no ensino médio) e Amara Cristina de Barros e Silva Botelho (responsável pelo meu despertar para a pesquisa científica na academia e por me apresentar a autora que estudo neste trabalho).

Ao meu orientador João Batista Pereira que, com muito conhecimento, compreensão e empatia, guiou-me desde o percurso embrionário até a finalização deste texto. Para além de um exemplo de professor e conhecedor da literatura, ele é uma referência no quesito humanidade.

Às minhas amigas Gabriela Brasilino, Calene Manuela e Jéssica Braz de Mesquita por serem rede de diálogo e externalização de emoções ao longo de todo mestrado. Às instituições em que sou professora que me acolhem e acreditam no meu fazer docente.

Agradeço aos meus pais, Gildenice Souza e Damião José por sempre me motivar, apoiar e zelar por minha educação. Estendo o agradecimento para meu irmão Guilherme. Para além do que a escola propicia, vocês são os responsáveis pelas lições de amor, respeito e coragem, aspectos essenciais para minha formação humana. A vocês, minha infinita gratidão e carinho.

A Jorge Soares, meu esposo, que entendeu minha paixão pela literatura e sempre me apoiou, dando-me suporte e dizendo palavras que sempre me impulsionaram a continuar. Obrigada por ser o amor e a calma que sempre preciso.

Ao meu filho, Thiago Soares, que, mesmo tão pequeno, inspira-me e me motiva a ser melhor a cada dia. Seu nascimento em meio a esta escrita ressignificou a minha vida.

De modo a representar minha família como um todo, agradeço, de modo especial, a Vera Lúcia e Thamires Carmo, por todo suporte dado diante dos desafios que o ser mãe e o ser pesquisadora proporcionam.

Todos vocês foram e são essenciais nessa trajetória e nas demais que hão de vir.

RESUMO

O presente trabalho objetiva discutir o conceito de memória nas perspectivas individual e coletiva, no conto “Sonhadora”, presente em *Vésperas* (2002), de Adriana Lunardi, para observar como a voz feminina silenciada no enredo contribui com a reconstrução de uma memória social. Por meio da protagonista Júlia, busca-se perceber como suas lembranças e a de outras personagens se presentificam na narrativa, representando valores e mentalidades de variados perfis da sociedade. Com vistas a problematizar como o texto transfigura o contexto dos estratos sociais presentes no conto, foram utilizados pressupostos teóricos de Werner Jeagger (1994), Aristóteles (2008), György Lukács (2009) e Antonio Candido (2014), de modo a registrar um panorama histórico sobre a configuração dos heróis e dos personagens ao longo do tempo. No que tange a memória, foram consideradas as ideias de Harald Weinrich (2001), sobre o lembrar e o esquecer; Henri Bergson (1999) e sua perspectiva sobre memória individual, e; tratando-se da memória, como manifestação coletiva, foram seguidos os postulados de Maurice Halbwachs (1990) e Ecléa Bosi (1979; 2003). Esta pesquisa teve um caráter bibliográfico e uma abordagem qualitativa, e as análises permitiram perceber que duas histórias integram o conto: a narrativa lunardiana e a da protagonista. Na história de Júlia, foram identificados aspectos que se voltam para o processo de contação oral, bem como a importância do ato do narrar na transmissão das experiências. Tratando-se da memória individual, constatou-se que as lembranças da protagonista delineiam seu comportamento e servem de guia para o desenvolvimento de suas ações. Vivendo sem enxergar o mundo, as lembranças individuais funcionam como uma forma de manter o mundo e a memória vivas enquanto a morte se aproxima. Quanto à memória coletiva, as representações que cada mulher desempenha ao longo da narrativa rememoram condições de silenciamento e de falta de representação feminina na literatura, referenciando uma condição: que a memória das mulheres sofreu tentativas de apagamento ao longo da história. Dessa forma, a memória individual se converte em coletiva, ao passo que propicia reflexões que se voltam para a representatividade de uma coletividade feminina.

Palavras-chave: Personagem; Adriana Lunardi; Memória; Representação; Narrativa.

ABSTRACT

This work aims to discuss the concept of memory in individual and collective perspectives, in the short story “Sonhadora”, present in *Vésperas* (2022), by Adriana Lunardi, to observe how the muted female voice in the plot contributes to the reconstruction of a social memory. Through the protagonist Júlia, we seek to understand how her memories and those of other characters are presented in the narrative representing values and mentalities of various profiles of society. In order to problematize how the text transfigures the context of the social strata present in the story, theoretical assumptions of Werner Jeagger (1994), Aristotle (2008), György Lukács (2009) and Antonio Candido (2014) were used, in order to record a historical panorama on the configuration of heroes and characters over time. Regarding memory, the ideas of Harald Weinrich (2001) on remembering and forgetting were considered; Henri Bergson (1999) and his perspective on individual memory; and, considering memory as a collective manifestation, the postulates of Maurice Halbwachs (1990) and Ecléa Bosi were followed (1979; 2003). This research had a bibliographical character and a qualitative approach, and the analysis allowed to realize that two stories integrate the tale: the lunardiana narrative and the narrative of the protagonist. In the story of Júlia, aspects that are turned to the oral process were identified, as well as the importance of the act of narrating in the transmission of experiences. Considering the individual memory, it was found that the memories of the protagonist outline their behavior and serve as a guide for the development of their actions. Living without seeing the world, individual memories function as a way to keep the world and memory alive as death approaches. As for collective memory, the representations that each woman plays throughout the narrative recall conditions of silence and lack of female representation in literature, referencing a condition: that the memory of women has suffered attempts to erase throughout history. Thus, the individual memory becomes collective as it provides reflections that turn to the representativeness of a female collectivity.

Keywords: Characters; Adriana Lunardi; Memory; Representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
 PRIMEIRO CAPÍTULO	
Os caminhos dos heróis e das personagens: entre a Antiguidade e a Modernidade	
1.1 Volta à Antiguidade: Homero, Aristóteles e os heróis épicos	13
1.2 Deslocamentos: a literatura clássica e o gênero romanesco	21
1.3 Resgates e avanços: a personagem e suas implicações na narrativa	27
 SEGUNDO CAPÍTULO	
Memória: o individual e coletivo e a importância do narrar as experiências	
2.1. Sobre o lembrar e o esquecer	41
2.2 Entre o corpo e o espírito: a memória individual Moderna	43
2.3 A negação do puramente individual: memória, contexto e função social	50
 TERCEIRO CAPÍTULO	
Sonhadora: memória e representação feminina	
3.1 Obra, criador e criatura	69
3.2 A memória e a experiência do narrar	76
3.3 Construções do "eu": a memória em sua composição individual	88
3.4 Um eu que se converteu em nós: representações da memória coletiva	98
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 110
 REFERÊNCIAS	 113

INTRODUÇÃO

Falar de memória, hoje, antes de tudo, é um movimento de libertação e ampliação. Este trabalho, por sua vez, trata dessa perspectiva por versar sobre uma representação de memória que, por anos, foi silenciada e apagada da história: a memória das mulheres, considerando que essa é a fonte da qual a história se faz para construir seu percurso. Portanto, discutir sobre memória feminina na literatura é uma conquista que possibilita olhar para o caminho da construção ficcional e histórica de forma distinta. Ficcional porque, durante anos, a construção da memória na narrativa permeou o pensar masculino, pois apenas as lembranças de personagens masculinos avultavam nas narrativas brasileiras e constituíam o fio condutor ficcional. O lado histórico, por sua vez, diz respeito à relação que a própria sociedade estabelece com a literatura. Assim, por mais que não seja história, a literatura compõe e se propõe, a cada escrito, a colaborar com a construção histórica de cada sociedade. Isso porque, antes de tudo, a literatura é arte e, também, cultura. Portanto, deparar-se com uma personagem feminina, que traz lembranças de sua vida como forma de reestruturar a realidade, esse é um ato de resistência, uma vez que é dado nome e voz a uma memória que viveu a tentativa de apagamento.

Em *Vésperas*, de Adriana Lunardi, encontra-se a escritura e celebração da vida e da morte através da ficcionalização da existência de nove escritoras: Virgínia Woolf, Dorothy Parker, Ana Cristina César, Sidonie Gabrielle Colette, Katherine Mansfield, Clarice Lispector, Sylvia Plath, Júlia da Costa e Zelda Fitzgerald. Entretanto, em paralelo à tragicidade e aos momentos contundentes que perpassam suas histórias, a morte, ou às “vésperas” de tal acontecimento, é retratada de modo ambivalente, uma vez que a escritura da morte ocorre para a celebração da vida, da arte, memória e literatura. Enquanto escritoras foram ficcionalizadas e homenageadas por Lunardi por meio das personagens, tais autoras viveram diferentes contextos de produção artística, experimentaram distintos graus de cerceamento, silenciamento e atividade social, mas compactuaram da perspectiva de emancipação e autorreconhecimento, em meio a um cânone predominantemente masculino e contextos que carregavam as mazelas da superioridade varonil. Assim, a arte e a produção feminina de ontem abriu e continua abrindo possibilidades de atuação escrita, o que ratifica a atemporalidade e o diálogo que existe entre as autoras de ontem e de hoje, pois “voltar para o passado é tentar reconstruir os fios que teceram a história da mulher” (Cavalcante, 2011, p. 152). À luz desse pensamento, ratifica-se a ideia de que o passado não se encerrou, mas se refaz a cada lembrança.

Paralelo à escrita, como escritora contemporânea, Adriana Lunardi tem sua fortuna crítica no processo inicial de formação, posto que ainda são poucos os trabalhos que tratam de

suas obras. Dessa forma, este trabalho contribui com a formação do acervo de estudos, trazendo análises e contribuições para os estudos lunardianos. Acresce-se a isso o fato desta pesquisa seguir uma ótica singular por delimitar o conto analisado e aproximar a personagem protagonista ao contexto de vivência social feminina de mulheres mantidas como vozes da experiência e tradição coletiva: as idosas; ou seja, além de versar sobre a memória feminina, esta dissertação se propõe a falar sobre a memória de mulheres idosas. Outrossim, as demais personagens do conto ainda possuem sua pertinência narrativa por figurarem vozes de mulheres subalternizadas, por não possuírem alfabetização e ocuparem a posição de agregadas na residência da protagonista Júlia. Portanto, a narrativa que constitui o *corpus* desta investigação foi escolhida levando em consideração os critérios de nacionalidade da escritora ficcionalizada, o contexto das suas vivências, a condição das demais personagens presentes na narrativa e o aspecto da memória como fator que permeia todo o conto. Essa delimitação possibilitou uma análise das personagens, por meio de uma visão múltipla e heterogênea da memória como instância individual e coletiva.

Quanto à motivação para a pesquisa, a presente investigação surgiu a partir do questionamento da possibilidade de, por intermédio da literatura, analisar como a memória se constitui como manifestação individual e coletiva, bem como de que forma a memória feminina de ontem é refeita hoje, colaborando com a reestruturação da condição, perfil e comportamento da mulher. Assim, por meio do conto “Sonhadora”, objetiva-se estudar a memória enquanto instância individual e coletiva, observar como a voz feminina silenciada contribui com a construção da memória social e perceber como a personagem ficcionalizada e as demais se estruturam na narrativa representando perfis da sociedade. Ademais, por meio dessa pesquisa, pretende-se reiterar a importância da literatura produzida por mulheres no Brasil, bem como sua colaboração para a cultura e a memória nacional, de modo a clarificar a representação feminina na literatura e como se dá o liame entre a mulher que representa, que escreve, e a mulher representada.

Para possibilitar uma discussão teórica, foram utilizadas reflexões sobre personagem e memória. Tratando-se da personagem como categoria analítica para o desenvolvimento desse trabalho, ao longo dos anos, várias foram as interpretações para estes seres “agentes” da narrativa. Hoje, apesar das classificações e tipificações existentes, é plausível considerar que “a personagem representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc.” (Candido, 2014, p. 54). Partindo desse pressuposto, as considerações de Werner (1994) e Aristóteles (2008) foram apreciadas no que se refere à concepção homérica primeira do herói, do gênero epopeia, como ser vencedor ou vencido pelo destino que representava a coletividade. Com a intenção de ratificar a distinção

existente entre ficção e realidade, levando em consideração que a pesquisa possui a ficcionalização como fio condutor, é importante mencionar que os postulados de Bakhtin (2003) perpassam a discussão de forma transversal, a fim de considerar a ideia de mundo representante como a realidade concreta, permeadas pelas experiências de vida do autor na construção verossímil; e o mundo representado, este configurado como imaginário, criação de uma voz narrativa. Esta ideia bakhtiniana possibilita um diálogo com a noção da mimese aristotélica, que entende a arte como imitação daquilo que poderia ser.

Com base em Lukács, em *A teoria do romance* (2009), foi observada uma perspectiva macro e dinâmica para concepção do herói, ao perceber que o herói da epopeia grega não representava o contexto moderno e, quiçá, contemporâneo; uma vez que as personagens não eram mais previsíveis, bem como não representavam a coletividade. Como reflexo do sistema capitalista, as personagens mostram-se individualistas, representam suas vontades, interesses e angústias, assim como eram passíveis aos males da sociedade. Seguindo para uma perspectiva mais recente, Candido vem apresentar que mesmo que configurada como uma entidade ficcional, a personagem viabiliza ao leitor a possibilidade de entender alguns comportamentos e perfis que ratificam a ideia de que “um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (Candido, 2014, p. 55). Reconhecendo essa capacidade de identificação para com a personagem, Zinani (2013), em sua obra *Literatura e Gênero*, traz colaborações acerca da formação da identidade feminina na literatura, bem como apresenta uma discussão sobre a representação da mulher através das personagens. Considerando que as personagens analisadas são mulheres que representam posições e grupos sociais distintos, as considerações de Zinani serão utilizadas de modo a promover uma discussão sobre a construção da identidade e do espaço social de cada personagem. Assim, o primeiro capítulo visa a apresentar esse percurso de reflexões acerca da personagem, usando pensadores de épocas distintas, Antiguidade e Modernidade, para trilhar as possibilidades de representação que as personagens promovem no espaço ficcional.

No que se refere à memória, é válido mencionar que a arte da palavra, como é chamada a literatura, mimetiza o mundo, pessoas e grupos que, em sua maioria, são mal representados, como é o caso das mulheres, isso considerando que nessa discussão essa categoria se afunila ao tratar de mulheres idosas, julgadas duplamente (o ser mulher e o ser idosa) pela sociedade. Em função disso, e diante do desenvolvimento da consciência das posições dos sujeitos e suas singularidades, existe nesse estudo a rememoração da memória de um grupo oprimido durante décadas; posto que “a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada” (Butler, 2017, p. 18). Por mais que a representação feminina na literatura mimetizasse mulheres submissas, acometidas pelo sofrimento amoroso e que vislumbravam sua

realização através do matrimônio, a literatura de hoje repagina as ações das mulheres e alavanca a autonomia, representatividade e identidade feminina. As ações de passividade do passado são revisitadas e reconstruídas ao passo que a memória possibilita que outras mulheres participem de tais experiências e as refaçam.

Para fundamentar a memória, inicialmente foi proposta uma discussão sobre o lembrar e o esquecer, de forma a buscar entender a gênese de tais palavras, bem como as próprias noções de lembrança e esquecimento. Para isso, as ideias de Harald Weinrich (1994) foram observadas. Seguidamente, as ideias de Henri Bergson (1999) foram utilizadas como possibilidade de notar a memória em sua construção individual. Em contrapartida, considerando que “não podemos pensar em nada, não podemos pensar em nós mesmos, senão pelos outros e para os outros” (Halbwachs, 1990, p. 21), o pensador francês foi adotado por apresentar premissas pertinentes para a memória em sua perspectiva coletiva. Considerando ainda que se trata de uma discussão sobre a memória de uma mulher idosa, as proposições de Ecléa Bosi (2003; 1979) foram estudadas por possibilitarem uma ótica de análise por meio da Psicologia Social, levando a entender como a sociedade enxerga os idosos, sendo estes responsáveis por manter a tradição. Acresce-se a isso as colaborações de Walter Benjamin (1987), ao destacar a importância do ato de narrar: a experiência precisa ser narrada para que não se esgote em si, gere um significado e se mantenha ativa na coletividade. Diante destas ideias apresentadas, nota-se que a literatura, memória, cultura e sociedade estão em constante diálogo.

No que tange à metodologia para desenvolvimento da investigação, tratou-se de uma pesquisa qualitativa de caráter bibliográfico, uma vez que visou estudar e perceber aspectos relacionados à memória e escrita feminina, a partir da ficcionalização de Júlia Maria da Costa, autora que compõem a literatura nacional. Sendo assim, todo trabalho foi desenvolvido com base em estudos teóricos acerca das noções sobre personagem, memória e literatura. Destarte, a investigação está organizada em três capítulos: o primeiro traz uma base cronológica, por meio de um panorama teórico, sobre como as personagens foram consideradas e construídas ao longo das décadas; o segundo traz considerações sobre a memória individual e coletiva, e; o terceiro contém discussões e análises do conto selecionado.

Por meio da análise do conto e das personagens que o constituem, foi possível observar como a memória é uma constante na vida de Júlia. Condicionada à cegueira, a protagonista vive a contar o experienciado e encontrar nas lembranças colorido e vida para seu mundo, mundo esse que se de esvai ao passo que cada cena, rememorada a partir dos painéis, é contada para as agregadas Izídia e Maria Preta. Desde a descrição inicial do espaço até as referências à escuridão e o tédio, observa-se um reflexo da própria condição da protagonista, que traz para narrativa questões que perpassam a ideia de finitude humana, em contraposição com a

eternização propiciada pela experiência e transmissão da memória. Distintamente do herói épico que correspondia e se enquadrava em seu mundo antigo, Júlia é uma personagem que se desvincula do mundo épico por não ser um espelho que reflete as demandas de valentia e honra. Como mulher idosa, Júlia reflete uma condição de falta de liberdade ao ter seu perfil questionado pela sociedade do século XIX. Mesmo tendo publicado seus textos, Júlia foi vista pela sociedade da época em tom admirativo, indicando surpresa diante do ato restrito aos homens. Dessa forma, no lugar do louro do herói épico, como protagonista do contexto moderno, a resistência se constitui como marca no comportamento de Júlia.

A narrativa ainda possibilitou perceber e traçar considerações sobre a posição de Izídia e Maria Preta, agregadas de Júlia. Diferentemente da protagonista, foi possível enxergar como a subjetividade das duas mulheres não possui lugar na narrativa lunardiana. Enquanto é possível fazer um delineamento da vida de Júlia, de Izídia e Maria Preta pouco, ou praticamente nada se sabe, ficando como informação apenas a função de prestar serviços e atender às necessidades da “patroa”. Dentro desses não ditos do texto, notou-se que Izídia e Maria Preta representam mulheres subalternizadas, figurando condições de silenciamento e subserviência. Dessa forma, mesmo que, de um lado, Júlia se constitua como uma mulher elitizada e, do outro, tenha-se mulheres que figuram a inferiorização, todas comungam da falta de liberdade ao refletirem sobre um mundo com condições distintas para cada, mas que tenta silenciar a voz feminina. O “eu” da memória individual se transforma em “nós”, ao propiciar que, através das lembranças, as vozes vítimas do silenciamento sejam conhecidas e refeitas por cada mulher. Através da análise, ainda é plausível considerar o ato de narrar a ficção de sua vida para Izídia e Maria Preta como modo de garantir à Júlia a eternização de sua memória. Ao ser compartilhada, a experiência e a sabedoria receberam a oportunidade de serem refeitas pelas mulheres, testemunhas da história, isso porque a memória possibilita que o passado seja evocado e ressignificado.

Capítulo 1

**Os caminhos dos heróis e das
personagens: entre a Antiguidade e a
Modernidade**

1.1 Volta à Antiguidade: Homero, Aristóteles e os heróis épicos

A história da formação grega — o aparecimento da personalidade nacional helénica, tão importante para o mundo inteiro começa no mundo aristocrático da Grécia primitiva com o nascimento de um ideal definido de homem superior, ao qual aspira o escol da raça (Werner, 1994).

Várias foram as correntes de estudo que buscaram traçar pontos de discussão para o surgimento, os desdobramentos e as particularidades da obra literária, seja observando mais a forma do que o conteúdo ou tentando perceber como um aspecto influencia no outro, mas o que todas possuíam em comum era o desejo de contribuir com o entendimento da então conhecida como a arte da palavra. À luz desse processo de observação do fazer literário, partindo de um percurso histórico, torna-se cabível recuperar as primeiras impressões sobre a arte e a literatura ocidental, presentes na Antiguidade Grega. É válido mencionar que esse processo de volta, para além de destacar a cultura grega e a vida na Grécia, visa a perceber o contexto de surgimento dos primeiros heróis, que seriam configurados posteriormente como personagens na literatura. Assim, a discussão aqui proposta tem como eixo central perceber a estruturação e as noções que permeavam os heróis da Antiguidade.

Em sua obra *Paidéia: a formação do homem grego*, Jaeger Werner (1994) discorre sobre as condições sociais, o homem e a cultura da Grécia Antiga e destaca como as noções que guiavam o pensamento grego primitivo eram permeadas por uma não separação entre estética e ética, de modo que as convicções e os princípios gregos tinham a possibilidade de transmitir, através das manifestações artísticas, sentido, perenidade e poder de mobilizar o homem, tendo a arte “um poder ilimitado de conversão espiritual” (Werner, 1994, p. 63). A partir dessa ideia, nota-se a importância e o lugar de destaque que a expressão artística possuía, enquanto mobilizadora e difusora dos ideais de uma coletividade. Observando a poesia enquanto manifestação artística no contexto grego, Werner menciona Homero como grande representante dessa expressão e atribui ao poeta a alcunha de criador da humanidade grega, quer por observar a poesia como uma ação educadora ao fazer valer todas as forças estéticas e éticas do homem, quer por também compreender a epopeia como uma fonte de todas as ciências e artes. Mesmo reconhecendo o destaque e a grandiosidade das manifestações poéticas, esse estudo centralizará os aspectos que compreendem a epopeia, por enxergar em tal manifestação a possibilidade de compreender a estatura dos heróis, considerando que, enquanto expressão artística, a épica dos gregos exprimiu de forma ampla e, ao mesmo tempo, profunda um sentido universal do destino

e verdade permanente da vida através da representação dos heróis. Nessa discussão, será reforçado o papel de Homero e de suas obras para a construção da cultura grega, isso considerando o poeta como educador e suas composições como contribuintes da estruturação da civilização da Grécia.

Como Werner (1994) destaca, nos tempos homéricos, existia um contexto de percepção que transpassava um sentido vivo para arte, de modo que as ideias alcançaram uma validade vasta como manifestação artística dificilmente vista. Isso porque a expressão da arte grega não se configurava apenas como fragmento de uma realidade vivida, mas como robusto trecho de existência de um ideal determinado. Ou seja, ultrapassando os limites do percebimento concreto da realidade vivida, a arte era mais do que um recorte do vivenciado, era uma transfiguração da existência do homem que aspirava conquistas, de forma a reforçar sua veracidade existencial. Em Homero e em suas manifestações, é possível enxergar traços de uma educação que se voltava com profundidade e universalidade à concepção do homem e da sua existência. Esse pensamento que se voltava para o homem em sua completude justifica o fato de Homero ter entrado para a história grega como o “pai” dessa humanidade e, como pai, foi o responsável por conduzir os homens daquela nação a encarar e viver seus destinos não apenas como homens, mas como heróis e lutadores, bem como os direcionou à vivência de sua cultura e moralidade. Dessa maneira, a importância das suas composições reside no fato de serem indissociáveis do homem e do mundo, mundo esse

de grandes tradições e exigências é a esfera mais elevada da vida, na qual a poesia homérica triunfou e da qual se nutriu. O *Pathos* do sublime destino heróico do homem lutador é o sopro espiritual da *Ilíada*. O *ethos* da cultura e da moral aristocrática encontra na *Odisséia* o poema da sua vida (Werner, 1994, p. 66).

A partir disso, é possível inferir que a construção da Grécia Antiga, e seu desenvolvimento, especificamente, no período Homérico, ficou conhecida graças às produções épicas do poeta, a *Ilíada* e a *Odisseia*, tendo essas proporcionado a análise do comportamento, da sociedade e do pensamento grego:

A sociedade que produziu aquela forma de vida desapareceu sem deixar qualquer testemunho para o conhecimento histórico, mas a sua representação ideal, incorporada na poesia homérica, converteu-se no fundamento vivo de toda a cultura helênica (Werner, 1994, p. 66).

As produções homéricas elucidaram a cultura da Antiguidade grega, uma vez que, ao conhecer a cultura, também se tornou oportuno enxergar o homem e sua coletividade. Logo, as

condutas pensadas e seguidas pelo homem grego eram tão parte dele quanto ele era do seu povo e cultura. Dessa forma, a poesia, já estreitando a abordagem para sua manifestação épica, para além de uma manifestação artística, carregava consigo o propósito de guardar e conservar a memória dos feitos dos homens, considerados heróis. Assim, a essência dessa produção grega pode ser descrita como uma forma de manter e glorificar os atos e obras desses heróis da epopeia.

Reconhecendo que essa dissertação visa traçar um percurso de estudo sobre os agentes da narrativa, é possível observar que em Homero, eram os heróis que figuravam a honra e glória nas epopeias. Estes modelos heroicos, por sua vez, eram representações de como o homem deveria ser, o que justifica o apagamento de tudo aquilo que fosse contra a perfeição. Assim, extrapolando a noção de heroico enquanto ação digna de honra, a expressão também é utilizada para fazer referência àqueles que viviam os confrontos e agiam nas narrativas: os heróis da epopeia. Observa-se que o herói da epopeia grega apresentava em sua construção íntimas relações com os mitos, fontes inesgotáveis de modelos para uma nação. Nos discursos dos heróis épicos era possível encontrar, como destaca Werner (1994), uma instância normativa, na qual um homem apela, aconselha, adverte e proíbe outro homem a fim de consolidar pensamentos para vida que possuem validade universal. Isto significa que o herói épico não se limitava a viver seu heroísmo, mas também se colocava na posição de representante e defensor de uma idealidade que, ao ser vivida e discursada, converteu-lhe em figura mentora de uma nação. Deste modo, é plausível considerar que os heróis da poesia épica, para além do espírito de valentia, bravura e exemplaridade, eram dignos de imitação por assumirem o papel de educadores de um povo. Assim como Homero consagrou-se como educador através do caráter modelar de suas obras, os heróis que nelas habitam seguiram os mesmos passos do seu criador.

A tendência de um herói idealizante e representante de sua coletividade tornou a epopeia uma manifestação singular e concedeu-a lugar elevado na história da estruturação da Grécia. Enquanto expressão artística literária, a epopeia é vista como “a raiz de toda formação superior” (Werner, 1994, p. 70). E, como raiz, da epopeia foram originados outros gêneros, como foi o caso da tragédia. Herdeira da epopeia por apresentar um aspecto mítico e trazer como plano um espírito que tende tanto à postura ética como à concepção educadora, a tragédia tem em sua constituição heróis que representam homens de caráter elevado, visando purificar as emoções. Assim, sendo uma manifestação artística que se utiliza do modo dramático, os heróis trágicos trazem em sua constituição uma natureza que os conduzem à postura heroica, mas que, distintamente da epopeia, configura-se como um heroísmo fadado ao destino que, por mais que

tente ser modificado, falhas e equívocos impedem que isso ocorra. Em outras palavras, o herói trágico tem um papel moralizante ao levar o espectador a vislumbrar as consequências de certas ações e, com isso, despertar a piedade e o temor. Nesse aspecto reside uma distinção entre o herói épico e o trágico; enquanto o épico assume a valentia e com ela alcança a glória, o trágico volta-se para a ação e vida, luta contra o destino, mas não consegue modificá-lo.

Quanto à noção de identidade, homem e coletividade, a *Ilíada* e a *Odisseia* dizem muito quando esses aspectos são centralizados na discussão que está sendo apresentada neste capítulo. Primeiro, porque as duas obras são basilares da literatura ocidental; segundo, porque ambas trazem os heróis situados em um contexto de guerra na Grécia. Assim, ratifica-se que a guerra, para o homem grego, era sinônimo de glória e, enquanto obras referenciais da literatura, o heroísmo sobre-humano, a honra e triunfo são características representativas do herói enquanto indivíduo e, acima de tudo, como coletividade da narrativa.

Sobre o valor do herói, na qualidade de sujeito coletivo, o constante diálogo com o divino é um parâmetro presente na épica homérica. Ou seja, diante do contexto de guerras, assim como no mundo vivente, nada acontece sem a participação dos deuses. Da mesma forma que os deuses intervêm nas ações cotidianas, eles também agem e estão nas epopeias. Entretanto, o que acontece é um processo dual no qual as ações são percebidas não apenas pelo sentido divino, mas por meio também da visão do herói; a presença de um não invalida a presença do outro, deuses e heróis contribuem mutuamente. Outro fator que valida essa relação diz respeito à própria avaliação do herói ser por meio de suas aptidões morais e também espirituais: o heroísmo estava intimamente ligado ao sentido moral e de força, no qual o resultado da união desses dois aspectos era uma corrida e luta incessante para conquistar a glória. Com base na pequena descrição do herói e, conseqüentemente, do homem, para a concepção grega, é possível levantar traços mais delineados dessa primeira configuração do herói literário, do herói que reproduz os anseios de um povo e carrega consigo a supremacia, a honra e a grandeza representativa do homem de sua época.

Sabendo que a *Ilíada* e a *Odisseia* ilustram essa construção do herói e do homem, um ponto se mostra pertinente para melhor compreensão do significado dessas obras para a cultura e literatura ocidental. Por mais que sejam vistos enquanto produções também históricas que resguardam aspectos inerentes ao conhecimento acerca da cultura da Grécia, esses poemas épicos não podem ser percebidos de forma unânime porque a *Ilíada* mostra-se como um poema mais antigo que a *Odisseia*, que traz implicações que reverberam uma fase mais distinta do herói. Enquanto o texto mais antigo é modelar para a épica e apresenta um contexto permeado

pelo espírito heroico e de virtude moral; a *Odisseia* volta-se para uma atmosfera de regresso do herói que passa a viver sua vida humana e refletir sobre ela, isto é, uma observação mais próxima do cotidiano e da realidade circundante. Na *Ilíada*, esse cenário de um herói envolvido em descrições comuns é inconcebível, pois o herói lídimo é o que aspira à honra, o que tem como espaço de vivência o campo de batalha, sendo impensável a paz. Tal observação justifica-se pelo fato de o herói se lançar em um processo de estar na guerra e desejar o galardão da vitória. No outro poema épico, por sua vez, o herói aspira fazer o movimento de regresso e a pretensão é substituída pela consciência heroica, que denota um amadurecimento do heroísmo por parte do herói.

Por outro lado, não se pode passar pelo estudo da arte produzida por um povo sem considerar os impasses e contrariedades por ele vividos. Concomitantemente ao heroísmo, é pertinente elucidar que os heróis, ao serem relacionados aos mitos, representavam uma idealidade em certo grau distante daquilo que de fato era experienciado por parte da população, o que denota que, no plano social, a idealidade não era correspondente à perfeição buscada para o contexto de vivência do herói épico. Na épica grega, o herói é um homem que tem uma expressão adequada para cada situação e que sabe aconselhar, pois, acima até mesmo das virtudes heroicas, ele possui o lado humano e espiritual. A essa forma de a epopeia unificar em uma ação o lado espiritual, o humano e o educador, reconhece-se a aproximação com o sentimento humano natural através da arte e da literatura. É importante mencionar que essa relação entre a arte e o externo, humano, natural e artístico (a arte relacionada à ética) passou por alterações ao longo dos séculos. O que Homero buscou observar como manifestação capaz de mobilizar o homem e suas ações, bem como promover a construção de uma cultura basilar nos quesitos de heroísmo, harmonia e idealidade, foi visto posteriormente como dever de imitação e, em seguida, como sedução enganosa.

Para Platão, a arte imitava, como cópia, a realidade fazendo uma mimesis figurada do mundo real, constituindo-se como um simulacro de composição enganosa. Essa visão surgiu após observações nas quais o pensador passou a perceber que a mimesis (imitação) conduzia o homem ao desfiguramento da verdade e da moral, posto que não existia uma total correspondência entre arte (poesia) e realidade. Dessa forma, as imagens miméticas (imitadas) artisticamente eram a imitação da imitação. Em seu estudo sobre a *Mimesis e tragédia em Platão e Aristóteles*, André Luís Susin (2010) traz que Platão reprovou a imitação não por essa se constituir nas formas poéticas como cópias de objetos e situações para outros planos, mas por partirem do pressuposto de “imitar” as coisas não como elas realmente são, mas como

aparentam ser, “em outras palavras, a cópia toma como objeto não aquele que está em uma relação direta com a Forma transcendente, mas a aparência sustentada por um certo olhar, uma determinada maneira de ver o objeto” (Susin 2010, p. 14).

Posto isso, o afastamento da arte de sua essência verdadeira tornava a poesia prejudicial à ética e moral da sociedade; uma vez que os heróis figuravam comportamentos exagerados que não condiziam com a realidade:

O conteúdo desses poemas diz respeito à representação de pessoas que se comportam de uma maneira excessiva, imoderada, em suma, de uma maneira indigna com aquilo que deveria ser o seu verdadeiro comportamento, aquele condizente com a verdade de seu caráter. Já os efeitos da alma estão relacionados às lamentações e lágrimas provocadas no público que o levam a identificar-se com o comportamento das personagens em cena e, assim, subvertem a hierarquia e a ordenação verdadeira das partes da alma (Susin, 2010, p. 13).

