



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BRAGANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS E SABERES NA
AMAZÔNIA

ALINE DE FÁTIMA DA SILVA LUCENA

**A ESCRITURA DE MIM: MEMÓRIA, (AUTO)BIOGRAFIA E FICÇÃO
EM *QUARTO DE HORA*, DE MARIA LÚCIA MEDEIROS**

BRAGANÇA
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BRAGANÇA
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS E SABERES
NA AMAZÔNIA

ALINE DE FÁTIMA DA SILVA LUCENA

**A ESCRITURA DE MIM: MEMÓRIA, (AUTO)BIOGRAFIA E FICÇÃO
EM *QUARTO DE HORA*, DE MARIA LÚCIA MEDEIROS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção de título de Mestre.

Orientador: Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes

Linha de pesquisa: Memórias e Saberes Interculturais

BRAGANÇA
2015

ALINE DE FÁTIMA DA SILVA LUCENA

**A ESCRITURA DE MIM: MEMÓRIA, (AUTO) BIOGRAFIA E FICÇÃO EM
QUARTO DE HORA, DE MARIA LÚCIA MEDEIROS**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção de grau de Mestre.
Linha de Pesquisa: Memória e Saberes Interculturais

Orientador: Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes

Apresentado em: ____/____/____

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes (Orientador)
Instituição: Universidade Federal do Pará - UFPA

Prof. Dr. Pere Petit Peñarrocha
Instituição: Universidade Federal do Pará - UFPA

Prof. Dra. Marli Tereza Furtado
Instituição: Universidade Federal do Pará - UFPA

Para minha mãe, que sempre me incentivou os estudos.

Para Maria Lúcia Medeiros, por ter deixado um legado literário encantador que me permitiu a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por me conceber a vida e me amparar nas horas difíceis. À minha família, pelo apoio, dedicação e amor, em especial à minha mãe, Maria de Fátima da Silva Lucena, minha maior incentivadora.

A meu namorado, Diego Farias de Melo pelos anos de companheirismo, pelas conversas, conselhos.

A meu irmão, Luciano da Silva Lucena pelo incentivo.

A meu orientador, professor José Guilherme dos Santos Fernandes pela competência e pelo compromisso que teve com este projeto desde o seu início. Pelas sugestões, pelas contribuições essenciais, pela paciência diante tantas dúvidas.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia pelas contribuições nas aulas ministradas.

A todos os colegas da turma de 2013 do Programa pela troca de experiências e amizade e a amiga Wanna Célli pela ajuda na revisão do texto.

A todos aqueles que direta e indiretamente contribuíram para o desenvolvimento do trabalho e concretização de um sonho.

Tenho trabalhado incessantemente. Tenho lutado contra a dolorosa força de proteger meu texto de uma realidade que se faz de silêncios. Mas confesso que tenho lutado em vão. Pensando melhor não será o silêncio o som de que preciso neste momento para encontrar o lugar da ficção.

Maria Lúcia Medeiros

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1- Residência da Família Medeiros.....	20
FOTOGRAFIA 2- Orla do Rio Caeté.....	59
FOTOGRAFIA 3- Maria Lúcia e amigos.....	124
FOTOGRAFIA 4- Restaurante Benquerença.....	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. CAPÍTULO - A VIDA REINVENTADA.....	16
1.1. MARIA LÚCIA MEDEIROS: TRAJETO E PALAVRA.....	17
1.2. POR UMA TESSITURA DA MEMÓRIA EM MARIA LÚCIA MEDEIROS.....	28
1.3. A INFÂNCIA DA MEMÓRIA.....	39
1.4. A POESIA EM TRANSE.....	54
2. CAPÍTULO - A MIMESIS.....	65
2.1. MIMESIS, MEMÓRIA E FINGIMENTO.....	65
2.2. UMA NOTA SOBRE AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO.....	71
2.3. O LUGAR DA FICÇÃO.....	80
3. CAPÍTULO - QUARTO DE HORA.....	84
3.1. UMA LEITURA DE QUARTO DE HORA.....	86
3.2. O ENREDO.....	87
3.3. A NARRADORA-PERSONAGEM.....	103
3.4. TEMPO E ESPAÇO.....	105
3.5. CARTOGRAFIA SIMBÓLICA.....	109
3.6. CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL.....	112
3.7. O TESTEMUNHO COMO ARTE DE MEMÓRIA.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
REFERÊNCIAS.....	139
ANEXOS.....	145

RESUMO

A dissertação “A escritura de mim: Memória, (Auto)biografia e Ficção em *Quarto de Hora*, de Maria Lúcia Medeiros” tem por objetivo estudar a ficção desta autora pelo viés da memória, entrelaçando a tênue fronteira entre ficção e realidade; pretende-se ainda estabelecer relações entre o texto da escritora, suas memórias e vozes de entrevistados sobre a sua poética, considerando o estudo e análise de sua obra *Quarto de Hora* (1994). Nesta abordagem, procuraremos verificar como se inter cruzam o texto literário, as vivências e memórias de Maria Lúcia e a versão dos entrevistados acerca de sua obra. Para tanto, utilizaremos os conceitos de mimesis, memória, ficção, autobiografia com os respectivos autores, Aristóteles (1959), Erich Auerbach (1987), Paul Ricoeur (2007), Beatriz Sarlo (2007). O procedimento metodológico está pautado em descrever as bases diferenciais de uma escrita que congrega elementos reais e criação ficcional; com base na leitura dos textos – literários e não literários – de Maria Lúcia Medeiros (contos, depoimentos) investigaremos como Maria Lúcia representa em sua escrita elementos reais que são transfigurados para a esfera da ficção por meio de uma leitura interpretativa da vida e obra da escritora. Preliminarmente, conclui-se que ao nos debruçarmos sobre uma obra memorialística representa uma forma de tentar se compreender a realidade que circunda a atmosfera do autor, os rastros de vida transpostos para a narrativa literária conduzem a experiências íntimas intrinsecamente ligadas à realidade, comportando uma obra dotada de intenção autobiográfica. A importância deste trabalho para os estudos literários consiste em uma abordagem da produção desta escritora, em que se traça um paralelo entre vida e obra literária por meio da recuperação da memória, convertendo-se em fonte de pesquisa para outros estudiosos como uma nova possibilidade de reescritura do texto de Maria Lúcia.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Lúcia; Memória; Ficção; Autobiografia.

ABSTRACT

The dissertation "The scripture of me: Memory, (Auto) biography and fiction in the book "Quarto de Hora" by Maria Lucia Medeiros" aims to study the fiction by this author bias memory, linking the fine line between fiction and reality; It intends to further establish relationships between the text of the writer, her memories and voices of interviewed subjects about her poetic, considering the study and analysis of his work "Quarto de Hora" (1994). In this approach, we will try to see how the literary text, the experiences and memories of Maria Lucia and the version of the interviewed about her work intersect. Therefore, we will use the concepts of mimesis, memory, fiction, autobiography with the respective author, Aristotle (1959), Erich Auerbach (1987), Paul Ricoeur (2007), Beatriz Sarlo (2007). The methodological procedure is guided to describe the foundation of a written differential that brings real and fictional creation elements; based on the reading of texts - literary and non-literary – by Maria Lucia Medeiros (stories, testimonials) we will investigate how Maria Lucia represents in her writing actual elements that are transfigured into the realm of fiction by an interpretive reading of the life and work of the writer. Preliminarily, it is concluded that when we address over a memorialistic work, it represents a way of trying to understand the reality that surrounds the atmosphere of the author, the life traces transposed into literary narrative lead to intimate experiences intrinsically linked to reality, putting up a work endowed with autobiographical intent. The significance of this work to literary studies consists into approaching the production of this writer, as it draws a parallel between life and literary work through the recovery of memory, becoming a research resource for other scholars as a new opportunity to rewrite the text of Maria Lucia.

KEYWORDS: Maria Lucia; Memory; Fiction; Autobiography.

INTRODUÇÃO

Nomeavas a paixão, a dor, o riso e o espanto, arrebanhavas todas as palavras, todas desenterradas, purificadas, desentrelaçadas das barbas furiosas, livrando-as das flechas da ira.

Maria Lúcia Medeiros¹

O interesse em trabalhar a obra de Maria Lúcia Medeiros² surgiu por ocasião do curso de especialização em Língua Portuguesa e Literatura. Foi durante o curso que tive o primeiro contato com a obra da escritora. Quando me deparei com o livro de contos *Zeus ou a menina e os óculos* (1988), e pude me deleitar com o lirismo da escritura de Maria Lúcia, selecionei o conto *Chuvas e Trovoadas* para análise e elaboração da monografia final do curso. Desde então, passei a estudar a produção literária da autora.

No mesmo período, tive o primeiro contato com a narrativa *Quarto de Hora* (1994), uma escritura atemporal, desconexa, marcada pelo tom confessional e intimista de uma personagem-narradora que envereda pelos caminhos da memória e do esquecimento. A escritura emblemática e envolvente desta contista despertou meu interesse em focalizar como temática de minha pesquisa de mestrado.

Investigar o perfil literário da escritora propõe percorrer caminhos sinuosos, da busca pela palavra, da linguagem perfeita, do universo feminino, do ser errante. A escolha pela ficção da autora alia-se a um interesse de desvendar os labirintos de seus textos, em que nos fazemos companheiros de viagens de uma voz narrativa em constante devir, literatura de acentuada conotação autobiográfica, com escrita da memória e relatos que compõem um segmento da literatura comumente denominada de intimista, ou escritas do *eu*, passíveis de mesclarem realidade e ficção. Ainda que as fronteiras entre essas categorias sejam, por vezes, fluidas, procuraremos problematizar a construção dessa escrita singular em que traços “verdadeiros” ou biográficos mesclam-se com ficção.

¹ MEDEIROS, Maria Lúcia. **Quarto de Hora**. Belém: CEJUP, 1994, p. 51.

² Maria Lúcia Fernandes Medeiros (1942-2005) foi escritora paraense, professora da UFPA. Os livros que compõem o conjunto de sua obra antológica são: *Zeus ou A Menina e os Óculos* (1988); *Velas, por quem?* (1990); *Quarto de Hora* (1994); *Horizonte Silencioso* (2000); *Antologia de contos* (2003); *Lugar da Ficção* (2004) e *Céu caótico* (2005).

É o que nos confirma Maria Lúcia em entrevista para revista *Troppo*³ do jornal *O Liberal*, questionada de suas personagens se seriam puramente ficcionais ou inspiradas em pessoas. “As duas coisas. Não saberia precisar quando termina uma e acaba outra. É um pouco como no sonho, mesmo. Você sonha com a casa do fulano mas não é a casa do fulano. Acho que a realidade e a ficção deslizam no fio da navalha”.

Certa vez em entrevista ao jornal *O Liberal*⁴ Maria Lúcia descreve seu fazer literário marcado pelo caminho da “errância”, que segundo ela não se trata da geografia física, do deslocar-se de um ponto a outro. Trata-se da viagem que cada um – e nem precisa ser escritor – empreende dentro de si mesmo. Maria Lúcia Medeiros exercita essa viagem em sua obra, falando de uma Amazônia que está nos mapas da sua percepção. “Meu texto não é a tradução direta do lugar. As pessoas da minha terra vivem me cobrando uma história acontecida em Bragança, mas eu não busco isso. A língua é a pátria da gente”.

Esta dissertação de mestrado apresenta o perfil autobiográfico da escritora paraense Maria Lúcia Medeiros e como objeto de estudo sua obra *Quarto de Hora*. Entre fato e ficção nota-se estreita relação entre a criação literária e a vida de Maria Lúcia Medeiros, os registros de vida e os textos de ficção entrelaçam-se. Em sua obra encontramos pontos que velam e desvelam o real pautado em um mundo imaginário feito de água, cidades lendárias e misticismo. Através de seu ato ficcional, a autora convida o leitor a experimentar a transcendência física e psíquica vivida por suas personagens, por meio de um exercício de linguagem que questiona a própria capacidade de expressão do texto diante de ideias, sentimentos e sensações inclassificáveis por meio de palavras.

Na obra de Medeiros, adentra-se em um mundo ficcional em que o imaginário é experimentado como forma de recriar a realidade por vezes confundindo o leitor, de onde termina a realidade e de onde começa a ficção. Tendo em vista esse enfoque, partimos de uma investigação teórica sobre a problemática do gênero autobiográfico, com ênfase na memória. A escritura, enquanto produto da ação da memória entrelaça realidade e ficção?

A articulação desse problema deu origem as seguintes hipóteses: a natureza ambivalente da narrativa em primeira pessoa, ao nível do discurso, gera a fusão de duas

³ Em entrevista ao jornal **O Liberal** em 24/03/1998 revista **Troppo**.

⁴ Jornal **O Liberal** em 12/07/1993.

enunciações (o Eu que lembra e o Eu que narra); uma vez que os contos de Maria Lúcia Medeiros presentificam uma narrativa memorialista.

Os estudos que se descortinam nas malhas deste texto seguem cadências uníssonas aos tons que permeiam o tema nele tratado. Se labirínticos são os caminhos trilhados nas discussões em torno dos entrecruzamentos do autobiográfico com o ficcional, o texto literário pode ressignificar um escrito autobiográfico, cuja interpretação é suplementada por ele; assim como a escrita de um autor sobre si é passível de ser potencializada pelos tons impressos em sua literatura. Nota-se que traços de um *eu* se emaranham no texto do escritor, no qual este também se deixa produzir; pois se reconhece que a escrita traz uma grafia de si em seu bojo.

Ao lado das discussões que deslocam categorizações dicotômicas atreladas ao autobiográfico e ao ficcional, objetiva-se refletir sobre literatura, memórias, considerando-as como formas perpassadas de impressões em torno da vida de quem os produz e de seu projeto estético com os tons imprecisos da criação. O ímpeto de ater-se aos entrecruzamentos da ficção com traços autobiográficos da escritora permeiam as considerações como tema desta tese de mestrado. Para configurar a teoria de que há um esmaecimento das fronteiras entre ficção e autobiografia sob a forma de memória, toma-se como *corpus* de estudo não apenas as narrativas literárias, mas também os que circundam uma forma de texto chamada vida –; articulando-os a relatos, depoimentos, entrevistas. Metodologicamente; a pesquisa é de cunho exploratório e bibliográfico, buscando uma relação entre teoria e a criação literária de Maria Lúcia.

A ficção de Medeiros, marcada pela profunda angústia do estar-no-mundo, põe em choque qualquer estabilidade, dispersando o ser no embate com a realidade, de forma que sua condição humana seja vista através de uma ação renovadora da palavra. Mergulhada nessa profunda reflexão sobre a condição humana e suas diferentes faces, a obra oferece um novo projeto de escrita, na qual o eu está em busca de uma construção. A crise que a estrutura ficcional apresenta é também o reflexo de que o ato de narrar está intrinsecamente ligado ao ato de existir. Essa densa reflexão sobre o próprio ato criador é transposta novamente para o ato de simplesmente ser. Essa ausência constante do outro, esse vazio metafísico, contribui intensamente para a crise ficcional que assola a autora.