A partir do excerto acima, é possível compreender que os heróis eram vistos por Platão como construções perigosas por não trazerem uma representação fidedigna da realidade. Como a epopeia trazia homens melhores do que de fato eram no plano real, essa representação foi vista como danosa e prejudicial à racionalidade. Através dessa noção, nota-se que os heróis foram concebidos de modo distinto do que Homero esboçou em suas obras. Enquanto Homero buscou trazer em sua epopeia heróis capazes de colaborar com a construção da memória de sua coletividade, em Platão essa capacidade é, praticamente, desconsiderada por não possibilitar uma relação direta com a realidade, configurando-se como resultados de imitações preexistentes. Por mais que, à primeira leitura, o texto de Platão pareça não oferecer contribuições para o estudo dos heróis, justamente por não depositar credibilidade nestes seres devido a sua não reprodução do contexto real, as colocações feitas pelo filósofo já caminhavam para uma interpretação de que heróis não são pessoas, bem como apontava noções de que o espaço ficcional difere do real, gerando uma ideia de autonomia entre a instância artística e o real.

Enaltecendo a autonomia da arte em relação à realidade, com Aristóteles a mimesis passou a ser vista como possibilidade de interpretação do real, seja por meios diversos (palavras, pensamentos, ações, experiências etc.). Assim sendo, mimesis constituiu-se como uma imitação pautada no que poderia ser e não no que realmente era, como Platão defendia. Tendo isso em consideração, com Aristóteles ocorreu um deslocamento da percepção de arte que passou a ser percebida de forma independente. Concomitantemente à noção mimética, a concepção de

verossimilhança também foi tratada pelo filósofo como o princípio que garante a autonomia mimética:

(...) imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações (Aristóteles, 2008, p. 42).

Dentre as contribuições de Aristóteles, a obra *Poética* mostra-se de grande valia para essa discussão por propiciar uma noção do discurso literário que se identifica com a noção de mimesis discutida anteriormente. Porém, um ponto ainda mais plausível e que dialoga de forma mais efetiva com a discussão traçada acerca das obras homéricas e da concepção da epopeia diz respeito ao reconhecimento que a obra oferece à tragédia, epopeia e comédia enquanto gêneros literários. Reconhecidas como espécies de poesias, essas são também consideradas imitações, imitações que diferem segundo os meios, objetos e modos.

Cabe mencionar que quando o pensador grego menciona *meios* como elementos que diferem um gênero do outro, esse se refere ao ritmo, linguagem e harmonia como meios próprios de manifestação adotada por cada arte poética; tratando-se dos *objetos*, para Aristóteles sempre ocorrerá a imitação de homens em seu agir, sendo esses seres melhores, piores ou iguais a nós, pois “quem imita representa os homens em ação, é forçoso que estes sejam bons ou maus” (Aristóteles, 2008, p. 40). Quanto ao *modo*, a imitação pode acontecer por meio da voz de uma personagem, modo narrativo, ou através de pessoas que agem e representam, modo dramático. Logo, essa definição e pensamento justificam o porquê de apenas a epopeia, a tragédia e a comédia serem consideradas gêneros na *Poética*, posto que apenas essas manifestações literárias possibilitam a transformação do caráter do homem.

Quando se fala da modificação da dignidade do homem, a transformação só era possível através dos gêneros considerados por Aristóteles porque existiam constituições heroicas que mimetizavam condições humanas. Neste ponto reside uma tentativa de aproximação dos heróis aos humanos. Assim, quando se analisa o herói da tragédia aristotélica, convém reconhecer que ele era uma figura ilustre, representante da nobreza, cujas ações reverberavam a grandeza e moralidade que conduziam o público ao terror e piedade, tudo isso com o objetivo de provocar o efeito catártico ao trazer uma manifestação artística que figurava homens melhores do que realmente eram. Quanto a sua vida, o herói trágico era um ser que cometia alguma falha que o levava à queda, isso estava atrelado ao seu espírito arrogante, no qual o orgulho o conduzia a um destino que não poderia ser evitado, mesmo que esse lutasse incansavelmente. Desse modo,

com o herói trágico, os homens podiam experienciar o sentimento de compaixão, piedade e medo ao se depararem com a representação de um homem superior que, devido a um erro, teve sua vida modificada (*peripécia*), vivendo a *nêmesis*, destino que não podia ser evitado.

Por outro lado, na comédia, os heróis eram estruturados de forma caricata, estereotipada e traziam representações comuns, diferentemente da tragédia que girava ao entorno de heróis como deuses e semideuses. Destarte, o herói da comédia podia ser desde um fingidor até um palhaço, representando homens piores do que realmente são, pois o pertinente era abordar temas cotidianos e, por meio do riso, trazer considerações com fundos moralizantes sobre a sociedade grega. Desta maneira, com o herói da comédia, a Grécia conseguiu perceber que o herói comum, tal qual o “endeusado”, era capaz de trazer ensinamentos, experiências e observações pautadas no hilário sobre o contexto de vivência. Distintamente do herói trágico que lutava e, no fim, era digno de piedade e compaixão, o épico era merecedor da memória, constituindo-se como figura lendária. Se com os heróis aristotélicos mencionados foi possível traçar as destrezas que a sociedade e o homem grego adquiriram, com o épico não foi diferente. Através do herói épico, a memória de um povo foi preservada de modo que suas conquistas se tornam visíveis ao passo que o herói assume seu protagonismo no texto literário.

Pautado nesse pensamento e à luz da análise do herói, percebe-se que quando é pontuado como objeto da imitação homens piores ou melhores do que na verdade são, conforme referido ao longo dessa abordagem, os heróis das narrativas de Homero enquadram-se na segunda categoria ao ultrapassarem os limites, aptidões e possibilidades intrínsecas ao homem real e transgredirem nos quesitos de valentia e heroísmo, cada qual dentro do seu contexto de vivência. Ao observar a construção desse herói, Aristóteles viabilizou uma forma de estudo precursora que permitiu uma análise da epopeia como gênero e abriu possibilidades de deslocamento que colocaram o herói enquanto protagonista de uma categoria narrativa que surgiu como desdobramento posterior da epopeia: o romance.

O olhar de Platão e Aristóteles discutido até aqui serve como subsídio para a percepção da constituição dos heróis épicos e como estes eram vistos em sua relação com o homem e a realidade. A partir dessa discussão, ainda foi possível observar a condição social de heroísmo e princípios morais, aspectos inerentes ao homem grego e aos heróis, a exemplo da *Ilíada* e, ainda, da *Odisseia*, que trouxeram traços de modificação do herói. No entanto, com a Modernidade, os heróis da antiguidade já não ofereciam as mesmas condições de representação, uma vez que o contexto de vivência deixou de ser estável e se tornou dinâmico. O pensamento coletivo que possibilitava compreender o herói como representante do povo se desfez e surgiu

o homem enquanto condição singular, individual. A partir disso, a constituição dos heróis passa a não dar conta da nova realidade e os novos seres começam a destoar dos antigos. Os heróis dão espaço para uma nova configuração. As personagens entram em cena.

1.2 Deslocamentos: a literatura clássica e o gênero romanesco

Adentrando à conjuntura Moderna, é possível encontrar o nascimento dos vínculos entre a literatura e a sociedade e, com ela, a figura de Lukács e sua obra *Teoria do Romance* também entram em cena. Sobre a obra, é válido sinalizar que, ao passo que Georg Lukács discorre sobre as distinções entre a epopeia e o gênero romanesco, perspectivas acerca do contexto que serviu de arcabouço para essas duas manifestações literárias também são tratadas. Mas, de forma pertinente, a concepção sobre os heróis e a relação literatura-externo são a principal característica que traduz como o pensamento do homem sobre a arte está atrelado ao seu cenário de vivência enquanto sujeito social. Considerando que a Modernidade está associada às transformações nas instituições políticas, econômicas e na organização cotidiana, enquanto derivações de revoluções políticas e econômicas, as manifestações artísticas trazem consigo transfigurações do social: a obra reflete a realidade; uma vez que para seu nascimento é necessária a existência de uma realidade que será refletida.

Posto isso, discutir a epopeia como construção da Antiguidade e o romance como expressão moderna possibilita uma percepção e estudo de dois estados do mundo, dois estados de homem e dois estados de cultura e vivência social. Essa consciência corrobora para o entendimento de que, se existem distintas conjunturas de mundo, distintos também serão os seres que habitam esse meio. A fim de parafrasear Aristóteles (2008) quando afirma que imitar é algo natural ao homem e que ele sente prazer em imitar, é admissível reiterar, com base na ideia de Lukács, que o homem sente a necessidade de ser refletido e reflete a sua realidade no processo de escrita, trazendo suas impressões e externalizando seu contexto circundante.

-Consoante Lukács, o homem reflete sua realidade. Entretanto, a realidade das epopeias e dos heróis da Antiguidade, por mais que se aproximasse em pontos relacionados à cultura e à filosofia de vida, muitas vezes não correspondia à realidade verdadeira. Posto que, por mais que o contexto de desigualdade social também existisse, os destinos dos heróis das narrativas não refletiam a real situação, eram explicados em linhas de fácil definição: ou eram vencedores ou vencidos por justificativas previsíveis, no qual o destino coletivo era privilegiado por estar em constante harmonia com a ordem divina do mundo. Acresce-se a isso toda a construção da

epopeia pautada em um mundo completo, previsível, construído sobre um cenário qualificado como belo, ideal, modelar e que bastava ao herói.

Diante desse ponto de análise e à luz de situar a arte em seu contexto social e histórico, pode-se entender a epopeia, no contexto da coletividade clássica, como um mundo fechado, sobre uma totalidade e uma perspectiva transcendente:

Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos (Lukács, 2009, p. 26-27).

Portanto, é possível enxergar a epopeia como forma do agir coletivo, pois a fundamentação desta manifestação não partia do pressuposto da realização individual do herói, mas do seu êxito no mundo da coletividade grega. Assim, tomando como centro os deuses que determinavam seu destino, o herói era também definido enquanto agente coletivo, sendo seu triunfo também a representação de uma coletividade.

No que se refere ao gênero romanesco, esse surge como um desmembramento da epopeia, isto é, enquanto manifestação de modalidade narrativa, o romance é visto por Lukács como a epopeia moderna, isso porque a cultura clássica não correspondia mais às transformações que a sociedade vivenciava. Assim, a beleza natural como qualidade inata converteu-se em um processo passível de transformações diante da nova realidade cultural moderna, na qual o homem passou a criar e refletir sua própria cultura consoante os desejos, anseios e perspectivas. Com base nisso, Kurkdjian discorre que “Antiguidade e Modernidade, portanto, não são mais concebidas como etapas de uma mesma linha de evolução, mas como culturas de natureza distinta” (Kurkdjian, 2020, p. 19). Por outro lado, por mais que corresponda a uma natureza distinta, a cultura moderna foi considerada como a “era da perfeita pecaminosidade”, uma vez que o mundo deixou de ser orientado e guiado pelos deuses, que marcavam a soberania divina, e tornou-se desordenado e desarmônico. Ou seja, a figura de um ser divino não conseguia mais explicar as adversidades, imprevisibilidades e os perigos do cenário moderno e, diante de sua limitação, o mundo considerado equilibrado passou a viver e ser ocupado pelas alteridades que, ao quebrarem com o padrão de “homogeneidade” apregoado, passaram a ser configurados de forma autônoma, obedecendo às suas próprias regras e não mais ao que era oferecido previamente.

Pode-se dizer que, distintamente do grego que conhecia “somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (Lukács, 2009, p. 27), o mundo moderno conhece perguntas, problemas e o caos que transpassa a construção de um cenário deslocado e caótico. Do ponto de vista econômico, o homem moderno vivenciou o contexto de ascensão e solidificação da burguesia. Quando se fala em burguesia, o capitalismo aflora enquanto sistema baseado no privado. Posto isso, é possível encontrar a luta e a busca por um protagonismo social como movimento que promove ativismo e visibilidade. Não é mais o coletivo que parte em prol de uma melhoria coletiva, mas do “eu” que encara o mundo caótico com o objetivo de melhorar sua vivência e ter sua voz reconhecida na sociedade. As noções de “passividade”, a sujeição ao destino e a vitória no combate enquanto ápice da honra passam a ser revistos e colocados em xeque diante de uma conjuntura de constante modificação no homem e na sua coletividade.

Por essa razão, o gênero romanesco, além de ser uma manifestação literária, constituiu-se também como documento histórico transfigurador dos interesses da sociedade burguesa. Enquanto criação artística, consoante Celso Frederico (2000) postula, em sua discussão acerca do *Cotidiano e arte em Lukács*, pode-se dizer que a arte tinha como preocupação figurar a realidade da vida caótica cotidiana moderna. Ou seja, a relação entre o romance e a história relaciona-se à matéria-prima da forma romanesca, estando essa associada à representação de novas configurações que perpassavam a realidade cotidiana advinda com a Modernidade capitalista. Assim, o homem que antes produzia para o sustento da coletividade, no cenário moderno, enxerga sua produção como meio de escalada econômica, centrando-se em sua capacidade e no seu desempenho individual diante de um mundo imerso em imprevisibilidades. Enquanto gênero literário de expressão do mundo moderno, o romance configurou-se como uma prosa hegemônica, ambivalente, dissonante e de representação da imperfeição, tal qual a sociedade da época, marcada por conflitos e interesses que deixaram de ser conjuntos e tornaram-se particulares. Dessa forma, “o romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação” (Lukács, 2009, p. 71).

À luz desse contexto e do “novo” homem, Lukács contribui com o estudo sobre os agentes da narrativa ao observar que, com a mudança da circunstância de produção, o homem mudou e a figura do herói também acompanhou essa transmutação, ocupando papel central na transfiguração do social moderno dentro da literatura. Ao observar que os heróis da epopeia clássica eram concebidos como representantes da coletividade, resgata-se a obra *Eneida*, de

Virgílio, na qual Eneias leva sua cidade destruída ao pódio como vencedora e, com seus descendentes, transforma-se em um dos fundadores de uma nação: a nação romana. Ou seja, na narrativa citada são visíveis os aspectos de bravura, valentia, honra e heroísmo modelar, elementos constituintes do herói clássico. Por outro lado, essa robustez não caminha para uma conquista individual, mas coletiva ao propiciar a glória de um povo.

Na Modernidade, distintamente do ideal comunitário, Lukács postula que “no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário” (Lukács, 2009, p. 34), isso porque o indivíduo não vive mais em um mundo presumível e fechado, mas “nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos” (Lukács, 2009, p. 31). Enquanto transfigurador do social histórico, o herói moderno tem um objetivo e, enraizado na vida cotidiana estranha e inadequada, torna-se problemático e vivencia uma constante busca, pois tem consciência da sua sujeição em relação ao tempo. Ele vive uma constante peregrinação rumo a si mesmo, rumo ao autoconhecimento. Logo, para o herói moderno, é necessário conhecer suas próprias limitações e virtudes. Posto isso, os protagonistas, com o advento do gênero romanesco, tornaram-se complexos, pois não seguiam mais os padrões de pensamento e comportamento, convertendo-se em sujeitos subversivos tal qual o mundo que os cercava. Na ausência de deus, ele se coloca na posição responsiva de questionar e encontrar soluções para sua realidade, pois a realização não é dada, mas buscada. Portanto, o herói moderno, como protagonista, é um ser que busca, que vive uma aspiração incessante.

Todavia, por mais que a distinção entre o herói clássico e o moderno colabore com as diferenças acerca dos dois mundos e das condições de vivência, seria genérico analisar um sujeito permeado por contínuas transformações apenas por meio de uma concepção global (moderno). Posto isso, categorias foram elencadas para especificar as particularidades desses heróis que representam o idealismo abstrato, o romantismo da desilusão e a maturidade viril, tipologias criadas por Lukács para um estudo mais aprofundado das problematizações e inquietações que cada um apresenta. Tais tipos foram criados ante as transformações modernas e por enxergarem que o herói, nos moldes homéricos, não sustentava mais o individualismo, pois vivia a distância entre deus e homem, bem como o rompimento com a totalidade de sentido presente no mundo grego. Dessa forma, Lukács, nos moldes românticos, vivia a nostalgia de um mundo ideal, o que se configurou como resposta ao contexto de concepção da obra.

Ao olhar para o contexto de produção, *A Teoria do Romance* surgiu em meio à eclosão da Primeira Guerra Mundial e diante de um estado de incertezas culturais, econômicas, políticas, sociais, frente a

(...) um mundo que saiu dos trilhos. Eis por que a prosa da vida é nela um mero sintoma, entre muitos outros, do fato da realidade não constituir mais um terreno propício à arte; eis por que o acerto de contas artístico com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si, com cada mundo das formas em si imanentemente perfeito, é o problema central da forma romanesca. E isso não por razões artísticas, mas histórico-filosóficas: “não há mais uma totalidade espontânea do ser” (Lukács, 2009, p. 14).

A partir dessa nova estrutura e concepção de mundo, Lukács enxerga os heróis através de três categorias. Para destacar a primeira, é lícito resgatar um clássico da literatura espanhola: o Quixote, de Cervantes. Em sua construção há um homem de meia idade que, após anos lendo livros de cavalaria, transforma a sua realidade com sua imaginação. Dessa forma, Quixote é um personagem que pensa, imagina mais do que age, trazendo condições que se apresentam como utópicas à realidade, o que possibilita traços identitários com o herói do idealismo abstrato, posto que essa tipologia de herói é caracterizada como

(...) a mentalidade que tem de tomar o caminho reto e direto para a realização do ideal; que, em deslumbramento demoníaco, esquece toda a distância entre ideal e ideia, entre psique e alma; que, com a crença mais autêntica e inabalável, deduz do dever-se da ideia a sua existência necessária e enxerga a falta de correspondência da realidade a essa exigência *a priori* como o resultado de um feitiço nela operado por mais demônios, feitiço que pode ser exorcizado e redimido pela descoberta da palavra mágica ou pela batalha intrépida contra os poderes sobrenaturais. A problemática que determina a estrutura desse tipo de herói consiste, pois, numa total falta de problemática interna e, como consequência dessa falta, na completa ausência de senso transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidades (Lukács, 2009, p. 100, grifo do autor).

Pode-se concluir que essa categoria de herói é marcada por agir mais do que pensar, por ser portador de uma exigência utópica à realidade. Além disso, da ideia de intangibilidade, nasce o despertar de um heroísmo combativo da interioridade.

Distintamente do herói da idealidade subjetiva, o do romantismo da desilusão pensa mais do que age e, por isso, configura-se como uma sucessão ao idealismo abstrato. Apresentando uma relação inadequada entre a alma e a realidade, contribui para uma fuga, na qual a evasão passa a ocupar espaço nessa distância, na qual o estado de espírito e ânimo do herói é o combustível que alimenta a estruturação e o lirismo dessa tipologia romanesca

Uma sofreguidão excessiva e exorbitante pelo dever-se em oposição à vida e uma percepção desesperada da inutilidade dessa aspiração; uma utopia que,

desde o início, sofre de consciência pesada e tem certeza da derrota. (...) o fracasso é uma consequência necessária de sua própria estrutura interna. (...) Eis por que a postura tanto em face do herói quanto do mundo externo é lírica: o amor e a acusação, a tristeza, a compaixão e o escárnio (Lukács, 2009, p. 122).

O reflexo dessa constituição tipológica pode ser observado na literatura francesa, por meio da obra *Educação Sentimental*, de Flaubert. Na obra, não existe nenhuma tentativa de superação da desintegração da realidade. O protagonista alimenta a paixão por uma mulher que não poderá ter, levando uma condição na qual “a vida interior é tão fragmentária quanto o seu mundo circundante, e a sua interioridade não possui poder patético algum, seja lírico ou sardônico, que possa contrapor-se a essa insignificância” (Lukács, 2009, p. 132). Enquanto emissário da própria derrota, o herói “romântico” centra suas emoções em prol da construção do lirismo. Desse modo, o “eu” assume a postura de nascedouro da criação literária, o que justifica o pensamento de Lukács quando discorre que nessa categoria a vida torna-se composição literária e o homem converte-se em “escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como obra de arte criada” (Lukács, 2009, p. 124). Assim, com o romantismo da desilusão, é possível observar a ficcionalização da esfera social do homem que, à luz do seu contexto econômico e histórico-cultural, centra-se em si e percebe a importância do seu pensamento, autoconhecimento e emoções particulares, antes vistos de forma coletiva e generalizada. Mesmo tendo consciência do seu fracasso, o conhecimento interior passa a ser pertinente por revelar aspectos que iam além da própria consciência e descortinavam o que cada homem conservava em seu plano interior.

Considerando as produções de Goethe, em sua obra *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, é possível ilustrar o terceiro tipo de herói: o da maturidade viril. Como o nome denota, esse herói diz respeito àquele que busca equilibrar dois lados comportamentais: não é só ação, nem é só pensamento, mas a junção dos dois. É o herói que, talvez, corresponda às complexas demandas modernas, isso considerando os anseios, vontades e pensamentos (que estão situados no plano da concepção) e o agir em prol da realização do imaginado, bem como o caráter responsivo que o herói ocupa como ser pensante e agente em prol da realidade que o cerca. À luz dessa definição, por meio de Wilhelm, é possível se deparar com um indivíduo que está assentado em um plano “dual”; isto é, um homem que não apenas pensa, não apenas age, mas se encontra em um processo de desenvolvimento espiritual, psicológico, social e político. Algo parecido também pode ser visto ao analisar a obra de Cervantes: de um lado, tem-se Dom Quixote enquanto representante do idealismo abstrato; do outro tem-se Sancho Pança que, ao

longo da narrativa, age de modo a trazer o plano de racionalidade para Quixote. Em outros termos, Quixote e Sancho Pança, diante de uma perspectiva de unificação, refletem a constituição do homem moderno, que perpassa os limites do imaginário, da utopia, do sonho, mas que, concomitantemente, reconcilia-se com a realidade concreta. Um herói que vence, é vencido e se reconstrói a cada ação presente na história. Um herói dinâmico, que corresponde à plasticidade do mundo marcado pela imprevisibilidade e constantes transformações.

Assim, é possível notar como a obra de Lukács dá ênfase para o protagonismo do herói e, ao considerar que a arte reflete a realidade, o pensador traz contribuições para percepção de vivências de mundo distintas: o mundo antigo e o moderno, transfigurados nas narrativas por meio daqueles que agem e dão vida à criação artística: os heróis, quer como representantes da coletividade, quer como agentes de sua própria individualidade. Portanto, diante do exposto, a obra de Lukács, na medida em que colabora, até os dias vigentes, com os estudos sociológicos, possibilita a análise das construções do herói nas categorias do idealismo abstrato, romantismo da desilusão e maturidade viril, que auxiliam no estudo de protagonistas da literatura.

1.3 Resgates e avanços: a personagem e suas implicações na narrativa

O percurso feito até aqui foi pensado a fim de aclarar a gênese e os amadurecimentos acerca dos heróis e dos personagens. De Aristóteles, dando um grande passo para Lukács, foi possível contrastar duas realidades de mundo, o mundo antigo e o mundo moderno. Iniciando agora com os movimentos de resgate e avanços que as primeiras impressões e a visão moderna de Lukács apresentaram, nota-se que, até esse momento da discussão, a expressão do personagem não teve seu uso explícito. Isso se justifica pelo fato de o agente da narrativa ter sido concebido na Antiguidade em sua relação com o mito, ocupando uma posição intermediária entre os deuses e o homem, sendo considerado um herói. Com Lukács, em um contexto de Modernidade, a expressão do herói se manteve pelo fato desse viver um sentimento de nostalgia do passado grego, o que o levou a criar categorizações para heróis que estavam situados em um contexto de novas configurações. Com o pensador grego, os agentes ficcionais foram considerados enquanto objeto da mimetização, posto que foram elencados diante da visão de homens melhores, piores ou iguais a nós. Entretanto, a partir de Lukács, estes passaram a ser vistos enquanto heróis protagonistas, seja da narrativa clássica - epopeia - seja da manifestação moderna – gênero romanesco.

Assim, nessa altura do texto, a expressão personagem será utilizada para representar a pessoa que vive e torna as ações da narrativa possíveis; posto que Vítor Manuel Aguiar e Silva, em sua obra *Teoria da Literatura*, discorre:

A personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente, como observa Roland Barthes, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas acções a uma personagem ou a um agente (Aguiar e Silva, 2007, p. 687).

Levando o pensamento de Aguiar e Silva em consideração e resgatando a concepção de *mimesis* aristotélica e a ideia luckácsiana do herói refletir a realidade, é plausível observar um aspecto que une os pensamentos, mesmo que se tratem de óticas inseridas em contextos tão longínquos: a representação. Por mais que a personagem seja um ser vivente do mundo ficcional e, como criação artística, possua autonomia em relação à exterioridade, na Antiguidade e na Modernidade, o ideal de representação aparece entre os limites miméticos e de reflexo. Se, para Aristóteles, *mimesis* é uma imitação do que poderia ser e, para Lukács, a arte reflete a concreticidade, em ambos é possível perceber a possibilidade de a arte representar o externo, seja “imitando-o”, seja refletindo-o.

Em *Aspectos do Romance* (2005), E.M. Foster traz contribuições pertinentes sobre como essa relação entre a obra e o externo, a ficção e a realidade, o personagem e a pessoa ocorrem:

Qual é a diferença entre as pessoas de um romance e as pessoas como o romancista ou vocês mesmos, ou eu próprio, ou a rainha Vitória? Tem de haver uma diferença. Se uma personagem de romance for exatamente igual à rainha Vitória – não parecida, e sim exatamente igual –, então ela é realmente a rainha Vitória, e o livro, ou todas as suas partes concernentes a esta personagem, deixará de ser um romance para se tornar um memorial. Um memorial é história, baseia-se em evidências. Já o romance se baseia em evidências + ou – x, sendo a incógnita o temperamento do romancista; e a incógnita sempre modifica o efeito da evidência, e às vezes até a transforma completamente (Foster, 2005, p. 30-31).

Assim sendo, é função do romancista tornar visível a vida oculta, contando sempre mais sobre a rainha Vitória, além daquilo que poderia ser de conhecimento, de modo que a personagem seja uma nova entidade que não a rainha que marcou a Era Vitoriana. Portanto, o agente ficcional não é a pessoa real, visto que aquela apresenta traços constituintes que diferem desta, enquanto a personagem sempre trará elementos que irão distingui-la da pessoa real, de

modo que ela seja entendida dentro de seu universo de atuação e conforme os moldes que lhe cabem enquanto agente fictício.

Ainda acerca desse universo múltiplo, Foster apresenta uma consideração que se mostra adequada a fim de trazer um maior aprofundamento acerca da natureza constituinte desses seres e, conseqüentemente, traça mais um aspecto que difere a vida humana da ficcional ao mencionar que, desde seu nascimento, o ser vivo vive uma constância baseada em ciclos que perpassam sua vida. Quando é mencionado ciclo, enquanto substantivo singular, esse faz menção ao circuito de nascimento, crescimento, reprodução (optativa) e morte que constitui qualquer existência. Por outro lado, os ciclos, no plural, subjazem como experiências desenvolvidas ao longo de toda vida: os educacionais, os de trabalho, os de amizade, os de luta, os de resistência e, por que não, os amorosos? Entretanto, embora pareça ser um existir bem delineado, seu início e fim (nascimento e morte) não são compreendidos pela natureza humana:

(...) as pessoas começam a vida com uma experiência que esquecem, e a terminam com outra que até imaginam, mas não podem compreender. São estas as criaturas que o romancista se propõe apresentar como personagens de seus livros; estas, ou outras, razoavelmente parecidas com elas. O romancista pode lembrar e entender tudo, se lhe convém. Ele conhece toda a vida exterior. Seus personagens serão por ele tomados quanto tempo depois do nascimento? E até que ponto ele os acompanhará, antes da morte? E o que dirá ele, ou fará sentir, a respeito dessas duas experiências tão extravagantes? (Foster, 2005, p. 47-48).

Diante disso, percebe-se que mesmo com o conhecimento dos ciclos que perpassam a vida humana, as personagens conseguem ser mais delineadas e lógicas, em razão de sua natureza ser traçada pelo romancista que, ao ficcionalizar humanos, utiliza-se da autonomia artística para criar novas individualidades por meio do conhecimento exterior, refletindo-o e apresentando possibilidades inverossímeis do ponto de vista real. Por outro ângulo, por mais que essas criaturas miméticas sejam mais lógicas, não são mais simples do que o ser vivo, sendo consideradas figuras complexas e múltiplas. Tratando-se do *homo fictus*, este pode ser dividido em dois tipos: planos e redondos. No que tange ao primeiro tipo, também nomeado como tipos ou caricatura, essa definição está elencada em personagens esboçados sob um ideal de passividade e previsibilidade; isto é, as ações exercidas por ela circundam dentro de uma atmosfera um tanto quanto simples, de modo que não precisa existir uma reapresentação para que se recorde os seus traços comportamentais, sendo plana, pois possibilita um reconhecimento meramente pelo olhar de emoção do leitor ao se deparar com uma estruturação que gravita ao redor de uma ideia e de um perfil simples:

Na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade simples; quando neles há mais do que um fator, apreendemos o início de uma curva na direção dos redondos. O personagem realmente plano pode ser expresso numa frase como “Jamais hei de abandonar Mr. Micawber”. Existe uma Mrs. Micawber – ela afirma que não há de abandonar Mr. Micawber; ela não o faz, e fica nisso. (...) Ele é a ideia, e o tipo de vida que ele tem se irradia a partir de seus ângulos e das centelhas que saltam quando ele se choca com outros elementos do romance. Ou tomemos Proust. Há vários personagens planos em Proust, como a princesa de Parma, ou Legrandin. Cada um pode ser expresso numa única frase, sendo a da princesa esta: “Devo cuidar especialmente de ser gentil”. Ela nada faz além de cuidar especialmente de ser gentil, e os outros personagens mais complexos do que ela enxerga facilmente através da gentileza, uma vez que esta não passa de um subproduto do cuidado (Foster, 2005, p. 34).

Quanto às redondas, essas são marcadas pela complexidade, na qual o leitor é convidado todo o tempo a adentrar à intimidade da personagem e compreender o seu pensamento que é mutável e acompanha as circunstâncias que a narrativa apresenta, mostrando comportamentos que permeiam a subversão e são distintos ao longo da narrativa. À luz dessa consideração, a personagem redonda é aquela que surpreende o leitor:

O teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano. Ele tem aquele jeito incalculável da vida – sua vida dentro das páginas de um livro. E, ao usá-lo, às vezes sozinho, às vezes em combinação com o outro tipo, o romancista cumpre sua tarefa de aclimação, e harmoniza a raça humana com outros aspectos de sua obra (Foster, 2005, p. 36-37).

Dessa forma, seja estruturada em perfis contornáveis, seja em traços de difícil demarcação, as personagens não podem levar o leitor a uma espera na qual, a todo momento, seus traços coincidam com a vida diária. Em contrapartida, esses agentes narrativos podem traçar paralelos com a vivência cotidiana. Isto é, personagem e pessoa não são correspondentes, mas, como em todo processo comparativo, possuem eixos que possibilitam semelhanças e dessemelhanças, a começar pelo mundo que essas habitam, o real e o ficcional, que diferem em sua constituição e organização. Quanto às semelhanças, o próprio romancista é um ser humano, o que, conforme Foster, possibilita uma afinidade que está ausente em outras manifestações artísticas. A literatura é a manifestação na qual o autor, de natureza humana,

arranja uma série de massas verbais (...) atribui-lhes nomes e sexo, esboça-lhes um conjunto de gestos plausíveis e faz com que falem, por meio de aspas, e até quem sabe, com que se comportem adequadamente. Essas massas verbais são seus personagens. Assim, eles não lhe ocorrem friamente; precisam ser

criados num estado de excitação delirante; mesmo a sua natureza está condicionada pelo que ele adivinha sobre outras pessoas, e sobre si próprio, e depois é modificado pelos outros aspectos do seu trabalho (Foster, 2005, p. 45).

No excerto acima, Foster elucida a modificação que ocorre nas personagens diante dos outros aspectos da narrativa. Ao fazer isso, ele deixa claro que, por mais que exista uma influência própria e de outras pessoas no esboço desse ser, as personagens ganham traços próprios no espaço narrativo, o que termina tornando-as únicas e distintas do homem.

À luz dessa consideração, é plausível discutir sobre os desdobramentos e os avanços antevistos por Candido (2014), na obra *A personagem de ficção*. Um dos pontos que diferencia Candido de seus antecessores se refere à compreensão da ideia de ficção para além do romance, o que o leva a acrescentar em sua discussão as considerações de Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes sobre a personagem em três dimensões ficcionais: o romance, o teatro e o cinema, tornando a obra um repositório crítico para o estudo do ser ficcional. Considerando que por mais que sejam expressões artísticas, cada uma se encarrega de trazer seres ficcionais estruturados dentro de suas configurações, perceber como ocorre a estruturação de cada uma suscita a compreensão tridimensional da personagem. Portanto, por mais que essa investigação se volte para a personagem do romance, antes de especificar tal personagem, mostra-se adequado discorrer brevemente sobre as relações que existem entre esse ser que perpassa três formas de arte e como as três atestam sua dimensão.

No que tange às personagens teatrais, essas são constituídas de modo que compreendem a totalidade da obra, pois o teatro se configura como uma expressão pautada na encenação. No teatro ou espetáculo, diferentemente do romance, “a história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade” (Prado, 2014, p. 85). Isso é visível na própria composição textual, a qual se exime da presença do narrador, sendo a história desenvolvida por meio de ações desempenhadas no momento da leitura e da encenação pelos atores transfigurados em personagens:

Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. Sabem disso os pedagogos, que tanta importância atribuem ao teatro infantil, como o sabiam igualmente os nossos jesuítas, ao lançar mão do palco para a catequese do gentio (Prado, 2014, p. 85).

Algo semelhante acontece quando se observa a personagem do cinema. Sendo por natureza uma manifestação que se desenvolve em torno da fusão de imagem e som, o cinema pode ser definido como

(...) teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado porque, como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças, porém, aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. a mesma definição diversamente formulada (Gomes, 2014, p. 106).

Nota-se que o teatro e o cinema possuem um ponto em comum: utilizam-se do ator, ser vivo, para figurar o ser fictício. Desta maneira, nas manifestações teatrais e cinematográficas, existe alguém que se dirige ao público, alguém que encarna e vive as confusões e sentimentos das personagens. É nesse ato de mostrar, utilizando-se de elementos tão reais como os humanos, que reside a possibilidade de o espectador contemplar diante de seus olhos uma personagem encarnada e demarcada quanto à sua constituição física. A partir desse último pensamento, e já adentrando às peculiaridades da personagem do romance, avulta a grande distinção entre essa e as demais citadas: no teatro e no cinema, a personagem é mostrada, enquanto no romance é um ser que possibilita que sua constituição seja imaginada com base nas descrições e pistas que o texto oferece, isso porque se configura como ser que narra sua história ou que tem sua história narrada por uma percepção em linhas de observação ou de onisciência.

Assim, em um primeiro plano, é possível discutir sobre o romance pensando em seu caráter enquanto manifestação narrativa; posto que sua ação central é narrar, e, nesse aspecto, narrar é o mesmo que contar uma história. Portanto, a narrativa se estabelece como

(...) o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos (Rosenfeld, 2014, p. 45).

A partir disso, em uma primeira leitura, os limites entre pessoa e personagem podem até parecer questionáveis ao enxergar e reconhecer que situações, tais quais as sentidas e encaradas pelos humanos, das mais satisfatórias às mais perversas, circundam o universo ficcional. Por

consequente, é importante acentuar que a relação entre pessoa e personagem tem seus limites definidos ao considerar que as personagens integram os textos ficcionais e, ao integrarem essa manifestação, diferem dos seres reais por ocuparem um espaço no qual podem ser reveladas “de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira” (Rosenfeld, 2014, p. 29). Isso porque a arte literária traz consigo liberdade e possibilidades, o que a vida real não concede, sendo considerada pelo crítico literário como o lugar ontológico privilegiado,

lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (Rosenfeld, 2014 p. 48).

De forma a perceber as implicações desses agentes ficcionais na narrativa, as personagens rememoram a noção de representação remetida no início dessa abordagem. Isso porque são elas que figuram as ações que compõem o enredo e, consequentemente, a história; visto que as ações dependem delas para acontecer. Na epopeia, o herói figura como representante do contexto da coletividade grega, enquanto na narrativa romanesca, esse ganha dimensões de protagonista da sua própria individualidade, repercutindo como transformações econômicas, sociais, históricas, políticas e culturais trouxeram implicações para a realidade moderna. Assim, não é incoerente postular que as personagens modernas são elencadas em uma complexidade muito maior que a dos heróis clássicos, que já tinham seu mundo construído por meio de uma idealidade esboçada, distintamente do ser moderno que se depara constantemente com o novo, com a percepção de que ficcionaliza um mundo rascunhado, permeado pela efemeridade e pela instabilidade, mas também se configura como um mundo de transformação e descobrimentos. Sendo assim, as personagens modernas são criaturas que se submetem a uma constante metamorfose, de modo a sempre conseguir figurar os mais diversos sentimentos que acompanham a vivência do homem.

Destarte, associando representação à mimesis, pode-se afirmar que a personagem mimetiza homens e mulheres em situações diversas, refletindo contextos e condições do ser vivo: “sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (Candido, 2014, p. 55). Assim, o romance denota permissividade para que, durante a leitura, o leitor desenvolva afinidades com determinados personagens, determinados porque

esse sentimento brota a partir da identificação do leitor com os agentes da narrativa que trazem consigo perfis tais quais o que ele possui. Sobre essa ligação, Candido postula que “a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc.” (Candido, 2014, p. 54), figura comportamentos, costumes e formas de pensar que chamam a atenção e possibilitam ao leitor uma aproximação. Logo, as situações vivenciadas pelos agentes da narrativa propiciam ao homem o movimento de auto enxergar-se e auto reconhecer-se, o que contribui para os sentimentos de apego, tristeza, alegria por parte do leitor, diante de cada ação desenvolvida na narrativa. Por outro lado, quando comparadas ao contexto real humano, por mais que reflitam complexidade, “as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, - ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes” (Candido, 2014, p. 67).

Reconhecendo o papel do autor na criação e adentrando na relação criador e criatura, ou melhor, autor e personagem, é cabível mencionar que existe uma conexão estreita entre os dois e isso influencia no processo de representação. A proximidade acontece porque o criador tira a personagem de si, seja dos seus sentimentos mais ilustres, seja dos mais obscuros

(...) como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida. O vínculo entre o autor e sua personagem estabelece um limite à possibilidade de criar, à imaginação de cada romancista, que não é absoluta, nem absolutamente livre, mas depende dos limites do criador (Candido, 2014, p. 67-68).

Tudo em função de que “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (Candido, 2014, p. 55). Entretanto, por mais que exista essa relação estrita, o romancista tem consciência dos seus limites e traça o esboço de suas personagens, reconhecendo que, mesmo sendo seres providos de sua imaginação e sentimentos, eles devem apresentar um certo grau de afastamento da realidade.

Muito já foi discutido sobre a relação pessoa-personagem, o que implica diretamente nas noções acerca da realidade e ficção. No entanto, por mais que se saiba que existe também um afastamento em relação a esses dois mundos, qual seria o grau e os limites dessa longitude? Candido traz importantes considerações sobre esse aspecto ao apresentar as classificações do escritor francês François Mauriac. Sobre o afastamento, em relação ao ponto de partida da realidade, as personagens podem se manifestar: 1) como disfarces leves do romancista, observados nos romances memorialistas; 2) como cópias fiéis de pessoas reais, constituindo-se

como reproduções, presentes nos romances retratistas, e, por fim; 3) podem ser inventadas por meio de um trabalho especial sobre a realidade, no qual é possível concretizar as possibilidades imaginativas (Candido, 2014, p. 68-69).

Apesar de Mauriac admitir a existência de personagens fiéis à realidade, ele salienta que se deveria admitir apenas um tipo eficaz de personagem: a inventada. Contudo,

(...) esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. Além disso, convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito de sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou (Candido, 2014, p. 69).

Observando que desde o princípio dessa discussão a personagem foi vista como um ser ficcional, é preciso demarcar que quando Candido, por meio do pensamento de Mauriac, fala em cópia do real, não se pode considerar essa expressão como se referisse à personagem igual ao ser vivo, posto que anularia a constituição do romance e, conseqüentemente, da literatura. Desse modo, o real passa a ser tomado como um entre os elementos basilares na criação da personagem. Assim, Candido expõe dois polos de ideias que perpassam o processo de formação da personagem, a fim de tornar essa relação mais clara: a transposição fiel de modelos e a invenção totalmente imaginária. Ou seja, a relação entre ficção e realidade pode ser explicada por meio dessa oscilação na manifestação criativa, na qual o autor utiliza-se de modelos reais e os transfigura (ficcionaliza) para a narrativa, ou também pelo processo puramente imaginativo na elaboração desses seres. Todavia, pode-se acrescentar a esse pensamento a consciência de que um processo não anula o outro, em razão do romancista também fazer uso da imaginação na transfiguração, posto que o próprio ato de transfigurar demanda imaginação, acontecendo o mesmo no processo inverso, pois “O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir” (Candido, 2014, p. 74).

Reconhecendo esses dois polos na constituição do agente narrativo, Candido, seguindo o pensamento de que a invenção é o meio mais eficaz para a construção da personagem, conforme exposto, esquematiza formas pelas quais essas personagens podem ser inventadas. A primeira diz respeito àquelas que são transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista, seja por uma experiência interior ou exterior. Para exemplificar essa primeira expressão, Candido (2014) utiliza-se de *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, que é

constituído por meio da experiência interior; e *Guerra e Paz*, de Tolstói, no que se refere às experiências exteriores. Diferentemente, a segunda forma volta-se para personagens transpostas de modelos anteriores, fazendo com que o escritor as reconstitua, utilizando a imaginação, de forma indireta, através de testemunhos e documentação. No romance de Tolstói, mencionado anteriormente, Candido (2014) aponta a figura de Napoleão I, que foi objeto de estudo por meio de livros de história e que, na obra, é reconstituído no velho Conde Rostof e no velho príncipe Bolkonski.

Tratando-se da terceira forma, essa diz respeito a uma construção a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor e que serve de ponto de partida, posto que o criador termina por desfigurar o modelo; ela se volta também para modelos conhecidos (direta ou indiretamente), mas que servem apenas de estímulo para caracterização. Sobre a terceira forma, o personagem Tomás de Alencar, na obra *Os Maias*, de Eça de Queirós, é um bom exemplo. Para elucidar a quarta forma, por sua vez, o Mr. Micawber, do *David Copperfield*, de Dickens, é utilizado para mostrar que a personagem foi constituída referenciando o pai do romancista, mas que, não obstante, por meio da fantasia e criação, torna-se inassimilável ao seu referente. Além desses modelos, existe aquele no qual a personagem é construída em torno de um modelo real, visto como dominante, mas que se funde a outros modelos secundários, sendo um produto do ato de refazer e construir imaginariamente. Como exemplo dessa expressão ficcional, tem-se Barão de Charlus, de Proust, que recebe influência dominante de Robert Montesquiou, mas não se exime dos traços de Oscar Wilde, do Conde Aimery de la Rochefoucauld, do Barão Doazan e do próprio Proust. Assim como acontece de um modelo ser dominante em relação ao outro, em alguns casos as personagens podem ser elaboradas a partir de aspectos fragmentados de vários modelos vivos. A sexta forma de constituição da personagem e da sua relação com a realidade é ilustrada também por meio de Proust, que ao compor Robert de Saint-Loup fez uso de traços diversos de um grupo de amigos e, a partir de tais características, deu origem a sua personagem. Por fim, Candido traz aquelas que, mesmo com a origem traçada relativamente na realidade, suas raízes e evidências desaparecem em meio à construção de sua personalidade. “Em tais casos, as personagens obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível” (Candido, 2014, p. 73).

Seja a relação pessoa-personagem, sejam os limites desta relação e das formas pelas quais é vivenciada no romance, pode-se observar que

(...) a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está

interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em consequência, menos aprofundado psicologicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito, - embora o autor pretenda o contrário. Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social (Candido, 2014, p. 74).

Levando em consideração que esta dissertação traz como análise personagens femininas, em sua obra *Literatura e Gênero – A construção da identidade feminina*, Cecil Jeanine Albert Zinani (2013) traz para a discussão a falta de representação da identidade feminina na literatura. Como uma problemática que advém do comportamento social, ao discutir sobre a crítica feminista, Zinani discorre que o principal objetivo da crítica é definir o sujeito-mulher e reconhecer as marcas de gênero que possibilitam conhecer o modo de ser masculino e o feminino, principalmente na literatura, pois a “análise da situação cultural da mulher é relevante no sentido de verificar como ela vê o outro, como é vista pelo grupo dominante e, conseqüentemente, por si mesma. Essa perspectiva é representada na obra ficcional por meio da ação das personagens” (Zinani, 2013, p. 25).

No entanto, mesmo que as ações das personagens possibilitem a visualização da representatividade feminina, é válido destacar que a manifestação linguística das personagens se coloca como anterior ao ato pelo fato de a linguagem ser o meio propício de manifestação e de ativismo social, posto que “as relações no texto (e na sociedade) são mediadas na e pela linguagem” (Zinani, 2013, p. 34). Assim, é válido lembrar que a voz da mulher sempre foi silenciada e isso cerceou o desenvolvimento de uma linguagem propriamente feminina. Ou seja, para se manifestar, as mulheres se utilizam da linguagem do gênero dominante. Conforme Zinani coloca, para que a mulher conquiste seu espaço é preciso que, antes de qualquer coisa, seu discurso seja assumido e a arte e a crítica também se voltem para a figura feminina. Esse movimento de subversão do silêncio propiciará a visibilidade e a voz àquelas que foram silenciadas desde sempre.

À luz desse pensamento de construção da visibilidade, Zinani destaca a narrativa escrita por mulheres e defende que a importância desse escrito se justifica por constituir um modelo polifônico, no qual uma história dominante e outra silenciada podem ser encontradas:

A escrita feminina impõe um duplo esforço de decodificação, uma vez que remete para a necessidade da leitura das entrelinhas e da interpretação do não dito, o que viabiliza o entendimento do sentido latente do texto - a história

silenciada. (...) a história silenciada aponta para a possibilidade de libertação (...) (Zinani, 2013, p. 27).

Além de apresentar esse caráter revelador da história silenciada, as narrativas produzidas por mulheres oportunizam ainda o estabelecimento da formação de sentidos textuais a partir da experiência feminina. Quando as experiências figuram no universo narrativo, todo universo social e simbólico das mulheres passa a integrar e ganhar sentido, fazendo com que práticas culturais masculinas, que visam construir uma imagem negativa da mulher, sejam quebradas. Portanto, o exercício de ter um discurso próprio feminino se constitui como um ato político por oportunizar uma desconstrução da inferioridade associada a tudo que se coloca como feminino.

Consoante Zinani menciona, através da literatura de autoria feminina, as mulheres conseguiram dois ganhos: a identidade e a escritura.

No momento em que a mulher se apropria da narrativa, externando seu ponto de vista, passa a questionar as formas institucionalizadas, promovendo uma reflexão sobre a história silenciada e instituindo um espaço de resistência contra as formas simbólicas de representação por meio da criação de novas formas representacionais. (Zinani, 2013, p. 32-33).

No que se refere à identidade, essa encontra na memória a presença de um elemento cognitivo que contribui com sua formação, posto que a valorização da experiência narrada possibilita o questionamento das experiências anteriores. Ainda sobre a identidade, Zinani discorre que “a imagem da mulher refletida no texto torna possível a leitura especular; dessa maneira, a leitura feminina torna-se uma espécie de autobiografia que se confunde com a escrita da mulher” (Zinani, 2013, p. 35).

Tratando-se da escrita feminina, o domínio da linguagem aparece como meio para que exista a valorização da experiência da mulher, de modo a oportunizar o questionamento das noções de gênero já estabelecidas e promover a subversão dos conceitos tradicionais. A crítica literária se une à crítica feminista e entra nessa discussão ao ver a representação literária feminina de modo problemático. Para elucidar as questões que permeiam essa relação entre a literatura e o feminismo, Zinani apresenta três aspectos. Em um primeiro plano, a opressão feminina é colocada como uma constante nas obras escritas por homens, mesmo que as consumidoras sejam as próprias mulheres. Em uma segunda análise, Zinani discorre sobre a necessidade de formação de uma leitora consciente do seu gênero e, por fim, defende a necessidade de a crítica literária formar um grupo social constituído por autores e um público leitor que possua a mesma finalidade: a valorização da linguagem da mulher. A partir do

processo de construção de uma nova história literária, que traz como pauta as obras das mulheres esquecidas, a visibilidade ganha espaço e o silenciamento é quebrado.

Ao analisar a obra *A mulher habitada*, de autoria de Gioconda Belli, Zinani destaca, além do papel das personagens, a função do narrador, sobre tudo o em primeira pessoa. Conforme é mencionado no texto, quando o personagem principal é também narrador, é possível se deparar com um depoimento sobre “sua vida pregressa, torna-se testemunha de sua época, cujo conhecimento é mediatizado por sua emocionalidade; por isso mesmo os problemas sociais são percebidos através do eu interior” (Zinani, 2013, p. 42). Em outras palavras, quando o narrador personagem é uma figura feminina, existe um movimento de recuperação do tempo passado de modo a promover um acerto de contas diante das construções equivocadas que foram traçadas pela perspectiva masculina. Para além do ato de narrar, quando uma personagem feminina assume a postura narrativa, é possível se deparar com um relato baseado no vivido, no experienciado, o que torna a narrativa um espaço no qual o silenciamento é quebrado e a memória passada tem a oportunidade de ser refeita através do discurso feminino. Isso tudo considerando que as formas de representação expõem como a ideologia se estrutura na formação da identidade e nas considerações que guiam as noções de gênero socialmente. É sobre essa personagem múltipla, estruturada em uma pluralidade que carrega consigo toda permissividade criativa e imaginativa, que este trabalho versa, buscando perceber os graus de proximidade, de ponto de partida e do imaginário representativo que é evidenciado por meio da protagonista e narrado Júlia e das outras duas personagens da narrativa.

Como arremate a essas reflexões, é cabível lembrar que, ao longo das teorizações apresentadas, foi possível perceber como os seres narrativos foram concebidos enquanto heróis, como pode ser visto em Platão e Aristóteles. Nesta perspectiva embrionária, os heróis, representantes da coletividade, eram vistos em um processo de imitação da realidade. Enquanto Platão desprezava essa relação por considerar a imitação de uma realidade já imitada, Aristóteles reconhecia no herói a imitação de uma realidade baseada no que poderia ser, nas possibilidades oferecidas pela criação literária. Mesmo distanciando-se na forma de considerar a imitação, tanto Platão quanto Aristóteles compartilharam do mesmo contexto da Antiguidade, visão permeada pelo ideal clássico de coletividade, conquista e de um herói esboçado em um ideal de exemplaridade. Por mais que esse ponto de vista contemplasse os heróis da epopeia, o mundo passou por transformações e estes heróis precisavam seguir novos processos ficcionais. Por meio da utilização da expressão heróis, em um movimento de saudosismo da Antiguidade, Lukács vê esse herói como uma figura problemática tal qual o cenário vivenciado pelo homem

moderno. Diante das incertezas do mundo, seria incoerente manter um herói previsível, estático, o oposto de toda realidade externamente vivida pelo homem e pela sociedade.

Platão, Aristóteles e Lukács contribuíram com esses olhares sobre o herói, percebendo como a configuração desse ser condiz com a realidade externa, representando os anseios e fortalecendo a memória de cada povo. Quanto à configuração da personagem como se utiliza hoje, Foster e Candido ao lançarem um olhar sobre essa instância narrativa, empreenderam perspectivas mais direcionadas à multiplicidade que a personagem é esboçada, bem como a possibilidade de relação entre a pessoa e o ser fictício. Com Foster, foi possível visualizar essa distinção entre pessoa e personagem e, ao mesmo tempo, vislumbrar a constituição dos dois seres (ficcional e real); além disso, as personagens ganharam classificações quanto ao seu desenvolvimento ao longo da narrativa, podendo ser planas ou redondas. Candido, por sua vez, resgata a noção de Foster e a reconfigura ao explicitar a viabilidade de identificação e reconhecimento humano nas personagens; isto é, é plausível que a pessoa se reconheça e se identifique com a criatura ficcional. De modo mais amplo, o pensamento de Prado, Rosenfeld e Gomes ainda possibilitaram uma visão mais abrangente sobre a personagem ao enxergá-la em outras produções artísticas, como o teatro e o cinema. Mesmo que figurem de modo distinto, considerando as particularidades do teatro, cinema e literatura, o ponto comum entre suas reflexões diz respeito à representação que as personagens viabilizam, seja em um cenário de encenação ou narração.

Reconhecendo o afastamento que existe dos heróis clássicos, a análise aqui pretendida se volta para a concepção das personagens modernas por perceber a dinamicidade que permeia as narrativas nesse novo tempo, e as personagens que nela figuram: mulheres que assumem seu protagonismo, lançam-se em prol da subversão da linguagem literária, compartilhando e reconstruindo memórias. Mulheres que não são esboçadas em um ideal de perfeição, tal qual os heróis épicos, mas que assumem seu heroísmo através do ativismo e da reconstrução da memória social.

O próximo capítulo se volta para revisitar os conceitos de memória sob os pontos de vista individual e coletivo, centrado em despertar e oportunizar uma discussão dos atos de lembrar e de esquecer. Isto é, de quais formas, no que chamamos de memória, a lembrança e o esquecimento aparecem como constantes de nossa existência? O que seria propriamente lembrar? Como estabelecer parâmetros para entender a ação de esquecer?

Capítulo 2

**Memória:
o individual, o coletivo e a importância
de narrar experiências**

2.1. Sobre o lembrar e o esquecer

Ao longo da história, o homem sempre fez um esforço para ser lembrado, seja por meio de pinturas, como observado nas artes Pré-históricas, seja por meio de seus feitos e, até mesmo, pensamentos e discursos que fizeram com que nomes nos campos filosófico, literário e histórico sejam lembrados até hoje. Do ponto de vista material, mesmo de uma perspectiva mais abstrata, o ato de lembrar se apresenta como algo comum à vida humana. Por outro lado, o que parece, em uma primeira análise, fugir da tipicidade e ser difícil de entender diz respeito ao esquecimento e a que se deve tal ação. Quando essa se deve a doenças relacionadas à memória, as explicações se apresentam de forma mais concreta e o ato de esquecer funciona como uma manifestação sintomática, mas quando o esquecer não aparece atrelado a alguma patologia, tal processo se mostra como um completo mistério.

Em *Lete. Arte e Crítica do esquecimento*, Harald Weinrich (2001) traz de forma pertinente uma amostra acerca das derivações e do surgimento da palavra “esquecer” em algumas línguas. Entre as línguas citadas, no contexto da língua grega antiga é mencionado *aletheia*: os gregos empregavam esse vocábulo para exprimir e fazer referência a uma ideia que parecia muito longe da noção de esquecimento como uma perda ou apagamento de informação, uma vez que o utilizavam para se referir à ideia de verdade, elemento crucial do pensamento filosófico da época. Assim sendo, ao lado do belo, bom e verdadeiro, estava a *aletheia* como amparo e manifestação da verdade, o não escondido ou o não encoberto, como a estrutura morfológica da palavra denota. Em outras palavras, percebe-se que o *letheia* aparece negado pelo prefixo “a”, carregando toda um significado, como Weinrich postula, de não oculto, o que não é incógnito. Essa interpretação se torna ainda mais evidente quando se detém o conhecimento de que o vocábulo *lethe*, para além de configurar uma das posições centrais do pensar grego, faz referência ainda a sua mitologia. Adentrando pelo aspecto mitológico grego, *Lethe* é o nome de um dos rios do reino de Hades, deus do submundo. Assim, conforme a mitologia grega, os que tocassem ou ingerissem a água do rio teriam a experiência do total esquecimento, sendo *Lethe*, ou *Lete* o próprio esquecimento ou ocultação. Logo, observando o prefixo que carrega o sentido de negação, a formação da palavra *aletheia* pode ser entendida como o que é contrário ao esquecimento, ideia crucial da filosofia grega.

Devido sua relevância como pensamento, estruturação filosófica e cultural, a Grécia saiu de sua limitação geográfica e atingiu, séculos mais tarde, o pensamento de outros territórios. Assim, o pensamento europeu esteve atrelado à concepção da verdade adjacente ao

não esquecer (à *aletheia*). Se o verdadeiro era aquilo que não era passível de ser esquecido, logo a verdade estava condicionada ao lembrar ou à lembrança. Isto posto, paralelo ao *Lethe* enquanto esquecimento, é válido mencionar que a lembrança também aparece como uma constante na mitologia, mas, por sua vez, constitui-se como elemento que faz menção à própria memória. Deste modo, *Mnemosyne* se configura como a deusa da memória e a mãe das musas, formando, conforme Weinrich (2001) menciona, par constante com *Lete*; par constante porque *Lethe* é o nome de um rio que se relaciona com as lembranças, fazendo com que algumas delas sejam liquidadas e escurram por seus afluentes. Ao compreender que a estruturação e a imagem do esquecimento advêm dos mitos antigos como forma de traçar relações para os atos de lembrar e de esquecer, o rio do esquecimento se consolidou e foi utilizado nos escritos de vários autores ao longo de séculos, como é o caso de Virgílio, Dante e Camões.

Percebe-se que as perspectivas iniciais sobre o esquecer e o lembrar estavam estritamente vinculadas ao plano mitológico e ao mundo cultural grego. Assim, diante da explicação de uma visão de mundo, os mitos acerca da lembrança e esquecimento carregavam também consigo a visão e pensamento da sociedade antiga, bem como foram as formas pelas quais os povos antigos encontraram para preservar sua história. Destarte, com o passar dos tempos, a sociedade transformou-se e, com isso, o pensamento sobre essas duas noções também sofreu os impactos dessas modificações. À luz das noções da Antiguidade grega sobre o esquecimento e lembrança, em linhas mais modernas, Nietzsche trouxe uma nova configuração para o esquecimento ao desvinculá-lo das noções mitológicas, o que compactua com o pensamento moderno, e compreende-o como uma força plástica. Para o filósofo, esquecer não se configura como uma atividade fácil. A partir desse pensamento, Ferraz (2008) discorre que esquecer é uma condição do presente, do instante. Desse modo, o esquecer passa a se configurar como parte importante do processo da memória, não sendo mais visto como algo que se opõe ao verdadeiro ou que o nega.

Quando a perspectiva é a do esquecimento, a relação pensamento-sociedade também pode ser considerada. Mesmo que a Modernidade tenha gerado um pensamento pautado na velocidade e contínua transformação, a ação de esquecer não é sinônima à supressão que existe na tecnologia, na qual uma informação é apagada em virtude de outra mais recente, mais atualizada, seguindo, pois, uma visão de descartabilidade; mas segue um caráter em que análises e escolhas são realizadas para que certos constituintes sejam incorporados enquanto outros sejam relegados ao esquecimento. Ao conceber o esquecimento de forma digerível, Nietzsche acaba alterando a própria construção de passividade atrelada à memória e, assim, lança uma

consciência respaldada no ativismo que caminha em uma linha futura e se opõe aos traços de marcas passadas não transformáveis atribuídos à memória. Dessa forma, tem-se uma visão da memória que quebra com a ideia de receptáculo de ações passadas, passando a entendê-la de modo ativo no tempo e como provedora de transformações. Por meio da visão de Nietzsche, para além da constituição do esquecer e do lembrar como instâncias da memória, a noção de tempo se torna pertinente e obtém um destaque por não figurar apenas o passado, mas por apresentar uma configuração de mobilidade contínua, diferente da visão na Antiguidade.

Além do ideal de verdade apregoado na filosofia grega, as questões relacionadas ao tempo permeavam o campo da estabilidade, posto que a eternidade se configurava como uma constante. Assim, os escritos, os feitos heroicos e a própria noção de heroísmo possuíam em seu arcabouço a finalidade de perenização e eternização da coletividade cultural. Desta maneira, era importante que, aquilo que fosse verdadeiro, fosse também passível à eternização. Com o advento do mundo moderno, já mostrando novas visões sobre o tempo, a estruturação do pensamento coletivo sofreu os impactos da descartabilidade e constantes transformações. Por consequência, a visão filosófica de Nietzsche e de outros filósofos, como Henri Bergson, foi marcada pela percepção da efemeridade do tempo, pelas mudanças, passagens e o constante desaparecimento e remodelação das coisas, do pensamento e do mundo como um todo. Tudo isso, buscando trazer contribuições que procurassem tornar visível a importância de considerar o mundo, em sua individualidade, de forma a possibilitar uma vida na qual a efemeridade fosse vivida de forma autêntica; convertendo o tempo em uma forma existencial, algo a ser vivido e não apenas objetivado na eternização.

2.2 Entre o corpo e o espírito: a memória individual Moderna

De modo a traçar considerações sobre a memória, por meio de uma perspectiva de corpo e espírito em um contexto distinto do vivenciado na Antiguidade, a figura de Henri Bergson se configura como pertinente para a filosofia moderna. Para iniciar essas reflexões, é plausível destacar a compreensão que ele atribui ao tempo, compreendendo-o como duração; isto é, como continuidade, mobilidade, como um progresso contínuo. Por meio dessa visão de continuidade temporal, a própria noção de esquecimento, abordada nas linhas iniciais dessa discussão, passou por um câmbio, sendo considerada como uma simplificação do passado de modo a observar sua utilização e não, simplesmente, como meio de conservação. O esquecer sai de um plano de preservação e se torna útil. Essa visão bergsoniana sobre o tempo é possível por influenciar e

permeiar todo seu pensamento sobre a memória, posto que sua concepção está pautada na ideia de que o cérebro não corresponde a um receptáculo de lembranças, passando a memória a ser vista como uma fonte inesgotável que permite ao homem uma permutação de respostas em diferentes contextos. Portanto, novos horizontes são vistos como reflexos da invenção do homem através da memória. Por conseguinte, a memória, conforme o pensamento bergsoniano segue uma ordem dinâmica, compactuando com o contexto de ativismo e transformação da Modernidade e, ademais, ligada à visão do tempo como duração.

Em sua obra *Matéria e Memória* (1999), Bergson traça considerações sobre a memória ao trazer pensamentos que objetivam traçar conexões entre o sujeito, a alma e o corpo. Tendo isso em vista, o autor já antecipa a quebra de concepção que sua obra traça:

Iremos fingir por um instante que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra (...). Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza (...), o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. No entanto, há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo (Bergson, 1999, p. 11).

Através deste excerto, é possível pontuar duas considerações sobre o que o filósofo apresenta: o ato de questionar as teorias e conhecimentos em vigor em sua época de produção, e; o corpo como imagem primordial do homem. Sobre a primeira consideração, de modo a observar o contexto e suas implicações, no fim do século XIX e ao longo do século XX, a filosofia vivia um período de grande influência do pensamento cientificista, pensamento que buscava explicar as coisas práticas da vida e se consolidou por meio do lema de que o conhecimento científico era a única forma de conhecimento verdadeiro.

De modo a possibilitar uma comparação, pode-se perceber como a ideia de verdade volta a aparecer como uma necessidade do homem. Entretanto, distintamente da Antiguidade, que apresentava *aletheia* e condicionava a verdade aquilo que não era esquecido, estando, pois, associada a toda uma construção mitológica, a Modernidade ascende para ressignificar o pensamento e, para além da mitologia, apresenta como fundamento a ciência. Assim, o conhecimento julgado como considerável era aquele atrelado à matemática, astronomia, física, química, etc., nomeadas como ciências positivas. Desse modo, quando Bergson avança e exhibe

uma visão que caminhava para uma vertente contrária à do pensamento esperado no período, inova, mas também causa repulsa por trazer uma abordagem mais subjetiva que realista:

Henri Bergson foi, assim, alvo de críticas devido à tonalidade *afetiva* de sua obra: de acordo com J. Hypollite, Bergson soava quase pueril no pós-guerra, pois não tratava da *angústia*, da *guerra*, da *morte* ou do *nada*. Era o contrário de Sartre. Além disso, sua teoria acerca da memória foi compreendida como uma teoria predominantemente *psicologizante*, *subjetivista* e, consequentemente, inútil por não ser *realista* (Gurgel, 2012, p. 76, *grifos do autor*).

A teoria bergsoniana ao tratar do corpo, considerou-o como imagem. Bergson, ao apresentar esse pensamento, ampliou o seu olhar ao não destacar qualquer corpo, mas o seu, o que por si só trouxe uma perspectiva de conexão individual, isto é, um foco do indivíduo consigo mesmo. Portanto, por mais que a abordagem acerca da memória tenha quebrado com a racionalidade e cientificismo moderno, a visão pautada no individual se revelou como uma ratificação de sua inserção contextual moderna, distintamente da condição coletiva antiga. Seguindo os postulados de Bergson, o corpo configura-se como uma negação à ideia de depósito de lembranças, uma vez que funciona como imagem que “atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe” (Bergson, 1999, p. 14). Isto significa que o corpo estimula o passado e é mobilizador do passado, e busca trazê-lo para o futuro; logo, apresenta ainda uma função seletiva ao analisar qual passado será incitado e resgatado. Com a visão apresentada por Bergson, o corpo deixa de ser apenas conservação, passa a ser produtivo e faz parte da constituição do homem em suas várias nuances, inclusive a memória. Enquanto imagem, o corpo ainda traça uma relação com o presente, o passado e, concomitantemente, envolve-se no processo das representações atuais: “O corpo é o último plano da memória, a imagem externa, a ponta movente que o passado lança a todo momento em direção ao futuro” (Gurgel, 2012, p. 78).

A partir da percepção da relação que o corpo, enquanto aspecto mobilizante, estabelece com o passado, torna-se cabível observar como Bergson discorre acerca da sobrevivência desse passado, posto que, se tal imagem é evocada e se o corpo é o nível que o transfigura, torna visível externamente, isso se justifica pelo fato deste passado, de algum modo, ser conservado. O passado sobrevive de duas formas: em mecanismos motores e em lembranças independentes. É na existência dessas duas formas que reside a justificativa de utilização de uma experiência passada para uma ação presente:

Podemos falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro. Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expirar numa ação (Bergson, 1999, p. 84).

Para que ocorra a identificação do uso do ato passado para o futuro, o reconhecimento é obtido através da ação e das circunstâncias que permitem seu desenvolvimento, assim como por meio de um trabalho do espírito que em um movimento de resgate do passado buscará as representações mais coerentes e adequadas para a situação vigente.

Para o entendimento efetivo das questões relacionadas à memória, mecanismos motores e lembranças independentes, como representações de imagens fixadas instantaneamente na memória, são consideradas por Bergson, de modo a representar duas memórias teoricamente autônomas: uma que imagina e outra que repete. Tratando-se da primeira, essa é claramente ilustrada como acontecimentos de uma vida que estão inseridos temporalmente de forma que sua repetição é inconcebível. Ademais, diz respeito a uma necessidade natural que não tem intenções de ordem prática, nos termos bergsonianos, ela

(...) registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. (Bergson, 1999, p. 88)

Logo, compreende-se que a memória que imagina nada mais é que a memória que recorda e resguarda coisas passadas e, sendo assim, apresenta-se de modo espontâneo, trazendo um caráter singular que faz com que Bergson a coloque na posição de memória por excelência ou memória pura, ultrapassando todas as considerações de sua época que preconizavam a matéria em detrimento do espírito. Se, de um lado, pode-se concluir que as lembranças independentes dizem respeito, propriamente, à memória espiritual, por outro lado, de modo a concordar com as noções sensório-motoras do contexto individual moderno, a memória que se repete aparece como forma de elucidar o automatismo gerado pelo hábito, pela limitação da concentração, carregando consigo a ideia do experienciado. Dessa forma, a repetição se

constitui enquanto incorporação de movimentos passados passíveis de serem repetidos no futuro, o que não atribui a esse tipo de memória a singularidade presente na primeira. Assim, essa se constitui puramente como hábito, plano de ação, posto que está pautada em questões de ordem prática, funcionando como reiteração de empenhos passados, podendo ainda ser compreendida como memória-corpo por mobilizar os aspectos de ordem motora, uma vez que

Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. 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, 1999, p. 89).