As experiências vivenciadas pelo autor, como suas memórias, no seu próprio universo, passam a ter importância para o estudo da sua obra a partir do momento em que são analisados os laços analógicos entre os dois mundos: o do autor e o da ficção. Aproximar o mundo vivencial do mundo da ficcionalidade literária é, também, entrar no domínio da mente e da memória, encontrando aí uma relação significativa que viria a atingir o campo intersemiótico, se aceitarmos a mente como um outro domínio de expressão em relação à realidade. Sabemos que mesmo a literatura mais realista é fruto da imaginação que, por sua vez, nutre-se da memória redescoberta pela fantasia. Como nos diz Michel Foucault em *O que é um autor* (2006) “No fundo, um escritor não cria sua obra simplesmente em seus livros, mas sua obra principal é afinal de contas ele mesmo no processo da escrita de seus livros”.

Temos em Medeiros, uma memória espontânea, ligada a uma evidente mudança interior que, soterrada pelos sentidos e despertada por um agente provocador, busca estímulos que tragam à tona o que nela está submerso. Não significa somente mergulhar na profundidade da memória, mas descobrir uma irrealidade que não se circunscreve ao mundo circundante. O mecanismo ficcional se retrai e abre caminho para a linguagem que tenta, em sondagem extrema, submergir na problemática do ser.

Em “A vida reinventada”, traçaremos o perfil autobiográfico da autora através de depoimentos, obras, percorreremos os caminhos do ser “errante” como nos disse Medeiros. Através de sua escritura entre fato e ficção, trajeto e palavra, adentraremos no mundo imaginário que envolve sua poética moldada pelo viés memorialístico da tessitura do ser. Nesse legado literário, abordaremos as memórias de infância com Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Ecléa Bossi ao tratarem dos temas de rememoração, imaginação e devaneio.

Posteriormente, será abordada uma discussão teórica sobre mimesis, memória, ficção com as contribuições de Aristóteles (1959), Auerbach (1987), Ricouer (2007) e autobiografia com Sarlo (2007). Discutiremos sobre o conceito de mimesis sobre a ótica de Aristóteles e Auerbach, para o primeiro mimesis é representação da realidade, enquanto que para o segundo a representação e a arte possuem uma relação de preenchimento com o real e com a história, não sendo meras cópias da realidade. Com relação ao conceito de memória, Ricouer afirma que a memória seria o único caminho seguro para nos levar até aquilo que já passou e dotá-lo de significado em nosso presente. Para Sarlo, no tocante à relação entre traços biográficos e criação literária, ficção pode representar aquilo sobre o que não existe nenhum

testemunho em primeira pessoa. Sarlo traz à cena cultural contemporânea questões sobre autobiografia, que indicam as diversas formas de grafias do *eu* que se (re)configuram, trazendo, em seu bojo, as cadências da época à qual pertencem.

Em seguida, realizaremos uma possível análise da obra *Quarto de Hora*, envolvendo leitura simbólica, contexto histórico-cultural como forma de adentrarmos no trajeto narrativo da protagonista de *Quarto de Hora*. Na obra, fica evidente a presença do relato de uma narradora que expõe sua experiência ao entrar em contato com a tradição oral, fazendo uso de narrativas pertencentes a uma coletividade para tecer suas próprias histórias. Analisaremos ainda, alguns relatos concedidos por narradores de Bragança-Pará que conviveram com a escritora Maria Lúcia, de forma a estabelecermos um diálogo entre sua obra e as demais narrativas colhidas pelos entrevistados. Sendo assim, ao relacionarmos projeto estético e vida subsidiaremos reflexões acerca da escritura desta autora; pois a arte não está desentranhada da experiência e nem se constitui desvinculada de um projeto estético, por terem vida e literatura um espaço comum: os campos paradisíacos da linguagem.

Pelas considerações feitas, nota-se que Maria Lúcia se valeu proficuamente de fios de vida para descosturá-los e (re)costurá-los enovelando linhas outras puxadas por leituras e pelos caminhos da criação para, então, compor seu tecido textual, pintando a vida na literatura. Abandono e reencontro de uma identidade, cujas faces difusas podem ser descortinadas, de forma lacunar e descontínua, na produção literária de uma escritora que se doa enquanto linguagem nesse ato biográfico que é escrever. Se, como diz Barthes, “o *eu* costuma ser testemunha, enquanto o *ele* é autor” (BARTHES, 1974, p. 136). As narrativas literárias são também traçados de vivências, signos, marcas de experiências difusas e labor criativo que encenam-se, projetam-se, trocam papéis e fazem do papel escrito um lugar de migrações.

A obra de Medeiros nasce de mosaicos de imagens, de combinações variadas, de associações de elementos opostos cuja aproximação se apresenta, num primeiro momento, inimaginável, e que só efetiva por via do símbolo, do mito, do imaginário. Assim procede a autora para representar o humano que, na intimidade da morada, percorrendo corredores, escondendo-se em sótãos ou porões, atrás de portas, avistando além das janelas, olha o mundo, o outro e a si mesmo, tecendo ou destecendo sua própria trajetória.

1. CAPÍTULO – A VIDA REINVENTADA

Mas a vida, a vida, a vida, a vida, a vida só é possível reinventada.

Cecília Meireles

Muitos pensariam ser desnecessário mencionar a biografia ou parte da biografia do autor em um trabalho de análise da obra desse autor. Neste caso, em específico, é interessante visitarmos parte da biografia da escritora Maria Lúcia Medeiros, porque em muitos pontos dos seus escritos estão parte dos acontecimentos vivenciados por ela e que influenciaram no desenvolvimento e criação da narrativa e das personagens que fazem parte de sua obra.

Maria Lúcia Medeiros compôs sua trajetória existencial transitando por vários papéis: mulher, leitora, professora, escritora revelando em sua escritura um tratado literário demarcado por suas lembranças de infância e adolescência, rastros de vida recriados pela imaginação criadora e transpostos para a literatura. Vidas entrelaçadas e textos encadeados de ficção. Numa escrita fragmentada, a escritora transita por tempos e lugares, infância, juventude, velhice – um emaranhado de estações da vida e rotas que expõem a intensidade de emoções, caracterizando o texto. A autora se vale da descontinuidade para representar a fragmentação da memória, passados distantes e recentes se cruzam com frequência. Suas memórias se refratam em fragmentos associáveis a cenas relacionadas ao sujeito biográfico, tecidas por vozes que assumem diversos tons. Tons que preenchem cenas da biografia da autora que, em seus depoimentos, traz, à sua escrita, reinvenções pautadas em memórias presentes, também, em sua produção literária. “Tinha muita gente que achava aquela menina muito inteligente e o motivo era um só: era uma menina devoradora de livros” (MEDEIROS, 2003, p. 143).

Mas o meu *Don Quixote* não chegou pelo correio. Veio de trem, presente de minha madrinha e quase fiquei sem fala. Era meu, era grande, era ilustrado e a partir desse momento minha vidinha de menina, minha história ainda tão pequena, cresceu pros lados e pra cima, animou-se. Conheci D. Quixote, Sancho, Rocinante. Juntei-me a eles e até hoje combato moinhos de vento. (MEDEIROS, 2005, p. 47)

1.1. MARIA LÚCIA MEDEIROS: TRAJETO E PALAVRA

Viver só para escrever é meu maior projeto pessoal. Ler e escrever são minhas grandes paixões.

Maria Lúcia Medeiros

Figura 1 – Maria Lúcia Medeiros



Fonte: <http://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2012/01/maria-lucia-medeiros-uma-escrita-veloz.html>

Nas palavras que preenchem a citação, reforça-se a inter-relação entre a literatura e a vida. Escrever, para a escritora, não era criar, mas viver, perceber a realidade na criação em contraponto à textura da vida enquanto consciência. A criação artística a consome e a faz transitar por entre labirintos, da busca pela identidade entre a palavra e a coisa dita. Sua essência mescla-se ao objeto poético dando sentido a sua existência. Sua escritura compõe seu autorretrato desenhado no corpo do texto, como reflexo de si. Nesse sentido, para Maria Lúcia, escrever sugere atitude de aprendizagem contínua de si; portanto, entende-se que a escritura ultrapassa representações miméticas.

Indagada uma vez por que escrevia Maria Lúcia respondeu:

Não posso ter para esta pergunta uma só resposta. A criação é só uma atitude finalizadora e já é difícil explicar. Eu poderia começar dizendo que escrevo porque preciso. Porque o universo da linguagem é fascinante. Porque sempre tive paixão pela palavra escrita, dita, ouvida. Porque escrever me alimenta. Porque escrever me consome. Porque me alegra. Porque me entristece. Porque me arrepia. Porque me protege. Porque me desafia. Porque me ajuda a viver. Porque faz sentido quando nada faz sentido. Porque os fantasmas se chegam. Porque os fantasmas se afastam. Eu poderia, enfim, terminar dizendo que escrevo porque preciso (MEDEIROS, 2002)

No depoimento da escritora evoca-se o entrelace do ficcional e autobiográfico na cena da escrita. Delineia-se nas malhas da narrativa a possibilidade de ver a vida enquanto arte; nuance que emana do caráter peculiar da literatura de transfigurar o vivido em uma possibilidade de vida. São configurações de universos literários que transmudam a vida. Essa é uma demonstração de que a literatura entrelaça-se às vivências, colhendo delas sua matéria-prima, e, em outra via, alimentando-as, ao fornecer, em páginas escritas em livros ou memórias, o sumo de experiências empíricas reinventadas e suplementadas pelas lentes da criação.

Lembrar é, para Maria Lúcia Medeiros, se colocar à margem do texto como sujeito e objeto da lembrança, colocando-se como instrumento socializador da memória. Ao se encontrar com as vozes dos que a cercaram, não eterniza o passado, mas confronta-o ao presente, reinventando com a imaginação a trajetória da vida percorrida. Sua escrita objetiva fazer o caminho da memória, daí, as idas e vindas da matéria narrada. As palavras da escritora definem o fenômeno poético, surgindo do preenchimento das lacunas da memória, sem que com isso deixe de ser ficcional tanto o que a memória reproduz, quanto o que a inspiração revela, uma vez que tudo passará a ser recriação literária.

É preciso concentrar meu pensamento, proteger minha memória de todos os ardis, fitar de perto aquelas pedras da rua estreita, a porta de madeira velha, os nódulos do tempo, as passagens do tempo, soleira alta e desgastada para ser galgada com esforço, enquanto se procurava a chave para recomeçar as voltas, quantas voltas e só com o corpo rente, o ombro empurrando. (MEDEIROS, 2003, p. 85)

Através da representação literária podemos adentrar num universo feito de memórias, resquícios, fragmentos de um imaginário evocado pelo escritor, o qual recorre às palavras

para exteriorizar suas impressões. O acontecimento poético entre a palavra e o poeta é uma escolha de um pelo outro, inusitado na linguagem.

Maria Lúcia Fernandes Medeiros nasceu no dia 15 de fevereiro de 1942, em Bragança-Pará, onde viveu até os onze anos de idade, quando seu pai, no início dos anos 50, transferiu a família para Belém. É o que afirma a escritora:

Eu nasci em Bragança, uma cidade simples no interior, com um trem de ferro e um rio na frente. Tive, portanto, uma infância bem brasileira: quintal, primos, frutas, tios, igreja, cinema Olympia. Em Belém já cheguei quase adolescente e meus fantasmas viviam sob as mangueiras, nas ruas largas, na arquitetura imponente de uma cidade de 250 mil habitantes que era Belém dos anos 50. (MEDEIROS, 1995, p. 61)⁵

Maria Lúcia ligava a realidade à invenção da realidade tecendo em seus contos um traçado interior permeado por histórias de vida, de lembranças da infância em Bragança, sua cidade de origem, da adolescência em Belém e de viagens por muitos lugares que passou. Menina bragantina, de cidadezinha banhada por um rio amazônico, que brincava nos quintais em tardes quentes ensolaradas “Parecia um menina que já andava pelo mundo há mais tempo que os outros meninos de sua idade. Parecia saber o final de todas as conversas. Parecia saber o princípio de todas as histórias” (MEDEIROS, 2003, p. 145).

⁵ In: KLAUTAU, Mariano. **A Escritura Veloz**, 1995.

“Aproximo-me de ti casa que já foste minha, atravesso as paredes que ouviram lavar minha sentença de morte por esquecimento” (MEDEIROS, 2005, p. 19).

FOTOGRAFIA 1- Casa dos avós de Maria Lúcia Medeiros em Bragança-PA



Fonte: Acervo Pessoal, 2014. Imagem da pesquisa de campo.

CASA

Roseana Murray⁶

Retiro o lastro da casa,
Suas raízes na terra,
Corto as amarras, as cordas,
Tudo o que se pesa se esvai.

Deixo que a tarde
Com seu ar azul,
Inunde a casa de luz,
Retiro dos quatro cantos
A dor acumulada,
As flores mortas
E então, livre de todo peso,
O relógio bate apenas

⁶ In Roseana Murray – Poemas para ler na escola, Ed. Objetiva, 2011.

As horas de alegria
 E em volta da mesa
 Todos os que partiram,
 Os que ficaram,
 Entrelaçam as mãos.

A casa voa.

Com a vinda para Belém vivenciando os anseios de uma adolescente descobre outras paixões, entre elas, o cinema.

Adoro escrever (e guardar), amo Cinema e, como adolescente na década de 50, sabia muito mais do se passava por Beverly Hills através das fofocas de Louella Parsons, do que sobre Círio de Nazaré, Ver-O-Peso, Amazônia, Copacabana (não tínhamos a Belém-Brasília), como assídua leitora de Cinelândia. (MEDEIROS, 1985)

Maria Lúcia Medeiros revelou-se como escritora em 1985, aos 43 anos, publicou o primeiro conto *Corpo Inteiro*, na coletânea *Ritos de passagem da nossa infância e adolescência*, organizada por Fanny Abramovich e publicada pela editora Summus. Em seguida vieram *Zeus ou A menina e os óculos* (1988), *Velas, por quem?* (1990), *Quarto de Hora* (1994), *Horizonte Silencioso* (2000), *Antologia de contos* (2003) e *Céu Caótico* (2005).

Faleceu aos 63 anos, em 08 de setembro de 2005 vítima de uma esclerose lateral amiotrófica. Deixando o livro de contos *Céu Caótico* reunido pela escritora antes de sua morte, lançado no dia 25 de setembro de 2005 na IX Feira Pan-Amazônica do livro como homenagem póstuma.

O secretário executivo de Cultura, Paulo Chaves comenta *Céu Caótico*, segundo ele uma coincidência inesperada: “O céu paraense das nossas letras perde uma estrela, porque com ela encerra-se um capítulo à parte na nossa história. Mas a literatura que ela nos legou está aí, eternizada. Esse livro nos revela a produção dos momentos finais, que ela, de maneira gentil e segura, liberou para a publicação”⁷.

O poeta Max Martins, em matéria do jornal *A Província do Pará* (1997) também tece um comentário sobre a ficção da escritora: “Há uma coisa imaterial fluindo da linguagem, na psicologia dos personagens. Uma coisa da região, chuvosa, cinza, um escuro à meia luz”.

⁷ Jornal **O Liberal** em 09/09/05.

A linguagem em Maria Lúcia é fragmentada, diz o não dito, revela alinhavos narrativos de uma memória escritural que se tece no seu texto. A escritora propõe um olhar para o mundo através das palavras, onde a experiência literária transfigura o real para alcançar o indizível. Leva a linguagem até as suas bordas, até aquilo que ela não alcança. A prática da escritura em Medeiros denota uma profunda reflexão sobre a linguagem que, percorrendo toda sua obra, vai aprofundando-se e determinando com isto o desenrolar mesmo desta escritura. Um texto caracterizado pela vocação memorialística e o jogo da escrita enquanto manifestação autobiográfica e invenção ficcional “Escolher as palavras, as sagradas sim, iniciar o gestual do encantamento, o eterno rir, proteger teu corpo buscando a perfeição. Não ter descuido, antes cuidar para que a insensatez não se enredasse nesse enredo” (MEDEIROS, 2003, p. 77).

O crítico literário Benedito Nunes tece um comentário sobre o texto de Maria Lúcia Medeiros, na apresentação do primeiro livro da escritora, *Zeus ou a menina e os óculos*:

Cada uma dessas ficções é a gênese de um universo imaginário: ouvir sons inaudíveis, escutar o silêncio, passar dos livros de histórias para a vida ou vice-versa, tecer palavras, resumir a vida num quintal cheio de árvores, sentir na chuva o apelo da liberdade. (NUNES, 1988, p.5)

Figura 2: Capa de *Zeus ou a Menina e os Óculos*, livro de Maria Lúcia Medeiros, com arte de Valdir Sarubi. Acervo pessoal.



Fonte: <http://profdariobenedito.blogspot.com.br/2012/09/saudades-de-maria-lucia-medeiros.html>

Em Medeiros, o contato com a escrita poética acontece da necessidade de narrar, fato que se desenvolve involuntariamente como texto de vida, texto que marca uma passagem, uma transformação de si mesmo a partir da escritura. O paralelo traçado entre vida e obra literária, com passagens pela crítica literária, revelam a subjetividade do texto de Maria Lúcia Medeiros. As reminiscências de uma memória poética que conduz o leitor pelos mistérios da palavra. Essa capacidade de transfigurar a realidade pela criação literária.

Animada, ela soprava no ouvido dele histórias da cidade por conhecê-la tão bem e por ter aquele lugar atracado definitivamente em sua vida. Lá nascera por isso contava pra ele como, no tempo das chuvas, os homens a cavalo paravam à porta das tabernas, os chapéus pingando água, o rosto duro marcado pelos galopes. (MEDEIROS, 2003, p. 48)

O escritor é, portanto, aquele que, além de viver seu mundo real, sabe também criar um novo mundo, o literário “o ato criador do autor se realiza totalmente em um contexto literário puro”⁸. A criação literária só se realiza graças à figura do escritor que através da palavra, seu instrumento de trabalho, descreve e mostra o mundo, seja verossímil ou não, e cria um autor.

Amarílís Tupiassú em *A ficção de Maria Lúcia Medeiros* traça um estudo da obra *Zeus ou a menina e os olhos*, destacando a importância literária da produção da escritora:

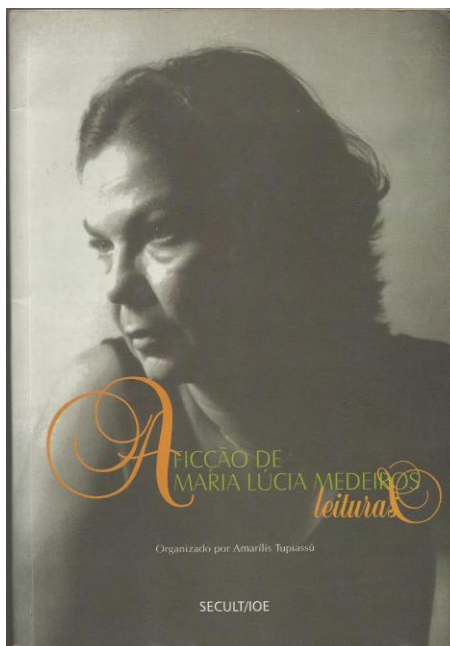
[...] A palavra sob os seus cuidados se renova, tem reflexões inusitadas, surpreendentes, dota-se de ecos, de ângulos inesperados e ressonâncias capazes de unificar temporalidades aparentemente distintas. Seu texto é o exercício de quem sabe que o discurso poético implica saber dizer a um leitor que não quer ficar imobilizado pelos excessos, um leitor para quem ler não é só receber um tudo já concluído, um tudo pretensamente e ilusoriamente fechado pelo autor/narrador. Daí a proferição explícita e aquela que segue sutil, em ziguezague, entre pausas, quase ditos, cortes, entrelinhas; entre o tanto que consegue dizer Maria Lúcia Medeiros, a arquiteta zeus de um narrador e de uma personagem, todos, e mais o incitamento do leitor, em idas e vindas, puxados pela palavra que mostra, entremostra e faz de conta que sonega, que insufla e enreda gostosamente o leitor. (TUPIASSÚ, 2002, p. 32)

Na criação literária, o poeta reinventa o seu mundo tecendo uma configuração poética e social à tessitura do texto. Em Medeiros instaura-se um procedimento poético em que a linguagem enquanto magia e encanto desperta no leitor uma atenção voltada para as coisas mais sensíveis, pois a linguagem é sinal de vida e permanência. Maria Lúcia produziu uma

⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo. Martins Fontes, 2010.

literatura cujo desejo está para a exterioridade de si, da linguagem e de tudo quanto existe. O simbólico se separa do real, para a escritora, onde ela tece essa amarração entre linguagem e escrita.

Figura 3: Maria Lúcia Medeiros, fotografada por Mariano Klautau Filho, em 1979, quando ele tinha apenas 15 anos.



Fonte: Arquivo pessoal

Enveredar pelo tecido poético da escritora é desnudar o texto, passear por entre as palavras, um olhar mais atento de que enxerga além, o que está obscuro por detrás das lentes “Ninguém desconfiara que a menina antes de penetrar no cenário tirava os óculos e, míope, percorria as mesas, vendo as silhuetas dos fregueses, não vendo nariz nem cílios” (MEDEIROS, 2003, p. 118). A literatura figura como uma forma de reorientar experiências e ajudar a compô-las; pelas máscaras que se configuram pelas linhas e entrelinhas da escrita literária. Maria Lúcia se refugia na criação de personagens, na transformação da escrita em espaço ficcional dos encontros e na metáfora da própria vida enleadas pela recriação no ato de escrever.

Segundo Jose Arthur Bogéa no *ABC de Maria Lúcia Medeiros*:

Os contos de Maria Lúcia Medeiros devem ser lidos como uma espécie de romance fragmentado, e quando têm por tema a evocação de uma infância, como uma leitura de caleidoscópio, armadilhas de leitura tramadas numa ficção que aprisiona ou faz avançar o tempo no espaço de cada página. (BÓGEA, 1991)

Maria Lúcia Medeiros é, portanto, esse sujeito que busca a verdade poética da vida, reinventando e criando, esteticamente, novas formas de olhar sobre a realidade, e a matéria de sua criação é encontrada na vida e na experimentação da vida como um elemento para além desta realidade.

Durante a pesquisa, percebi que a escritora Maria Lúcia Medeiros vem sendo objeto crescente de interesse em academias (ainda que faltem mais estudos substanciais acerca de sua obra). Encontrei dissertações e teses que estudavam seus contos sob diversas óticas: trabalhos de literatura comparada, sobre o feminino e o erotismo, sob o viés do fantástico etc. Também pude perceber tal interesse dos estudiosos pela obra de Medeiros ao participar de seminários, colóquios e simpósios.

Para finalizar este percurso, brevemente gostaria de comentar alguns trabalhos da crítica acerca de sua obra. Dentre os livros, destacam-se os da professora Amarílis Tupiassú, *A ficção de Maria Lúcia Medeiros*, organizado em 2002 pela SECULT/Belém. Uma coletânea que reúne estudos sobre a obra da escritora. Tupiassú foi grande amiga de Medeiros e estudiosa de sua obra, além de artigos escritos sobre a autora, media discussões, fóruns que abordam a sua produção literária.

Josebel Akel Fares, também estudiosa da obra de Maria Lúcia Medeiros destaca a importância dos estudos que priorizam a Literatura e escritores da Amazônia. Segundo Fares, no seu artigo “O não lugar das vozes literárias da Amazônia na escola” na Revista *coocar*. Belém, vol. 7, n. 13/2013, a professora faz um breve histórico da trajetória da literatura brasileira de expressão amazônica, dentre os escritores que contribuíram para o reconhecimento da disciplina temos Maria Lúcia, participante engajada na 1ª Semana de Literatura Paraense promovida pela Associação de Licenciados em Letras do Pará (ALLPA) analisou a 1ª parte do *Nativo de Câncer*, de Ruy Barata, ainda em processo de criação. A autora ainda integrou o projeto “O Livro Didático para a Amazônia” juntamente com outros professores entre eles Josebel Akel Fares, publicado pela SEDUC “Do texto ao texto: Leitura,

Gramática e Criação”, para a 5ª série, por questões institucionais este trabalho não chegou às salas de aula.

Dentre os escritos acadêmicos pesquisados, notamos pontos incomuns em relação a obra de Medeiros. Maria Trindade Martins dos Santos em sua dissertação de mestrado abordou “A memória no espaço da escritura de *Quarto de Hora*”, este trabalho investigativo teve o propósito de verificar a escritura de Maria Lúcia Medeiros, enquanto produto da ação da memória e da voz, a exhibir as formas de um conto oral em sua estrutura narrativa híbrida. Duas hipóteses foram trabalhadas nesta investigação: uma referente à natureza ambivalente do discurso em primeira pessoa; outra referente à presença da narrativa memorialista no ensaio poético.

Lylian José Félix da Silva Cabral em sua tese de mestrado intitulada “Poéticas Amazônicas: espaços da memória, oralidade e identidade na prosa de Maria Lúcia Medeiros” promove uma análise sobre os espaços criados pela memória, a oralidade e a identidade amazônica presentes na prosa da escritora. Dentre essas produções acadêmicas destaca-se a tese de Maria de Fátima Corrêa Amador intitulada “Maria Lúcia Medeiros, entreatos, o fato e a ficção” tendo como objetivo traçar um panorama da vida e da obra da escritora Maria Lúcia Medeiros, apoiado nos pressupostos teóricos de uma nova vertente da crítica literária: a crítica biográfica.

Mirna Lúcia Araújo de Moraes também estuda a poética da escritora em sua dissertação “Entre uma narrativa e outra... A menina fiada em movimentos de identidade: Uma (re)visão sobre gênero feminino”. Neste trabalho se investiga o feminino no discurso de Maria Lúcia Medeiros, com base no livro de contos *Zeus... ou a Menina e os Óculos* desta escritora.

Nos referidos trabalhos investigados a obra de Maria Lúcia Medeiros foi objeto de estudo, assim como a vida da escritora, tomada como análise pela perspectiva da crítica literária. Alguns conceitos recorrentes na poética de Medeiros como Memória, Identidade, Oralidade nortearam o *corpus* dessas pesquisas. Nota-se que os estudos realizados sobre a autora, não são suficientes para comportar o cenário literário de sua criação artística marcada pela nostalgia da infância, pelo feminino, pelos espaços da memória e do esquecimento. A autora tonaliza o fazer poético e o transforma em veículo da reinvenção. Sua poética é por

excelência um estado de observação do mundo, absorção do cotidiano, imagens do passado e lugares/espacos de essência memorável. As recorrências de cenários como pequenas cidades, casas, são depósitos da infância que se revestem de enigmas e mistérios próprios da natureza humana. A produção de Medeiros, mais do que simplesmente marcada pelo tom confessional, é espaço em que se mesclam vozes da ficção e da memória. No reino das palavras tecendo seu mundo imaginário Maria Lúcia fez da literatura o seu trajeto existencial.

O interesse e a relevância em estudar a poética da escritora provêm de uma inquietação pessoal de tentar desvendar os espaços e lacunas da obra de Maria Lúcia. De percorrer através da narrativa literária essa busca incessante de um eu-lírico feminino à procura de sua identidade perdida, memorada pela menina-personagem que ora se confunde com a autora, mesclando-se em um só ser. Uma trajetória existencial marcada pela essência mítica, pelo poder da palavra, da narrativa.

Na presente abordagem, procedeu-se ao levantamento sistemático de livros, dissertações de mestrado, teses de doutorado, de periódicos acadêmicos, com consultas em arquivos e centros de documentação para a coleta de dados. Foram pesquisados jornais da época, entrevistas, procedendo-se à leitura sistemática de suas obras destinadas ao público adulto.

Procedendo a uma rápida abordagem dessas relações entre a vida e a escrita de Maria Lúcia, materializada em sua produção poética, ressalta-se o fato de que esse imbricamento há de ser aqui pensado de forma a inseri-lo em um movimento maior, qual seja o de não apenas admitir a impossibilidade de separação entre vida e obra do escritor, mas sim de pensar ambas, vida e obra, já na observância da confluência em que se urdiram, na constituição, tanto de uma quanto da outra.

1.2 - POR UMA TESSITURA DA MEMÓRIA EM MARIA LÚCIA MEDEIROS

A tessitura não se restringia a uma experiência isolada, alguma coisa que ao se transmutar seguisse em linha direta alinhando personagens, situações, lugares. Não, tal era a minúcia do recorte que, pesquisadora do meu próprio texto, me deparava quase um irreconhecível criador. Uma palavra, um só vocábulo arrastava torrentes de imagens. Outra palavra posta no lugar de um outro nome passava a ser o nome sem de fato sê-lo. Uma porta aberta a serviço do lúdico impossível para ser possível aos olhos de um outro leitor. (MEDEIROS, 2004, p.8)

A epígrafe acima está em afinada sintonia com a atitude da escritora de adentrar os campos de narrativas para fazer uma leitura de si, conjugando-os no processo de criação literária. Essa é uma marca que perpassa a poética de Maria Lúcia Medeiros no qual a autora assinala a inevitável imersão da literatura, mesmo em toques suaves de experiência. A incursão pela ficção de Maria Lúcia revela constelações de imagens engendradas pela linguagem simbólica. Em entrevista, depoimentos e livros, nos quais memória e ficção se imiscuem, a autora afirma serem tênues os laços entre ficção e memória.