Como exposto, Bergson considera como representação de memória a que possibilita uma perspectiva singular e espontânea, isto é, a memória espiritual, e, a partir disso, defende e traça como características inerentes a essa: a pureza, a imutabilidade e a contestação da natureza da lembrança e da percepção. É plausível considerar, por meio de uma perspectiva de realidades, um contraponto baseado na noção de interno e externo. Assim, enquanto a memória espiritual está fundida na realidade do eu, do espírito e em um ponto de vista bem mais interno, a memória hábito está relacionada ao plano do mecânico, de uma realidade externa que tem como foco a matéria. Logo, ao passo que a realidade interna é o próprio espírito, a externa é a matéria. Porém, por mais que pareçam instâncias dicotômicas e que a memória interna seja independente, para que seja concretizada, ela precisa de mecanismos relacionados ao corpo, à matéria, uma vez que através deles que é possível agir no mundo.

Observando a memória pura e sua intrínseca conexão com o passado, é válido considerar que esse não é simplesmente recuperado e associado ao presente, mas antes de qualquer movimento, o reconhecimento existe como ato efetivo para que o vivenciado possa ser retomado. É procurar no passado algo que oriente o presente. Assim sendo, o ato de reconhecer seria, nos termos bergsonianos, “associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora em contiguidade com ela” (Bergson, 1999, p. 99-100). Pode-se observar que, ao propor uma definição para o reconhecimento, Bergson suscita a ideia de percepção e encarrega a esta a função de, enquanto instância presente, ser responsável por apanhar, nas entranhas da memória, a lembrança de uma percepção anterior que possibilite semelhança. Para exemplificar essa ação de reconhecimento realizada através da percepção, o sentimento do *déjà vu* é utilizado,

justamente por trazer a união entre a percepção e a lembrança, tudo isso de modo a elucidar que a memória está ligada ao espírito e a percepção ao corpo.

Por mais que a relação de reconhecimento como modo de recuperar o passado esteja atrelada à percepção e à lembrança, essa relação aparece de modo a não bastar para explicar as dimensões do reconhecer, isso considerando que a forma de o conceber seria possível apenas diante da conservação das imagens antigas, anulando sua ocorrência diante do seu desaparecimento. Logo, considerando essa equivalência, o limite do reconhecimento parece ser traçado “no instantâneo, um reconhecimento de que o corpo é capaz, sem que nenhuma lembrança explícita intervenha. Ele consiste numa ação, e não numa representação” (Bergson, 1999, p. 103). O ato de reconhecer aparece como uma ação dinâmica, de forma que “não há percepção que não se prolongue em movimento” (Bergson, 1999, p. 105).

É pertinente destacar que Bergson, ao questionar o reconhecimento por meio das lembranças-imagens, não o descarta, mas enxerga suas limitações diante de uma realidade ampla e ativa como a memória. Assim, dois tipos de reconhecimento são considerados: o automático, efetivado majoritariamente por movimentos, reconhecido ainda como reconhecimento por distração; e o atento que, por mais que se inicie por movimentos, desenvolve-se tomando como princípio o papel preponderante das lembranças-imagens. Dessa forma, “toda imagem -lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança” (Bergson, 1999, p. 117).

Tratando-se da lembrança citada acima, é plausível ratificar que as noções abordadas por Bergson no estudo sobre matéria e memória correspondem ao plano individual, pessoal. Enquanto elemento visto através de uma ótica particular, a lembrança é responsável por desenhar o curso da existência passada do sujeito e não da coletividade, bem como se constitui como o último e mais abrangente envoltório da memória. Em outras palavras, a lembrança funciona como uma cápsula para memória, de forma que o pensamento é uma constante em movimento, fazendo com que tais imagens-lembranças assumam uma posição de constante construção. “Portanto é em vão que se tratam imagens-lembranças e ideias como coisas acabadas, às quais se atribui a seguir um lugar em centros problemáticos” (Bergson, 1999, p. 145). Por meio desse pensamento, as lembranças assim como o pensamento saem de uma estabilidade e ganham um caráter dinâmico, de sucessiva produção. Essa visão rompe com a noção de que a lembrança se reduz apenas ao passado, mas se estende de modo que, como

Bergson afirma, em determinado momento não se tem como mensurar o início, o término da lembrança e a percepção presente, posto que elas estão em plena ligação:

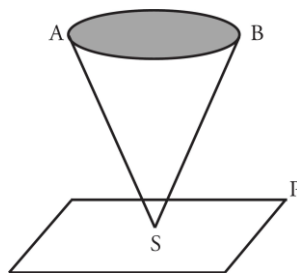
Uma lembrança, à medida que se torna mais clara e mais intensa, tende a se fazer percepção, sem que haja momento preciso em que uma transformação radical se opere e em que se possa dizer, por consequência, que a lembrança é transportada dos elementos imaginativos aos elementos sensoriais (Bergson, 1999, p. 147).

A lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção aparecem como elementos que se distinguem, mas que não são produzidos de forma isolada, são instâncias que estão em constante relação, ratificando a noção de que

A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente: está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da “lembrança pura” que ela começa a materializar e da percepção na qual tende a se encarnar: considerada desse último ponto de vista, ela poderia ser definida como uma percepção nascente (Bergson, 1999, p. 155-156).

Para ilustrar a diferença entre a percepção imediata e o espaço profundo e cumulativo da memória, Bergson utiliza-se de da figura de um cone. Neste elemento, o vértice representa os atos da percepção que se cumprem no presente, deixando passar as lembranças. Na base do cone, as lembranças que descem até o presente, aceitando que é do presente que parte a convocação para a qual a lembrança responde. É plausível afirmar que a percepção e a lembrança não são constituintes isolados, pois existe um diálogo possibilitador da troca de substâncias. Assim, Bergson criou o cone da memória para elucidar que a memória não se pauta em registros estáticos, mas possibilita viver experiências passadas. Sendo P o presente, os pontos ABS representam todo o passado de um ser vivo. O vértice S, por sua vez, diz respeito ao passado que toca o presente (P) se reconfigurando. Dentro do cone, em sua base, estão as memórias mais longínquas (AB), enquanto as mais recentes estão no ponto S. Quando S toca o ponto P, é o momento de encontro entre o passado e o presente. O cone metaforiza a conexão que existe entre o plano atual e o passado, mostrando a memória que constitui cada indivíduo:

Figura 1 - Cone da memória bergsoniano



(Bergson, 1999, p. 178)

Assim se compreende que toda percepção está impregnada de lembranças passadas, sendo a percepção uma decorrência da interação do sistema nervoso com o ambiente. A questão do pensamento bergsoniano reside em provar essa espontaneidade e liberdade da memória, no qual o pretérito parece se manter e a lembrança viver em seu estado de constância. Para Bergson, a memória é a conservação do passado, enquanto a lembrança é sua sobrevivência. O ato de enxergar a memória por uma perspectiva subjetiva parte do pressuposto de que o conhecimento das coisas se constitui como uma espécie de estoque que se avoluma na medida em que novas experiências são adquiridas.

2.3 A negação do puramente individual: memória, contexto e função social

As contribuições de Bergson foram relevantes para o estudo da memória, considerando que, até então, o tema caminhava por linhas puramente científicas. As noções estabelecidas pela ciência eram respaldadas em um condicionamento temporal passado, no qual a memória era vista como uma consequência de armazenamento de vivências. Distintamente do esperado para a época, Bergson seguiu um percurso que observou também o espírito, o seu dinamismo e a possibilidade deste, como contínua fonte de respostas por parte da memória, ideia que se opôs à perspectiva da memória como receptáculo de ações e atos passados, e, concomitantemente a isso, viu o corpo como parte externa da memória que se projeta em direção ao futuro.

Mesmo tendo sido criticado pelos motivos já mencionados, o pensamento bergsoniano aparentava não suprir a realidade do contexto social ao tratar apenas da individualidade do sujeito. Com base nessa necessidade de uma visão coletiva, Maurice Halbwachs (1990), aluno de Bergson, apontou e trouxe uma perspectiva que se colocou contrária à possibilidade do pensamento pautado no individual. Baseado nas ideias da ciência social moderna, representada por Émile Durkheim, Halbwachs passa a considerar a sociologia como basilar para o entendimento de tudo aquilo que envolve o homem, inclusive a memória. Na obra *A memória*

coletiva, o autor cita que “não podemos pensar nada, não podemos pensar em nós mesmos, senão pelos outros e para os outros” (Halbwachs, 1990, p. 21), explicitando, dessa forma, a existência do homem em um íntimo diálogo com o outro e sua inserção com a sociedade.

Saindo da visão de um homem isolado e solitário, que correspondia às influências primeiras do mundo moderno e que olhava para suas lembranças por uma ótica de individualidade, o sociólogo francês constrói um pensamento que não anula completamente a particularidade, mas vê até mesmo nas lembranças individuais uma compreensão coletiva, posto que é por meio da coletividade que as lembranças se mantêm vivas. É o estar com o outro que traz significado a cada lembrança: “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. *E porque, em realidade, nunca estamos sós.* (Halbwachs, 1990, p. 26, grifos nossos).

Devido à percepção de que o homem nunca está só, a memória, como construção coletiva, é pensada. Em um movimento de recuperação sobre as noções de coletividades Antiga e Moderna, é possível recuperar que o contexto de vivência do homem antigo tinha como fundamentos a ideia de heroísmo, honra, valentia, sendo essa consolidada por meio de conquistas e louros decorrentes das guerras. No entanto, distintamente das guerras de sangue e força travadas na Antiguidade, a guerra do homem moderno segue um caminho distinto. Por mais que fundamentada na noção de dominador e dominado, a guerra nos tempos modernos está assentada na perspectiva de representatividade, visibilidade e necessidade da ratificação do estar no mundo. É bem mais um combate que questiona e busca transformar o engessamento do próprio sistema de organização social do que um combate com vistas a endossar um heroísmo, considerando o sentido mais clássico da palavra. Isso leva a observar, no próprio espaço literário, personagens estruturadas de modos distintos do gênero épico, posto que elas vão trazer representações distintas, possibilitando novas projeções em relação ao homem moderno. Isso justifica tantos personagens, antes colocados em segundo plano, assumindo o protagonismo e se colocando ativamente nas ações narradas. Mulheres e idosos são exemplos de grupos que combatem a guerra do silenciamento e colocam-se como heróis ao ratificarem seus papéis enquanto sujeitos ativos na sociedade.

Pode-se dizer que a coletividade moderna se distingue da antiga por não considerar o homem apenas como parte desconhecida (sem nome) e digna de respeito diante da glória de guerra em nome de um povo, mas por considerá-lo em sua individualidade e particularidade, cuja luta é diária e, acima de tudo, entendendo que a sua identidade é reconhecida em virtude

da do outro. Ou seja, é no entender que sou Maria porque não sou Ana, mas que Maria e Ana são integrantes de uma construção maior chamada sociedade que reside a premissa da coletividade moderna, é reconhecer-se no e através do coletivo, do social, de modo a perceber que “o homem se caracteriza essencialmente por seu grau de integração no tecido das relações sociais” (Halbwachs, 1990, p.21).

Essa perspectiva de integração desemboca no despertar para uma necessidade além da própria inclusão social, relacionando-se ao indispensável pertencimento a uma comunidade afetiva. Sobre isso, e de modo a elucidar a importância do pertencer, Halbwachs apresenta duas noções discutidas neste trabalho por outros pontos de vista: o esquecer e o lembrar. Para o estudioso, o esquecimento de um período da vida seria equivalente ao perder o contato com aqueles que faziam parte do ciclo de afetividade. Em contrapartida, o lembrar se associa ao ato de nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais buscarem sua fonte nas formas e particularidades sociais das quais elas foram derivadas:

Resulta disso que a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum. Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre umas e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (...) É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade (Halbwachs, 1990, p. 34).

Ou seja, a conservação da memória individual do sujeito demanda e provém de uma custódia na qual “nossos sentimentos e nossos pensamentos mais pessoais buscam sua fonte nos meios e nas circunstâncias sociais derivadas” (Halbwachs, 1990, p. 36) e, no que tange às fontes sociais, é válido salientar que estas se conectam para além de um estar e se configuram como um pertencer; posto que se entende que o ser individual transmite e recebe lembranças mutuamente e é apenas diante dessa condição que a memória se conserva.

Ao tratar sobre as lembranças da infância, Halbwachs consegue ilustrar bem essa manutenção da memória por meio do pertencimento a uma comunidade afetiva que se classifica como basilar: a família. É na e através da família que as primeiras memórias individuais são

construídas como produto de uma coletividade que age e se permite agir reciprocamente; uma vez que, se a criança lembra, “é no quadro da família que a imagem se situa, porque desde o início ela estava ali inserida e dela jamais saiu” (Halbwachs, 1990, p. 39). A família é a primeira comunidade afetiva e, por ser a primeira, podendo ser configurada como formativa, influencia diretamente nas próximas relações que serão traçadas com outros grupos, pois o que é experienciado na infância fica para as demais fases e pontos de encontro do sujeito. Porque, ao longo da vida, é impossível tratar de grupo e comunidade de forma singular; posto que as influências do campo social são plurais e estão em constante relação e contato, de modo que “estamos então tão bem afinados como aqueles que nos cercam, que viramos em uníssono e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros. (...) nós não percebemos que não somos senão um eco” (Halbwachs, 1990, p. 39). Sobre o lembrar individual enquanto implicação da coletividade, o sociólogo francês diz que

Essas lembranças estão para “todo o mundo” dentro desta medida, e é por podermos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes a qualquer momento, e quando quisermos, de lembrá-los. *Dos segundos, daqueles que não podemos nos lembrar à vontade, diremos voluntariamente que eles não pertencem aos outros, mas a nós, porque ninguém além de nós pode conhecê-los* (Halbwachs, 1990, p. 49, grifos nossos).

Por mais que pareça paradoxal, por meio do pensamento do teórico, é possível salientar a existência de lembranças que permeiam apenas o plano da individualidade. Na construção individual, as lembranças que requerem um esforço maior no ato de lembrar são as que se configuram como exclusivas, sendo, pois “as lembranças que nos são mais difíceis de evocar (...) que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo, como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós próprios” (Halbwachs, 1990, p. 49).

Desse modo, pode-se enxergar a memória individual como um ponto de vista coletivo. Um ponto de vista porque é cambiável a depender do lugar ocupado naquele momento e considerando, ainda, que o próprio lugar é passível de mudança a depender das relações que são traçadas com outros meios. A possibilidade de contínua transição é o ponto que une as lembranças individuais e coletivas, isso porque mesmo o fluxo das lembranças que são mais pessoais é explicado em virtude das transfigurações produzidas nas relações com os vários meios coletivos. Ou seja, até mesmo o que parece puramente individual, no final, tem seu aporte e construção na coletividade. De modo a tentar traçar pontes entre as esferas individual e

coletiva, Halbwachs cita que o indivíduo, diante dessa coexistência, participa de duas espécies de memórias: as individuais e as coletivas, no entanto,

(...) conforme participe de uma ou de outra, adotaria duas atitudes muito diferentes e mesmo contrárias. De um lado, é no quadro de sua personalidade, ou de sua vida pessoal, que viriam tomar lugar suas lembranças: aquelas que lhe são comuns com outras não seriam consideradas por ele a não ser sob o aspecto que lhe interessa, na medida em que ele se distingue delas. De outra parte, ele seria capaz, em alguns momentos, de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter as lembranças impessoais, na medida que estas interessam ao grupo. Se essas duas memórias se penetram frequentemente; em particular se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas (Halbwachs, 1990, p. 53).

Diante desses comportamentos de cada memória, Halbwachs as define como interior e exterior, o que equivale a pessoal e social. Mas, observando de modo mais exato e considerando as linhas do que seria individual e do que seria coletivo, ele as classifica como memória autobiográfica e memória histórica. Enquanto esta seria mais ampla, justamente por conseguir abarcar toda história da vida, aquela estaria apoiada na segunda por apresentar a história de uma vida que faz parte do mais amplo que é a história geral. Assim sendo, por mais que sejam distintas, o ponto que cruza a memória autobiográfica e a histórica se refere à relação que ambas apresentam com a história. Esse elemento é comparado pelo sociólogo francês a um cemitério, visto como o espaço no qual, a cada instante, é preciso achar lugar para novas sepulturas. Isso se justifica pelo fato de a todo momento novas vivências serem concretizadas, pois

Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória. Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto (Halbwachs, 1990, p. 60, grifos nossos).

Um exemplo dessa vivência histórica enquanto suporte para a memória é a infância. Ao passo que o indivíduo cresce, as lembranças desse período o acompanham como significação de uma etapa de vivência e formação da memória. Assim, por mais que não siga uma sucessão temporal, é nessa fase da vida que contatos são traçados, memórias afetivas são construídas e

todo legado de costumes e tradições são edificadas e levados para todo resto da vida. As vivências vão sendo moldadas à medida que novos contatos vão sendo traçados. No entanto, as raízes construídas nessa circunstância da vida são sempre lembradas, por mais que passem por modificações. Isso porque a história, quer seja autobiográfica, quer seja histórica, é viva e se perdura utilizando-se da renovação através do tempo. Mas, se o tempo colabora de um lado, o coletivo, o social está do outro fazendo com que as lembranças não sejam esquecidas.

Sobre o perpetuar da história, as lembranças reconstruídas se constituem como “reconstruções do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (Halbwachs, 1990, p. 71), o passado não avulta nas lembranças simplesmente como pura conservação de algo vivido, mas se reedifica no presente. Assim sendo, o passado é tão presente quanto os dias vigentes; sendo ainda uma experiência que, ao passo que é evocada, vivifica-se de forma hodierna. É justamente sobre esse passado que é concomitantemente passivo e ativo no presente que Halbwachs discorre, pois é a ele que a lembrança se volta, “a lembrança é uma imagem engajada em outras imagens, uma imagem genérica reportada ao passado” (Halbwachs, 1990, p. 75). Nesse trato com o pretérito, é possível sempre resgatar o papel dos grupos e dos convívios comunitários, pois é através da ótica deles que o passado é considerado individualmente, sempre partindo do coletivo para o individual e estando esta contida naquela, em razão de “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (Peres, 2021, p. 73). Dessa forma, ao integrar grupos diversos ao longo da vida, cada experiência adquirida se configura e age remodelando as lembranças existentes:

(...) cada homem está mergulhado ao mesmo tempo ou sucessivamente em vários grupos. Cada grupo, aliás, se divide e se restringe, no tempo e no espaço. E no interior dessas sociedades que se desenvolvem tantas memórias coletivas originais que mantêm por algum tempo a lembrança de acontecimentos que não têm importância senão para elas, mas que interessam tanto mais que seus membros, que são pouco numerosos (Halbwachs, 1990, p. 79).

Esse processo contínuo de transmutação é enriquecido à medida que se compreende a impossibilidade de uniformização ao reproduzir determinada vivência. Quanto mais contato, quanto mais grupos surgem ao longo da vida do indivíduo, mais esse diversifica e metamorfoseia sua compreensão sobre o passado. Se hoje as lembranças são plurais, isso se deve à multiplicidade de grupos e contatos traçados ao longo dos anos vividos, posto que a

sociedade é o local “onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir (...) nosso passado” (Halbwachs, 1990, p. 77).

Recuperando a noção de memória coletiva e memória histórica, é pertinente salientar a própria incongruência que parece existir na última expressão. Isso porque a história carrega consigo um aparato de conservação de fatos que marcaram a vida de homens; a memória, por sua vez, não carece de escritura ou fixação, pois ela simplesmente existe. Entretanto, por mais que contenham objetivos e naturezas distintas, a história ganha relevância sobre a memória por não necessitar de uma sustentação viva que tenha participado do evento e se coloque como testemunha daquele relato. Assim, a história eclode como forma de manter a lembrança, isso considerando que os escritos sobrevivem, enquanto os pensamentos parecem “morrer” à proporção que se dispersam entre as lembranças individuais.

A diferença entre a memória coletiva e a história reside no fato daquela reter do passado o que está vivo ou o que é capaz de reviver no pensamento do grupo, enquanto esta registra, divide e organiza temporalmente de modo a não ter uma totalidade de lembrança e consciência grupal, mas uma sucessão que se opõe em diversos momentos. No que se refere às demarcações temporais, na história, elas se organizam de forma sucessiva de modo que o passado e o presente recebem demarcações e seguem uma linearidade de fatos. Na memória coletiva, tal pressuposto segue um contínuo, no qual não existem enquadramentos, mas irregularidades, uma vez que o passado se mescla, é recuperado e reconfigura-se no presente; enquanto este (o presente) se estende até o ponto no qual se mostra pertinente para a sociedade que o vivencia, não se coloca de forma antagônica, mas como adjacente historicamente ao passado:

A memória de uma sociedade estende-se até onde pode, quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos dos quais ela é composta. (...) a memória de uma sociedade se esgota lentamente, sobre as bordas que assinalam seus limites, à medida em que seus membros individuais, sobretudo os mais velhos, desapareçam ou se isolem, ela não cessa de se transformar, e o grupo, ele próprio, muda sem cessar. É, aliás, difícil dizer em que momento uma lembrança coletiva desapareceu, e se decididamente deixou a consciência do grupo, precisamente porque, basta que se conserve numa parte limitada do corpo social, para que possamos encontrá-la sempre ali (Halbwachs, 1990, p. 84).

Observando que a memória individual e da sociedade são compreendidas por meio da memória dos seus grupos, se pode concluir que muitas são as memórias coletivas que formam o indivíduo e o povo, o que por si só já marca a diferença entre memória e história. Assim, a história é única, ela marca, registra fatos que possibilitam diferenciar que tal relato é da

Espanha, e não do Brasil. Assim, em um compilado, todas as ocorrências, detalhes e especializações de estudos são somadas e resultam em transcrições pautadas na universalidade dos fatos, independente do julgamento de grupo(s). Contrariamente a isso, a memória coletiva não se apresenta como universal, posto que se limita no tempo e no ambiente. Para a memória coletiva, mostra-se amplo considerar os grupos e quais contatos foram traçados em sua totalidade. É possível imaginar que, ao longo da vida, o sujeito desenvolveu relações com a instituição escola, no entanto, seria uma visão exterior e simplificada considerar a escola como um todo, uma vez que o contato tido foi em um ano letivo específico, em uma instituição escolar passível de uma pedagogia distinta, com colegas de classes que possuíam perfis e situações diferentes, com docentes que utilizavam outras práticas, nas quais os costumes, regras e a organização podem ser traduzidas como uma visão particular e segmentada do conjunto maior escola.

Portanto, a compreensão vai além de uma divisão por instituição ou grupo, mas segue uma perspectiva que observa todo o processo de renovação da memória. Na tentativa de fazer uma “analogia”, a memória coletiva parece seguir, neste ponto específico, a ideia de memória espiritual bergsoniana ao considerar cada evento como único, singular e espontâneo. Por mais que o grupo seja o mesmo, é necessário considerar as mudanças ocorridas em seu interior com um olhar particular, de jeito que “a memória coletiva (...) é o grupo visto de dentro, e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana (...)” (Halbwachs, 1990, p. 88). É através desse olhar interior que as lembranças são mantidas e sentidas, e a memória coletiva passa a ser entendida também como um centro de tradição de cada grupo e, concomitantemente, de cada indivíduo e sociedade. Ao considerar essa afirmação, é válido mencionar que a tradição nesse contexto absorve a transmissão de valores e costumes de um grupo, sendo essa tradição passiva às modificações do tempo e inserida em um complexo maior chamado cultura.

Em *O local da cultura*, Homi Bhabha (1998) apresenta definições que ampliam as noções desse engendramento social. Considerando o homem participante da coletividade, Bhabha discorre que ele hoje parece viver em um espaço fronteiro, espaço que não tem uma concretização temporal e espacial; estando, pois, em uma constante renovação, nomeada pelo teórico como estar no “além”, uma inserção temporal que não se constitui genuinamente como um desprezo ao passado, nem como algo inédito, “mas como momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferenças e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há (...) um movimento exploratório incessante (...)” (Bhabha, 1998, p. 19). Observa-se que, como construção coletiva,

a ideia de memória implica considerações de ordem cultural e temporal, sendo um profundo retrato cambiável das vivências grupais e individuais. Portanto, as noções de Bhabha permitem afirmar que, quando se fala de memória, automaticamente, fala-se também em cultura, posto que aquela é uma forma de manutenção cultural. A memória ainda se constitui como a responsável por levar e tornar as culturas conhecidas através dos tempos, fazendo com que os indivíduos se reconheçam como seres institucionalizados e sujeitos ativos de uma coletividade que possibilita a construção do eu (individual) por meio do nós (coletivo).

Sobre o tempo, esse se enquadra na discussão como um elemento fulcral, posto que parece haver uma relação de relatividade, na qual em determinados momentos ele parece correr por entre os fatos, já em outras situações, o vagar se constitui como representação. No entanto, seja causando a sensação de ligeireza, seja de vagarosidade, o tempo é mutável, ativo, isso justifica o estar no “além” defendido por Bhabha enquanto condição na qual não se tem uma demarcação exata do que seria passado e do que seja presente, do que se está vivendo e o que já foi vivido, uma vez que, como já discutido, o passado (ou o que é classificado como tal) se remodela e faz parte do presente. Entretanto, quando se relaciona tempo e memória,

São as repercussões, e não o acontecimento, que penetram a memória de um povo que as suporta e somente a partir do momento em que elas o atingem. Pouco importa que os fatos tenham acontecido no mesmo ano, se essa simultaneidade não foi reconhecida pelos contemporâneos. Cada grupo definido localmente tem sua própria memória, e uma representação do tempo que é somente dele (Halbwachs, 1990, p. 106).

Para além da inserção temporal do acontecimento, é preciso que exista a repercussão e reconhecimento dos seus contemporâneos para que esse episódio se consolide e chegue a fazer parte da memória. O fato de cada grupo ter seu retrato do tempo ressoa sobre a própria compreensão acerca da percepção da memória coletiva e da memória histórica. Quando se trata da segunda, por mais que a ela seja atribuído o interesse pelo passado, o segmento temporal é definido em virtude do que o pensamento dos grupos atuais julga como contemporâneo, o que repercute na concepção coletiva. Assim, na memória histórica existe uma preocupação que rompe com a ótica do tempo e chega aos níveis do desaparecimento, posto que a história fixa aquilo que se dissolve.

É nesse registro de sucessão de fatos que é possível observar que a memória histórica se relaciona com a memória coletiva, considerando que a primeira se solidifica enquanto a única capaz de conservar o que foi dissipado pela segunda. Tratando-se da memória coletiva, Halbwachs (1990) discorre que não existe grupo que não sinta a necessidade de diferenciar e

reconhecer as diversas partes de sua duração, sejam meses, anos, dias, minutos, segundos, todos esses elementos fazem parte de uma organização que marca a extensão temporal do tempo social por excelência, configurando-se como uma tradição passada através das gerações. No entanto, por mais que resguarde consigo tradições e credences, a organização usada até hoje em relação ao tempo ganha significações distintas dentro da realidade grupal, isso porque

(...) como se trata de aplicar essas divisões a séries de acontecimentos ou de tentativas que não são as mesmas dentro dos vários grupos, e que terminam e recomeçam em intervalos que não se correspondem de uma sociedade para outra que, podemos dizer que contamos o tempo a partir de datas diferentes nesta ou naquela. O ano escolar não começa no mesmo dia que o ano religioso. No ano religioso o aniversário do nascimento de Cristo e o aniversário de sua morte e de sua ressurreição determinam as divisões essenciais do ano cristão. O ano laico começa a primeiro de janeiro, porém segundo as profissões e os gêneros de atividades, ele comporta divisões muito diferentes. (...) Assim há tantos grupos quantas são as origens dos diferentes tempos. Não há nenhum deles que se imponha a todos os grupos (Halbwachs, 1990, p. 112-113).

Dessa forma, mesmo que a base organizacional seja a mesma (dias, meses, anos etc.) porque todos herdaram uma mesma tradição, os tempos se organizam ainda considerando a cultura e costumes de cada grupo. Portanto, falar da memória coletiva da perspectiva temporal é também reconhecer a complexidade que permeia cada coletividade, isso justifica o uso plural de calendários (religioso, comercial, escolar, agrícola etc.), cada um atendendo à organização e compreensão do tempo de cada comunidade. Abordado o tempo, ressaltamos outra esfera que está diretamente associada à memória: o espaço.

Halbwachs diz que o espaço se constitui como um elemento integrador e inseparável do nosso eu, configurando-se ainda como o responsável por carregar nossa marca e a dos outros. Assim, o entorno material carrega o selo da coletividade porque ao estar inserido em uma parte do espaço, o grupo a molda conforme suas necessidades, vivências e imagens. Posto isso, é lícito considerar o espaço ocupado por determinado grupo como uma espécie de aderência; uma vez que não existe memória sem quadro espacial e esses quadros se unem levando, ao mesmo tempo, “nossa marca e a dos outros” (Halbwachs, 1990, p. 131).

Em contrapartida, quando a expressão espaço é mencionada, é justo salientar que essa não segue apenas a perspectiva de espaço enquanto uma ordem cronológica, linear, o espaço X que acompanhou o evento Y, mas se estende para os diversos espaços que participaram de quaisquer eventos individuais ou coletivos, e que possibilitam um constante refazer e resgatar, independentemente de ser um espaço contemporâneo (de um evento recente) a nossa vivência ou não. “É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre

passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir” (Halbwachs, 1990, p. 143). Portanto, é possível notar que o espaço enquanto aspecto de caráter reflexivo (age e se permite agir) carrega consigo e, concomitantemente, transfere noções e marcas que possibilitam que as coisas durem e sejam remodeladas a cada acesso.

Reconhecendo a possibilidade de o constante refazer, nota-se que Halbwachs apresentou como foco de seu estudo os quadros sociais da memória, observando a realidade das instituições sociais. Por outro lado, o pensador não descartou o trabalho individual da memória, mas o relacionou ao do grupo, a um campo maior, onde repousa a tradição. Desse modo, percebe-se que o sociólogo francês desloca seu estudo para uma ótica coletiva ao tratar a memória como uma construção em grupo que influencia e é influenciada pelo tempo e espaço. Acresce-se a isso o ato de se reconhecer no outro que funciona como marca da memória em seu processo dinâmico de construção coletiva. Logo, diferentemente da visão tida com Bergson, Halbwachs percebe o individual como parte integrante do coletivo, validando a importância e contribuição da memória individual para a esfera maior: a memória coletiva.

Reconhecendo o ato de contar como forma de perpetuação da memória, em seu texto “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin tece uma discussão acerca da importância de narrar. No início do seu texto, o crítico literário quebra a visão instaurada do narrador como alguém conhecido, mas postula que ele se constitui como algo distante, posto que “descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele” (Benjamin, 1987, p. 197). A partir desse pensamento do narrador como alguém distante, nota-se que o ato de narrar acontece porque existem experiências a serem compartilhadas, no entanto, esta arte se encontra em extinção e, consoante Benjamin discorre, uma das causas para o desaparecimento do narrar se deve à raridade de encontrar pessoas que saibam contar devidamente. “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 1987, p. 197-198).

Como mencionado, não é razoável pensar a narrativa sem a experiência. Logo, se a experiência está em queda, o ato de narrar sofre esse processo de silenciamento. A fim de ilustrar esse silêncio narrativo, Benjamin aponta a Guerra Mundial como um processo que permitiu e permite visualizar os danos dessa falta de comunicação oral. No final da guerra, os combatentes voltaram mudos e pobres de experiências comunicáveis. Anos depois, os livros de

história difundiram o acontecimento sem possuírem como aparato uma experiência transmitida oralmente. A partir desse acontecimento, torna-se possível destacar a pertinência do vivido, do experienciado. Por mais que os livros e os estudos tragam informações pertinentes sobre a guerra, as interpretações tidas e os dados apurados são incomparáveis aos relatos transmitidos de boca em boca, tornando esses textos puramente informativos. Conforme Benjamin defende, existem dois grupos que se constituem enquanto mantenedores da tradição e memória transmitida oralmente: quem muito viaja e o homem que conhece suas histórias e tradições. Estes dois grupos, que também se interpenetram, podem ser representados pelo camponês sedentário e pelo marinheiro comerciante, eles traduzem dois estilos de vida que produziram gerações de narradores, cada qual conservando suas próprias características.

Por mais que as formas do narrar sejam diferentes, a natureza da narrativa, considerada verdadeira diz respeito ao possuir uma dimensão utilitária. Seja um ensinamento ou uma norma de vida, a narrativa sempre vai possuir uma função. A fábula é um exemplo de narrativa transmitida pelo contar que tem como função utilitária apresentar uma moral, uma conduta de vida. Por isso que, conforme exposto, poucas são as pessoas que sabem narrar efetivamente, pois, para além do verbalizar, o narrador é alguém que sabe dar conselhos. É alguém que viveu e através da sua sabedoria consegue compartilhar ensinamentos para outras gerações.

(...) “dar conselhos” para hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (...). *O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção* (Benjamin, 1987, p. 200-201, grifos nossos).

Arelado à falta de aconselhamento, consequência da falta da sabedoria, o surgimento do romance moderno também se constituiu como um dos responsáveis pela extinção do narrar. A justificativa para o romance ser um causador do desaparecimento do narrar se deve a sua vinculação ao livro. Quanto à sua difusão, o romance está atrelado diretamente ao surgimento da imprensa, isto é, no lugar das histórias serem memorizadas e transmitidas através do ato do contar, a impressão conseguiu atingir um público ouvinte em um intervalo de tempo menor, em contrapartida, quebrou com a noção do compartilhar experiências e transpassar a tradição. Dessa forma, o romance moderno segue uma perspectiva distinta da natureza da tradição oral que fundamenta a épica e outros gêneros como os contos de fadas, as lendas e as novelas.

Outra distinção entre o romance e os textos de procedência oral são suas origens. Correspondendo ao contexto moderno, o romance surge tendo como percepção um indivíduo solitário, que não fala para e por uma coletividade. Sobre esse aspecto, Benjamin postula:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. (Benjamin, 1987, p. 201)

Percebe-se que, a partir da divulgação do romance no contexto de surgimento da imprensa, a importância do narrar foi substituída pelo registro escrito e a amplificação de forma material, palpável. Com isso, ainda é possível notar que a velocidade que a imprensa permitiu para a divulgação dos escritos fez com que o refinamento do relato fosse, gradativamente, substituído pelo dinamismo. Neste cenário, a comunicação da experiência deu lugar a comunicação da informação. Enquanto a informação é uma fonte esgotável, pois só é válida no momento em que é nova, a narrativa se refaz sempre que é compartilhada. Entretanto, o público burguês do século XIX tinha como interesse a explicação do ato e não a experiência do vivido:

Contar histórias sempre foi a arte de conta-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. (...) Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se tecer a rede em que está guardado o dom narrativo (Benjamin, 1987, p. 205).

Comparada a tessitura de uma rede, a persistência e manutenção do contar é vista como um trabalho manual. Manual, pois precisa do cuidado e do envolvimento do seu produtor. Além disso, requer paciência. Talvez esta última seja também um dos pontos que expliquem a extinção do narrar: a paciência. Hoje, o tempo se esboça como inimigo do homem, cada minuto passado é visto como perdido, principalmente diante do sistema capitalista que dá ênfase ao tempo de produção em virtude do tempo da experiência. Por isso, “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (Benjamin, 1987, p. 206), sendo mais válido o objetivo, o que pode atingir mais pessoas em um menor intervalo de tempo. Exemplo disso são as notícias: a estrutura desse texto se volta para o que é preciso saber naquele momento (o que aconteceu, com quem, onde, quando, de que forma). São textos que se voltam para o basilar, não se interessando pelo além, pela “suposição de camadas finas e translúcidas, que representa a

melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (Benjamin, 1987, p. 206).

De modo a delinear a relação entre a historiografia e a narrativa épica, considerada a narrativa em sua forma natural, Benjamin aponta distinções entre o historiador e cronista. Para Walter Benjamin, o historiador é quem escreve a história e o cronista é quem a narra. Em sua função, “O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representa-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista (...). (Benjamin, 1987, p. 209). Isto é, para o cronista existe a possibilidade de por meio da narrativa suscitar modelos de representação passíveis de interpretações e projeções por parte do leitor. Para o historiador, a explicação deve constar em seus inscitos de forma que a interpretação do leitor fica limitada ao que o historiador apresenta. O ouvinte, por sua vez mantém o interesse ao se deparar com uma narrativa por enxergar a possibilidade de conservação do relato. A atenção dada a cada experiência contada é a garantia da reprodução do dito, por isso que Benjamin afirma que “A memória é a mais épica de todas as faculdades” (Benjamin, 1987, p. 210), pois apenas uma memória ampla possibilita a apropriação e ressignificação do compartilhado.

Para adentrar à discussão sobre tradição, Benjamin resgata a figura da *Mnemosyne*, musa da memória da poesia épica. Para o também ensaísta, a reminiscência estava encarnada pelo narrador épico, constituindo-se como a fundadora da tradição e a responsável por transmitir os acontecimentos de geração em geração. “Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (Benjamin, 1987, p. 211). Paralelo à *Mnemosyne*, Benjamin apresenta a musa do romance, a rememoração, que tem seu surgimento atrelado à desintegração da poesia épica, uma vez que a memória do narrador épico se mostrava relacionada a um herói ou um combate, isto é, uma ideia singular; enquanto o romance, por sua vez, relaciona-se aos muitos fatos narrados. Nos termos benjaminianos: “Em outras palavras, a rememoração, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência.” (Benjamin, 1987, p. 211).

Dessa forma, de um lado encontra-se o sentido da vida (por meio do romance) e do outro a moral da história (através da narrativa). Usando como exemplos as obras *Dom Quixote* e *A educação sentimental*, Benjamin discorre que as palavras utilizadas nestes textos mostram o sentido do período burguês, sendo estes romances finalizados com a palavra “fim”, o que se mostra como um limite para o leitor, convidando-o para refletir apenas sobre o sentido, a rememoração de uma vida, dessemelhante à narrativa que suscita no ouvinte a curiosidade para

o que aconteceu depois daquele relato, utilizando-se da reminiscência para levantar possibilidades de situações póstumas. Isso justifica o fato de o leitor do romance ser solitário, porque quem escuta uma história está diante da figura do narrador, mesmo que de forma escrita, a presença deste se encontra lá. No romance,

(...) o leitor se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama. (Benjamin, 1987, p. 213)

Considerando as noções sobre rememoração e a posição do leitor do romance, Benjamin se volta para a constituição do narrador e sua relação com o povo. Assim como em Halbwachs, em *O narrador*, é possível perceber a participação das relações sociais, construídas coletivamente, e sua função no processo de transmissão e manutenção da memória. Dentre os grupos sociais, Benjamin traça relações com aquele que provem da cultura popular: os artesãos. Assim, o grande narrador é aquele que não ignora as camadas artesanais e tem como base de sua narrativa as manifestações de ordem popular. A importância desse grupo se justifica através do trabalho manual que, por meio dos gestos, coloca em prática a experiência. A própria relação entre o narrador e sua matéria (a vida humana) se constitui de modo artesanal, isso porque o narrador enxerga na ação de contar a possibilidade de modificar sua experiência e a dos outros. Como um vaso que é passível de ser modificado, assim é a experiência nas mãos do narrador. A cada contar, o compartilhar possibilita que a sabedoria seja a peça central para moldar a experiência relatada. Por isso que

(...) o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia). (...) Seu dom é poder contar sua vida: sua dignidade é conta-la inteira. (Benjamin, 1987, p. 221)

Através dessa perspectiva da sabedoria e da vivência de toda uma vida, os idosos podem ilustrar o que seria a verdadeira narração, posto que eles são acervo da arte de narrar e figuram como reesponsáveis pela transmissão das tradições para as gerações, carregando ainda a

responsabilidade de fundir o que já passou e o que virá, trazendo em suas narrativas funções utilitárias e conselhos para a vida.

À luz do ato de narrar e da sua importância para a memória coletiva, é possível detalhar a memória de um grupo que é exemplo de resistência, manutenção do passado e reflexões sobre o presente: os idosos. Em sua obra *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*, Ecléa Bosi (1979) apresenta aspectos que se referem a importância desse grupo para a sociedade:

a função social do velho é lembrar e aconselhar - *menini moneo* - unir o começo e o fim, ligando o que foi e por vir. Mas a sociedade capitalista impede a lembrança, usa o braço servil do velho e recusa seus conselhos. (...) a sociedade capitalista desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa (Bosi, 1979, p. 18).

Quanto às formas de unir o que foi e o que virá, os idosos dispõem da possibilidade de contar suas histórias e narrar suas vivências, sendo, por meio da narração e do ato de contar, que as suas memórias são perpetuadas. À luz desse pensamento, Ecléa amplia a visão de memória coletiva de Halbwachs e insere a importância dos atos de narrar e contar, porque é na memória das pessoas idosas que a história social é encontrada em seu maior grau de desenvolvimento.

Em contrapartida, existe uma luta social para que a memória dos idosos sobreviva e não seja substituída pela história oficial, o que se classificaria como um modo de opressão à velhice, pois, para o idoso, à medida que seu corpo se desagrega, sua memória se mantém mais viva. Por isso, lembrar e reestruturar o passado para os idosos não se trata de parar um momento e ver nisso uma perda de tempo, como considerado pelos sujeitos de menos idade, mas uma ocupação consciente e atenta. Sobre lutar pela sobrevivência dessa memória, Ecléa Bosi discorre:

Por que temos que lutar pelos velhos? Porque são a fonte de onde jorra a essência da cultura, ponto onde o passado se conserva e o presente se prepara, pois, como escrevera Benjamin, só perde o sentido aquilo que no presente não é percebido como visado pelo passado. O que foi não é uma coisa revista por nosso olhar, nem é uma ideia inspecionada por nosso espírito - é alargamento das fronteiras do presente, lembrança de promessas não cumpridas. (Bosi, 1979, p. 18)

É nessa ocasião de resistência da cultura e memória que o *menini moneo* (lembrar e aconselhar) é ratificado, considerando que ao deixar de ser considerado membro ativo dessa sociedade, resta-lhe como função lembrar e ser a figura responsável pela memória da família,

do grupo e da coletividade. Quando se trata da memória familiar, a narração se converte em um fazer loquaz por se tratar de um testemunho que transporta sua própria memória. Diante disso, Ecléa Bosi (1979) questiona sobre a arte de contar história ter decaído. De fato, cenas de idosos refazendo suas lembranças enquanto estão reunidos com familiares, jovens e amigos, hoje, parecem fugir da realidade cotidiana, tornando-se características de obras fílmicas. A arte de contar histórias decaiu porque a troca de experiência passou a ser tratada com indiferença. Em uma sociedade que visa o braço servil, conselhos e conhecimentos perdem sua valia enquanto a força econômica cresce como elemento fulcral para a solidificação do sistema social.

Ao observar essa tendência, ela discorre sobre a condição *sine qua non* do ato de contar para a tradição, considerando duas expressões: a épica de Homero e o Velho Testamento. Obras de diferentes estruturas, mas que exploram com densidade a história pessoal. Se na épica de Homero, como já discutido nesse estudo, é visível a presentificação das ações, de forma a não existir rastros do passado na narrativa; no texto bíblico o dramático se articula ao constatar que as figuras atuantes das suas narrativas possuem história, destinos e carregam marcas de vivências, resultado do trabalho do evocar do recordador que individualiza a memória da comunidade e, a partir do que lembra e do como isso se dá, permanece a lembrança que tem importância para o grupo. Por conseguinte, por mais que a memória seja uma construção infinita, apenas fragmentos específicos são registrados.

Se, de um lado, existem fragmentos que ficam porque significam, do outro existem, materialmente falando, objetos que colaboram com a memória ao oferecerem a possibilidade de valorização do modo de vida ou por representarem uma incorporação à própria vida. Partindo de um pressuposto histórico-social moderno, é possível observar que o homem parece viver uma constante busca por se sentir acolhido. Em um mundo agitado, dinâmico e descartável, o sujeito encontra nos objetos possibilidades de um espaço acolhedor que reflita seus modos, gostos e funcione como espécie de escape à alienação fora das paredes que o isolam. É possível citar o caso de uma mãe que, ao se tornar avó, incorpora ao enxoval de seu neto uma manta, já amarelada do tempo, que foi usada pela filha. O utensílio, para a filha pode parecer insignificante, mas para a recém avó aquele objeto carrega toda experiência da maternidade, do escolher o modelo, a cor, da chegada de um novo ser e do carinho a ele depositado. O amarelado do cobertor, para a mãe, é sinal do envelhecimento e amadurecimento daquela vida que, em algum momento, esteve envolta naquele pano. Assim funcionam os objetos biográficos: envelhecem com o proprietário, compõem a sua história, pois representam uma experiência vivenciada em algum momento da vida. Por mais que sejam taxados como sem valor material

e sem valorização social, eles servem e significam para alguém. Seguindo a discussão sobre memória, Ecléa resgata o pensamento de Halbwachs, ao considerar a memória em suas instâncias individual e coletiva:

Descrevendo a substância social da memória - a matéria lembrada - você nos mostra que o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique (Bosi, 1979, p. 30).

Ao perceber a memória de forma viva, tanto em sua perspectiva individual quanto coletiva, é lícito considerar como se dá a manutenção dessa memória. Psicóloga do campo social, Ecléa postula que a memória não se fecha em si mesma, mas se prolifera à medida que existe um ouvido atento ao ato de partilhar. Portanto, é através do contar que essa instância encontra sua persistência, isso porque “uma história de vida não é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu” (Bosi, 2003, p. 69). Assim, o relato é a ponte que conduz à memória às dimensões sociais, possibilitando que outros se coloquem como testemunhas e propaguem suas experiências. É nessa premissa que reside a riqueza da memória oral e do ato de transmitir.

Ao se tratar da ampliação da experiência, essa se mostra possível uma vez que a própria atividade do falar tem o poder de aproximar as pessoas, pois as coloca em uma posição de ouvintes de uma experiência não apenas contada, mas também vivida. Desse modo, quando o passado do narrador é questionado e desperta o interesse do alocutário, a experiência é partilhada. São as palavras as responsáveis por transmitir diversas experiências e despertar o interesse para determinado grupo social. Pode-se dizer que a linguagem é o elemento natural de socialização da memória. Ainda seguindo esse pensamento, é possível observar que a palavra compartilhada no ato de narrar tem como suporte maior a oralidade. Posto que, ao viver algo relevante, o sujeito sente a necessidade de contar, de narrar o vivido. “O narrador conta o que ele extrai da experiência - sua própria ou aquela contada por outros. E, de volta, ele a torna experiência daqueles que ouvem a sua história” (Bosi, 1979, p. 14).

Em razão disso, o ato de narrar é visto como uma arte, devido a sua capacidade de dupla categorização do sujeito que relata como narrador de sua própria história ou se coloca na posição de sujeito personagem que registra sua história por meio da narração, ao passo que também se reafirma enquanto testemunha de sua respectiva recordação. Por outro lado, por mais que tenha se mencionado sobre o registro de uma história, a história considerada nessa ótica de memória é aquela que significa, a que tem sua permanência justificada no que tange ao

impacto que carrega, sendo válido tanto para quem compartilha quanto para quem se coloca como ouvido disponível e atento ao relato.

Isto significa inclusive considerar que a memória é também trabalho, pois demanda um esforço para lembrar as vivências tais como aconteceram (lugares, pessoas, tempo). Entretanto, o lembrar aqui expresso não equivale ao reviver, mas reconstruir uma experiência passada, única e irreversível. Logo, em cada narrativa reside a possibilidade do refazer. Esse processo de reconstrução das vivências passadas apresenta como ponto de referência o presente, sendo este a possibilidade de reconceitualização de vivências pretéritas, pois “lembrar não é reviver, mas refazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora: é sentimento, reaparição do feito e do isso não sua mera repetição”. (Bosi, 1979, p. 20). Desta maneira, a lembrança em sua complexa totalidade carece da memória interna do sujeito e do outro, do coletivo, pelo fato dos contextos vividos apresentarem significações diversas que garantem tanto a multiplicidade quanto a tradição coletiva. Nesse contexto, o tempo deve ser considerado, pois nas abordagens sobre memória apresenta uma sucessão que corre por linhas diferentes da habitualidade, sendo a marcação do tempo realizada por meio de situações que causam significação.

Assim, é visível como a memória transpassa diversos aspectos como o tempo, o espaço e a constituição dos objetos. O que se mantém é a prerrogativa de que a memória é experiência e essa, por sua vez, deve ser compartilhada para que tenha sentido. Como portadores de saberes e testemunhas de um passado ávido de mudanças, os idosos se constituem como responsáveis pela transmissão da tradição e da sabedoria adquiridas. Ao entender esse olhar, o ato de narrar não se fecha apenas nas experiências vividas por esse grupo, mas funciona como chamamento à profunda experiência e nostalgia. Como Bosi (1979) discorre, nesse ato de evocar o passado, é possível ressignificar e trazer reconstruções para a sociedade compreender as suas questões culturais e de organização coletiva. Além das vivências compartilhadas, é característico desse grupo a sabedoria, que carrega o resultado de uma vida que forjada por meio do conhecimento adquirido. Não por acaso, lembramos que “a conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda. Repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte.” (Bosi, 1979, p. 21-22). Dessa forma, a velhice como etapa de degradação e passividade é uma construção social que corrobora para sua opressão. Ela é uma definição que só existe para nós e não para os idosos que desempenham seu ativismo por meio da memória, vivendo, mesmo sem armas, uma constante luta por sobrevivência.

Capítulo 3

**Sonhadora:
memória e representação feminina**

3.1 Obra, criador e criatura

Dentre os contos que formam a coletânea *Vésperas*, o nono é intitulado “Sonhadora”. Olhando para o próprio vocábulo e fazendo uma análise simbólica, o termo é a forma feminina para referir-se ao indivíduo que alimenta seu espírito subjetivo de desejos, que acredita em ideais e carrega consigo projeções grandiosas. O conto em questão, de forma a ratificar a tentativa de conceitualização, traz a história de uma mulher idosa, acometida pela cegueira. Diante da impossibilidade de escrita, a protagonista Júlia vive seus últimos momentos pintando quadros com as cenas do que seria seu primeiro romance. Chegada às “vésperas” de sua morte, a patroa narra para Izídia e Maria Preta, suas agregadas, a história criada. No entanto, durante o ato de contar, as funcionárias percebem que, na verdade, Júlia está a contar a sua própria história ficcionalizada oralmente. Quando a história se aproxima do seu momento final, Júlia cai e falece. No entanto, mesmo sem ter publicado sua primeira obra, a experiência narrada por Júlia possibilita que as agregadas se coloquem como testemunhas e, ao lado da patroa, recriem a história vivida no relato da protagonista. Nota-se que a ideia de compartilhar as experiências ratifica a perspectiva da literatura como forma de autoconhecimento e memória.

Adriana Lunardi, escritora e roteirista brasileira, nasceu em 1964, na cidade de Xaxim (SC). Estreou na literatura com o livro *As Meninas da Torre Helsinque* (1996). No ano 2000, foi contemplada com uma bolsa da Biblioteca Nacional, o que possibilitou a publicação de *Vésperas* (2002), coletânea de contos traduzida para o espanhol, croata e francês. Em 2006, a autora se lançou na narrativa longa com a publicação da obra *Corpo estranho*. Utilizando-se dos adjetivos curiosa, ansiosa e paranoica para se definir, Lunardi em uma entrevista concedida ao Itaú Cultural (Encontros de Interrogação), no ano de 2011, discorreu sobre o livro e a leitura

ser transformação em sua vida. No que tange ao processo de escrita, a escritora ainda comentou sobre todos seus problemas serem esquecidos em prol de sua produção, a autora desfaz-se do “eu” de modo que a arte passa a ser o motivo principal de sua existência.

A obra de Júlia Maria da Costa se insere nas produções do Romantismo brasileiro. Nascida em Paranaguá, ela foi criticada na sociedade da época por apresentar comportamentos à frente de seu tempo e, principalmente, por colocar-se como poeta e escritora de folhetins em meio a um contexto patriarcal. Durante seu período de vida, a autora não teve o reconhecimento merecido e, até hoje, sua obra é pouco divulgada. Com perfil melancólico, Júlia foi acometida pela cegueira e faleceu sem publicar seu primeiro romance. Portanto, a personagem, tal qual a escritora também chamada Júlia, ficcionaliza uma memória feminina oprimida que, ao ganhar voz por meio da narração de experiências passadas, repagina o seu presente e o das mulheres que a cercam. O fato de a personagem figurar como uma mulher idosa, ressoa como uma experiência pautada em lembranças do passado, a juventude, passível de modificação através da literatura. Sendo assim, todas as ações desempenhadas pela personagem trazem consigo uma carga de emoções, sentimentos e vontades sonhadas.

Ao observar a biografia de Júlia, o título do conto analisado nesta pesquisa se relaciona a um dos pseudônimos adotados por ela, pois o contexto de autoridade varonil vivido por ela subjugava os comportamentos e a tentativa feminina de participação ativa na sociedade. Assim sendo, o uso de pseudônimos constituiu-se como encobrimento ou disfarce para a possibilidade de atuação literária:

Foi uma figura controvertida. Há artigos e estudos que a retratam de diversas maneiras, às vezes contraditórias. (...) Lendo suas cartas à família e, sobretudo, as de amor, vemos delinear-se uma personalidade muito interessante: forte, decidida, às vezes audaciosa, antes de mais nada, porém, uma mulher que se antecipou à sua época e que, por isso, muito sofreu. Nascida em um tempo cheio de preconceitos e tabus, e vivendo em uma cidade muito pequena, seu espírito ansioso de liberdade evade-se no sonho, na poesia, nas cartas. Bem jovem ainda colabora em revistas e jornais (...) casada por conveniência e imposição familiar, em 1871, com um homem rico, mas trinta anos mais velho, Júlia da Costa leva para o casamento a desilusão de um afeto não concretizado pelo poeta Benjamin Carvoliva. Todo este namoro foi pontilhado de poemas e de cartas quase diárias (Muzart, 2001, p. 15)

A fortuna crítica de Adriana Lunardi apresenta estudos que permeiam temáticas como representação ficcional, biografia, autoria feminina e morte. Nota-se que os estudos ora utilizam-se da escrita das mulheres para observar como se dá a escrita da morte, ora utilizam-se das noções de autoria feminina para discutir a própria representação ficcional que se faz

presente nas obras de Lunardi, bem como interliga a representação ficcional, autoria feminina e morte para observar o dialogismo existente nos textos. O estudo que aborda a perspectiva de identidade feminina, ficcionalização e morte pode ser encontrado no artigo “A biobibliografia de Júlia Maria da Costa em Lunardi: Tanatografia de autoria feminina”. Neste trabalho, Augusto Rodrigues da Silva Júnior e Sara Gonçalves Rabelo abordam o conto “Sonhadora” e discutem acerca da expressão artística feminina, tanto de Lunardi quanto da autora ficcionalizada (Júlia Maria da Costa), buscando perceber como a escrita da morte é manifestada literariamente por uma visão feminina, de modo a reconhecer a condição de finitude humana e a trajetória de Júlia como mulher e artista:

“Sonhadora” não é somente o texto mais místico de *Vésperas*, mas também é o que dá mais detalhes sobre a vida de uma autora personificada. Por ser uma das escritoras mais distantes do imaginário popular e, por isso, a que precisa de mais detalhes, o conto de Costa é extenso e denso. Revela detalhes que nos convidam a conhecer melhor o trabalho dessa autora-personagem tanatograficamente construída. Biobibliografia que nos leva a enxergar uma romancista rediviva – enterrada na própria imagem de autora. O trabalho feito por Lunardi estabelece, então, a informação criativa de uma curadoria polifônica em que retomar dialogicamente a voz de uma outra guia a leitora (e o leitor) a uma memória de seres de papel que se confundem entre si e com seres que passaram pelo mundo (Júnior e Rabelo, 2022, p. 136).

Outro artigo sobre a representação ficcional é “Ana C. biografias ficcionalizadas pelas sendas do insólito”, de Fernanda Lázaro Oliveira Santos. No trabalho, a autora analisa o conto “Ana C.”, da coletânea *Vésperas* e, de modo semelhante ao de Júnior e Rabelo, discute questões relacionadas à visibilidade da produção literária feminina. Mesmo dando destaque à obra como representação da literatura feminina, Santos traz para o centro de sua discussão a morte como transcendência da vida. Toda análise é realizada a partir da percepção da personagem Ana C. como espectro e o texto como rompimento com a realidade que não pode ser explicada pelas leis da natureza. Assim, relações com a literatura fantástica são traçadas de modo que “Ao transitar entre biografia e ficção, Lunardi se reafirma enquanto leitora e escritora que bebe na fonte do insólito para tratar de transcendência literária, sobretudo, e das marcas deixadas pela literatura em seu percurso de vida” (Santos, 2020, p. 398).

A morte, sua representação e a finitude humana permeiam os trabalhos até então mencionados de forma transversal. Mesmo que ofereçam destaque para a linguagem literária feminina, a morte é uma constante nas investigações sobre a obra *Vésperas*, presente em trabalhos como *Às Vésperas do fim: um passeio pela narrativa contemporânea de Adriana*

Lunardi, de Aldenize Franco, e nas pesquisas de Sara Gonçalves Rabelo, a exemplo de *Entre Dorothy e Dottie: curadoria polifônica, solidão e morte em Adriana Lunardi e Mulheres de vésperas: curadoria polifônica e escrita de morte em perspectiva comparada*. Na primeira investigação, o ensaio busca trazer uma análise composicional dos contos integrantes da obra, analisando a experiência das mulheres no processo de criação literária. No entanto, como todos os contos versam sobre personagens que ficcionalizam escritoras falecidas, o texto de Franco se volta para a finitude e a morte do ser, enxergando a literatura como forma de eternização da experiência escrita:

O que Adriana Lunardi constrói são verdadeiros painéis de vidas subjugadas à literatura, colocando suaves pinceladas de sua fértil imaginação nesse fazer literário que é *Vésperas*. Trata-se de uma obra de linguagem feminina sobre figuras que fizeram parte da história da literatura escrita por mulheres. Para os desatentos pode parecer uma obra de homenagem. No entanto, trata-se isto sim de uma produção contemporânea que deixa visível a maturidade da escritora, a fertilidade imaginativa e principalmente o domínio das técnicas literárias (Franco, 2006, p. 98).

A partir de um exercício reflexivo, Adriana Lunardi escreve sobre o escrever. Nesse sentido, *Vésperas* não se traduz somente pela espera da morte, mas sim pela espera da literatura e de tudo aquilo que ela traz consigo: ao mesmo tempo em que pode ser a angústia e o desespero, ela pode também ser o material para se conhecer e se apreender esses sentimentos (Franco, 2006, p. 103).

Na segunda e terceira investigações, Rabelo se propõe a discutir, utilizando-se do conto “Dottie”, o processo curatorial polifônico, diante dos aspectos relacionados com a solidão e morte, tudo isso refletindo sobre a brevidade da vida e finitude humana. Considerando a vida e sua limitação, o ato de narrar a vida e a obra de grandes autoras são vistos por Rabelo como comuns na literatura. Dessa forma, ao narrar, Lunardi retoma vozes no processo curatorial e assume a postura de autora-curadora:

Os contos de Lunardi (2002) nos trazem muito mais do que poderia ser falado dentro deles, vemos um diálogo constante não só com a vida das autoras, mas também com a obra delas. Sendo assim, o trabalho de curadoria se baseia no recorte, montagem e remontagem de fatos que ocorreram ou não e tem nas suas lacunas o preenchimento com a voz de Lunardi e do leitor. A personagem não morre, mas se torna a linha que costura os enlaces do texto. A curadoria-polifônica é a responsável pela compreensão de cada detalhe, ou seja, é a curadora e recriadora dialógica. No texto há um cruzamento de vozes dialógicas que não podem ser determinadas, mas que designam a escrita como autonomia de vozes – levando ao dialogismo (Rabelo, 2023, p. 10-11).

Em sua tese de doutorado, Sara Gonçalves Rabelo volta a discutir sobre a curadoria polifônica e dá ênfase para a escrita da morte, dessa vez estabelecendo uma perspectiva comparativa. Considerando que a obra *Vésperas* traz nove contos em sua constituição, cada um ficcionalizando momentos da vida de nove autoras, Rabelo estabelece comparações tomando como critério suas nacionalidades. Adeline Virginia Stephen, Dorothy Rothschild, Katherine Mansfield Beauchamp, Sylvia Plath e Zelda Sayre como autoras que são ficcionalizadas e representantes da literatura inglesa; Ana Cristina Cesar, Clarice Lispector e Julia Maria da Costa como escritoras da literatura brasileira, e; Sidonie-Gabrielle Colette como representante da literatura francesa. Dessa forma, a escrita da morte é analisada, bem como os processos de ficcionalização em cada construção, de modo a compreender as diversas vozes na narrativa e a construção dialógica que acontece conforme a nacionalidade de cada escritora. No entanto, por mais que o aspecto da origem de cada autora seja considerado e importante dentro da pesquisa e da própria obra, Rabelo conclui que

(...) a escrita contemporânea de Adriana Lunardi reatualizou autoras conhecidas e desconhecidas e fez com que todas elas existissem em língua portuguesa. Nessa perspectiva, cabe ao indivíduo ter um conhecimento de mundo acerca das obras ou das vidas referenciadas para assimilar a curadoria, mas não necessariamente para realizar a leitura do livro (Rabelo, 2021, p. 172).

Tratando-se da relação representação ficcional e autoria feminina, na dissertação *Representação da mulher escritora em Vésperas, de Adriana Lunardi*, Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge entrelaça o aspecto biográfico ao ficcional da mulher escritora, trazendo a problemática da morte e a representação literária feminina para o centro de sua discussão. Sobre a obra *Vésperas*, Jorge discorre:

Curiosamente, as personagens escritoras da obra *Vésperas* vestem-se de uma escritura que nos lembra de um ritual mágico, o qual resplandece na arte da escrita, do desejo, da fantasia e dos sonhos. Uma escrita contemplada pela figura feminina ou pela mulher escritora, a qual percorre os caminhos do limiar da morte e se manifesta como metáfora do discurso na enunciação. (Jorge, 2013, p. 65).

Por mais que a representação feminina seja a temática central da dissertação de Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge, seu trabalho apresenta uma abordagem que considera não apenas o feminino de forma geral, mas trata também da velhice e a decadência do feminino. A partir dos contos “Dottie” e “Sonhadora”, o abandono, o drama marcado pela velhice, o corpo

e o recolhimento são discutidos como forma de elucidar a conquista da visibilidade, através da linguagem, e a importância da escrita feminina.

Maria Zeneide volta a trazer *Vésperas* como objeto de estudo, dessa vez abordando a relação da obra ficcional com o conceito de biografema. Assim, em *A hora e a vez de Adriana Lunardi: escritas de mulheres e biografemas*, Jorge contribui com a crítica lunardiana ao perceber o processo intertextual realizado na composição da obra, o que possibilitou um resgate de vozes femininas que sofreram, em seu período de produção, tentativas de silenciamento:

Nos contos lunardianos, pode-se dizer que as narrativas se complementam no sentido de que são mulheres escritoras, as quais foram reunidas para dialogarem sobre as experiências de vida e de morte, ao mesmo tempo em que se confrontam, por viver em épocas diferentes, em diversos locais geográficos do Ocidente, o que demonstra ou constrói um painel de crítica às condições de produção das escritoras nesses lugares. Nesse sentido, Adriana Lunardi não cessa de apontar para como se dão as condições de produção de sua própria escrita. As narrativas lunardianas evidenciam as dimensões sociais, envolvidas por um universo constituído por sensíveis fragmentos de histórias de vida de mulheres escritoras, de seres humanos solitários e personagens testemunhas dos seus próprios dilemas e dramas pessoais (Jorge, 2020, p. 89).

Tendo até então observado estudos que se voltam para a obra *Vésperas*, é válido citar dois trabalhos que analisam outras produções de Adriana Lunardi. No artigo “Com que paletas se pinta o autoerotismo das mulheres? Expressões da literatura de autoria feminina em “Mestre Goshka” (1996) de Adriana Lunardi”, Fabrícia dos Santos Silva Martins, Fernanda Lázara de Oliveira Santos e Silvana Augusta Barbosa Carrijo trazem o conto “Mestre Goshka”, da obra *As meninas da torre Helsinque*, para traçar uma análise da construção, autonomia e exploração do corpo feminino na literatura produzida por mulheres. Através deste estudo, Martins, Santos e Carrijo contribuem com a crítica lunardiana, por explorarem as identidades individuais e coletivas das mulheres, principalmente no que se refere à temática erótica da experiência sexual feminina, aspecto escasso nas discussões da crítica de Adriana Lunardi. Desse modo, para os autores do artigo,

“Mestre Goshka se configura como um espaço de elucidação da experiência feminina por uma vertente consideravelmente necessária, vez que oferece a quem lê a chave de entrada para a compreensão dos mecanismos acionados pela escritora que adentra um universo interdito e, ainda hoje, um tabu: o (auto) prazer feminino (Carrijo, Martins e Santos, 2021, p. 358).

Por seu turno, a dissertação de mestrado intitulada *Figurações da mulher-artista nos contos de Adriana Lunardi*, de Deise Bastos da Costa, traz como objeto de análise os contos

“Uma biografia para Barbie”, da obra *As meninas da torre Helsinque*, e “Sonhadora”, “Ginny”, “Flapper” e “Clarice”, contos da coletânea *Vésperas*. Em seu trabalho, Costa objetiva observar as estratégias narrativas utilizadas por Lunardi nas questões que envolvem a arte e a artista, considerando a relevância do plano biográfico e ficcional das obras. Ao enxergar os retratos da mulher-artista e os processos intertextuais e dialógicos presentes na escrita lunardiana, Deise Bastos da Costa considera que

Pensar a ficção de Adriana Lunardi, conforme o proposto ao longo desta pesquisa, permite vislumbrar que a maioria de suas narrativas trata tematicamente da arte e do ser artista, o que sugere a existência de um projeto estético ou, ao menos, o esboço de uma linha de continuidade temática. Tal projeto é formatado em função/em torno da figura da artista e de sua trajetória vital e artística, movimento esse que confere certo caráter orgânico à produção da escritora catarinense. Especificamente, a problemática da mulher-artista aparece associada a uma ampla reflexão acerca da existência, da finitude humana, da passagem do tempo, da velhice, da memória e do corpo, motivos recorrentes no discurso de Lunardi (Costa, 2010, p. 130).