Na escritura de Medeiros revela-se novos textos a cada releitura de sua obra mesclados com fragmentos de memórias, de histórias criadas, lembradas, vivenciadas que juntam-se formando os fios de um novo tecido. Uma iniciativa imaginada pelos matizes do desafio, na tentativa de desvelar palavras, nutrida pelo desejo de buscar os fios, sempre novos, que brotam da imaginação criadora.

A literatura, entendida como fonte de (re)significação, favorece o processo ao longo do qual o ser reconhece e participa do movimento presente na mutabilidade do signo verbal. O discurso se fragmenta; o sujeito é assumido no ato da criação artística, e atualiza a eterna recriação da palavra.

Enquanto escrevo este texto, estou construindo uma trama que, para mim, neste momento, tem apenas uma possibilidade de significado, aquela que lhe atribuo agora. No entanto, este texto, colocado no papel e lido por outra pessoa, inclusive por mim mesma, em outro momento, será uma nova escritura; a primeira trama, já desfeita, será tecida novamente, mas formando outros desenhos, novas formas, e junto com ela tecendo-se, a cada vez, a ilusão de se prender o signo na nova malha. (ARROJO, 2003, p. 31)

De acordo com as palavras de Rosemary Arrojo a escrita literária como processo artesanal da tessitura do texto é fruto de um árduo trabalho do escritor diante sua palavra que

ganha novos significados a cada nova leitura, tornando-se mesmo um novo texto, uma nova malha semiótica.

Um outro ponto relevante na escrita literária é a dialogicidade interna do discurso, a relação com o discurso de outrem dentro de um mesmo enunciado, é um dos aspectos fundamentais do estilo da prosa romanesca. É válido neste caso acionar a postulação de Bakhtin (2010) no texto *O discurso no romance*, que apresenta uma discussão importante sobre o dialogismo no romance. Nesse texto, o autor define o romance como um gênero complexo, formado por várias vozes e modos de falar. Aprofunda o conceito de dialogismo e examina a questão da alteridade como presença de outro discurso no interior do discurso do romance. Para Bakhtin,

[...] fala-se no cotidiano sobretudo a respeito daquilo que os outros dizem, transmitem-se, evocam-se, ponderam-se, ou julgam-se as palavras dos outros, as opiniões, as declarações, as informações; indigna-se ou concorda-se com elas, refere-se a elas, etc. [...] Qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros. A todo instante se encontra nas conversas “uma citação”, ou “uma referência” àquilo que disse uma determinada pessoa, ao que “se diz” ou àquilo que “todos dizem”, às palavras de um interlocutor, às nossas próprias palavras anteriormente ditas, a um jornal, a um decreto, a um documento, a um livro, etc. (BAKHTIN, 2010e, p. 139-140)

De acordo com Bakhtin, o prosador pode, através das diversas vozes discursivas que o objeto convoca fazer ressoar a sua própria voz e construir seu estilo. Sem perder sua personalidade de criador, pode acolher as falas da língua literária e extraliterária mantendo-lhe os acentos sócio-ideológicos, ou seja, utiliza os discursos já plenos de intenções alheias para fazê-los interagir ideologicamente a sua intenção artística de romancista. A assimilação do discurso do outro no contexto do discurso narrativo. O discurso romanesco é moldado pelo arranjo de vozes, através das quais, ressoa a voz do poeta prosador. Assim, o discurso poético não é mais entendido como emanção de Eu lírico individual e soberano, que oculta a vida plena de dialogia em que o poeta vive. A poesia é assim, concebida como a manifestação de uma consciência poética que vê, imagina e compreende o mundo, não com os olhos de sua linguagem individual, mas com os olhos de outrem.

Notamos que, ao usar uma enunciação discursiva e dialógica, Maria Lúcia recupera o princípio dialógico de Mikhail Bakhtin, ao trazer para o seu discurso a perspectiva de uma

outra voz. A propósito, segundo esse teórico: “nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz” (BAKHTIN, apud BARROS, 1994, p.3).

Podemos falar em uma coletividade que faz do escritor o representante de outras vozes que ecoam do seu lugar de fala e o tornam um representante desse “lugar” por ser um articulador e não um criador de discursos – já que toda e qualquer forma de discurso é, segundo Michel Foucault (2007), em “As unidades do discurso”, um “já-dito”⁹ (2007, p. 27).

Sartre corrobora com essa ideia:

O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto objeto jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem. (SARTRE, 1993, p. 37)

As reflexões acerca do autor enquanto um articulador de discursos – aquele que se vale do já dito e traz à baila a sua subjetividade entrecortando essa pluralidade de vozes – encontram eco nas discussões de Michel Foucault (2006) em *O que é um autor?*, texto no qual discorre sobre o “autor” pensando-o como uma função que:

[...] está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para uma divisão real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 2006, p. 56)

Maria Lúcia Medeiros serve-se de outros discursos na composição de seu tecido ficcional, incorporando vozes de outrem. Nota-se que ao se recuperar as reminiscências do autor há um entrecruzar de discursos (o autobiográfico e o da narrativa ficcional). A escritora se utiliza do discurso da reminiscência para marcar o território de sua identidade, numa reconstrução atualizada de sua trajetória. O discurso memorialístico entrecruza-se com o

⁹ “[...] todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um ‘já-dito’, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro” (FOUCAULT, 2007, p. 27).

ficcional na reconstituição da memória autoral. Na narrativa memorialística tem-se por matéria vivências do autor convertidas em discurso, expedientes narrativos que reconstituem o plano da realidade rememorada em narrativa de ficção.

De forma análoga, ao escrever sobre si, mesclam-se, inevitavelmente, linhas provenientes de pessoas, paisagens, imagens, que circundam o sujeito articulador dessas construções de linguagem. De onde um arranjo subjetivo é identificado. Desse arranjo vislumbra-se, inevitavelmente, um horizonte cultural que emoldura a paisagem onde se situa o sujeito, apresentando-se como um pano de fundo, do qual partem linhas e entrelinhas para sua escrita; por isso a voz do escritor nunca está isolada, ela é perpassada por outras vozes provenientes da cultura na qual se insere e as que visita pelos trilhos do imaginário.

A pluralidade de vozes que perpassa o discurso do escritor traz em suas malhas um repertório pessoal de uma memória cultural que, apesar de seu caráter coletivo, é traduzida por uma perspectiva, na qual incide uma visão de mundo, uma subjetividade. Subjetividade deflagrada na cena da escrita e transubstanciada na criação de diversas *personae*, mesmo quando o autor se propõe a escrever sobre si. Personagens de um *eu* que se mascara através de seus sujeitos ficcionais, encenando-se nos mais diversos papéis que atua.

Ao se debruçar sobre a produção textual da escritora, nota-se a recorrência de temas articuláveis a traços biográficos da autora, os fios que tecem seus textos de cunho memorialista e seus depoimentos se emaranham àqueles que atravessam as malhas de suas vivências. A memória irrompe por meio da reminiscência, que insere a dimensão temporal não-cronológica remetendo ao tempo poético do qual a palavra é oriunda da memória.

Talvez seja aconselhável não omitir nada. Nem mentir e eu ouço minha própria voz soprando no meu ouvido. Por falar em sopro como são recorrentes as imagens dessas árvores fustigadas pela ventania. Seguem-me em rodopios desde a primeira vez quando as acompanhei da janela do trem, tinha lá quem sabe quantos anos? Surpreendo-me ao me sentir tão distante desse lugar que eu percorria de trem e de todo um olhar derramado sobre o meu passado que, há de se convir, eu o mantive arrumado ao alcance da voz. [...] Destriçado, mantive o passado sob meu domínio e quase o tornei um ornamento, um fio de prata ao redor da imagem pantanosa. (MEDEIROS)¹⁰

De memórias de um outro tempo, de um tempo que só se recupera nas lembranças. Como nos fala Proust *Em Busca do Tempo Perdido* (1913). Uma memória que volta-se para a

¹⁰ Crônicas de minha passagem. In: **Céu caótico**. Belém: SECULT, 2005.

recuperação da essência da experiência inicial perdida no passado. “Tais sensações jazem mais fundo e só são despertadas pelo que Proust denominou memória involuntária: é a que não depende do nosso esforço consciente de recordar, que está adormecida em nós e que um fato qualquer pode fazer subir a consciência” (1913, p. 5).

A invocação da memória involuntária é acionada para a recuperação do Tempo Perdido. Como pode se ver no prefácio da obra:

Tempo que não existe mais em nós, mas continua a viver oculto num sabor, numa flor, numa árvore, num calçamento irregular ou nas torres de uma igreja etc. A repetição de tais episódios, longe de indicar monotonia ou pobreza criadora, é fundamental para estabelecer e cimentar relações existentes entre sensações e lembranças. (PROUST, 1913, p. 5)

Na memória involuntária “os momentos da reminiscência (...) anunciam-nos um todo...” (BENJAMIM, 1994a, p. 49). Em Proust uma vida não é lembrada como ela de fato foi “e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (BENJAMIM, 1994a, p. 37). O passado nunca foi vivenciado como é trazido pela obra, ao ser lembrado traz algo novo.

Significativa sob este aspecto é a lembrança, pelo Narrador já adulto, da cidadezinha de Combray, onde passava as férias quando criança. Saboreando um biscoito molhado no chá, sente uma alegria inexplicável e, de súbito, recorda não só momentos similares da infância remota, como toda a Combray daquele tempo e todo o período de seu passado que o gosto do biscoito (chamado *madeleine*) fizera aflorar sua consciência. Naquele instante dava-se o reencontro do Tempo e o passado se recuperava. (PROUST, 1913, p. 5)

Ao suscitar suas lembranças Proust internaliza-as por meio da memória involuntária, um sabor remete ao tempo pretérito de forma involuntária trazendo à tona as reminiscências de um passado que encontrava-se adormecido. A busca pelo tempo perdido seria uma batalha contra o esquecimento. Neste caso, Proust prioriza a memória involuntária, como sendo a memória da verdade, em detrimento da memória voluntária como nesta passagem:

Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. (PROUST, 1985, p. 150)

E possível fazermos um diálogo de Proust com Maria Lúcia Medeiros ao trazer a tona lembranças de um tempo rememorado. No fragmento abaixo, as recordações revividas pela personagem do conto *Caminhos de São Tiago* remete a um passado nostálgico perdido no

tempo, mas recuperado pelas imagens do muro, do céu estrelado. Nos entremeios da experiência e da vivência, da inconsciência atingida pela memória involuntária e da consciência que assiste a memória voluntária, ela busca tecer os fios de sua narrativa como quem explora cuidadosamente o lugar do passado.

Ah, voltasse agora o muro alto, coberto de musgo por onde espiava os passantes, imaginando histórias para cada um, inventando falas e sonhos e vidas.

[...]

Ririam as irmãs mais velhas, mais experientes. Riria a mãe dentro do seu jeito prático de levar a vida. Não entenderiam nunca a saudade, o céu estrelado, e talvez até a levassem para uma grande viagem e nunca mais pudesse voltar.

... Mais ou menos do que aquela lembrança, do que aquele passado voltando... (MEDEIROS, 2003, p. 150)

Isso nos demonstra que as sensações estão lá, perdidas em algum canto do esquecimento, e a memória involuntária é que possibilita a comunicação com esse mundo esquecido, ligando-nos de modo tão surpreendente às reminiscências dos eventos passados que se apresentam a nós. Só a memória involuntária é que pode, num relance, restituir a quem rememora o mundo perdido. Nesta experiência de restituição de um mundo perdido, as lembranças vão aos poucos tomando sua primitiva forma, e o próprio ato de recordar constitui o meio pelo qual a memória involuntária ascende ao memorialista.

Na sua produção ficcional, de forma análoga, fatias de sua vida entrecruzam-se em projeções, devaneios, imaginação em seus textos, nos quais os processos de escrita desencadeiam memórias voluntárias e involuntárias, engendra invenções, emaranhando os seus fios de modo que não seja possível discerni-los facilmente, recriando-os, inevitavelmente, ao serem transubstanciados em grafia.

Ao trilhar as veredas dessa reflexão, é possível estabelecer aproximações entre o ato de escrever textos memorialistas e os artifícios da memória involuntária, em um sentido *proustiano*. Essas aproximações são possíveis porque as reminiscências recônditas, não apreendidas conscientemente, escondem-se no inconsciente, podendo ser ativadas e remodeladas no ato da escrita, assim como as lembranças insurgem diante, por exemplo, do contato com um objeto que remonta a uma experiência, como ilustra a cena da *madeleine*, em *Em busca do tempo perdido*, em que o personagem, ao saborear o referido bolinho, remete-se a cenas outrora vividas.

Santo Agostinho, em suas *Confissões*, já conceituava memória como determinado lugar onde “me encontro a mim mesmo, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las”¹¹. Ou seja, a memória é, aqui, a ferramenta que une o eu que rememora ao eu que viveu. Na narrativa memorialista se tem a interpretação de um eu sujeito sobre um outro eu objeto e de sua sociedade. Esse eu que escreve preenche lacunas entre o tempo e o espaço, buscando uma realidade que só acontece através da escrita, e ao escrevê-la obterá em última instância verossimilhança, mas não legitimidade.

Segundo Joël Candau em *Memória e Identidade* “a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo” (CANDAU, 2014, p. 9) e continua,

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento. (CANDAU, 2014, p. 16)

Memória que ressignifica e reconfigura a gama textual nela traçada por ter como interface o esquecimento e, por extensão, a invenção – que atua para emendar, pelos fios da recriação, o que não se restaura por não se poder, meramente, transpor o vivido. As cenas de leitura e a encenação do espaço autobiográfico guiam a recuperação do passado para o sujeito que rememora. As vivências do passado selecionadas pela escritora elaboram a autoimagem que ela deseja construir.

(...) o trabalho complexo da memória autobiográfica objetiva construir um mundo relativamente estável, verossímil e previsível, no qual os desejos e projetos de vida adquiram sentido e a sucessão de episódios biográficos perde seu caráter aleatório e desordenado para se integrar em um *continuum* o mais lógico possível... Toda a conduta da narrativa produz, portanto, uma ilusão biográfica, uma ficção unificadora. Esse ato de memória nunca é uma reprodução pura do acontecimento ausente, mas, em sua forma mais acabada, uma construção que exige a participação das funções psicológicas mais elevadas. (CANDAU, 2014, p. 73)

Em meio à possibilidade de vida, emergem memórias do vivido que logo desembocam no plano do vivível, já que a própria experiência de relembrar é marcada por fendas e esquecimentos, redimensionamentos, reinvenções, que podem extrair vivências recônditas pelas vias da imaginação.