Assim como a pesquisa de Costa, no capítulo Literatura, vida, cena literária, da revista *O futuro pelo retrovisor – inquietudes da literatura brasileira*, Ana Cláudia Vegas traz uma abordagem sobre Adriana Lunardi que perpassa sua filiação e inscrição na cena literária, seguindo com a ótica da relação ficção e biografia, arte e vida. Para a autora, os textos de Lunardi não são resultados de uma originalidade absoluta, mas se configuram como um resultado de leituras, diálogos, reescrituras, misturando-se ainda aos dados biográficos das autoras que se convertem em personagens na obra *Vésperas* e fazem referências a outros textos e obras. É sobre essa relação entre ficção e realidade, na obra de Lunardi, que Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge e Rita de Cássia Silva Dionísio discorrem no artigo “Um fio de voz tecendo biografias ficcionais”, refletindo sobre as fronteiras entre o ficcional e o biográfico:

Funciona mais ou menos como uma espécie de pano de fundo para o foco narrativo principal, o qual é caracterizado como produção feminina das grandes escritoras-artistas. Elas teriam como representação a duplicidade de papéis; aliás, há entre elas uma trajetória muito parecida: o drama da morte, a frustração, a desilusão, o sentimento de culpa e a impossibilidade de comunicação são dramas sofridos pelas escritoras. (Jorge e Dionísio, 2013, p. 106).

Percebe-se que por mais que as obras possibilitem também estudos sobre a velhice, a condição da mulher idosa e a memória, poucos são os trabalhos que versam sobre esses temas. Sobre memória, como exemplo de artigos, citamos “A escrita de si na leitura do outro – a

autoficção e a memória no conto “Ana C.”, de Adriana Lunardi”, de Vera Lopes Silva, que apresenta a questão da memória buscando discutir a construção ficcional que contamina a biografia e entrelaça discursos literários, de modo a construir uma memória do literário. E “Adriana Lunardi e Andersen: memória e esquecimento no conto de fadas e na prosa contemporânea de autoria feminina”, de Sara Gonçalves Rabelo e Fernanda Aquino Sylvestre, busca explorar a influência da memória no processo de formação do indivíduo. Através da obra *A vendedora de fósforos*, Rabelo e Sylvestre observam a intertextualidade presente em toda obra, bem como tratam sobre o ato de escrever sobre a memória a partir da recordação, destacando o ato de narrar como forma de propagação e conservação das memórias. As autoras lembram que a obra de Lunardi colabora com um novo olhar para as referências que cada texto suscita, levando o leitor a refazer sua memória a cada leitura e, até, a conhecer o desconhecido:

Devemos entender a literatura e não só a leitura da obra lunardiana como uma nova imersão no conjunto de referências utilizadas, sejam elas literárias ou não, as quais fazem com que o leitor retome na memória ou busque conhecer aquilo que ainda não lhe foi apresentado. Ler é extrapolar o que está no livro em si, pois há um caminho aberto para propiciar o contato com textos que lutaram por seus direitos diante das barreiras impostas pela sociedade vivida por cada uma delas (Rabelo; Sylvestre, 2021, p.119).

A partir dos apontamentos citados, observa-se que a fortuna crítica da obra de Adriana Lunardi se volta, majoritariamente, para aspectos de representações ficcionais, autoria feminina e finitude da vida. Por mais que algumas investigações tragam o corpo, erotismo, memória e a condição da velhice, estas temáticas ainda são pouco discutidas e deixam margem para mais discussões. Considerando o que já se tem sobre a autora e suas obras, esta dissertação busca trazer uma abordagem sobre a memória individual e coletiva, dando destaque à importância do narrar nesse processo de manutenção da memória das mulheres idosas. Assim, a construção do ato de narrar desenvolvido pela protagonista será analisado de modo a perceber as implicações da memória individual e coletiva para a personagem Júlia e para as outras mulheres que compõem a narrativa, Izídia e Maria Preta.

É válido salientar que Júlia, protagonista do conto, apresenta um distanciamento da configuração do herói grego, conforme discutido no primeiro capítulo, posto que a personagem apresenta traços que dialogam com o contexto moderno, como exposto a partir das ideias de Lukács, Candido e Zinani. Dessa forma, a análise realizada nesta dissertação enxerga Júlia como exemplo da desvinculação do personagem moderno para com o herói épico, uma vez que

a protagonista traz questões que possibilitam uma compreensão do mundo, da sua subjetividade e das relações sociais que não se enquadram nas abordagens das epopeias clássicas.

3.2 A memória e a experiência do narrar

Entre os elementos que compõem a narrativa, o narrador se constitui como condição para a existência do relato, seja ele fictício ou real. Desde as sociedades antigas, consoante Ecléa Bosi, a memória tinha como apoio o ato de narrar para que a tradição e os costumes não fossem perdidos. Nota-se que os narradores podem assumir várias posições no ato de contar a história. Seja contando o que observou externamente, conhecendo detalhes e minudências, ou testemunhando experiências; é graças a sua sabedoria que a memória pode ser transpassada e refeita em cada geração, posto que todo ato narrativo é também um momento de ressignificação da memória. Em “Sonhadora”, é possível observar que a construção narrativa é permeada por dois momentos: em um, o narrador parece relatar uma história que é fruto da observação, como pode ser visto no seguinte fragmento:

Na igreja Matriz, o sino começa a chamar para as matinas. Impulsionado por mãos pouco adestradas, o badalo se choca contra o bronze, sem inspiração musical nem mística. É o único sinal que a cidade acordou, este e o rolo solitário de fumaça que escapa por uma chaminé, subindo valente pelos ares até misturar-se ao cobertor leitoso que paira sobre os telhados enegrecidos (Lunardi, 2002, p. 104).

No segundo momento, a narrativa tem seu desenvolvimento através do relato de uma narradora que conta sobre sua própria história: “Aqui começa minha história. É domingo, a igreja está cheia. Todos ali são velhos conhecidos, por isso as meninas se cutucam, curiosas, perguntando umas às outras quem é o rapaz estranho na terceira fila” (Lunardi, 2002, p. 110). Por mais que dois modos de narrar estruturam a história, estas formas narrativas se completam ao passo que a história contada tem apenas um deslocamento de visualização. Ou seja: o início da narrativa parte de um olhar que observa, descreve e transpassa uma percepção externa ao que está sendo contado e, à medida que a história se desenvolve, o relato deixa de ser narrado a partir de um olhar de fora e passa a ser contado através de um olhar de vivência, uma perspectiva pautada na experiência, como pode ser observado no segundo fragmento citado.

A conexão entre esses dois momentos pode ser percebida quando se observa que a igreja aparece como espaço comum e inicial para o desenvolvimento do relato e, seguidamente, seu resgate acontece através da personagem que se revela e passa a assumir a postura de narradora

e contar sua própria história. Esse distanciamento, seguido da aproximação, através do narrador vivente do relato, pode ser compreendido com o que propõe Walter Benjamin, em “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. No texto, crítico alemão apresenta o narrador como alguém distante, alguém que não pode ser alcançado. De fato, quando Júlia se coloca como uma narradora oral, possibilita um maior envolvimento com a história que ela se encontra a oralizar, ratificando a ideia de que, “vistos de uma certa distância, os traços aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável.” (Benjamin, 1987, p. 197). O uso do pronome “minha”, observado no fragmento “aqui começa minha história” (Lunardi, 2002, p. 110), ao passo que indica pertencimento, é uma sugestão de intimidade e conhecimento da história que será revelada.

Em “Sonhadora” tem-se uma construção narrativa que se afasta e se aproxima, trazendo duas formas de narrar que se completam e se unificam quando o leitor percebe que a parte inicial da história é, na verdade, a continuação do seu fim. Através dos fragmentos abaixo é possível observar a conexão narrativa entre o final e início do conto. No primeiro trecho tem-se o final da história e, no segundo, o início:

Um pequeno navio, plantado no meio de duas ondas altas com ele, está à deriva. Falta pouco para afundar, poderia dizer-se. No canto esquerdo da página, entretanto, um farol lança braços compridos em direção ao mar. O foco decepa as trevas e, forte como um desejo, leva com segurança o barco rumo ao mar aberto. (Lunardi, 2002, p. 117)

O farol que ainda há pouco decepava as trevas, estendendo longos braços aos navios mais distantes para trazê-los de volta ao cais, rodopia agora feito um bêbado sem graça. O foco ambulante, reto como um desejo, empalidece e tomba no vazio da aurora. Ecos da procéla que varreu o mar aberto durante a madrugada chegam às praias. As ondas investem um humor de ressaca sobre as pedras, engolindo grossas camadas de areia e tufo de vegetação (Lunardi, 2002, p. 103).

Ao observar a conexão existente entre as partes do texto, é pertinente destacar que a narrativa apresenta duas histórias, configuradas como o conto de Adriana Lunardi e outra que se estrutura a partir da narrativa oralizada pela protagonista Júlia dentro do conto lunardiano. O conto de Lunardi se volta para os momentos contundentes de Júlia, mulher idosa, acometida pela cegueira e que vive a pintar. Ela é conhecida em Desterro por seu comportamento irreverente, por ter poesias publicadas e está sempre buscando alguma forma de se colocar socialmente. Após o falecimento de seu esposo, o comendador, Júlia vive seus momentos finais ao lado de duas agregadas (Izídia e Maria Preta), enfrentando as limitações físicas causadas pela idade e sua inadequação com um mundo que, para ela, está próximo do fim. Sobre o

casamento, com o desenvolvimento narrativo é colocado que a relação da protagonista é fruto de uma conveniência, uma vez que ela tivera um amor, chamado Carvolina, e fora abandonada. A não concretização do amor é mencionada como uma das justificativas para a personalidade feérica de Júlia. Dessa forma, a mulher vive a pintar os painéis que passam a compor todo o espaço da sala de sua casa.

Certo dia, a protagonista começa a contar para as agregadas sobre as histórias que envolvem cada quadro. Nessa ação narrativa, as cenas pintadas nos painéis se revelam como um sequenciamento do romance que Júlia pretendia publicar. No entanto, antes mesmo de concluir a história através da revelação do que o último quadro representa, a protagonista cai e falece. Na história contada por Júlia, dentro da narrativa de Adriana Lunardi, têm-se Lúcia e José como personagens que vivem um amor marcado por dificuldades. Quando José vai embora da região, Lúcia casa-se com um homem mais velho e vive as frustrações de um amor que não foi concretizado com José. Desse modo, a relação entre Lúcia e o esposo, como colocado ao longo da narrativa, não passa de uma convenção, posto que a personagem de Júlia se guarda e não concretiza o matrimônio a partir do ato sexual. Passados anos, José volta para região e Lúcia o encontra. Com isso, os dois passam a trocar cartas, partituras de músicas e combinam de fugir para conseguirem viver o amor que nutrem um pelo outro.

A história contada por Júlia apresenta traços orais, o que leva à confirmação de que a ação de narrar parte de um ato de contação oral. Logo no começo da história, ao trazer um trecho descritivo, peculiaridades da cultura popular são identificadas. “Por ora, a ilha se fecha em um gótico rudimentar, adequado ao paraíso de sereias e tritões que sobem à superfície nos dias nublados, segundo as *lendas da povoação*” (Lunardi, 2002, p. 104, grifos nossos). Percebe-se que existe uma referência às construções narrativas que partem do imaginário popular e que são transmitidas para as agregadas através da oralidade

(...) uma *história ouvida* na infância ou mesmo um desses sonhos que perduram até quando é dia claro. (Lunardi, 2002, p. 106, grifos meus)
É ali, em meio a essa confusão, que Lúcia vê José e José a vê, pela primeira vez. São os únicos a não dar importância ao *episódio que irá animar as conversas do fim do dia* (Lunardi, 2002, p. 111, grifos nossos).

Nos trechos em questão, a ação de ouvir e de transmitir oralmente um relato são vistas, bem como a cena de reunião para o compartilhamento narrativo é percebida. A reunião, tratada como conversa de fim de dia no conto, rememora uma cena que se tornou escassa a partir do século XIX. Conforme Benjamin postula, o ato de narrar entrou em declínio desde que a

imprensa foi criada, uma vez que o que antes era conservado e transmitido como “conversa de fim de dia”, passou a ser registrado no papel e lido de forma solitária. Se por um lado o desenvolvimento da imprensa possibilitou a difusão literária entre o público burguês, por outro ele extinguiu a capacidade de memorização, reconstrução e transmissão das experiências. O homem ficou rico de informações, mas pobre na capacidade de intercambiar experiências e refazer memórias.

Esse compartilhamento de experiências é patente em “Sonhadora”, conto em que Júlia, além de se constituir como mulher, é uma idosa que conta sua história através das lembranças. Assim, os traços femininos e a faixa etária da protagonista fornecem representatividade para a voz que narra. Sendo a velhice uma fase inevitável para todo indivíduo, as limitações físicas aparecem como reflexos de uma vida ativa e em Júlia essas limitações não são diferentes. Mesmo sendo uma mulher elitizada, viúva de um comendador, os desafios e barreiras vindos com o amadurecimento perpassam a vida da protagonista: “Júlia empurra para trás a cadeira de imbuia. Sente-a mais pesada a cada dia. O esforço de levantar-se também é custoso. Os pés estão dormentes por causa do frio e as costas enrijeceram-se após uma noite inteira curvadas sobre a mesa. É preciso ajuda. (Lunardi, 2002, p. 106). Júlia reconhece sua condição enquanto idosa, assim como admite que precisa de ajuda para sua locomoção. Se, de um lado, a protagonista apresenta uma mobilidade fragilizada, tais dificuldades ficam no aspecto físico, uma vez que sua memória se constitui como uma fortaleza e possibilita que suas experiências sejam compartilhadas e se mantenham vivas. É sobre o valor da manutenção da memória, como cita Ecléa Bosi, que a função dos idosos de lembrar e aconselhar colabora com a transmissão do experienciado, pois, quem muito vive, muito tem a contar.

Por uma visão social que objetiva o braço servil, os idosos representam a inutilidade e descartabilidade econômica. São aqueles que já deram sua contribuição, por mais que hoje essa visão venha sendo desconstruída e se tenha uma nova perspectiva para os idosos que se ratificam socialmente. De todo modo, a velhice se constitui como etapa na qual a memória se torna cada dia mais viva, seguindo um movimento contrário ao do corpo que parece se desagregar com a passagem dos anos. Não por acaso, a vivacidade presente na memória dos idosos é produto de uma longa experiência que se confirma, se transmite e se refaz sempre que uma história é contada, posto que a memória social está ancorada nas lembranças dos idosos, que conectam o passado e o presente nas sociedades ao lembrar e contar suas histórias. Como verdadeiros guardiões de um tesouro e expectadores do tempo, a função desse grupo é a transmissão de tudo que sedimenta a tradição, constituindo-se como enunciador da memória.

A protagonista e narradora do relato ratifica o pensamento de Ecléa Bosi ao se colocar como uma mulher idosa que narra sua história para suas agregadas, colocando-as como participantes da transmissão de suas experiências, sendo essas lembranças perpassadas por um sentimento de nostalgia, de externalização das emoções e significação, tanto para ela na posição de narradora, quanto para as personagens Izídia e Maria Preta, que se colocam como ouvintes e testemunhas. Ao possibilitar que as agregadas se coloquem como participantes do relato, Júlia “evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de sua vivência. Enquanto evoca [...] está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência” (Bosi, 2003, p. 44). Dessa forma, por mais que o relato da protagonista seja pautado em uma experiência passada, essa se refaz e ganha um novo sentido ao ser contada e recontada para as duas mulheres.

Acometida pela cegueira, Júlia encontra na pintura uma forma de materializar o que sua voz, em um ato de entusiasmo, se encarrega de compartilhar com suas duas agregadas. Distintamente do texto impresso que é solitário, consoante discutido, no conto lunardiano as pinturas se configuram como um convite ao compartilhamento do relato que será realizado pela protagonista:

As duas avançam devagar, Izídia manobrando para não esbarrar na tapeçaria de papel que forra tudo ao redor. Apoiada em seu braço, Júlia estaca, como se ouvisse algo.

- Estamos diante de qual? – Pergunta.

- O da torre.

- Descreva-o para mim, Izídia.

- Está bem, vamos sentar ali, na poltrona. É preciso trocar as meias por outras mais quentes.

(...)

- A torre é alta – começa Izídia -, quase toca o céu, pintado de anil, acho.

- Cerúleo – corrige a patroa -, a cor de alguns dias de outono. Aqui começa a minha história.

(Lunardi, 2002, p. 110).

Como lido no fragmento, os ouvidos de Júlia se colocam despertos para a descrição. Considerando a impossibilidade de ver o mundo, o ouvir pode ser considerado uma condição existencial para a protagonista que, neste momento da vida, revisita e reelabora sua realidade por meio do que é ouvido, o que ratifica o pensamento de Benjamin sobre a importância do ouvinte para o ato de narrar. Diante da solicitação, Izídia não se recusa a compartilhar o que Júlia não pode confirmar visualmente, mas reconhece com detalhes ao ouvir a descrição realizada por uma das agregadas. Constata-se ainda que, ao começar a narrar a história, a protagonista possibilita duas interpretações quando se utiliza do pronome possessivo “minha” antecipando a palavra “história”, sugerindo que se trata de um relato experienciado por ela ou

uma história de sua autoria, considerando que a protagonista é “Uma poetisa’ de versos publicados em livro!” (Lunardi, 2002, p. 108), o que aponta para o domínio da criação literária.

O reconhecimento da capacidade do narrar é percebido também por Maria Preta, que questiona a patroa sobre os planos para o livro, “Maria Preta se junta ao grupo. Traz café e pão recém assado, que deposita no aparador. A indolência própria da juventude deixa que ela indague abertamente à patroa quanto aos planos para o livro. (...) Com o dedo em riste, Júlia dá seguimento ao livro que nunca será escrito” (Lunardi, 2002, p. 112). Maria Preta, por mais que mostre interesse pela história, juntando-se e fazendo parte do ambiente, apresenta um pensamento que tende à ideia de materialização escrita. A substantivação do adjetivo indolente usado no texto recorda o pensamento benjaminiano, que defende que, com o surgimento da imprensa, a atenção e a memorização para o ato de ouvir entraram em declínio por causa da facilidade e da possibilidade de acesso contínuo ao texto impresso, aspecto que marca o discurso da Maria Preta, ao questionar sobre a publicação do livro. A “indolência” da personagem também chama a atenção, sendo essa justificada por sua juventude, possibilitando a interpretação de que uma característica dos ouvintes jovens é a preferência pelo material físico em detrimento de toda significação que a oralização propicia, como lembra Ecléa Bosi, ao pontuar que os jovens não estão como expectadores do tempo, mas como viventes e trabalhadores, por isso a preferência pelo registro solitário.

Mesmo mostrando interesse pela publicação do romance, em uma direção oposta ao questionamento de Maria Preta, o conto antecipa que Júlia se volta para a oralidade. A obra terá sua eternização não por meio do palpável, mas através da transmissão dos seus planos, sonhos e desejos estabelecidos nos recônditos da memória. Com a proximidade da morte, Júlia solicita que não a deixem morrer sem que sua obra seja finalizada, uma composição artística que trazia em seu escopo a sabedoria e a experiência que exigiam ser partilhadas:

- Vamos, dona Júlia, descanse um pouco agora.
- Não terminei, ainda. Por favor, não me deixe morrer sem concluir minha obra.
(Lunardi, 2002, p. 115)

Convergindo para o que fica indicado no conto, as relações entre a sabedoria e a morte foram abordadas por Benjamin, ao discorrer que, em momentos próximos ao falecimento, o homem chega ao ponto mais elevado de sua sabedoria, convertendo sua existência em substância para a elaboração das histórias:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares (...). (Benjamin, 1987, p. 207)

Quando a sabedoria é colocada como uma das premissas do ato narrativo, é plausível recordar que Júlia é uma mulher idosa e, assim sendo, é uma voz responsável pela conservação de tradições e costumes. A própria personagem tem consciência dessa posição e se coloca como transmissora das experiências e fonte do conhecimento. Essa convicção é vista quando a relação ouvinte e narrador é testada propositalmente por ela, sendo correspondida pela curiosidade de Maria Preta que atesta que quem escuta uma história não está sozinho, mas em companhia do narrador, participando também do ato de compartilhar:

Júlia faz uma pausa proposital, testando a atenção das ouvintes.
Maria Preta é a mais curiosa.
- Que pacto?
- Uma exigência – corrige Júlia. – Lúcia fez o futuro marido jurar que ele não iria tocá-la, nem naquela noite, nem em outra qualquer.
- Nunca, dona Júlia? – Maria Preta enrubesce, ao perguntar. – Quer dizer, ela continua pura, mesmo casada?
- Guarda-se. *Não pode transfigurar seu desejo em acordos espúrios, como um casamento de convenção. O corpo é sagrado demais para isso.*
(Lunardi, 2002, p. 112-113, grifos nossos)

É possível também observar o interlocutor como partícipe e testemunha da experiência: “- Foram felizes? – Maria Preta segue indagando, as mãos grudadas no reposteiro, disposta a testemunhar os caminhos que tomariam a história” (Lunardi, 2002, p. 113). Mesmo que estivessem dispostas a ouvir o relato, Izídia e Maria Preta são mencionadas em todo o conto como figuras que colaboram com o ato de contar. Seja correspondendo às solicitações de descrição da patroa, seja questionando sobre o desenvolvimento da história ou, até mesmo, criando condições materiais mais confortáveis para que a idosa pudesse narrar.

Como mulher, idosa, poetisa e ocupante de uma posição social elitizada, Júlia traz para seu desenvolvimento narrativo uma rica experiência comunicável a ponto do seu ato de contar não se esgotar na oralização e apresentar também um senso prático. O pensamento da protagonista sobre a ação de sua personagem Lúcia, de guardar-se e não se render aos acordos do casamento por convenção, dialoga com o que Benjamin chama de dimensão utilitária, configurada como “uma sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de

qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (Benjamin, 1987, p. 200). Júlia pode ser considerada uma conselheira que, ao compartilhar sua experiência, mostra-se como exemplo para suas interlocutoras, ao mostrar um “conselho tecido na substância viva da existência” (Benjamin, 1987, p. 200). Ao reconhecer que “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (Benjamin, 1987, p. 200), a protagonista se coloca como exemplo do narrar devidamente, do narrar a partir do vivenciado e das ações experienciadas, isso porque “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (Benjamin, 1987, p. 201). É da experiência que parte o lado prático apresentado pela protagonista ao tecer comentários de ordem de aconselhamento e reflexão sobre os limites do desejo, tudo isso considerando que o momento da contação da história tem como fundamento a oralidade, posto que o romance não chegou a ser escrito pela protagonista.

Em suas considerações sobre o narrador, Benjamin estabelece uma comparação do ato de narrar com o trabalho do artesão, afirmando que “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (Benjamin, 1987, p. 214). Sabendo que o manuseio com a mão é algo próprio da prática artesanal, na narrativa oral, atrelada à voz, a expressão corporal e o ofício manual ganham espaço no desenvolvimento da expressividade narrativa. Assim, a expressão complementa a voz garantindo que o interesse seja constante e o sentido da narrativa seja solidificado,

Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada (Benjamin, 1987, p. 221).

Ainda que não seja uma analogia efetivamente própria, por não ser uma mulher do povo e se constituir como elitizada, Júlia apresenta o domínio das mãos. É a partir do comando manual que a história narrada pela protagonista também atrai e ganha espaço na vida de Maria Preta e Izídia, isso porque, se enxergando na condição de idosa e restrita ao espaço da casa, Júlia encontra a sustentação para seu ato de narrar a partir daquilo que sai de suas mãos, como se os papéis fossem também seus ouvintes e cada painel figurasse um momento de contação de sua experiência; isto é, o produto final de cada pintura produzida por Júlia é a experiência

visível, por isso que os painéis são numerosos, pois numerosas também foram as experiências: “(...) os painéis vivos, cheios de cor, que *continuam a se multiplicar magicamente nas mãos dela*, deixando sequer um pedaço nu para mostrar o branco original das paredes” (Lunardi, 2002, p. 109, grifos nossos). Nota-se que os quadros pintados pela protagonista se avolumam à medida que são feitos, de modo que passam a tomar espaço e colorir todas as paredes, assim como o ato de contar que se expande ao passo que é compartilhado e não se permite deixar vazios, mas preenche e não se esgota, sempre apresentando espaço para uma nova (re)composição.

Quanto à origem do domínio das mãos, embora não se associe diretamente à construção artesanal benjaminiana no sentido de ser uma prática do povo, a protagonista herda essa habilidade da música, o que reafirma sua condição social. Mesmo que tenha perdido a visão de forma gradual, como descrito no conto: “Primeiro, perdera a noção das formas, depois foram as cores que começaram a desbotar. Uma neblina espessa a separou para sempre das coisas tangíveis (...)” (Lunardi, 2002, p. 115), a “disciplina das mãos, herdada do piano” (Lunardi, 2002, p. 115) a ajudou a continuar desenhando e, dessa forma, viu a possibilidade de representar artisticamente sua narrativa. Como o conto revela, o mesmo não ocorreu com o ato de escrever. Para escrever, Júlia teria que se utilizar das mãos de outra pessoa, no entanto, as duas agregadas não possuíam o domínio da escrita. O fato de Izídia e Maria Preta não terem o domínio da escrita ilustra uma condição histórica que impediu várias mulheres de desenvolverem a prática da escrita. As poucas que tiveram acesso à alfabetização, o tiveram por serem integrantes de uma elite. Assim, o acesso à escrita evidenciava os privilégios e o poder das classes mais favorecidas ao longo da história, enquanto o não domínio marca o cerceamento que as mulheres negras, subalternizadas, enfrentaram na sociedade do século XIX.

Júlia não utiliza a escrita para registrar o que seria seu primeiro romance, o trecho “Júlia nega primeiro com a cabeça, depois verbalmente” (Lunardi, 2002, p. 113) destaca a importância da expressão corporal e sua colaboração no relato. Ao balançar a cabeça em um movimento indicativo de “não”, a narradora enfatiza o que será verbalizado, reforçando que a ação de narrar vai além da emissão vocal e compreende manifestações de ordem corporal que só o relato oral propicia. Narrador e ouvinte se colocam frente a frente, olho no olho, o que gera uma relação de intimidade e dá sentido para o que está sendo contado. No romance, embora o narrado busque estabelecer um diálogo com o leitor, sua presença e os recursos gestuais não são percebidos, restando apenas as palavras:

Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama. O interesse ardente do leitor se nutre de um material seco. (Benjamin, 1987, p. 213).

Além disso, a morte assume também um papel central na análise proposta por este trabalho. No momento em que a personagem decide externalizar sua história, fica evidente que ela é marcada pela proximidade com a morte e o reconhecimento dessa situação iminente. A morte adquire um significado dentro da narrativa, de forma que, ao perceber que o dia está feio e fechado, Júlia comenta que seria bom para o seu último dia e acrescenta: “Há sempre um último dia, Izídia. Nas histórias, na vida. O meu bem que poderia ser hoje” (Lunardi, 2002, p. 109). A fortuna crítica de Adriana Lunardi é, de fato, caracterizada por estudos que abordam a morte como uma constante em suas obras. Seja a morte como um meio de eternização, seja possibilitando uma visão existencial da vida, ela sempre se faz presente nos escritos lunardianos. Em “Sonhadora” não é diferente: Júlia narra, às vésperas de seu falecimento, o que seria seu primeiro romance. O ato de narrar, nessa circunstância, já indica o desejo de compartilhar as experiências significativas e torná-las conhecidas. No caso de Júlia, ao concretizar seu desejo de narrar sua história para as agregadas, o entusiasmo torna-se visível: “Excitada, a patroa não ligava aos anelos de Maria Preta. Deslocava-se de lá para cá, como se fosse redecorar a casa inteira” (Lunardi, 2002, p.107). O clímax da narrativa é definido pela revelação de que o relato de Júlia é uma ficcionalização de sua própria história:

Nesse ponto da narrativa, Izídia, que se comovera com o relato, já intui a arqueologia, a camada biográfica sob aquelas fantasias. (...)
- Vamos, dona Júlia, descanse um pouco agora.
- Não terminei, ainda. Por favor, não me deixe morrer sem concluir minha obra.
(Lunardi, 2002, p. 115)

Reconhecendo a dimensão biográfica da história, Izídia tenta encerrar o relato e sugere um momento de descanso. No entanto, já tendo antecipado que aquele seria um dia bom para ser o último, a patroa, com tom delicado e gentil, pede mais atenção para que sua obra não permaneça incompleta. Percebe-se que a obra mencionada pela protagonista não é um texto escrito, posto que ela tem consciência de que não escreverá e publicará sua obra, mas refere-se ao ato de contar suas experiências, fruto das ações vividas até aquele momento. Neste ponto, a concepção de morte como fim da condição e da existência humana é revista. Quando o apelo

para a conclusão da obra é feito, ele traz consigo a oportunidade de transmissão e preservação da sabedoria adquirida por Izídia e Maria Preta. Com o falecimento de Júlia, elas percebem que agora viverão o silêncio, pois estarão sozinhas:

O silêncio expõe a gravidade da hora. Maria Preta o rompe com um soluço, repetindo: “Foi-se a senhora, foi-se a senhora”. Izídia, mais treinada, faz a amiga trabalhar. Ordena que vá chamar um padre, embora ele já não seja mais necessário ali. A sós, dobra os braços de Júlia em cruz e, então, deixa que suas lágrimas se libertem. Não sabe que rumo tomar agora. *O que será dela, de Maria Preta, da casa, dos painéis coloridos?* (Lunardi, 2002, p. 117, grifos nossos).

O comportamento de Izídia diante da morte de Júlia propicia uma interpretação metafórica. Em “Sonhadora”, Lunardi se utiliza a temática da morte não apenas como o fim das funções humanas (vitais, psíquicas e sociais), mas também como o falecimento da sabedoria, da cultura e do conhecimento, considerando que a protagonista é uma mulher idosa que estava em uma condição de narrar suas experiências. Ao questionar sobre como será daquele momento em diante, Izídia traz indícios de um ato de narrar que tende à extinção, pois a morte de Júlia pode ser entendida como uma metáfora da morte da própria sabedoria. Isso justifica o desnorreamento e o desamparo das duas mulheres diante do falecimento da patroa. Somada a essa interpretação, a compreensão da morte da protagonista ainda se relaciona com o surgimento do romance, conforme aponta Benjamin. Com o falecimento de Júlia e a morte da sabedoria que essa carregava consigo, o ato de contar também morre e concede espaço para o livro: “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (Benjamin, 1987, p. 201), isso porque “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (Benjamin, 1987, p. 205).

Entretanto, por mais que a morte figure o falecimento da sabedoria e do ato de narrar, Izídia ao ouvir e reconhecer traços da experiência de Júlia, passou a compartilhar de uma memória construída e refeita pela protagonista durante a externalização narrativa:

Olha ao redor, se afasta do corpo da patroa e o recolhe o painel que jaz no chão, antevendo que precisa ser consertado. Consegue ver mais coisas ali agora, como se tudo se encaixasse. A sequência de cenas é a história da pátria, sua tragédia contada desde o início; um livro que Júlia não escreveu, mas que ela, Izídia, pode ler claramente agora. (Lunardi, 2002, p. 117).

O afastamento do corpo de Júlia possibilitou a Izídia se aproximar de algo que transpassa a existência da vida: a memória. Ao observar o painel caído ao chão, as cenas narradas são percebidas e reconhecidas como a história da protagonista. Mesmo não tendo sido contada, coube a Izídia lê-la de forma clara. Nota-se que competirá apenas a Izídia porque, ao longo da narrativa, Maria Preta é colocada como a jovem indolente, apesar de curiosa. Tudo isso ratifica a noção da experiência e vivência como fonte da narrativa. Como jovem, pouca é a experiência de Maria Preta para dar seguimento à sabedoria narrativa, cabendo este posto à Izídia, uma vez que a experiência é construída com o tempo. Posto isso, em “Sonhadora”, o ato de narrar ultrapassa a ação do oralizar. Narrar se constitui como uma forma de externalizar, com o suporte das manifestações artesanais, o vivido, de forma a propiciar que o senso prático seja gerado e a experiência signifique. E, como experiência que significa, constituir-se-á como memória, seja em suas manifestações individuais ou coletivas.

3.3 Construções do “eu”: a memória em sua composição individual

Entre os elementos que contribuem com a construção da memória, o mundo se configura como o responsável por influenciar na criação, na estrutura e na transmissão das lembranças. Mesmo quando considerada através de uma perspectiva individual, a memória se utiliza de tudo que compõe a sociedade, o momento histórico e a cultura para reelaborar o passado no presente, conforme apresentado por Henri Bergson. Dessa forma, é cabível perceber como o mundo exterior dialoga com a ideia de memória e, conseqüentemente, com a própria interioridade da personagem Júlia. Em “Sonhadora” é possível observar que a narrativa remonta ao século XIX, contexto marcado socialmente pela ascensão da burguesia. Considerando que o Brasil chegou à Modernidade de modo atrasado, a configuração da burguesia brasileira refletia a desfiguração e fragilidade do país diante dos avanços da Europa. Assim sendo, as marcas da estrutura burguesa são vistas, no conto, por meio da protagonista, configurada como uma mulher elitizada, viúva de um comendador e que frequentava e propunha momentos de integração cultural na sociedade, como reuniões e saraus. O acesso à literatura, por parte da personagem, torna-a uma mulher diferente do esperado naquela época. Além de tocar piano, aspecto marcante para as mulheres elitizadas do século XIX, Júlia é uma personagem que se utiliza da literatura para se colocar socialmente, isto é, a palavra é sua forma de se colocar no mundo. Sendo assim, além de ler literatura, a protagonista também produzia e publicava seus textos:

De Desterro à intendência do Paraná conhecia-se a extravagância de dona Júlia da Costa. Uma poetisa! De versos publicados em livro! Dizia-se em tom ora admirativo, ora insinuando a imoralidade da artista, sempre vestida de branco, os lábios escarlates e, ousadia maior, os cabelos tingidos de preto (Lunardi, 2002, p. 108).

Como é possível observar, a personagem se constitui como uma personalidade pública conhecida por sua extravagância. Na posição de sujeito feminino, Júlia subverte a ordem vigente em dois aspectos: primeiro, por possuir versos publicados e ter uma participação nos jornais da época; e, segundo, por quebrar os padrões estéticos atribuídos às mulheres burguesas, como pôde ser visto no trecho acima, que fala da aparência da personagem, que pintava os cabelos e utilizava batom vermelho, cor que carrega consigo marcas de vaidade, sensualidade e de uma personalidade marcante. O tingimento dos cabelos, por sua vez, sinaliza um sujeito feminino que tem consciência de que pode adequar sua condição natural àquilo com o que ela deseja e se identifica, o que se constitui como marca de uma memória individual por refletir um indivíduo que constrói e reafirma sua identidade, buscando dar sentido ao seu estar no mundo.

A participação de Júlia na sociedade e a externalização de suas impressões se relacionam com o surgimento da imprensa, onde os jornais do século XIX assumiram o protagonismo e passaram a contribuir com a construção de uma pretensa identidade nacional. Como veículos de registro escrito, os periódicos eram responsáveis por projetar as impressões das mudanças constantes que o Brasil vivenciava.

Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi destaca a circulação dos romances de folhetins, típicos da estética do Romantismo, e ressalta que seu acesso era restrito às classes mais altas. Em um contexto de produção que envolvia a construção da identidade nacional, os homens assumiram o papel de autores e escritores nos jornais da época, o que fez com que a construção da identidade brasileira fosse, em sua maior parte, elaborada a partir das impressões, da memória e das lembranças masculinas. Ao se inserir na imprensa e publicar seus escritos, Júlia contribui para a formação da identidade nacional e projeta sua própria individualidade feminina, ao trazer impressões permeadas por sua memória individual, permitindo que suas experiências fossem consideradas no contexto vivido. Assim, do aspecto intelectual ao comportamental, a personagem apresenta um perfil à frente de seu tempo, o que permite entender que “as ausências femininas em nossa historiografia literária não podem nos fazer pensar erroneamente que as mulheres não lutaram contra o silenciamento a que foram relegadas” (Silva e Vilela, 2021, p. 156). Em “Sonhadora”, Júlia busca romper com o

silenciamento e dar voz às suas opiniões, usando para isso as lembranças que compõem sua memória e permitem que suas impressões deixem marcas na história e no contexto coletivo:

O poeta precisa experimentar um pouco de tudo – mesmo a dor – porque, no íntimo, o que importa é alimentar sua poesia, sempre ouvira a patroa responder ao marido, quando ele solicitava menos entusiasmo nas opiniões e menos exagero nas melancolias que se seguiam às noites de festa (Lunardi, 2002, p. 108-109).

Por ser vista como uma figura subversiva, a sociedade impunha Júlia a julgamentos, fazendo com que ela se tornasse um perfil público causador de admiração e estranhamento. Acostumada com o silenciamento e a ausência de ativismo, a burguesia continuava a pregar, os autores continuavam a produzir, mulheres com perfis de subserviência. Em sua obra *A nova mulher e moral sexual*, Alexandra Kolontai observa que os escritores continuavam a estruturar, em suas obras, perfis equivocados de mulheres que não correspondiam à realidade:

O número de mulheres do novo tipo aumentava, multiplicava-se no transcurso dos anos, mas os escritores e poetas passavam ao seu lado sem vê-las, como se uma espessa venda lhes cobrisse os olhos. A visão do escritor, apaixonada pelos tipos tradicionais de mulher, não podia penetrar nem compreender a nova realidade que passava diante de seus olhos. A literatura evoluía, aperfeiçoava-se e seguia novos caminhos; enriquecia seus meios de expressão com novos matizes e palavras. Mas, em compensação, continuava obstinada em nos apresentar débeis criaturas enganadas, mulheres abandonadas, entregues à dor, esposas ávidas de vingança, fêmeas sedutoras, almas “sem vontade, não compreendidas, e encantadoras jovens “puras e sem personalidade” (Kolontai, 2011, p. 64).

A Júlia lunardiana, de modo distinto, é uma protagonista, que ao assumir a função de narradora e relatar o que seria seu primeiro romance, introduz em sua construção ficcional uma personagem distinta dos moldes do século XIX. A personagem Lúcia, por sua vez, uma mimetização da própria Júlia na narrativa oralizada, também é uma mulher que não submete seus sentimentos a um casamento de convenção, por mais que se coloque como “anfitriã dedicada, organizando saraus célebres em que se debatia tanto política quanto poesia” (Lunardi, 2002, p. 113). Dessa forma, em Júlia, reconhece-se uma mulher capaz de reelaborar suas memórias e inseri-las no novo cenário de vivência, no qual, por meio das lembranças, a personagem se refaz e compartilha de suas impressões nos momentos narrados, enfatizando o ativismo feminino em um contexto de dominação masculina.

Não por acaso, o espaço, como aspecto integrante do universo exterior, é apresentado na narrativa em diálogo com a memória da protagonista e com o período de inserção estética:

Subindo a rua de pedra lavada, entra-se no coração da vila. Uma cruz de madeira aponta o Sul e o Norte, mostrando de onde vêm os ventos, e indica o fundo incógnito da terra – para onde iremos todos -, assim como o firmamento, que poucas almas alcançarão. Na igreja Matriz, o sino começa a chamar para as matinas (...). É o único sinal de que a cidade acordou, este e o rolo solitário de fumaça que escapa por uma chaminé, subindo valente pelos ares até misturar-se ao cobertor leitoso que paira sobre os telhados enegrecidos. Nenhuma cor participa da paisagem (Lunardi, 2002, p. 104).

Ao trazer uma construção ficcional permeada pela melancolia e sentimentalismo, o espaço funciona como reflexo da interioridade da protagonista, propiciando um diálogo com as lembranças que vão sendo narradas e colocadas de forma a perceber como o ato de recordar, por parte de Júlia, também se constitui como um refazer, em consonância com o pensamento bergsoniano sobre o passado ser ressignificado no presente. No texto, o espaço é descrito como um local estático e silencioso, que carrega os sentimentos da personagem. As expressões “solitário”, “fumaça”, “cobertor leitoso” e “telhados enegrecidos” apontam para um cenário que, além de servir como plano de fundo, reforça a intensidade da história, reforçando o tédio que permeia a vivência da personagem.

Para alinhar o que o espaço transmite com o desenvolvimento da narrativa, o texto apresenta elementos que antecipam a condição extrema da morte: “Maria Preta se benze. Espia a cidade através da janela empanada de vapor. Dia aziago, diz para si mesma, dando as costas à paisagem. Ao voltar-se, tropeça no balde onde cinzas de achas mortas se acumulam. Má sorte, repete, paralisada pelos sinais” (Lunardi, 2002, p. 105). Quando Maria Preta comenta consigo mesmo sobre o dia estar aziago, a ideia do infortúnio já é introduzida no conto e funciona como sinais e pressentimentos do falecimento da protagonista. Alfredo Bosi, ao discutir sobre os temas que permeiam os textos do Romantismo brasileiro, destaca o ambiente. Diferentemente do Arcadismo, que a natureza compõe uma ornamentação, na estética romântica o meio é expressivo, pois revela significados. Posto isso que “prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação” (Bosi, 2017, p. 97).

Com base no pensamento de Alfredo Bosi, percebe-se que a ausência de cor na paisagem que constitui o espaço expressa tédio e pessimismo. No que se refere à noite, Júlia apresenta uma preferência pelo horário: “A patroa dera de passar as noites e claro, desenhando, sem importar-se se a luz é pouca ou o frio extremo”. (Lunardi, 2002, p. 105). Em outra passagem do texto ainda é possível observar como a presença do dia causa repulsa na

protagonista: “Na sala, Júlia ouve repicar o sino e suspende o creiom no ar. Se para outros doentes a chegada da manhã é um alento, nela prenuncia horas de terror, palpitações descontroladas, fugas de consciência” (Lunardi, 2002, p. 105). Os trechos possibilitam compreender que existe um pessimismo por parte da protagonista diante da chegada do dia, por fazer com que ela se sinta perdida e, mesmo que por instantes, se depare com um momento de deslocamento de suas memórias.

Considerando que Júlia é uma idosa acometida pela cegueira, a escuridão da noite, longe de ser uma simples preferência criativa uma vez que ela passava a noite desenhando, reflete também sua condição de privação da visão. Ou seja, o que na narrativa é apresentado como parte da alternância entre dia e noite, para a protagonista é uma condição constante, representando o modo como ela percebia o mundo. Da mesma forma que a escuridão da noite, o mundo para Júlia era percebido e compreendido através da ausência de luz:

- Não me sinto nada bem, Izídia.
 - É esse clima. Vamos, vamos nos esquentar.
 - Que dia é hoje?
 - Ora, que diferença faz? Há oito anos a senhora não sai de casa, troca a noite pelo dia, não vê mais ninguém.
 - Como está lá fora?
 - Feio. Fechado.
 - Muito bom.
 - Bom? Para quê?
 - Para o último dia. Há sempre um último dia, Izídia. Nas histórias, na vida. O meu bem que poderia ser hoje.
- (Lunardi, 2002, p. 109).

Se, de um lado, o dia contribui com o reconhecimento dos momentos das vésperas da morte da protagonista, a casa em que ela vive também funciona como uma expressão plástica de sua memória, personalidade e enquadramento social. Viúva de um comendador, uma posição honorífica, a casa de Júlia está repleta de objetos que evocam suas lembranças e traduzem sua condição elitista, desempenhando um papel importante na construção de sua identidade. Conforme Ecléa Bosi, os objetos que compõem os espaços podem ser considerados como objetos de *status* e objetos biográficos: aqueles, funcionam como um espelho da condição social da personagem, refletindo a reprodução dos valores sociais que estruturam tanto sua identidade pessoal quanto coletiva.

Ecléa Bosi reconhece que, para além da ornamentação, algumas peças acompanham a vida e o envelhecimento do seu dono, tornando-se objetos biográficos por funcionarem como experiências plásticas. No conto, a casa é um espaço monótono, triste e estático. Essa atmosfera

tediosa se justifica pela morte do comendador, pois, desde seu falecimento, a sala não via mais uma recepção: “A última tinha sido o velório do comendador. Desde então, as cortinas se cerraram, o lustre central não era aceso e até a prataria perdera o brilho. Viúva, Júlia já não circulava entre os convidados (...)”. (Lunardi, 2002, p. 107-108). As cortinas fechadas, o lustre sem luz e a prataria sem brilho se configuram como o luto transpassado para os objetos que acompanharam a vida do comendador. Assim como Júlia volta para sua interioridade e vive o luto da viuvez, os objetos da casa perdem seu caráter decorativo, passando a refletir a tristeza que permeia o ambiente. Esses objetos, agora imbuídos de melancolia, tornam-se símbolos do que foi perdido, como a capacidade de escrever e de ver o mundo. Em uma sociedade moderna que o ideal de coletividade, como visto no primeiro capítulo por meio dos heróis épicos, foi perdido e o homem passou a ser julgado em função de sua posição e força servil, o ser humano, em sua individualidade, tornou-se apenas mais um entre muitos. Por isso, as marcas e representações de suas experiências passam a compor a interioridade dos lares e os vestígios se tornam sinais da memória individual e da vida privada:

O interior não é apenas o universo do homem privado, é também seu estojo. (...) encontra-se no burguês esta tendência de indenizar-se da ausência de rastros da vida privada na grande cidade. Essa compensação, ele tenta encontra-la entre as quatro paredes de seu apartamento. Tudo se passa como se fosse uma questão de honra não deixar se perderem os rastros de seus objetos de uso e de seus acessórios. Infatigável, preserva as impressões de uma multidão de objetos; para seus chinelos e seus relógios, seus talheres e seus guarda-chuvas, imagina capas e estojos. Tem uma clara preferência pelo veludo e a pelúcia que conservam a marca de todo contato (Benjamin, 1939, p. 59-60).

A partir do que prenunciam as leituras de Ecléa Bosi e Walter Benjamin, a casa de Júlia ostenta aquilo que era considerado tendência para o público considerado burguês: pratarias, cortinas, tapetes, lustres, cadeiras aveludadas — elementos preservados como símbolos pessoais e sociais a serem cultivados:

(...) embora há muitos anos ninguém entre naquela sala, ameaçando trocar as coisas de lugar. Izídia e Maria Preta não contam. São as primeiras a preservar aquele *sacrário*, prejudicando a si mesmas nas funções de limpar e espanar, que sempre exerceram com esmero e aprumo (Lunardi, 2002, p. 106, grifos nossos).

Como um sacrário, a sala da protagonista reflete o status, o valor de cada objeto, que permanece em suas posições inalteradas ao longo dos anos. Embora desempenhem o papel de

agregadas, percebe-se que o valor dos objetos naquele espaço exige um cuidado especial de Maria Preta e Izídia, que os tratam com reverência, como se fossem sagrados.

À luz dessa reflexão sobre os objetos como representações de uma individualidade conectada à dispersão de uma coletividade, observa-se que, após o falecimento do comendador, Júlia encontra uma nova função para o espaço que, até então, estava estático. Tomada por um sentimento de entusiasmo, a personagem ‘deslocava-se’ de lá para cá, como se fosse redecorar a casa inteira. “Transformarei este lugar em estúdio”, ela dizia, vislumbrando uma nova função para a sala” (Lunardi, 2002, p. 107). Esse movimento revela que o valor biográfico dos objetos, presentes na sala, não refletia sua individualidade, mas a da figura masculina. Após a morte de seu esposo, Júlia ressignifica aquele espaço, agora imbuído de suas próprias marcas e com objetos que transfiguram sua identidade, compondo sua memória enquanto mulher. Nesse processo, ilustrações gigantes passam a forrar as paredes de cima a baixo, como cortinas, e a sala transforma-se em uma coleção de iluminuras. Os papéis pintados convertem-se em tapeçarias que não deixam as marcas dos passos de Júlia, mas as da sua criação artística, revelando sua identidade e as reminiscências de sua memória.

Entre os objetos mencionados, uma cadeira de imbuia e uma poltrona macia são descritas como peças que acolhem e acompanham a protagonista. ‘Júlia empurra para trás a cadeira de imbuia. Sente-a mais pesada a cada dia. O esforço de levantar-se também é custoso.’ (Lunardi, 2002, p. 160). Na função de objeto biográfico, a cadeira reflete o envelhecimento diário de Júlia, não mudando de peso, mas sinalizando e reforçando sua condição de mulher idosa, para quem o peso do próprio corpo parece aumentar a cada dia, dificultando ações básicas, como caminhar e levantar-se. A poltrona, oposta à cadeira, que enfatiza a fragilidade física, surge como um objeto que oferece abrigo à protagonista em sua vulnerabilidade:

- Descreva-o para mim, Izídia.
- Está bem, vamos sentar ali, na poltrona. É preciso trocar as meias por outras mais quentes.
Júlia obedece. Depois de deixar-se cair no assento macio, sente os pés serem rapidamente despidos e recobertos. Em seguida, uma coberta de lã é suavemente estendida sobre ela. (Lunardi, 2002, p. 110)

Como elementos constituintes do interior da casa de Júlia, os objetos traduzem significados que vão desde a percepção de uma sociedade pautada no luxo e na moda até uma expressão material das lembranças individuais e da personalidade, representando a conexão perdida com a realidade, que, no contexto da Modernidade, passou por transformações e perdeu

o sentimento de estabilidade. Se, por um lado, a Modernidade quebrou a sensação de equilíbrio entre o homem e o mundo, por outro, trouxe um mundo interior capaz de construir memórias cheias de sentido, por refletir as condições individuais de um sujeito que busca compreender e marcar o mundo com suas impressões.

Saindo do mundo exterior e adentrando no universo da interioridade, é possível perceber que o próprio título do conto carrega uma construção de sentido capaz de transmitir os comportamentos da personagem. A palavra sonhadora, título do conto, é usada comumente para se referir a alguém que alimenta seus sonhos, fantasias e tem uma visão idealista do mundo. Na narrativa em questão, o título compactua com as ações e o modo de vida de Júlia que vive um sentimento de inadequação com o mundo, vivendo de uma forma nos contextos de relações sociais e, de outro, quando encontra-se consigo mesma, confirmando sua falta de conexão e distanciamento com o herói da Antiguidade clássica. Durante a contação de sua narrativa, Júlia ficcionaliza seu sentimento e atos através da protagonista Lúcia, e discorre que “Em Sociedade, Lúcia era uma, nas horas de silêncio era outra” (Lunardi, 2002, p. 113). Por meio do trecho, constata-se que o comportamento individual da protagonista, é associado ao silêncio; ou seja, “Júlia medita em silêncio” (Lunardi, 2002, p. 115), é no silêncio que seus sonhos e suas fantasias ganham forma, seu processo criativo ganha voz e sua interioridade é revelada, fazendo com que suas lembranças individuais possam ser despertadas e recriadas no fazer narrativo.

O silêncio aparece como representação do sentimento de descompasso entre o mundo interior de Júlia e o novo contexto que ela vivencia, de forma que a discrição e o mistério durante o ato de pintar podem ser vistos como manifestações de uma memória que busca recriar experiências vividas. Posto que, conforme Lukács discorre, ao mencionar o herói problemático, a Modernidade pintava cenários de difícil definição, por representar um mundo mais rico e perigoso. Para criar um confronto com o seu mundo exterior, Júlia demarcava e trazia traços bem delineados para cada ilustração feita de modo a idealizar um cenário perfeito para sua experiência. Através de cada quadro pintado, os sonhos e a interioridade da personagem são revelados e, mesmo emudecidas, as obras de arte conseguem transfigurar o mistério e as lembranças da mulher:

As mãos espalmadas inspecionam a superfície recamada de cera até Júlia concluir que as regiões certas foram preenchidas. Detestaria ter ultrapassado os limites do desenho por descuido ou imperícia, especialmente agora que está quase pronto. Ela acaricia uma última vez o papel acetinado e sorri, misteriosa. (Lunardi, 2002, p. 105)

Conforme mencionado nesta análise, do ponto de vista contextual, o espaço exterior da narrativa é marcado por traços da burguesia, remetendo ao século XIX. Quanto à questão estética, a narrativa contada oralmente pela protagonista Júlia é caracterizada por perspectivas que dialogam com a estética romântica. No Romantismo, o eu, o sentimentalismo e o subjetivismo são características dessa manifestação literária, sendo o eu a essência do mundo que se volta para a interioridade e as memórias do sujeito. Como expressão artística que tem o universo interior como centro, “O *eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão.” (Bosi, 2017, p. 97).

O sentimentalismo de Júlia aparece de forma acentuada em todo conto. Discursos como 'O poeta precisa experimentar um pouco de tudo – mesmo a dor – porque, no íntimo, o que importa é alimentar a sua poesia' (Lunardi, 2002, p. 108) fazem parte da narrativa. Somado ao silêncio, percebe-se que o isolamento é também uma constante na vida da protagonista. Vivendo reclusa após a morte do esposo, a 'clausura' de Júlia não é decorrente apenas da cegueira, mas também de sua tentativa de se afastar do mundo externo e buscar alimentar suas emoções, algo que o contexto do século XIX não permitia plenamente, impondo restrições às mulheres. O mundo dinâmico da época não estava preocupado com o sentir, mas com o viver. Por isso, '(...) escolhera fechar-se ao mundo e viver para a escrita' (Lunardi, 2002, p. 108), pois, na escrita, cada sensação individual poderia ser considerada.

Retomando a ideia de o título do conto carregar consigo significações, é verossímil enxergar que o sonho que a narrativa busca trazer se refere à vivência e ao reconhecimento dos desejos da própria protagonista, sendo a concretização de um amor que não fosse por conveniência um exemplo do sonhado. Assim, Júlia transpõe para a sua criação narrativa seus sentimentos e torna possível em sua história o que não foi possível em sua vida: a experiência de viver um amor conforme o seu desejo. Por mais que a história seja criada por Júlia, o sentimento transposto durante o relato, assim como cada quadro que figura cenas do romance não publicado, partem das lembranças da personagem que segue sua vida “Orientada apenas pela memória” (Lunardi, 2002, p. 116). De modo a resgatar o pensamento bergsoniano, as experiências vividas por Júlia são colocadas na transmissão do relato e, ao serem resgatadas, são refeitas à medida que a história vai sendo contada, posto que as emoções vividas estimulam e impulsionam o presente. Essa ação de refazer o passado no presente justifica o destino que a protagonista concede para o relacionamento entre Lúcia e José. Dessa forma, o desejo da personagem é realizado através da possibilidade que a memória e a literatura possibilitam. O corpo, por sua vez, evoca o passado figurando no presente. Em “Sonhadora”, as limitações da

protagonista são mencionadas na narrativa: “mulher mirrada, que mistura ideias como mistura tintas e fica menor a cada dia, perdendo-se em meio aos brocados do vestido” (Lunardi, 2002, p. 108). Se por um lado o fragmento revela a desagregação e diminuição do corpo como reflexo da passagem de anos, do outro traduz que, à medida que o corpo desagrega, a memória se mantém mais viva.

Para além do corpo e da própria história que se coloca como uma manifestação da memória individual, pois é contada utilizando-se das impressões internas da protagonista, a memória hábito, conforme apresentada por Bergson como uma manifestação automática inscrita no corpo, também aparece no conto como uma expressão do costume e da prática cotidiana, como pode ser visto no fragmento que conta sobre o processo de perda da visão e de adaptação a nova forma de ver o mundo

Primeiro, perdera a noção das formas, depois foram as cores que começaram a desbotar. Uma neblina espessa a separou para sempre das coisas tangíveis. Tivera que aprender tudo de novo, desta vez usando apenas o tato. Sua sorte era a disciplina das mãos, herdada do piano. Os gestos, ela conclui, conservam a memória com maior integridade. Talvez por isso consiga desenhar ainda. (Lunardi, 2002, p. 115)

A memória do toque das notas, melodias e agilidade do piano é a ponta que move a memória pura, a das lembranças propriamente ditas, inserindo-se no plano da experiência e possibilitando que, mesmo diante da ausência da visão, Júlia consiga desenhar e manter o ordenamento das coisas:

Usando os polegares e os indicadores ao modo de uma pinça, toma as duas pontas inferiores do papel e as recolhe para junto das pontas superiores, fazendo o desenho dobrar-se gentilmente sobre si mesmo. Tateante, encontra o tubo de goma-arábica e tampa-o com diligência. *Confere se ao lado estão a tesoura e as folhas de seda. A ordem do material é essencial para ela (...)* (Lunardi, 2002, p. 106, grifos nossos).

Da perspectiva do tato e da ordem das coisas, a memória hábito funciona como uma forma motora de mobilização da memória. No entanto, as lembranças de Júlia estão inerentes ao sentir de tal modo que, mesmo sem enxergar os tons e cores usadas nos painéis, ela consegue identificar tudo de modo minucioso:

- A torre é alta - começa Izídia -, quase toca o céu pintado de anil, acho.

- Cerúleo - corrige a patroa -, a cor de alguns dias de outono (Lunardi, 2002, p. 110).

Um arremate preliminar sobre esta análise pressupõe que a memória, em sua estrutura individual, permeia todos os aspectos que se referem ao sentir e ao lembrar da protagonista. Os objetos também funcionam como uma expressão plástica das memórias de Júlia, seja em uma perspectiva de condição social, seja em uma consideração biográfica por acompanharem a vida e comporem as experiências narradas. Quanto ao mundo interior e exterior, esses dialogam ao passo que a exterioridade interfere nos sentimentos de deslocamento e isolamento por parte da protagonista; por outro lado, a construção de um espaço permeado pela monotonia e tédio refletem também a condição interior da personagem. Entretanto, por mais que as lembranças que guiam o ato de contar de Júlia partam do plano individual, o ato de narrar somado à rememoração do passado fazem com que a individualidade se transfigure em coletividade ao permitir que as outras duas mulheres também possam revisitar suas lembranças. Isto é, para além do passado mobilizar o presente de Júlia, mobiliza também o de outras mulheres, é quando a memória coletiva passa a também integrar a narrativa.

3.4 Um eu que se converteu em nós: representações da memória coletiva

A discussão sobre as representações da memória individual em “Sonhadora”, traçada por meio da protagonista Júlia, amplia-se e sai do individual para o coletivo, convindo reconhecer que as construções particulares sofrem influência da coletividade. Como foi observado ao longo da análise, as impressões individuais da protagonista possuem como contexto a sociedade do século XIX. Como integrante do mundo burguês, sua condição de mulher possibilita uma análise da condição feminina naquela sociedade; isto é, o individual vira coletivo, possibilitando reconhecer em Júlia como o mundo exterior enxergava a mulher no Brasil oitocentista. Se, na abordagem anterior, foi visto como o mundo exterior se esboça no conto e como reflete e é refletido na estruturação da interioridade da protagonista, também é plausível perceber como o universo que permeia a exterioridade do conto traz representações sobre a coletividade e, principalmente, sobre a posição delegada às mulheres.

Como Candido menciona em seu texto sobre a personagem de ficção, os seres narrativos oportunizam a identificação para com a pessoa por trazerem uma visualização de prática socialmente condicionada. Na protagonista, percebe-se que existe um movimento que tenta impedi-la de se colocar socialmente: (...) sempre ouvira a patroa responder ao marido, quando

ele solicitava menos entusiasmo nas opiniões e menos exagero nas melancolias que se seguiam às noites de festa. (Lunardi, 2002, p. 108-109). Através do trecho, é possível notar que o ato de repreensão parte da figura do esposo, o que indica como as relações conjugais eram estruturadas sob uma hierarquia: enquanto ao homem cabia o papel de se colocar, debater e decidir sobre assuntos sociais diversos, à mulher era atribuído o silenciamento diante das decisões tomadas. Reconhecendo a linguagem como meio de manifestação e expressão tanto individual quanto social, quando o silenciamento parte de dentro da própria casa, ele transfigura a perpetuação de um sistema baseado na soberania do homem, quando apenas a figura masculina tem o poder de falar e de tomar decisões. Ao olhar para o casamento de Júlia, é preciso observar que o nome do seu esposo não é mencionado em momento algum da narrativa, sendo apenas sua posição social mencionada: o comendador. Enquanto Júlia é colocada como poetisa, mulher dedicada ao lar, pintora e pianista, seu esposo é apenas o comendador, e isso parece bastar.

Essa observação leva à reflexão de que, no conto, existe uma constante necessidade de ratificação da mulher e do seu papel na sociedade, enquanto que para a figura masculina o ser homem é suficiente, posto que a sociedade já entende o lugar masculino por ser esboçado em uma raiz patriarcal; isto é, quando o homem assume a centralidade, a mulher figura como o outro. “Viúva, Júlia já não circulava entre convidados” (Lunardi, 2002, p. 108): por mais que Júlia fosse conhecida na intendência do Paraná, o estar socialmente da protagonista ocorreu durante o tempo de vida do esposo, o que ratifica a compreensão de que na história brasileira a mulher sempre assumiu um papel subalterno. Esse aspecto surge no casamento de Júlia, que aparece na narrativa como um arranjo feito por conveniência. Mesmo que o conto não traga informações acerca da sua posição social antes do casamento, o desenvolvimento narrativo permite inferir que sua ascensão social ocorreu devido ao casamento; ou seja, com o casamento, a protagonista conseguiu sua ascensão financeira.

A situação vivenciada pela personagem ilustra o que aconteceu com várias mulheres que enxergavam nos casamentos a possibilidade de melhorar suas vidas do ponto de vista econômico, mesmo que não vivessem a plenitude do sentimento amoroso: como aconteceu com Júlia que “Guarda-se. Não pode transfigurar seu desejo em acordos espúrios, como um casamento de convenção” (Lunardi, 2002, p. 113). A partir do excerto, observa-se que o ato sexual não aconteceu como forma de consolidação matrimonial, o que permite concluir que a vivência de Júlia e o comendador está fundamentada na aparência, para mostrar à sociedade um estado civil de prestígio e respeito, a posição de senhor e senhora. Essa possibilidade de observar a representação da condição vivida pelas mulheres oitocentistas, bem como o lugar

social dos sujeitos masculinos e femininos na sociedade brasileira, confirma o pensamento de Halbwachs ao mencionar que a memória coletiva marca momentos históricos significativos, fortalecendo o conhecimento sobre práticas relacionadas com grupos de pertencimento.

Levando isso em consideração, as práticas delegadas às mulheres do século XIX possibilitam perceber que, para a sociedade, o que mais valia era o cumprimento das atribuições de anfitriã dedicada. O lado sentimental, por sua vez, não tinha peso em uma organização social que vivia à mercê das aparências. Assim como a personagem Lúcia, criada por Júlia para ficcionalizar sua história, muitas outras mulheres emudeceram diante de seus sentimentos e foram inseridas no padrão de viver um casamento arranjado, pautado no interesse da família e na possibilidade de crescimento financeiro. Na protagonista do conto, esse movimento acontece e ela passa a ser vista, antes de tudo, como a esposa do comendador, a mulher que acompanhava seu esposo em bailes, saraus e debates políticos. Por mais que vivenciasse uma constante tentativa de silenciamento, estar com uma figura masculina ao lado possibilitava à protagonista frequentar espaços restritos às senhoras casadas. Porém, ao comparecer a locais públicos e de visibilidade social, ela utiliza-se dessas oportunidades para marcar sua presença, construindo uma memória individual para si e, concomitantemente, instaurando a memória de uma coletividade feminina, ao se colocar como uma mulher que não se prendia aos padrões e vivia em busca por seu espaço na sociedade: “Uma poetisa! De versos publicados em livro! Dizia-se em tom ora admirativo, ora insinuando a imoralidade da artista, sempre vestida de branco, os lábios escarlates e, ousadia maior, os cabelos tingidos de preto” (Lunardi, 2002, p. 108).

Mesmo que a subjetividade feminina tenha sido desconsiderada pela sociedade, ao longo do conto encontra-se o relato do amor que a protagonista sentiu por Carvolina. Para alguns, ela foi abandonada e não pôde vivenciar o amor em sua completude. A não realização amorosa é colocada como uma possível explicação para a personalidade forte de Júlia. Sendo ficcionalizado como José na narrativa criada pela protagonista, diferentemente do comendador, o verdadeiro amor da personagem pertencia a uma classe inferior. No trecho que relata a partida do personagem, é mencionada a pobreza como único bem que ele levou em sua bagagem. Diante dessa observação, infere-se que o amor não vivenciado não se deveu apenas ao abandono, mas também à posição social do rapaz que não correspondia à condição de prestígio que a família de Júlia buscava.

Por mais que a questão financeira figure como uma construção econômica, que possibilita a ascensão e alguns privilégios, a liberdade também pode ser percebida através do comportamento da personagem. A escolha em viver um casamento por convenção, ao invés de

ser uma escolha, era uma condição preestabelecida para as mulheres, o que denota a falta de liberdade para as escolhas de suas próprias vidas. Sendo assim, a falta de liberdade pode ser sentida desde uma perspectiva particular (na tomada de decisões para suas próprias vidas) até a coletiva (ao se colocar como sujeito social). Em Júlia, tem-se uma rememoração de condições sociais burguesas que podem ser sentidas até os dias de hoje: mulheres prestativas à organização do lar, que vivem uma constante tentativa de silenciamento e submissão diante da visão patriarcal. Mesmo passados séculos, para muitas sociedades a representação de mulher ainda é inspirada nos moldes burgueses, projeções que tornam as mulheres personagens de narrativas inaplicáveis à realidade do século XXI.

Halbwachs menciona que é na vivência, na experiência que a memória se apoia. As memórias construídas por meio das ações e do sentir da personagem, como já discutido, por mais que partam de um ponto de vista particular, estendem-se para a coletividade por propiciar que as lembranças sejam reconstruídas e outras mulheres possam refletir e refazer os contextos de vidas, pois “voltar para o passado é tentar reconstruir os fios que teceram a história da mulher” (Cavalcante, 2011, p. 152). Através do ato de rememoração das experiências, ao contar (de modo ficcionalizado) sua história, Júlia faz com que as suas lembranças deixem de ser apenas suas e tornem-se também lembranças de Izídia e de Maria Preta. Quando cada quadro vai sendo lido e interpretado, as mulheres que convivem com Júlia entram também em um processo de rememoração de suas vidas:

O desenho vai aos poucos tirando lembranças de dentro dela. Um lugar visitado, uma história ouvida na infância ou mesmo um desses sonhos que perduram até quando é dia claro. Palavras passam por sua mente, elevadas como orações, sem serem orações. No princípio, achava graça, chamando de sonambulismo a sensação esquisita de ficar ausente, recordando coisas que existiram e coisas que não. Poderia passar o dia assim, a contar para si mesma o que se passa naquele universo de papel, esquecida de suas obrigações. (Lunardi, 2002, p. 106-107)

Mesmo que as lembranças sejam ressignificadas, diferentemente das de Júlia que apontam para a estruturação de vida da protagonista, a narrativa não apresenta qual era a realidade das duas personagens secundárias: Izídia e Maria Preta. Não se sabe onde elas viviam, a qual família pertenciam, se eram casadas, se tinham filhos, o que leva à percepção de que as duas mulheres refletem condições invisíveis aos olhos da sociedade, posto que todo o conto se volta para Júlia. Se observado pelo posicionamento de classe, enquanto Júlia se configura como uma mulher de prestígio, as duas personagens secundárias reproduzem mulheres subalternizadas, por isso que são estruturadas com indiferença ao longo do conto. Essa condição

deixa Izídia e Maria Preta em uma condição ainda mais precária do que a de Júlia como mulher, posto que elas representam uma secundarização por serem mulheres e por pertencerem a uma classe inferiorizada socialmente. Pelos indícios que a história oportuniza, pode-se inferir que elas viviam há anos na residência de Júlia, dando suporte e acompanhando a patroa na realização de atividades diárias. Izídia é colocada na narrativa como aquela que viu Júlia fazer o primeiro movimento artístico para contar uma história:

Izídia se lembra do primeiro painel, pendurado anos antes. Ela havia entrado na sala, assim como hoje, para oferecer à patroa um chá. Encontrou Júlia metida entre papéis coloridos, fitas douradas, bisnagas de tinta. Sobre a mesa, recortava pequenos pedaços de pano meio a uma seve de cerca viva (Lunardi, 2002, p. 107).