¹¹ AGOSTINHO, Santo. *Confissões e De Magistro*. 2ª Edição. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

O escritor é sempre aquele que repertoria memória, aquele que lembra, aquele que escreve, porque a escrita é memória. O escritor vale-se de sua memória e põe-se a imaginar imagens que representam um mundo construído sob “efeitos de real”. É aí, nesse lugar, que a narrativa se erige. É sempre desse cenário vazio (de memória e de lembrança) que algo começa a se inventar, a tomar forma. Lembranças trazidas por uma memória arguta que, embora repleta de lirismo e nostalgia, voltam-se para as experiências do mundo real, trazendo consigo uma consciência de si e da realidade que a circunda, ancorando sua obra na vivência do real; memória esta conduzida com leveza e ao mesmo tempo vigor, expressa por um discurso emocionado, imprimindo nos textos sua singularidade.

Obrigo-me daqui deste lugar onde recosto corpo e memória a ver com nitidez um oceano que não preciso nomear a fustigar de espuma as minhas costas, a dividir-me, a separar-nos, espaço que eu inauguro nesta noite para que meu escalar com marujos arrojados possa fazer a travessia e me levar. (MEDEIROS, 2003, p. 71)

No ato de registrar experiências pessoais, no plano literário, a memória tece uma escrita híbrida na qual muitas vezes confluem o diário, o autorretrato, o texto autobiográfico, a ficção, numa trama de pontos estreitos em que o autor se confunde com o narrador e, por vezes, com a personagem. É, sobretudo, pela memória que as escritas do eu se constroem, eu-narrador em busca de recordações, evocando pessoas e acontecimentos, transfigurando o outrora vivido. Os resíduos da memória do vivido se agarram, se constelam no inventado.

Reviver o passado é, supostamente, a materialização de um mergulho nas próprias reminiscências, aquilo que se conserva na memória: lembranças que se impõem a nós, mas como que vindas de muito longe, a tal ponto que muitas vezes permanecem misteriosas ou irreconhecíveis¹². De acordo com Comte-Sponville (2003), trata-se de uma lembrança involuntária que pode ser parcialmente inconsciente ou desconhecida como lembrança.

Esquecimento, lembrança e imaginação participam da composição de literaturas e memórias, visto que se reconhece o caráter lacunar do ato de rememoração, que demanda, portanto, a ficcionalização. Essa memória como literatura figura como uma forma de transubstanciar em escrita pulsões, motivos, cenas cotidianas, pessoas a partir dos quais se

¹² COMTE-SPONVILLE. **Dicionário filosófico**. 2003, p. 513.

extraem elementos que atravessam sua produção textual, em que os graus de subjetividade e ficcionalização diluem pretensas fronteiras da escrita do *eu* e da “ficção” sobre o outro.

Ah, a matéria da criação...! Ah, os esconderijos da memória! Curvas, paralelas, quebradas, linhas, linhas, linhas, a linha imaginária do poeta por onde o verso se faz e se desfaz.

Que lugar é esse, estímulo que dispara em direção à memória, fonte secreta e cumulativa, viva ou adormecida de onde se levantam os fantasmas e vagueiam, assustadores ou não necessariamente, edificando aqui e ali universos recortados, projeções de EUS, de ELES, de NÓS, cidades inteiras tecidas pela imaginação criadora, MACONDOS inesquecíveis, habitadas, vivas, saídas do precioso lugar da ficção. (MEDEIROS, 2004)¹³

No fragmento acima, retirado de seu ensaio “*O lugar da ficção*”, Maria Lúcia confirma a importância dos caminhos apontados pela memória para a construção do seu universo ficcional. Universo tecido pela memória que emana da experiência, e potencializado pela sua imaginação criadora. A escritora escreve no lugar da mulher como autora e personagem, desenhando tessituras que servem como representações do feminino, numa trama que nos conduz à percepção de como identidades são construídas ou desfeitas nessa relação que temos com a realidade histórica. Desvelam-se, então, as faces de uma escritora, cuja escrita se desenha em um entre-lugar, caminho percorrido pela memória e imaginação. A obra de Maria Lúcia traz traços autobiográficos, traços de uma temporalidade particular em cruzamento com uma temporalidade coletiva.

Ao misturar limites entre ficção e biografia, arte e vida, compõe a si mesma como personagem. A criação de autoimagens aproxima vida e arte, ficção e realidade, desdobrando o autor em diversos personagens. É inegável, como a autora imprime em sua obra, na construção de seus personagens, dos cenários, do enredo, marcas que compõem a história de sua vida. Como neste fragmento do conto *Caminhos de São Tiago*, a personagem ainda menina se assemelha à escritora que passou a infância em uma cidade do interior e visitava sempre a casa das tias. A infância existe como universo de descobertas e experimentação que se reproduzem no gesto textual. Embora a personagem represente o autor, ela está distante dele e o representa no tempo passado, onde o fato aconteceu. Este distanciamento entre autor e a personagem que o representa permite ao autor, quando reconstrói sua vida pela narrativa, reavaliá-la, omitir acontecimentos, substituir passagens por outras.

¹³ In: **O lugar da ficção**. Belém: SECULT, 2004, p.8.

Poder voltar de bicicleta pela praça, levar recados na casa da tia e, aumentando a força dos pés nos pedais, sentir que a velocidade aumentaria o brilho das rodas da sua bicicleta, correndo pra chegar mais perto do sol. Limpá-la depois deixando-a resplandecente e triunfante chegar na aula particular, exibindo-se pro menino de sardas e riso aberto. (MEDEIROS, 2003, p. 149)

Nos contos, difícil é diferenciar o eu-adulto do eu-menina, como também é difícil ignorar nas reminiscências da narradora adulta as correspondências com a autora Maria Lúcia. Onde Maria Lúcia e narradora deixam-se contagiar uma pela outra? Até onde as memórias da personagem são também as memórias de Maria Lúcia? O que se percebe é a impossibilidade de distinção entre o autobiográfico e o ficcional, a ficção mostra-se, nos mais das vezes, como um jogo de máscaras, que revela ocultando.

(...) o fato de dotar de coerência sua trajetória de vida satisfaz uma preocupação que podemos qualificar como estética: permite ao narrador transformar a seus próprios olhos a narrativa de si próprio em uma “bela história”, que dizer, uma vida completa, rica em experiências de toda natureza. Nesse sentido, todo aquele que recorda doméstica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade. (CANDAUI, 2014, p. 74)

Em se tratando da prosa literária de Maria Lúcia, como o acessar da memória revela ou encobre vinculações entre o vivido e o imaginado? Como a restauração do passado deixa entrever o autobiográfico no literário? A autora é memória de sua obra e sua obra memória de sua autora ou vida e obra não guardam os rastros uma da outra? Vários são os momentos em que se verifica na obra de Maria Lúcia o fomento da questão. Não só as suas personagens lembram, recordam, restauram; também a autora o faz, transfigurando a experiência vivida em arte, por meio de recursos vários que asseguram a dualidade entre autobiografia e ficção.

A escritora no vídeo-documentário *Escritura Veloz* (1995)¹⁴, reitera essa percepção:

As minhas histórias nascem de imagens, de gestos, de olhares, de figuras e quando digo isso... Acho que o que eu quero dizer é que elas nascem num espaço que é o espaço da memória e transitam para um outro espaço que é o espaço da escritura. Esse percurso é que é o mistério.

Um exemplo claro é que no Quarto de Hora há uma personagem que fala de um título de história que se chama Inês e o Poço. Essa Inês é a imagem de uma negrinha que ia buscar água no poço quando eu era criança. Essa imagem da negrinha faz um percurso do espaço da memória para o espaço da escritura que sofre uma modificação. Esse percurso é libertação, mutação.

¹⁴ Vídeo editado por Mariano Klautau e produzido por Cláudio de La Roque, em 1995, que focaliza o perfil da vida e obra de Maria Lúcia Medeiros.

A memória, eu acho, é um armazenamento de coisas. Então essas imagens estão lá e no momento em que elas fazem um percurso para o espaço da escritura elas também atravessam o tempo e se tornam atemporais.

As linhas que tecem depoimento e literatura convergem na concepção de que a substância que compõe a matéria da ficção e da vida da escritora é a mesma com variados e recriados tons, pois ambas estão intrínseca e assumidamente atreladas. O sujeito que narra a si mesmo busca, fundamentalmente, dar sentido à própria existência, fixar sua identidade e garantir sua permanência. Escrever é, portanto, conferir significado à própria vida.

As narrativas que provém da materialidade do discurso oral e memorialístico tornam-se um dos acessos à busca do homem pela significação da sua existência no mundo e com o mundo, a partir da constante relação social que mantém com os outros no seu cotidiano. E assim nos lançamos ao passado, tentando muitas vezes recompor nossa linhagem, no nosso próprio universo mítico. A narrativa memorialística do contar, do narrar sua história, do refletir-se na história do outro, reascende o fogo primitivo e mítico que sobrevive num sujeito contemporâneo muitas vezes atrelado à massificação das experiências e ao esvaziamento dos sentidos.

O estudo pretende, nesse sentido, traçar uma linha de leitura da obra da escritora seguindo uma perspectiva autobiográfica e memorialística, segundo a qual se procura entender a sua obra literária como espaço onde se espelha a vida da própria escritora e a fragmentação do sujeito, típica do mundo contemporâneo.

1.3. A INFÂNCIA DA MEMÓRIA

É no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado.

Gaston Bachelard

A escrita confessional tenta, por meio de relatos íntimos, abarcar o indizível, restaurar no instante da escrita um tempo perdido que se desfez na vulnerabilidade do *chronos*, mas que permanece na memória do ser. A escrita de memórias configura-se em um discurso particular por meio do qual o escritor expõe fatos de sua história na complexa tarefa de reconstrução de sua trajetória. A autora Maria Lúcia Medeiros se entrega ao universo imaginário da escritura para representar a realidade que deseja.

A memória é constituída e comprometida pela subjetividade daquele que recorda, e pelo momento e espaço nos quais a recordação tem lugar. Tempo, nostalgia, perda, volta à infância, que é produtora de significantes instáveis, são agentes que interagem para comprometer essa recordação, tornando a memória, desse modo, dinâmica, fluida e falível. É o que nos diz Maria Lúcia Medeiros: “De onde buscarei palavras e quais versos me seguirão ditados pela memória? Qual tempo escolherá a memória, o tempo dos amantes? O da infância, indelével? O da solidão, a ocupar os segundos das horas mortas?” (MEDEIROS, 2005, p. 25)

Confirmando a complexidade desse modo de devanear, assim registra Bachelard:

Essas lembranças que vivem pela imagem, na virtude da imagem, tornam-se, em certas horas de nossa vida, particularmente no tempo da idade apaziguada, a origem e a matéria de um devaneio bastante complexo: a memória sonha, o devaneio lembra. Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. (BACHELARD, 1996, p. 20)

A infância que, segundo esse filósofo, dura a vida inteira, tem o poder de animar amplos setores da vida adulta. Ao navegar pelas memórias da infância, todos os poetas se tornam capazes de, por meio do devaneio, encontrar as primeiras imagens, vislumbrar, novamente, as apreensões da consciência pueril. O eu poético que, dirigindo-se às imagens

que compõem sua história, percebe o vazio que constitui sua vida, transporta para o leitor, por meio do devaneio, a sensação de abismo existente entre o presente e o pretérito.

Assim vem à tona um mundo de imagens memoradas, vivenciadas ou não, que engendram novas e inimagináveis significações. Ou seja, o campo perceptivo, janela aberta às inúmeras possibilidades, oferta, ao leitor, não só associações e sensações, como também experiências e memórias.

Foi só por volta dos onze anos que ficou mais detalhado o meu olhar sobre mim mesma. Como se eu tivesse tido a chance de subir num patamar impossível e de lá pudesse olhar sem um só ponto obscuro meu lugar e o lugar dos meus. Antes disso só vagezas de imagens, uma confusão de sons, vozes de adultos, o hino cantando à entrada das aulas, minha dificuldade com a tabuada, tanta claridade desperdiçada como se gaze translúcida cobrisse o ar levando embora a tarde. (MEDEIROS, 2005, p. 26)¹⁵

A reminiscência aflora da convergência da memória com o inconsciente. Recordar é reconciliar-se com si mesmo que se olvidara na inconsciência, de maneira a ouvir a fala desse outro com o qual se perdera todo o contato no mais profundo da própria identidade. A memória torna líricas as expressões grotescas e os pesadelos vividos criando um quadro poético dos interiores e exteriores aos muros que limitam os espaços da infância. A escritora consegue dissolver a concretude física do cenário do presente numa abstrata imagem de recordação:

Ao alcançarmos o que parecia ser um patamar, agarrei-me, agarrei-me ao corpo de minha mãe chorando. É que vislumbramos estendida à nossa frente a mais infinita ponte que eu jamais vira. Então, ainda em silêncio, minha mãe aninhou-me e, comigo em seus braços, iniciou a travessia em meio à escuridão e ao vento. Cessado o medo, fui tomada por tão intensa sensação de quietude ao perceber que não havia sinal de tropeço nem vacilo em sua caminhada. Fechei os olhos porque acreditei que minha mãe possuía asas e que, se perigo houvesse, ela e eu nos distanciávamos dele cada vez mais. (MEDEIROS, 1994, p.18)

Para o devaneio da infância, conta-se com o papel desempenhado pela imaginação e a memória, elementos fundamentais e determinantes porque de acordo com Bachelard:

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel... O passado memorado não é simplesmente um passado da percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado

¹⁵ Crônicas de minha passagem. In: **Céu caótico**. Belém: SECULT.

como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever... Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores... Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida. (BACHELARD, 1996, p. 99)

Em verdade, a memória é um ato, uma construção visceralmente ligada ao momento atual em que se evoca o passado. É um fenômeno social. Assim, pode-se dizer que, mesmo quando o escritor moderno volta seu olhar para o passado, ele o faz consciente de que sua vida está irremediavelmente presa ao presente.

A memória é um jogo contínuo e dialético entre o que passou e o que está acontecendo na atualidade. Ou seja, o ato de rememorar pressupõe muito mais do que reviver fatos e experiências pretéritos, numa espécie de nostalgia onírica; na verdade, significa reconstrução: ato visceralmente ligado ao momento presente. E quando a memória reconstrói o passado, ela, em verdade, o faz a partir de imagens e concepções atuais.

A infância como símbolo é para Bachelard,

A própria memória de nosso pertencimento ao mundo, a um mundo comandado pelo sol dominador. A cada estação retumba em nós um dos dinamismos da nossa entrada no mundo, essa entrada no mundo que tanto filósofos evocam a propósito de qualquer coisa ou monumento. A estação abre o mundo, mundos em que cada sonhador vê expandir-se o seu próprio ser. E as estações providas de seu dinamismo primeiro são a estações da Infância. A Infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande outrora que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da primeira vez. Todos os verões da nossa infância testemunham o “eterno verão”. As estações da lembrança são eternas porque fiéis às cores na primeira vez. O ciclo das estações exatas é ciclo maior dos universos imaginados. Assinala a vida dos nossos universos ilustrados. Nos devaneios, revemos o nosso universo ilustrado com suas cores de infância. (BACHELARD, 1996, p. 112)

Assim, recordar, rememorar, recorrer às lembranças da infância significa recontá-la inúmeras vezes, pode ser também, para o poeta, uma maneira de expandir seu ser, de se sentir em pertença com os entes queridos, com o mundo que o cerca.

Gaston Bachelard ressalta a impossibilidade de separar no plano das recordações da infância, a memória e a imaginação; uma filosofia ontológica da infância aponta que “a

infância dura a vida inteira” porque aspectos relevantes da infância são referenciais para a vida dos adultos; dado que,

A memória sonha, o devaneio lembra. Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mais exatamente, as lembranças da infância feliz são ditas com uma sinceridade de poeta. Interruptamente a imaginação reanima a memória, ilustra a memória. (BACHELARD, 1996, p. 20)

Para Gilbert Durand (2012, p. 403), o imaginário não confronta com a memória porque o material contido na memória ganha expressão através da imaginação, que reage contra as faces do tempo e da dissolução do ser, retomando as lembranças, as pequenas experiências que possam assegurar o devir, assim:

Longe de estar do lado do tempo, a memória, como o imaginário, ergue-se contra as faces do tempo e assegura ao ser, contra a dissolução do devir, a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar, de regredir, para além das necessidades do destino. É essa saudade enraizada no mais profundo e no mais longínquo do nosso ser que motiva todas as nossas representações e aproveita todas as férias da temporalidade para fazer crescer em nós, com a ajuda das imagens das pequenas experiências mortas, a própria figura da nossa esperança essencial.

A memória é a faculdade, a capacidade de reter, em certas circunstâncias, e o que fica efetivamente retido é o imaginário, porque as lembranças são sensoriais, principalmente imagéticas, daí o imaginário.

Para Durand, só existe imaginário individual, em contraposição às ideias de Durand, Maffesoli¹⁶ (2001), afirma existir além de um imaginário individual também um imaginário coletivo. Para ele, o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo. Vejamos:

O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo. O imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. Sei que a crítica moderna vê na atualidade a expressão mais acabada do individualismo. Mas não é esta minha posição. [...] O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade, etc. (MAFFESOLI, 2001, p.76)

Concordamos com Durand, quando este diz citando Bachelard: “A imagem só pode ser estudada pela imagem...” Somente por meio dela se pode falar do imaginário,

¹⁶ MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do Político**: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2001.

Para poder falar com competência do Imaginário, não nos podemos fiar nas exiguidades ou nos caprichos da nossa própria imaginação, mas necessitamos possuir um repertório quase exaustivo do Imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que a história, as mitologias, a etnologia, a linguística e as literaturas nos propõem. (DURAND, 2012, p. 18-19)

O imaginário é, portanto, essa capacidade de capturar imagens, trazê-las à tona por meio da memória e do devaneio. A riqueza das imagens poéticas assume imensurável poder enunciativo, uma vez que a infância nos é apresentada como algo “sagrado”. Tem-se um paradoxo entre a ingenuidade e a força que a infância é capaz de proporcionar. A memória, mais do que guardar as imagens perdidas, também tem o poder de ampliar-lhes a significação. Um dos fatos que chama atenção, na arte poética, quando nela ocorre a interação entre a imaginação e a memória, é a multiplicação das possibilidades de novas imagens. Dando às lembranças, sua atmosfera de imagens, é possível constituir a poética de uma infância evocada num devaneio.

A lembrança das imagens que remetem à infância deve entender-se como uma força de síntese para a existência humana que ensina a acreditar no mundo, a criar o mundo, a recomeçar nele. Vejamos o seguinte fragmento:

Faz tanto tempo, faz um século, faz sol, faz um verão. Na vigília que engendo nessas folhas há galerias subterrâneas e encontro a cada passo um sonhador que acredita na saída desse túnel. Fantasmas do meu quarto, sombras que todas as noites assistem ao acender das estrelas desse túnel. Cárcere dourado onde prenti meus dentes, a língua estranha e até mesmo um transatlântico de papel. Lições de continentes, luz desvelada entre musgos de um minúsculo jardim, folhas feito céu por sobre a minha cabeça. (MEDEIROS, 1994, p. 61)

As memórias tentam recompor um mundo que se revela mediante o entrecruzamento de várias vozes, que se convertem na lembrança pessoal da narradora-protagonista. A memória se constitui num território habitado por lacunas irreversíveis, onde a recordação se equilibra entre a sua possibilidade e a sua incompletude. Esse equilíbrio se manifesta no reencontro com a velha casa da infância, onde nascera e crescera.

O que merece ser analisado neste fragmento é o enfoque dado às lembranças, àquilo que está registrado na memória do eu poético, e que pela intersubjetividade, materializa-se na memória devaneante. Pelo relato de suas memórias, o eu poético deixa transparecer o desejo

de restaurar o passado. Poderíamos afirmar que há uma espécie de catarse, verdadeira libertação por meio das reminiscências.

A rememoração é um processo de evocação sempre carregado de um grau maior ou menor de angústia, porque persegue o tempo perdido na tentativa de recuperá-lo e fixá-lo para sempre. As recordações denotam uma oportunidade para a autora reconciliar-se com suas memórias, reorganizar seus afetos e suas relações com o passado. A partir das reflexões do eu lírico, surgem fragmentos de lembranças, imagens, cores, cheiros e situações do passado. O que sustenta a importância da retomada da infância para a construção da identidade feminina.

Ah, quem dera voltasse aquela chuva e aquela madrugada...! Quem dera, voltasse aquele céu estrelado, para voltar também a menina aprendendo o nome das constelações naquele céu aberto e limpo cheio de pontos luminosos.

Quem dera voltasse de repente a mão que apontava, sem medo de verrugas, sem medo de nada, como se fosse possível flutuar sempre, assim voltada de frente para aquele mundo aberto que naquele tempo parecia seu.

Poder voltar de bicicleta pela praça, levar recados na casa da tia e, aumentando a forças dos pés nos pedais, sentir que a velocidade aumentaria o brilho das rodas da sua bicicleta, correndo para chegar mais perto do sol. Limpá-la depois deixando-a resplandecente e triunfante chegar na aula particular, exibindo-se pro menino de sardas e riso aberto.

Ah, colher laranjas, ferindo-se nos espinhos, dor misturada à saliva, lábios vermelhos sugando a palma da mão, sangue com gosto ácido das folhas de laranjeira.

[...]

Ah, voltasse agora dezembro chuvoso, início das férias e a permissão de ler tudo, revistas, livros, almanaques, de ir ao cinema, de brincar com a amiga que também voltava do internato. E passar batom, e calçar sapatos altos, e posar de mulher feita, apertando, tufando o peito para parecer Rita Hayworth. (MEDEIROS, 2003, p. 149-150)

O passado é um tempo de perfeição pelo fato de estar sendo recuperado agora, na reflexão da maturidade. Logo, um dos méritos do tempo do agora, da maturidade retratada, descrita ou mencionada, é justamente a capacidade de recuperar e transformar em fato poético a experiência vivida. É a interioridade – a memória do passado e a imaginação lírica de hoje – que permitem presentificar o que se perdeu.

... a vida da criança mergulha mais do que se imagina nos meios sociais através dos quais entre em contato com um passado mais ou menos distante, e que é como que o quadro dentro do qual são guardadas as suas lembranças mais pessoais. É esse passado vivido, bem mais do que o passado apreendido pela história escrita, sobre o qual poderá mais tarde apoiar-se sua memória. (HALBWACHS, 2004, p. 75)

A memória fornece perspectiva e distanciamento sobre o imediatismo da vida vivida que, na sua dinâmica, impede que se veja o todo de uma situação. A distância permite que se considerem as complexidades de uma situação no espaço e no tempo. Não se trata de simples recuperação do passado tal qual foi, uma vez que o passado constitui um mundo que não mais existe. A pessoa que o recorda não é mais a mesma, e é outra que ocupa o seu lugar. O passado morto perdeu sua consistência de carne e osso; em contrapartida, adquire uma conotação de intimidade para a vida pessoal. Essa intimidade está dispersa no passado, mas pode ser buscada, descoberta e reunida.

Revisitar seu próprio passado significa postular a unidade e a identidade de seu ser, pois a infância, a juventude ou a estação madura desapareceram, e o que resta é a palavra do ser humano atual que domina os demais, não permitindo o desdobramento, mas mantendo a predominância. Aí se originam, então, as lembranças, as lacunas e as deformações da memória. Elas são provenientes de uma opção do escritor que, ao recordar, faz prevalecer uma versão revisada e corrigida sobre o seu passado.

Ecléa Bosí, ao refletir sobre a memória de infância, trata com propriedade da relação entre a fantasia e o pesar experimentados pela criança juntamente com sua relação afetiva com o espaço de convivência:

O espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, de um espaço de rua, de bairro. Seu espaço nos parece enorme, cheio de possibilidades de aventura. A janela que dá para um estreito canteiro abre-se para um jardim de sonho, o vão embaixo da escada é uma caverna para os dias de chuva. (1994, p. 435)

As narrativas de Medeiros constituem-se pelo viés da memória, ou seja, a todo instante a memória das personagens reanima de maneira espontânea ou direcionada a momentos vividos na infância e/ou na juventude. Os contos exploram a subjetividade de cada personagem em constante associação coletiva, que além de serem visualizados como frágeis barcos perdidos em busca de um porto seguro, podem ser vistos como elos de identificação a partir da relação entre o *eu* e o *outro*, a memória e o tempo. Como em *Céu Caótico* “A mangueira estava do outro lado, copada, enorme, e abrigava passantes mais ágeis. Era só correr e lá então ajeitaria o que sobrara do embrulho de novo, a blusa, o cabelo... Atirou-se à travessia mas na metade seu barco naufragou” (MEDEIROS, 2005, p. 50).

Maria Lúcia ao tematizar sobre as memórias de infância rememora a casa onírica como espaço de lembranças do eu poético. A casa ocupa um lugar privilegiado na mitológica de Medeiros, sendo possivelmente o elemento espacial que mais situações exemplares condensa. A temática da casa na obra possui a peculiar configuração enquanto agenciadora de uma articulação dinâmica com a diversidade de motivos composicionais, que permite ir tecendo uma rede ou constelação plurissignificativa, densa de valores e simbologias, a ponto de a casa tornar-se o lócus por excelência da referencialidade do sujeito poético.

A casa, na poética de Medeiros possui papel fundamental na restituição da memória, pois ela é caracterizada como o “nosso espaço vital” no qual se cria um universo próprio, que é reflexo das concepções, percepções e anseios mais íntimos de cada indivíduo. A casa é o espaço que cada um chama de “seu”. Nesse sentido, as lembranças da casa não provêm apenas de fatos concretos, que realmente aconteceram, mas estão vinculados também a todo um conjunto de emoções com as quais se relacionam os sonhos, os desejos e esperanças dos que nela habitavam. “Houve um outro dia, passou um tempão sem ir a Pinheiro visitar o irmão porque os padrões viajaram, foram para a América com os meninos e eles ficaram os dois na casa que ficou só pra eles, além da cozinha e do jardim. A casa toda” (MEDEIROS, 2005, p.12).

A casa materna é uma presença constante nas autobiografias. Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que vivemos os momentos mais importantes da infância. Ela é o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções. Fixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós e causa espanto a redução que sofre quando vamos revê-la com os olhos de adulto. (BOSI, 1994, p. 435)

A mente saudosa busca trazer o passado para o presente. O anzol da memória fisingando a vida que se esvai. O reencontro com a infância é uma forma de reencontrar-se. Revela, também, a importância do espaço no pretérito vivido.

Na poética da casa, devem-se integrar pensamentos, memórias, lembranças e sonhos. O princípio que faz essa integração é o devaneio. Por isso, o espaço habitado e o espaço daquele que habitou têm muito a dizer do tempo vivido. Na casa natal, “... existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro” (BACHELARD, 1974, p. 365).

Nessa perspectiva, conforme afirma Bachelard casa, passado e memória caminham juntos nos lugares em que o eu lírico habitou. A morada, portanto, segundo Bachelard, constitui-se em força de integração entre o pensamento, as lembranças e o sonho. Para integração dessas forças, afirma o filósofo, o princípio é o devaneio: ele se constitui em força, alegria e retomada de expectativas de vida.

A casa abriga os espaços de aconchego nos esconderijos do tempo e de medo nos refúgios da imaginação. As múltiplas possibilidades de apropriação do espaço pela escritora lhe permitem sonhá-la afetivamente e circunscrevê-la num universo ilimitado do devaneio poético, acrescido de singularidades: uma única porta, uma janela, um telhado, uma escada – por vezes inacessíveis. “Ouviu-se um leve bater de asas. A casa rangeu um pouco despregando-se do chão. Um vento forte sibilante curvou os galhos da goiabeira e soprou a casa para a amplidão. Alvorçadas, as estrelas escorregavam pelas frestas das portas e das janelas” (MEDEIROS, 2003, p. 138).

No diálogo com a face externa – desconhecida – a porta e a janela cumprem seu papel simbólico de delimitar, desenhar e situar esse indivíduo no mundo coletivo. A porta constitui a simbologia entre dois mundos: conhecido e desconhecido, o que pode ser revelado e o que deve permanecer. Ela simboliza a perfeição do aconchego da casa, pois recebe o tarro de luz, síntese da felicidade e do dinamismo onírico. Janelas podem remeter ao imaginário com a abertura para a criatividade, para a comunicabilidade com o mundo, ou, contraditoriamente, janelas dão a possibilidade de pensar em isolamento e em vidas confinadas. “A mesma escada dando numa porta que não abríamos para a rua porque eu não queria ver a rua, medo de ser a mesma, a de antes, a de sempre, a que se bifurcava e me tangia sempre para o lado que ninguém escolhia” (MEDEIROS, 1994, p. 59).