Como pode ser visto no fragmento acima, as mulheres são sempre citadas na narrativa em função das necessidades de Júlia, de modo que “antes mesmo de ser chamada, Izídia anuncia que está na sala, pontual como os anseios da patroa” (Lunardi, 2002, p. 106). O estar de prontidão e à disposição é uma constante em todo conto, uma vez que a limitação de Júlia a leva a uma dependência constante da presença e atenção das duas mulheres.

Chamada de patroa no desenvolvimento de toda história, Izídia e Maria Preta tratam Júlia de forma cordial; além de servir, elas mostram preocupação e apreço. Entretanto, é válido destacar que, em uma relação estabelecida entre classes sociais distintas, a cordialidade não pode ser vista de forma simétrica, posto que por mais que a protagonista pareça ser gentil com as duas agregadas, a relação entre elas é pautada na alteridade e na distinção de poder: uma mulher elitizada e duas agregadas que vivem a prestar serviços. Ao longo do conto, é revelado que uma das mulheres sabe minúcias da vida de Júlia, como um amor não correspondido:

Júlia tivera um amor e fora abandonada; era um tal Carvolina. Por conta do desamor, tornara-se esse vulcão em maio à neve, explicavam alguns, tentando justificar a personalidade feérica que, apostavam, iria irromper um dia e assolar tudo com sua lava fervente. Sem saber mais do que ninguém o quanto de verídico havia nessa bisbilhotice, Izídia volve os olhos para aquela mulher mirrada, que mistura ideias como mistura tintas e fica menor a cada dia, perdendo-se em meio aos brocados do vestido. (Lunardi, 2002, p. 108)

Para além das questões amorosas, o conhecimento gerado com a convivência possibilita que, ao longo do ato de narrar, experiências sejam reconhecidas como pertencentes à biografia

de Júlia, fazendo com que Izídia reconheça que não se trata de uma história qualquer ou aleatória, mas da ficcionalização dos momentos e da vida da patroa que estão sendo narrados.

Sobre a condição das personagens secundárias e o seu lugar na sociedade, observamos que, por mais que Júlia seja mencionada como “patroa”, a relação patrão-empregado ainda não existia no contexto brasileiro do século XIX. Assim, a relação que perpassa o convívio entre a protagonista e as duas mulheres assemelha-se mais a um vínculo parental, no qual as atividades domésticas e os serviços prestados trazem uma perspectiva de zelo e cordialidade. Em *A poesia envenenada de Dom Casmurro*, Roberto Schwarz traz considerações acerca da parentela como uma característica da constituição tradicional do Brasil. A partir de uma estrutura relacional, surge no contexto da família burguesa a noção de agregado, caracterizado por ser uma figura que vive de favor no espaço de uma família que possui condições econômicas; isto é, o agregado presta serviços, cuida do ambiente e busca sanar necessidades da família e, como recompensa, passa a ter um espaço para dormir e se alimentar.

A partir do que o conto possibilita, seja no que é dito e no que não é mencionado ao longo da história, pode-se observar a condição de agregadas, conforme Schwarz discorre, em Maria Preta e Izídia. Ainda que a expressão patroa seja adotada para referenciar Júlia, a relação patrão-empregado não figura no envolvimento entre as três mulheres. Assim, a utilização da expressão tem sua justificativa na manutenção de uma memória que preserva valores e no tratamento que a sociedade sempre buscou oferecer às pessoas que ocupam uma posição de prestígio, sendo usada como uma questão de respeito, e por enxergar em Júlia a gratidão por ter possibilitado a Izídia e Maria Preta compartilharem do mesmo espaço que ela. Essa ideia pode ser visualizada no fragmento que narra o falecimento de Júlia, quando Maria Preta grita: Foi-se a senhora, foi-se a senhora” (Lunardi, 2002, p. 116-117). A expressão ‘senhora’ carrega prestígio, remete à construção de uma pessoa mais velha, mas também transpassa reverência e amabilidade. Essa herança no tratamento com pessoas de posições econômicas elevadas se estende até os dias de hoje, quando profissões e pessoas de mais aquisições econômicas recebem tratamentos distintos das que ocupam posições que não são reconhecidas socialmente. A manutenção dessa visão ao longo dos séculos colabora para a construção de uma memória social que, conforme Halbwachs, fortalece comportamentos que são transmitidos de geração para geração.

Como agregadas, Izídia e Maria Preta dedicam-se ao espaço da casa como se fosse um local santificado: “São as primeiras a preservar aquele sacrário, prejudicando a si mesmas nas funções de limpar e espanar, que sempre exerceram com esmero e aprumo” (Lunardi, 2002, p.

106). O trabalho propriamente dito pouco importava, posto que a valorização do espaço e da manutenção das coisas tal qual a patroa gostava se sobressaía a qualquer outro ato no desempenho das atividades. Sendo uma característica dos agregados, o sentimento ao fazer cada atividade é percebido nos atos das duas mulheres, assim como no modo que veem a própria Júlia em seus momentos de vésperas: “Um pássaro depenado é o que ela lembra, apieda-se a governanta (...)” (Lunardi, 2002, p. 109). O sentimento de compadecimento é sentido pela agregada que, assim como um parente, reflete e apresenta compaixão diante do que Júlia sente, esta, talvez, seja a diferença entre o empregado e o agregado: o agregado, em um movimento de agradecimento, parece se envolver e tomar para si as necessidades e angústias do outro, há a criação de um vínculo que vai além do fazer as atividades atribuídas e entra pelo aspecto sentimental de conexão com a rede familiar que prestou acolhimento. É distinto do empregado, que realiza sua atribuição em prol de uma recompensa financeira, focando na plena realização para que a remuneração aconteça.

A figura de Maria Preta possibilita reflexões sobre quem eram, em sua maioria, esses agregados e o que os levavam a vivenciar essa posição. O próprio nome da personagem traz indícios de uma condição pós-abolição. Maria, desde o significado bíblico, é um nome que suscita toda ideia de atenção, cuidado e maternidade, quando associado ao adjetivo preta, esse faz uma marcação de cor da pele da personagem, possibilitando a compreensão de que Maria Preta era, na verdade, uma mãe preta. Se olhado por essa perspectiva, o cuidado e zelo que a personagem secundária tem com a casa e com Júlia parte de uma construção que remonta a seu passado e condição histórica: a mulher negra que vive para cuidar e zelar pelo branco e pela sua família. Enquanto, na casa-grande, as Marias cuidavam dos filhos dos senhores de engenho, no ambiente burguês, quem figura o branco que precisa de cuidado é Júlia, que vive em condição de dependência, seja para locomoção, seja para atividades de vivência diária., pois, além de ser idosa, é cega. Portanto, é possível enxergar na protagonista a representação de uma burguesia dependente, e em Maria Presta a transfiguração de uma coletividade negra que dedicou sua vida ao cuidado com o branco.

Percebendo a memória sob um aspecto coletivo, Maria Preta ressignifica a memória de um grupo social que teve sua liberdade, mas que ainda possuía a vida condicionada ao outro. Mesmo como uma possível escravizada livre, a sociedade não lhe oferecia condições de vida: a narrativa não faz referência à família, lar ou filhos da personagem, o que leva a interpretar que o convívio com o âmbito familiar foi interrompido, ficando como opção o tornar-se agregada para conseguir se manter e sobreviver. Sobre o perfil da personagem, o conto traz que

“Maria Preta é a mais curiosa” (Lunardi, 2002, p. 112), além de ser uma mulher que apresenta um apego à religiosidade e superstição. Sobre a curiosidade, é verossímil mencionar o interesse que ela tem em descobrir o funcionamento das coisas que não faziam parte de sua experiência de vida:

É o cenário do romance que escreverei, a patroa explicava, animada, indicando o local exato em que o quadro deveria ser pendurado. Um cenário, como no teatro? Maria Preta perguntou, os olhos ansiosos de entendimento, divididos em apreciar o painel e alcançar o material para a colega que, do alto de uma escada, fixava a borda do papel com percevejos. Excitada, a patroa não ligava aos anelos de Maria Preta (...). (Lunardi, 2002, p. 107)

Ainda que Júlia pareça agir de forma cordial, os desejos e os interesses de Maria Preta eram desconsiderados, o que mais uma vez revela a assimetria da relação entre as mulheres. A ação de ser tratada com indiferença ilustra que, mesmo que colocada numa posição de agregada, as vontades que deveriam ser atendidas eram sempre as dos “senhores” e “senhoras”, posto que o agregado estava naquele espaço por não ter condições de gozar de sua liberdade sozinho e depender das famílias que possuíam posses para viver.

Na posição de senhora, além da velhice, Júlia foi acometida pela cegueira o que colaborou para sua dependência em relação a Izídia e Maria Preta. Entretanto, em uma ótica que vai além da cegueira em seu aspecto físico, essas personagens também são consideradas cegas, “Eram cegas as três, Júlia consente em um esgar” (Lunardi, 2002, p. 116). Quando a cegueira das duas mulheres é mencionada, nota-se que essa aparece como forma de promover uma reflexão acerca da posição que ocupavam, uma vez que as mãos das agregadas eram “tragicamente indomadas para as letras” (Lunardi, 2002, p. 115). Percebe-se que, além de possibilitar uma reflexão sobre a condição dos agregados, Maria Preta e Izídia representam diversos cercamentos sociais, como mulheres negras que experienciaram o período pós-abolição e tiveram seus sentimentos desconsiderados:

Para escrever em prosa o que está dito em seus desenhos, Júlia teria de dispor de mão alheia. Embora possua perto de si dois pares ansiosos por alcançar-lhe conforto e préstimo, as mãos de Izídia e Maria Preta são tragicamente indomadas para as letras. Eram cegas as três, Júlia consente em um esgar. (Lunardi, 2002, p. 115-116)

Assim como as duas mulheres da narrativa lunardiana, várias foram as figuras femininas que tiveram suas subjetividades silenciadas ao não possuírem o contato com a escrita, posto que a escrita, mesmo que através de pseudônimos e da impossibilidade de publicação, permitia

às mulheres transferirem para o papel seus desejos, angústias, ainda que confidencialmente; ou seja, essa ação constituía-se como um modo embrionário de se colocar como um sujeito ativo e externalizar as emoções diante do mundo. A questão do não acesso à escrita entra ainda por um caminho de exclusão, quando se compreende que as mulheres burguesas, a exemplo de Júlia, mesmo que não pudessem publicar, não foram restritas do contato com a leitura e a escrita, ficando a restrição para os grupos subalternizados, a exemplo das mulheres negras no processo pós-abolicionista que, na maioria das vezes, tornavam-se agregadas das famílias burguesas. Dessa forma, ao representar a condição de agregadas, o não saber escrever figura como uma venda que encobre o mundo, as suas transformações e a necessidade de assumir o protagonismo. Por essa razão que, mesmo enxergando do ponto de vista físico, Izídia e Maria Preta são cegas, pois viviam em contexto no qual suas subjetividades e pensamentos eram desconsiderados. Viviam a escuridão do condicionamento e do assujeitamento por não encontrarem condições de se colocarem socialmente e figurarem a memória de mulheres que, mesmo inconscientes, viveram o silenciamento durante décadas.

De acordo com Halbwachs, situações do passado são adaptadas e ressignificadas no entendimento do presente, de forma que a memória coletiva é um contínuo processo de construção no qual os grupos sociais, através das experiências individuais, possibilitam uma interação que constitui a coletividade. Quando a questão do acesso à escrita e, especificamente da produção literária é analisada, a situação de Maria Preta e Izídia aparecem como ilustração de como o processo de representação desse grupo social (mulheres em condições de subalternidade) foi fruto da resistência. Mesmo que não se configure como uma mulher inferiorizada socialmente, a protagonista Júlia também figura uma mulher que experienciou os impactos do ser mulher e do tentar se inserir no campo artístico no século XIX, sendo julgada e vista como subversiva por possuir versos publicados em livros.

Sobre a questão da dependência, é possível analisar que essa se coloca na narrativa como uma constante na vida das três personagens. Se, por um lado, encontra-se Júlia, que tem sua submissão devido à idade e à deficiência visual, do outro, tem as agregadas que, distintamente da protagonista, não têm sua subserviência condicionada às limitações motoras, mas, por uma questão de ordem de valores e prestígio social, vivem na subordinação. Consciente do quanto dependem de Júlia, Izídia se coloca na narrativa como a responsável por trazer uma visão racional; isto é, é uma mulher que sabe sobre sua condição. Desde a percepção de que a história contada era, na verdade, o relato da vida da própria Júlia, até o modo de agir e pensar diante da morte da patroa, Izídia é a que apresenta uma perspectiva aguda sobre os fatos:

Ao entrar na sala, Izídia dá com a patroa tombada no chão, recoberta pelo painel em que, decerto, tentara se amparar. aos gritos, chama Maria Preta, que ajuda a transportar a patroa para o sofá. As duas tomam o pulso, tentam ouvir o coração e, finalmente, olham-se, admitindo com assombro que não há mais nada ali. O silêncio expõe a gravidade da hora. Maria Preta o rompe com um soluço, repetindo: “Foi-se a senhora, foi-se a senhora.” Izídia, mais treinada, faz a amiga trabalhar. (...) A sós, dobra os braços de Júlia em cruz e, então, deixa que suas lágrimas se libertem. Não sabe que rumo tomar agora. O que será dela, de Maria Preta, da casa, dos painéis coloridos? (Lunardi, 2002, 117)

Constata-se que o questionamento sobre o seu destino e o de Maria Preta carregam marcas da incerteza de uma vida que veria a necessidade de buscar espaço em uma sociedade fechada para as mulheres. Diante desse sentimento, ainda é possível perceber que as duas personagens não comentam sobre maridos e filhos, o que oportuniza inferir que eram solteiras, um agravante para o contexto do século XIX. As mulheres que chegavam em uma fase adulta e não casavam, eram invisíveis perante os olhos da sociedade. Quando seu pai, figura a quem devia submissão, falecia, elas sofriam com a exclusão, preconceito e dedicavam-se a trabalhos como mucamas, lavadeiras, trabalhos domésticos, recebendo salários miseráveis e vivendo em condições de desprezo.

Diante da insegurança com o futuro, Izídia apresenta também uma preocupação com o destino da casa de Júlia, que se fecharia e junto com ela toda a história da protagonista, bem como os painéis coloridos que habitam a moradia. Como elementos materiais, a casa e os painéis colaboram com a rememoração de Júlia e das outras mulheres que conviviam no mesmo espaço. Tratando-se dos quadros, nas páginas iniciais da narrativa é possível visualizar a descrição da realidade vivenciada pelas mulheres naquele momento. Com sensibilidade, cada aspecto que vai sendo incluído na descrição aparece como um item que passa a compor um cenário que, devido a sua construção, assemelha-se a uma pintura:

As ondas investem um humor de ressaca sobre as pedras, engolindo grossas camadas de areia e tufos de vegetação. Para os lados do continente, o céu noturno recua, acossado pela luz da manhã. Sobre a baía da Babitonga, a bruma de julho anula definições. Terra e mar, península e continente, tudo se esfuma no véu vaporoso e glauco que mascara a agonia do farol. (Lunardi, 2002, p. 103)

O nascimento do dia, navios chegando ao porto, o farol, a ideia da cidade que está acordando são elementos que compõem a descrição inicial do que Maria Preta conseguia ver da cidade através da janela embaçada de vapor. Ao passo que cada elemento vai compondo a

realidade observada, enxerga-se que o cenário descrito é um mundo sem vida, sombrio ou, como a própria narrativa menciona “Nenhuma cor participa da paisagem” (Lunardi, 2002, p. 104). Como um quadro, o espaço ao entorno da moradia de Júlia leva Maria Preta a perceber a infelicidade que perpassa aquele lugar, como se já alertasse para o momento vespéral que seria vivenciado. No fragmento que Júlia, com a ajuda das agregadas, é levada até a sala, as paisagens de um quadro passam a ser descritas, resgatando as impressões que foram citadas nas páginas iniciais do conto:

- Estamos diante de qual? – Pergunta.
 - O da torre.
 - Descreva-o para mim, Izídia.
 - (...)
 - A torre é alta – começa Izídia -, quase toca o céu, pintado de anil, acho.
 - Cerúleo – corrige a patroa -, a cor de alguns dias de outono. Aqui começa minha história. A igreja está cheia. Todos ali são velhos conhecidos (...)
- (Lunardi, 2002, p. 110).

A igreja que aparece no início do conto, “Na igreja Matriz, o sino começa a chamar para as matinas” (Lunardi, 2002, p. 104), volta a aparecer como elemento de um dos painéis que, ao ser descrito, leva a protagonista a se inserir e compartilhar suas lembranças. Em um processo relacional, a pintura dialoga com o mundo de Júlia e das outras mulheres, ao passo que aparece como projeção de um mundo sombrio, escuro, um mundo que a protagonista não se encontra e não se identifica mais. Como descrito no início do conto, o cenário que parece uma pintura transfigura a ideia de aprisionamento, na qual a própria ausência de cor e escuridão são reflexos da condição de Júlia, mulher que vivencia limitações causadas pela idade, acometida pela cegueira e incapaz de escrever, de ver no colorido do mundo a oportunidade de concretizar seu sonho: publicar seu primeiro romance. A falta de cor e de vida marcam a representação de um mundo que morre à medida que a morte da protagonista se aproxima.

Enquanto, para Júlia, a falta de colorido representa seu sofrimento e aproximação da morte; para Izídia e Maria Preta, a ausência de cor simboliza suas condições de invisibilidade, assujeitamento e de uma liberdade cerceada. Se, para a protagonista, a escuridão simboliza a cegueira; para as agregadas, a escuridão traduz a falta de oportunidades e a incerteza do futuro após a morte da patroa. Entretanto, de modo a possibilitar um contraste, em trechos da narrativa é possível observar painéis que se apresentam de forma viva e colorida:

Em um primeiro plano, um jardim coloridíssimo parecia saltar do painel. Dezenas de flores de papel haviam sido dobradas e depois aplicadas, uma a uma, de modo a dar volume e relevo ao conjunto. Encantadas como diante de

um presépio, Izídia e depois Maria Preta alternaram exclamações. (Lunardi, 2002, 107)

No quadro que traz o sentimentalismo que permeia o romance de José e Lúcia, também se encontra uma pintura colorida, traduzindo o sentimento e a emoção que Júlia buscava expressar ao contar cada parte de sua narrativa:

Júlia silencia, de repente. Parece distrair-se ou dormir. Mas limpa a garganta e pergunta que painel vem em seguida.
- Os envelopes de onde saem pedaços de papel colorido.
São poesias, as muitas que José e Lúcia trocam, e também partituras escritas para ela. Na sequência, há a cena campina, onde descreverei o passeio em que juram amor eterno. (Lunardi, 2002, p. 111)

Ao associar cada painel às cenas de sua história, Júlia se utiliza das lembranças, de modo a transpassar uma memória preservada, viva, mesmo que o mundo não pudesse ser visto por ela. Dessa forma, o colorido presente nos quadros simboliza a manutenção de um mundo que consegue se manter vivo através das lembranças. Se o painel que pinta o mundo tal qual ele é tem como marca a escuridão, as cores passam a compor novas telas quando as lembranças são reconstruídas e compartilhadas com as outras duas mulheres.

No momento em que Izídia consegue perceber que os painéis que cobriam as paredes de toda sala se configuram como as cenas do livro e da história da vida da patroa, a memória experienciada por Júlia deixa de ser individual e se converte em coletiva, posto que Izídia “olha ao redor, se afasta do corpo da patroa e recolhe o painel que jaz no chão, antevendo que precisa ser consertado” (Lunardi, 2002, p. 117). A ação de Izídia de consertar o painel, para além de um ato de reconstrução material, coloca-a em uma posição de mantenedora da memória e, como Halbwachs postula, o ato de manutenção não se reduz à conservação, mas se constitui como um refazer das memórias que se inseriram no espaço coletivo e são reconstruídas sempre que evocadas. É nessa possibilidade de sempre ser refeita e evocada que reside a infinitude da memória e, nesse caso, das lembranças e composições artísticas de Júlia

Na seda púrpura, traços de oceano e de céu indicam tempestade. Um pequeno navio, plantado nomeio de suas ondas altas como ele, está à deriva. Falta pouco para afundar, poderia-se dizer. No canto esquerdo da página, entretanto, um farol lança braços compridos em direção ao mar. O foco decepta as trevas e, forte como um desejo, leva com segurança o barco rumo ao mar aberto. (Lunardi, 2002, p. 117)

O quadro pintado por Júlia em seus últimos momentos de vida, passa a se inserir na memória das personagens secundárias ao passo que não refletem apenas a condição de morte da protagonista, mas da incerteza que passa a compor a vida de Izídia e Maria Preta. No entanto, o barco rumo ao mar aberto pintado pode ser visto como as próprias lembranças que se libertaram da finitude da matéria humana e passaram a compor a coletividade.

Considerações Finais

“Sonhadora”, de Adriana Lunardi, em um movimento que possibilita a percepção da memória desde sua construção individual até a coletiva, oportuniza enxergar a estruturação de uma personagem que representa uma configuração distinta do herói da Antiguidade Clássica, conforme explorado no primeiro capítulo através das contribuições de Werner. Se, na Antiguidade, o herói estava preocupado em representar sua coletividade, com a modernidade o indivíduo burguês não é mais um espelho da coletividade, sendo desvinculado da estrutura do herói épico. Enquanto o herói épico estava preocupado com a glória, o personagem moderno não é estruturado nos moldes de valentia, buscando oportunizar análises que permitam ver as condições plurais que permeiam o homem em suas constantes transformações sociais.

Ainda no que diz respeito a nova estruturação dos seres da narrativa, com Lukács foi possível perceber que essa composição se deve ao contínuo questionamento que o homem passa a fazer acerca da sua condição, por essa razão que a epopeia entra em declínio e o romance passar a ser concebido como o gênero que representa a maturidade do sujeito moderno,

indivíduo vivente de um mundo que não é mais delineado e presumível. As categorias dos heróis (idealismo abstrato, romantismo da desilusão e da maturidade viril) traduzem, respectivamente, um indivíduo que age mais do que pensa, pensa mais do que age e, que busca trazer o equilíbrio entre o pensar e agir. Além das classificações para os heróis, as contribuições de Lukács para essa pesquisa residiram no fato do pensador perceber a relação entre ficção e realidade ao considerar que o herói reflete e refrate a realidade.

Tendo enxergado a concepção dos dois mundos, mundo antigo e mundo moderno, a noção de personagem surge e os estudos sobre esse elemento narrativo se desenvolvem de modo que passam a ser definidos conforme sua complexidade como planos ou redondos, conforme a classificação proposta por Foster. Na perspectiva moderna de estudo das personagens, Candido aparece e traz suas contribuições para esse estudo ao viabilizar a capacidade de projeção e identificação entre a pessoa e a personagem. Pelo fato de a personagem ser o foco que possibilita a análise desse trabalho, poder enxergar sua constituição em um panorama de mundos distintos (Antiguidade e Modernidade) oportunizou uma análise crítica do perfil, representação e das condições sociais que permeiam a vivência de Júlia, Maria Preta e Izídia. Ao perceber que as personagens que compõem a narrativa são mulheres, as ideias de Zinani contribuíram com a percepção da falta de uma linguagem feminina que trouxesse a representação da identidade na literatura. Desse modo, através do pensamento de Zinani foi possível considerar como a linguagem é importante na construção da representatividade e protagonismo feminino. Acresce-se a isso a evidência dada à literatura produzida por mulheres, responsável por promover os sentidos textuais a partir da experiência e das expressões femininas.

Através do segundo capítulo, desde a perspectiva individual até a coletiva, notou-se como a memória possibilita conexões entre o que já passou, o que acontece e ainda com o que há de vir, oportunizando que a cada ato de rememoração o passado seja reestruturado. Com Benjamin, o ato de narrar foi visto como uma forma de transmissão das experiências. Sendo diretamente associada à sabedoria, o narrador é visto como um homem que sabe dar conselhos, pois muito viveu. Dessa forma, as contribuições de Benjamin foram pertinentes para essa investigação por oportunizarem uma visão do relato oral que vai além do oralizar ao adentrar à manutenção, transmissão cultural e ressignificação da memória cada vez que a história é contada. E, em Bergson, a memória individual pôde ser vista em um processo no qual o tempo aparece como duração e a conexão sujeito, alma e corpo aparece como relevantes na estruturação da memória. Em “Sonhadora”, a memória hábito e a memória pura são percebidas. Enquanto a primeira é notada nas ações de repetição e de condicionamento das mãos para o

desenho como herança da prática musical, a segunda é vista nas lembranças passadas que Júlia conserva e transmite.

Reconhecendo que os indivíduos não estão sós e visualizando essa condição dentro do próprio conto, posto que Júlia vive com outras duas mulheres, a memória coletiva foi explorada de modo que viabilizou perceber o processo de integração das relações sociais, assim como os contextos e experiências de vida influenciam na construção da memória de cada grupo social. Para além da conservação, a memória social é colocada por Halbwachs como um contínuo de reconstrução do passado, aspecto que pode ser notado na narrativa lunardiana ao perceber como a protagonista ressignifica sua vivência ao ficcionalizar e tornar a relação entre José e Lúcia possível dentro da sua criação narrativa.

Quanto ao perfil de Júlia, além da cegueira, a condição da idade da protagonista se coloca como relevante por condicionar e justificar seu comportamento. Ecléa Bosi, ao promover a discussão sobre a memória de velhos, trouxe para essa dissertação a importância do ato de narrar para manutenção da memória, posto que a narrativa é esboçada por experiências que foram vivenciadas e que ganham sentido ao passo que são compartilhadas. Todavia, a opressão que a velhice sofre no contexto moderno, atrelado ao surgimento do romance, conforme Ecléa defende, levou o ato de narrar à extinção. É devido a essa defasagem do ato de narrar que a morte da protagonista Júlia gera uma sensação de desnorteamento nas personagens secundárias, isso se justifica pelo fato de Júlia ilustrar uma mulher idosa que está a narrar oralmente. Ao passo que seu falecimento acontece, para além da morte da matéria, a própria sabedoria morre com a protagonista. Entretanto, mesmo que a sabedoria tenha falecido por Júlia ser uma personagem idosa, sua experiência e memória se manterão vivas por terem oportunizado que outras mulheres experienciassem o ato do contar como um processo de interação.

A partir das categorias analíticas traçadas ao longo dessa pesquisa, foi possível perceber que duas histórias integram “Sonhadora”, a narrativa lunardiana e o relato oral realizado pela protagonista. Ou seja, a criatura ganha voz e constrói sua própria ficção dentro da construção de Adriana Lunardi. Por se tratar de uma narrativa oral, a história contada por Júlia carrega consigo a transmissão das experiências, apontando para a importância do ato de narrar na transmissão da sabedoria. A personagem principal ainda representa as mulheres oitocentistas elitizadas. Como visto durante a discussão, seu contato com a arte, música e sua desenvoltura com o desenho são reflexos dessa condição de mulher burguesa que, mesmo sofrendo o cerceamento, o viveu de forma menos intensa se comparada a Izídia e Maria Preta. Na posição de agregadas, as duas personagens secundárias sofreram um duplo silenciamento da sociedade:

primeiro por serem mulheres e segundo por estarem em uma posição subalternizada. Distintamente de Júlia, Izídia e Maria Preta não tiveram contato com a arte, música e com a escrita, e foram colocadas em uma posição de cegueira por não conseguirem visualizar o mundo e assumirem o protagonismo que a manifestação linguística possibilita.

Quanto à memória individual, ela serve como guia para todas as ações de Júlia. Tendo perdido a visão, o colorido que a protagonista consegue traduzir para seus painéis é fruto das lembranças que fazem com que o seu mundo se mantenha vivo, mesmo que a narrativa traga a representação de um universo que caminha para a morte de Júlia. A preservação da memória individual é a responsável pela transmissão das experiências individuais que, ao serem compartilhadas, tornam-se coletivas. Quando Izídia e Maria Preta assumem o papel de testemunhas do relato da patroa, o que era individual converte-se em coletivo por propiciar que as agregadas interajam e colaborem com a construção do relato. Além disso, a condição que cada mulher assume ao longo do texto lunardiano rememora as várias condições de silenciamento e a falta de representatividade feminina na literatura, refletindo a condição do Brasil como país que silenciou durante décadas as vozes femininas no seu processo de construção da identidade nacional.

Assim, essa dissertação vem a se unir aos trabalhos já existentes de forma a contribuir com a fortuna crítica da autora e permitir uma leitura voltada para as questões que se voltam para a memória individual, coletiva e para os contextos de vida de três mulheres inseridas no século XIX: Júlia, Izídia e Maria Preta. Em outras palavras, além da análise da condição da protagonista e de sua subjetividade, o delineamento das personagens secundárias viabilizou a percepção da condição de vida das mulheres de classes subalternizadas no Brasil, assim como as realidades distintas manifestadas por meio das memórias individuais se conectam no esboço da construção da memória coletiva. Dessa forma, Júlia, Izídia e Maria Preta, mesmo representando perfis distintos tornam a narrativa um ponto de encontro de alteridades e, ao mesmo tempo, de percepção de como essas alteridades se relacionam em um espaço comum. Sonhadora traz para o meio acadêmico a visualização da memória, em seu momento vespéral, seguindo uma posição contrária ao corpo. Enquanto o corpo se desagrega e a biologia aponta cada batimento como um passo para o término, indicando a finitude do corpo; a memória ratifica sua vivacidade e infinitude, colocando-se como o único meio de manutenção e ressignificação de vidas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Homi Kharshedji -. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. Cultrix: São Paulo, 2017.

BOSI, Ecléa. A pesquisa em memória social. In.: **Psicologia USP**, v. 4, p. 277-284, 1993.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CAVALCANTE, Ilane Ferreira. Mulheres e letras: representações femininas em revistas e romances das décadas de 1960 e 1970. **Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte**, 2011.

COSTA, Deise Basto da. **Figurações da mulher-artista nos contos de Adriana Lunardi**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2010.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Nietzsche: esquecimento como atividade. In.: **Cadernos Nietzsche**, v. 7, p. 27-40, 2008.

FOSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Tradução Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FRANCO, Adenize. Às vésperas do fim: um passeio pela narrativa contemporânea de Adriana Lunardi. **Temas & Matizes**, v. 5, n. 9, p. 97–104, 2006.

FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. In.: **Estudos avançados**, v. 14, p. 299-308, 2000.

GURGEL, Adriana. A coexistência entre passado e presente na duração de Henri Bergson. **Revista Eletrônica Espaço Teológico**, São Paulo, v. 6, n. 9, p. 74-84, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice. 1990

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JORGE, Maria Zeneide de Macedo Melo. **Representação da mulher escritora em Vésperas, de Adriana Lunardi**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2013.

JORGE, Maria Zeneide de Macedo Melo. **A hora e a vez de Adriana Lunardi: escritas de mulheres e biografema**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

JORGE, M. Z. de M.; DIONÍSIO, R. de C. S. Um fio de voz tecendo biografias ficcionais. **Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas-BA: Laboratório de Edição Fábrica de Letras - UNEB, v. 3, n. 1, p. 99–114, 2013.

JÚNIOR, Augusto Rodrigues da Silva; RABELO, Sara Gonçalves. A biobibliografia de Júlia Maria da Costa em Lunardi: Tanatografia de autoria feminina. **Itinerários – Revista de Literatura**, n. 54, p. 125-140, 2022.

KOLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

KURKDJIAN, Anouch Neves de Oliveira. Antiguidade e modernidade na Teoria do romance de Georg Lukács. **Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade**, v. 25, n. 1, p. 13–29, 2020.

LOPES, Vera. A escrita de si na leitura do outro – A autoficção e a memória no conto Ana C., de Adriana Lunardi’. **Revista Em tese**, Belo Horizonte, v. 24, p. 300-313, 2019.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance; um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**; Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2009.

LUNARDI, Adriana. **Vésperas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Poesia–Júlia da Costa. Curitiba: **Imprensa oficial do Paraná**, 2001.

PERES, Sonia. Maurice Halbwachs e a memória coletiva e individual. **Revista Missioneira**, Santo Ângelo, v. 23, n.2, p.71-78, 2º semestre de 2021.

RABELO, Sara Gonçalves. Entre Dorothy e Dottie: curadoria polifônica, solidão e morte em Adriana Lunardi. **Anuário de Literatura**, v. 28, p. 01–13, 2023.

RABELO, Sara Gonçalves. **Mulheres de Vésperas: curadoria polifônica e escrita de morte em perspectiva comparada**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

RABELO, Sara Gonçalves; SYLVESTRE, Fernanda Aquino. Adriana Lunardi e Andersen: Memória e esquecimento no conto de fadas e na prosa contemporânea de Autoria feminina. **Revista InterteXto**, Uberaba, v. 13, n. 2, p.106–119, 2021.

SANTOS, Fernanda Lázara Olivera. Ana C. Biografias ficcionalizadas pelas sendas do insólito. **Revista do Sell**, v. 9, n. 2, p. 387–401, 2020.

SANTOS, Fernanda Lázara de Oliveira; SILVA MARTINS, Fabrícia dos Santos; CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. Com que paletas se pinta o autoerotismo das mulheres? Expressões da literatura de autoria feminina em “Mestre Goshka” (1996) de Adriana Lunardi. **Caderno Seminal**, Rio de Janeiro, n. 39, 2021.

VIEGAS, Ana Cláudia. Adriana Lunardi: assinatura, filiação e inscrição na cena literária. **O futuro pelo retrovisor – Inquietudes da literatura brasileira contemporânea**, Rio de Janeiro – Rocco, p.110-120, 2013.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.8, n.1, p.84-97, 1º semestre de 2000.

SUSIN, André Luís. **Mimesis e tragédia em Platão e Aristóteles**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p.178. 2010.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Educs, 2013.