As imagens e as lembranças movimentam-se em busca de um passado, de um acontecimento pertencente à própria história do sujeito. A consciência, assim, num jogo dialético entre imagens e reminiscência assemelha-se a um foco de câmera fotográfica em que a realidade passa a ser descrita como recortes instantâneos. As escadas imaginadas no ato de fechar os olhos conduzem o leitor (e o poeta) à memória da infância. A memória do poeta sugere, então, manter-se resguardada nos seus porões ou propõe-se ainda representar a fundação de sua casa, ou seja, o elemento seguro, firme e primordial que traz estabilidade no percurso poético.

As imagens voltam-se a um passado a partir do tempo presente. Não há lembrança-imagística de um passado sem a relação do corpo com o mundo que nos rodeia. Os estímulos exteriores vão ao encontro do estado interior do homem, para então acontecer certa seleção de imagens, que busca representar o sujeito em forma de identidade individual, em geral, permanecendo no plano do inconsciente.

Na atividade com as palavras, a memória que se apresenta na obra de Maria Lúcia Medeiros não se reduz à rememoração fiel e cronológica de episódios vividos, mas é também material que dá suporte à invenção, à imaginação: é memória poética, é memória-imagem.

Meu reino é inacessível, meu rei é poderoso. Nem tenho cetro, não trago manto, restou-me um anel somente, cujo símbolo minha memória perdida esqueceu. Arrancou-me do dedo minha irmã mais moça, na luta que travamos à beira deste abismo em busca de nossa identidade. (MEDEIROS, 1994, p. 64)

E essa nova realidade que surge na composição poética, esse sentido novo que é a própria imagem, só se faz plurissignificativo caso esteja amparado pela acertada escolha da palavra.

Deste modo, diversas são as conotações atribuídas à imagem da casa em Maria Lúcia. A morada pode aí ser concebida como um espaço de memória, evidenciando a indissociabilidade entre as categorias de espaço e tempo na obra da autora. Trata-se de um espaço-tempo por meio do qual as personagens revivem, já na fase adulta, fatos da infância. A casa habitada na infância ressurgem então com considerável força psíquica e emocional. A casa é o lugar em que as personagens se refugiam de um presente desafortunado, na tentativa de recapturar ao menos a fração feliz do período da infância. Vejamos a passagem do conto *Casa que já foste minha*:

Aproximo-me de ti, porta dos fundos da casa que já foste minha, e surpreendo minha sombra recurva, o pranto que joguei por terra.
 Deço aos teus porões, casa que já foste minha, busco o fantasma da negra embrulhada em suas rezas a invocar castigo e salvação, tiranos e inocentes, minha proteção.
 Afasto-me de ti casa que já fosse minha, dou as costas para um poente sem astro e quero arremessar meu corpo em grande velocidade para longe, para fora.
 Quero afastar-me de ti. Outro tempo me diz que sou só metade. (MEDEIROS, 2005, p.19)

Descer e subir direcionam para a questão dos espaços contidos em uma casa: porão e sótão. A descida ao porão sintetiza todos os medos, pois as trevas são perenes e não se

dissipam nem com a luz do dia. No porão estão os seres que provocam temor, despertam situações que não conseguimos equacionar, os “monstros” que povoam o imaginário. Podemos despertar os assombros através dos sonhos noturnos, pois não temos interferência sobre os mesmos, situando-se em nível do inconsciente. Analisemos o seguinte fragmento de *[Ele e ela, o jardim e a cozinha]*:

Foi encontra-la já batendo as janelas que davam para o quintal e ele entendeu que estava na hora de descer para o porão, atar a rede e dormir de uma vez. Noite comprida aquela! A chuva pesada e o vento a alargar as frestas enquanto a cidade dormia e estremeia vez em quando na freada de algum automóvel. (MEDEIROS, 2005, p. 13)

Aproveitando o enfoque memorialístico, o que deve ser, impreterivelmente, apontado, é que o eu poético desse tipo de escrito, vive um paradoxo existencial. Ora, busca, no passado, uma lembrança lúdica que o liberte, ora, sofre pela perda da felicidade pueril. Todavia, outras vezes, por trás do objeto literário criado, faz-se transparecer uma espécie de procura, na infância retratada, de inspiração para o processo criativo. Seja como libertação, como tristeza ou como força de criação.

Podemos, dessa forma, depreender que o poeta, utilizando-se da imaginação criadora que lhe aguça a sensibilidade, alcança a virtude da percepção da infância. Somente assim, é capaz de criar um eu poético que conduz ao devaneio libertador, ao sonho que lhe permite regressar ao tempo dos primeiros anos. Pois ao buscar, na linguagem, sua essência, o artista realiza o poder mágico por meio das palavras, das formas e cores: ser mediação, comunicação, exercício de construção de sentidos. Como nesta passagem de *Luz Branca em Céu Caótico*, “Mas a palavra cresceu demais (a do roteiro) a tal palavra solidão. Como pode ser tão sombria uma palavra que começa com sol? Tu comesas com sol, aliás teu vulto para mim começa com sol. Solidão tua? Sombria?” (MEDEIROS, 2005, p. 21)

Os elementos da natureza novamente se apresentam como fardo na memória daquele que retorna ao tempo de criança. As imagens das mais cara paisagem, reaparecem como luz, como libertação e aconchego do corpo e do espírito. Aí está a explicação do desassossego daquele que vê ressurgir, nas reminiscências, as imagens dos tempos, há muitos idos. Como neste trecho “No entanto, não dançavam agora as árvores? Não soprava o vento? E não eram os gnomos que se aproximavam, ao som da gaitinha, para festejar lições, entre arbustos, folhas de bananeiras, musgos e pedras, capim e jasmim?” (MEDEIROS, 2003, p. 126)

É pelo curso das águas do rio da memória que se chega às imagens da infância. A água surge como instrumento condutor da restauração das imagens perdidas no tempo. Para o eu poético em questão, tão prazerosas se mostram as imagens afloradas pela rememoração desse tempo, que o fazem cegar para a realidade circundante do momento presente. “... exausta de tanto sonhar, adormecia embalada pelos ruídos dos corpos nus batendo nas águas do rio” (MEDEIROS, 1994, p. 13)

Voltar à infância pela memória é imaginar o quintal onde aconteciam as brincadeiras. Há na imagem do quintal algo a mais que apenas seu espaço físico. O quintal é o pequeno espaço da nossa infância. Por ser o espaço da infância, somos levados a afirmar: lembrar-se quando criança é voltar a habitar nosso quintal. Em *Nimbus, Cirrus, Cumulus e Estratus* Medeiros retrata a atmosfera mágica do quintal: “A menina mostrava o quintal como quem diz ‘Este é meu reino’. E o menino alvo, pele rosada, parecia dizer “muito prazer.” (MEDEIROS, 2003, p. 123)

Em *Memórias do Quintal*, Alfredo Garcia também contempla a atmosfera onírica do quintal, esse palácio de sonhos.

[...] eu-menino que fazia o mundo ser do tamanho do nosso quintal e cujos sonhos pouco passavam além da saída da cidade de Bragança. E ainda esses sonhos podiam muito bem terminar numa arapuca com um pássaro bestamente preso para contentamento do aprisionador ou num beijo, ou ainda um simples roçar de braços, ou um riso de uma das meninas. Acioli no arraial do santinho preto, São Benedito. (GARCIA, 2001, p. 13-14)

O jardim neste caso é tomado como um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso Celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem as vivências paradisíacas. Desse modo, a infância sempre tem um jardim não importando quem seja o dono, é onde vivemos momentos prodigiosos e repletos de alegria.

Lembrar assume desta forma, a função de despertar uma representação, uma imagem, uma impressão, um vestígio, um traço de algo que se manteve vivo na memória. De certo modo, assumindo o tom memorialista, a escritora procura restaurar, das situações cotidianas da infância, momentos de reflexão a respeito da vida.

Acabara de fechar o portãozinho que separava quintal e jardim. Tinha vindo de lá a ruminar lamentos por conta de três begônias murchas e um cravo-de-defunto arreventado.

A roupa cheirava à terra, os sapatos pesados cheiravam à terra. Tinha vindo de lá e encarapitado na escada, virava as costas para a porta da cozinha e fitava o quintal que, aos poucos, sumia nas sombras da noite. (MEDEIROS, 2005, p. 11)

A particularização da infância, o recorte de seus espaços confere destaque aos seus detalhes, aos seus motivos, revelando recantos ainda pouco explorados na literatura autobiográfica. A recuperação do espaço torna-se, portanto, muito importante para a representação de uma época onde os sentimentos ainda se mesclam e se confundem, porque neste momento ainda não possuem a perspectiva da experiência para classificar ou nomear determinados acontecimentos. No espelho da escritura, a escritora reconhece-se como outra na tentativa de autodeterminação que busca, nas imagens da infância, o reconhecimento de si.

Os fragmentos são expostos para mostrar as reminiscências do passado. A mescla entre elementos imagéticos e do restante das lembranças que compõe a escrita das memórias. Enquanto se recorda e escreve sobre os momentos marcantes da infância, outras reminiscências se inserem nas reflexões. Processo importante para a reconstrução das memórias um acontecimento traz outro como uma cadeia de pensamentos. Por isso comparamos a escrita de memórias com um labirinto, já que as possibilidades de reconstrução são infinitas. Como neste poema de Carlos Drummond:

Eu sozinho menino entre mangueiras
Lia a história de Robinson Crusóe.
(...)
Lá longe meu pai campeava
No mato sem fim da fazenda.
(ANDRADE, 1993, p. 5)

Em um poema fundado na sua puerícia, o eu poético autobiográfico afirma a importância desta em relação à narrativa de Robinson Crusóe que tanto o encantou na meninice. Destarte, estamos diante de um poema que não só recompõe um quadro da memória como se manifesta em relação a ele, valorizando-o em detrimento da história de uma personagem literária.

As lembranças da infância, cada vez mais distantes por seu confronto com o tempo, se agarram em fragmentos para garantir a sua perpetuação e assim são ampliadas, reformuladas, colocadas novamente em exposição, como uma criação a partir de restos. O que nos parece evidente é a dificuldade em rememorar-se, em poder contar sua própria história, em ter que

contar com as “armadilhas da escrita” para vencer este medo e obstáculo, vencendo assim também o seu passado, encoberto pela ausência.

Como ato metatextual da escritora, a voz narrativa desenvolve-se tendo no discurso um narrador pessoal e agente que narra episódios passados. Essa personagem, narradora-adulta estando no tempo do discursivo narrativo (presente) ao mesmo tempo em que empreende o mergulho nas imagens da infância (tempo do significado narrativo) promove a revisão de experiências que não foram compreensíveis desse passado. Como neste fragmento:

Meu avô, cuja voz não ouvi no passado, ouço neste tempo presente e nestas noites, atravessando as salas, as soleiras, fechando e abrindo as janelas, nos vão e nos desvios, acima da minha cabeça, abaixo dos meus pés, ao meu lado, esquerdo, a tosse dele do outro lado da rua, o seu fantasma, ubíquo. (MEDEIROS, 1994, p. 55)

No conto em questão, Maria Lúcia estabelece uma divisão entre a narradora (adulta) e a personagem (a criança-adolescente), permitindo assim articular, tecer e manipular o ponto de vista da narrativa e o tempo narrado. Ao criar uma oscilação entre o passado e o presente, a autora guia o leitor por meio dos vários níveis do conto, possibilitando uma autoanálise e compartilhando desse emaranhado de fios narrativos.

A narradora anuncia o entrelaçamento dos fios da memória com os da ficção, afirmando que alguns fatos apresentados nesse texto de rememoração da infância já foram narrados em textos anteriores que compõem o conjunto de sua obra. Assim, a memória – que não é pura conservação e reprodução – e a imaginação – longe de ser pura imitação – suscitam um intercâmbio constante e intenso entre fato e ficção, entre o lembrar e o imaginar, o lembrar e o cantar/contar. Num parentesco estreito entre memória e imaginação, a faculdade de lembrar é considerada como exercício dinâmico e os fatos, objetos e seres lembrados sofrem a ação desse dinamismo que modifica, complementa e transgredie o pretérito.

Ao voltar-se para o passado, lançando-se ao presente, o discurso memorialista contempla as fissuras, as lacunas, as névoas do tempo já transcorridos, portando-se não como restauração plena de um passado incólume, mas como procedimento capaz de transformar o esquecimento em preenchimento, o olvidado em ficção. Em *Quarto de Hora*, o esquecimento constitui preciosa substância narrativa. Essa natureza lacunar de uma memória que não se quer soberana, mas sim recriadora, evidencia-se ora pela presença de interrogações,

hesitações, ora pela declaração e admissão incisivas do esquecimento por parte do eu como nesta passagem:

Que palavras são estas que já não respondem ao que eu pergunto?
E esses sons e esses vultos que, espalhados, fazem de mim pássaro a quem cortaram as asas? De quem falam esses vultos e qual é o tempo que se anuncia e que os faz preparar ares e terras? E para quem, para quem se não sou eu? (MEDEIROS, 1994, p. 33)

Tais interrogações, hesitações e declarações revelam a natureza metadiscursiva da memória na obra de Medeiros. É o discurso sobre a memória apresentando o seu próprio fazer, no que tem de incerto e de misterioso e, por isso mesmo, mito fascinante.

A ficção e a memória se movimentam em Maria Lúcia numa via de mão dupla. A matéria da ficção se dirige à memória, assim como a matéria da memória se dirige à ficção. Nas águas de Medeiros, o real e o inventado se fundem e se harmonizam numa mesma urdidura poética. E assim, sem deixar de lado a imagem da menina em sua infância, Maria Lúcia vai dando relevo ao eu autobiográfico da escritora, tecendo considerações várias sobre o fazer literário.

É preciso concentrar meu pensamento, proteger minha memória de todos os ardis, fitar de perto aquelas pedras da rua estreita, a porta de madeira velha, os nódulos do tempo, as passagens do tempo, soleira alta e desgastada para ser galgada com esforço, enquanto se procurava a chave para recomeçar as voltas, quantas voltas e só com o corpo rente, o ombro empurrando. Ela cedia e nos imobilizava numa faixa escura, ainda porque a partir dali crescia a escada a subir e desaparecer n'algum cômodo, lá onde respiravas, enfim, já antegozando a embriaguez e os riscos, teu sobressalto era prazer que teus olhos repassavam a cada ruído estrangulado pelas gargantas finas, vindo da rua ou dos despenhadeiros da tua mente, do teu inferno a arder trancafiado dentro de ti. (MEDEIROS, 1994, p. 58)

No enxerto acima de *Quarto de Hora* um fio interliga o texto pela memória, que restaura as reminiscências pessoais ou coletivas mantidas no imaginário popular pela tradição oral. Nesta obra, Maria Lúcia apresenta a interpenetração das esferas da ficção e da memória. Nele, encontram-se entrelaçados, numa mesma urdidura, o discurso memorialista e o discurso ficcional, o vivido e o inventado, o real e o imaginário. Contemplando como temática suas memórias de infância, Medeiros regressa a um período mágico da vida, repleto de experiências encantatórias e singulares.

As memórias da infância são um importante elemento na construção da identidade. A identidade se dá por meio de um processo complexo, vai sendo construída como resultado do turbilhão de subjetividade interior e de informações do mundo real. As estações da infância marcam a memória com signos indeléveis; são lembranças revividas somente no devaneio e que permitem canalizar memória e imaginação na essência das imagens poéticas, vivas e desenhadas na obra desta autora, Maria Lúcia Medeiros.

1.4- A POESIA EM TRANSE

Até os 11 anos morei em Bragança, no Largo da Estação. Depois mudamos pra Belém onde moro até hoje. Em 64, a ignorância instalada no país, desativou a Estrada de Ferro e destruiu absolutamente tudo, nada sobrou. Tenho paixão por trem, estaçõeszinhas, apitos, vagões, mil barulhinhos que povoaram a minha infância. Recentemente experimentei emoções nunca imaginadas, fazendo o percurso Tiradentes – São João del Rey e senti vontade de beijar as mãos do idealizador do Museu de Trem, em São João, onde passeei extasiada, juntando pedaços que eu pensei perdidos nessa loucura de acumular lembranças. (MEDEIROS, 1985, p.89)¹⁷

Na citação acima, Medeiros em tom confessional, revela um pouco de sua trajetória existencial, das lembranças que a fazem recordar sua infância. Maria Lúcia nos permite transitar por suas recordações nos envolvendo de tal forma, que conseguimos vivenciar sua história, construímos cenas imaginárias, viajamos no trem da memória. Ao recordar sua trajetória o sujeito que também é objeto da narrativa, estará produzindo uma construção de sua identidade, que é uma apropriação seletiva da realidade. Porque lhe é possível selecionar fatos que deseja mencionar e outros que prefere manter no esquecimento.

¹⁷ In Fanny Abramovich Ritos de Passagem de nossa infância e adolescência.

BENQUERENÇA

Maria Lúcia Medeiros¹⁸

Velhas casas com varandas
Vou abrir vossas janelas
debruçadas sobre o rio...

Escutar vossas histórias
Penetrar vossos segredos
Resguardar vossa memória

De um trem rasgando a terra
E dos trilhos arrancados
de vossa trilha perdida
De fumo, arroz e feijão
vossa produção perdida.

Onde o jornal de Belém
no fim da tarde chegando
nesse tempo e nesse trem?

Virou pó de fantasia?
Virou gemido sem grito?
Parou na curva o apito?

Velhas casas com varandas
Vou abrir vossas janelas
debruçadas sobre o rio...

O rio é minha cidade
refletida sobre a tarde

Cinema Olímpia da praça
Matinéés de seriados
o mundo visto em pedaços
o mundo visto por mim

Igrejas, as ruas tortas,
meninos brincando à porta,
Cirandas, manga e jasmim.

O rio é minha cidade
refletida sobre a tarde.

¹⁸ In Antologia da Marujada/Instituto de Artes do Pará. – Organizado por Valentino Dolzante do Couto. – Belém, 2000, p. 17.

O rio é minha cidade
 O pai, a mãe, a família,
 raízes, galhos trançados
 no tempo que nem sabia.

O rio é esse batuque
 da **Marujada** chegando
 espelhos, fitas, gingados
 Marujos soltos na terra
 Marujos, sonho e chorado.

O rio conta a vossa história
 longa história desse povo
 tristeza feito alegria
 marcada na cantoria.

Os corpos, louco bailado
 As vozes, pranto velado
 Os pés marcando o compasso
 dessa negra alegoria.

O rio é minha cidade
 refletida sobre a tarde.

O rio é Pedro Pretinho,
 Cereja, Serra e Lagoa
 Vem lá das bandas da Aldeia,
 Vem lá de trás do Riozinho...

Velhas casas com varandas
 Me lembram a casa das tias
 fiapo de manga nos dentes
 e cadeiras de balanço...

O rio é minha cidade
 O rio é vossa memória.

O rio é essa janela
 o terço, o doce, o confeito,
 (o primo, a tarde e a terra)
 O rio é minha janela
 aberta neste poema.

No poema “Benquerença”, o eu lírico em uma perspectiva memorialista de quem olha para o passado e revive sua história descreve a cidade, as casas, as construções urbanas:

“Velhas casas com varandas/ Vou abrir vossas janelas/ debruçadas sobre o rio...”. As imagens são tocadas pelo poético, essas memórias nostálgicas são intercaladas a momentos de realismo e consciência de seu presente: “Escutar vossas histórias/ Penetrar vossos segredos/ Resguardar vossa memória”. As reminiscências das imagens do passado estão ligadas intimamente à vivência do seu ser. As imagens poéticas parecem surgir em sucessivos quadros erigidos pelo fluxo da memória. É através desse revirar e rememorar das lembranças do passado que a poeta irá restaurar esse período tão importante e recorrente na sua memória poética. “A memória – como imagem – é essa magia vicariante pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado” (DURAND, 2012, p. 403).

O título “Benquerença” sugere o antigo nome da cidade de Bragança. A escritora parece recuperar resquícios do vivido como o rio Caeté, a estrada de ferro, o cinema, os casarões antigos. O eu lírico simbolicamente desloca-se espacialmente no trem, percorrendo os espaços da memória na estrada do tempo, pelo viés confessional e biográfico – olha para o passado e rememora experiências vividas outrora recriando uma nova realidade projetada por imagens reais e imaginadas pela criação artística. A reconstrução da vida pretérita pela via poética.

O eu lírico constrói, também, a si mesmo como imagem, a poeta descreve mergulhada nos estilhaços do tempo e do espaço: “De um trem rasgando a terra/ e dos trilhos arrancados/ de vossa trilha perdida/ De fumo, arroz e feijão/ vossa produção perdida.” Assim, reinventa através do ato de rememorar um mundo de sentidos. Assim, pode se dizer que ao tematizar o tempo e a memória, a poeta se insere na história e dá sentido às manifestações espaço-temporais relacionadas às formas de ver o mundo e interpretá-las sob o signo das reminiscências com uma poética da memória.

O recordar simboliza uma avaliação sobre o tempo vivido das transformações e trajetórias de vida, ou seja, a memória configura-se como um espaço, um entre-lugar, em que as tensões se manifestam e buscam se dissolver.

E a vida vai passando num mosaico de imagens rememoradas, trazidas pela lembrança do trem, da memória, fragmentos do tempo perdidos no espaço. A alma do eu lírico funde-se a própria paisagem e deixa claro o quanto os espaços são importantes para rememorar seu

passado ocasionado pela transitoriedade entre espaço e memória: “Onde o jornal de Belém/ no fim da tarde chegando/ nesse tempo e nesse trem?” Levando os vagões da memória, trilhos que se encontram e que nos levam a nossos lugares de memória. Um trem que atravessa paisagens suaves e tempos fugidios. A memória é evocada na tentativa de reconstituir um tempo vivido, um reencontro no tempo que passou onde muitas coisas se perderam ou tornaram-se ruínas: “Virou pó de fantasia?/ Virou gemido sem grito?/ Parou na curva o apito?”

Aleida Assmann, em *Espaços da recordação* assim discorre acerca da memória dos locais:

Mesmo quando os locais não tem em si uma memória imanente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais da recordação muito significativos. E não apenas porque solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos. (ASSMANN, 2011, p. 318)

“O rio é minha cidade/ refletida sobre a tarde.” Seria uma reconstrução da mimese, o reflexo como imitação do real. A água cria uma sobreposição de imagens, onde a poeta se utiliza de uma linguagem literária na qual identifica uma realidade concreta e ao mesmo tempo mimética que desenha a cidade das lembranças rememorada. É por meio da mimese da linguagem que a cidade é representada, a poesia descompromissada com o mundo real, consegue (re)apresentar o mundo em sua essência.

O rio é a metáfora da cidade, é tempo-espaço, reflete o olhar do eu lírico como imagem devaneante “O sonhador que vê passar a água evoca a origem legendária do rio, sua fonte longínqua.” (BACHELARD, 1998, p. 158). A vida é um instante captado pelo olhar do poeta em uma imbricação de espaço e tempo. A vida é um entregar-se ao rio da existência, a olhar primeiro para o mundo e todas as coisas nele inseridas, inclusive a si mesmo. “Porque o espelho não só é processo de desdobramento das imagens do eu, e assim símbolo do duplicado tenebroso da consciência, como também se liga à coqueteria, e a água constitui, parece, o espelho originário” (DURAND, 2012, p. 100).

FOTOGRAFIA 2 – Rio Caeté em Bragança-PA



Fonte: Acervo Pessoal, 2014. Imagem da pesquisa de campo.

A imagem do rio é uma constante entre os poetas da Amazônia Paes Loureiro também evoca no “Cântico V” o rio, com as suas várias faces. No espaço amazônico o homem funde-se com a paisagem nesse cotidiano, poeticamente recriado. Nesse mundo carregado de sentido, encontramos o eu que os visualiza e se constrói diante de nossos olhos. Ao olhar e explicitar as imagens, ele revela estilhaços de um mundo e se revela.

Rio
de muitos nomes,
Ser
de muitas formas e fomes.

Espelho contra espelho
rio só linguagem.
[...]
Rio, superfície de si mesmo
e Mar além de si.
Água antes de si.

(LOUREIRO¹⁹, 2000j, p. 37)

¹⁹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Porantim**. Obras Reunidas. Vol. I. São Paulo: Escrituras, 2000j. p. 23-96.

A poesia se transforma em uma releitura do mundo na qual não existe limite nem para a imaginação, nem para a criação poética “O poeta, mergulhado na linguagem, deseja desencantar de suas encantarias o poético, a poesia, e os poemas ali contidos” (LOUREIRO, 2000e, p. 268).

A construção da poesia tem como grande marca um eu feminino que olha para seu tempo, seu cotidiano, importante elemento em sua construção poética, e exhibe paisagens e momentos. Nota-se a presença de uma autora que se recria e se apresenta ao leitor na pele de um eu poético, figura fictícia utilizada como elemento de evasão para os seus devaneios, lembranças, sentimentos, espécie de autora de si mesmo: “Cinema Olímpia da praça/ Matinéés de seriados/ o mundo visto em pedaços/o mundo visto por mim”. As antigas paisagens se situam no campo memorialístico entre lembrança e esquecimento. A memória se delineia na busca de um reencontro com o passado. “A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca”²⁰. As lembranças e os vultos de um tempo que persiste na consciência do poeta.

A revelação poética pressupõe uma busca interior e o sujeito lírico desvela esta interioridade através de imagens que constituem o seu imaginário. Na criação das imagens poéticas, no jogo entre a cidade-memória e a cidade encontrada pelo poeta, o poema se constrói, apontando para uma tentativa de preencher o vazio da cidade perdida por meio da natureza imaginativa da memória: “Igreja, as ruas tortas,/ meninos brincando à porta,/ cirandas, manga e jasmim”.

Esta capacidade de regressar ao tempo ido e de estabelecer um diálogo com imagens pretéritas foi concebida aos poetas por *Mnemosyne*, que é a deusa da memória e controladora do tempo. A deusa da memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de relembrá-lo para a coletividade. Maria Lúcia é contemplada por *Mnemosyne*, transitando, portanto, no espaço sagrado da memória. Fotografias de um tempo vivido que não se diluíram com o passar dos anos. As imagens construídas pela evocação da memória do eu lírico espelham uma realidade recuperada no tempo e espaço do poema, fragmentos do vivido, sensações passadas, um tempo parado na memória, transportado por vagões de um trem, uma estrada de ferro, um cinema, uma paisagem que “Virou pó de fantasia?”

²⁰ BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 141.

E de acordo com Bachelard *apud* Durand (2012, p. 408) este espaço construído por imagens tem o poder de parar o tempo. Quando se evidencia o espaço numa descrição imagética cristalizam-se várias sucessões temporais, “*O espaço mantém o tempo comprimido*”, nessa imagem o tempo não se move, não anda, fica “condensado”, aprisionado, elimina-se, nesse caso, a sua passagem.

Para Durand, o papel da imaginação seria, então, não somente conceber a ideia e fomentar as imagens, mas fornecer o impulso, uma vez que o imaginário é o conjunto das imagens produzidas que constituem o capital pensado do homo sapiens, ou seja, ele aparece como o denominador fundamental em que se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. (DURAND, 2012, p. 18)

É a lembrança que traz aquilo que já se perdeu. No ato de lembrar está inclusa a noção de que algo foi esquecido e quando tentamos reconstruir o que se foi, lembramos de fragmentos daquele outro tempo. “Esquecer é morrer; Mnemosyne, fonte de imortalidade”²¹. São resquícios de memória recuperados que se atualizam no presente, o que não significa uma recuperação idêntica dos fatos como quando estes ocorreram.

A linguagem poética vive essas imagens, traduz não só a experiência individual da autora, mas permite o emergir de uma consciência coletiva. O rio representa sua cidade, suas raízes, na imagem do rio figura o fluxo do tempo, o decurso da vida: “O rio é minha cidade/ O pai, a mãe, a família,/ raízes, galhos trançados/ no tempo que nem sabia”. A memória constrói, mesmo que o passado não possa ser revivido. Ele é reinventado através da poesia. E o tempo constrói-se de elementos descontínuos, de quebras, de rupturas. Tempo esse que aparece deteriorando as coisas, mostrando que a memória recupera mas não salva. Vãos são, no entanto, os esforços do homem nessa tentativa de reconstituir o tempo perdido, uma vez que as imagens passadas não podem ser plenamente recompostas.

Pela imaginação poética a escritora pinta um quadro da Marujada bragantina com seu ritmo, cultura e tradição no culto ao santo preto, “São Benedito”: “O rio é esse batuque/ da **Marujada** chegando/espelhos, fitas, gingados/Marujos soltos na terra/Marujos, sonho e chorado”. Como num mosaico de imagens a poesia se desenha num traçado de cor, dança e louvação. Maria Lúcia pela via memorialística constrói o espaço da cidade mesclando

²¹ BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças dos velhos. – 3. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 30.

paisagem e identidade. O rio como espelho e parte das vivências do eu lírico contempla a marujada, o batuque, o povo reunido em ritual fazendo a história sobreviver.

“O rio conta a vossa história/ longa história desse povo/tristeza feito alegria/marcada na cantoria”. O rio metaforiza a origem da cidade e a história de seu povo, num canto de contemplação. O espaço mnemônico da poetisa seria o espaço da cidade de Bragança, o rio Caeté. A simbiose do sujeito lírico com o rio contribui para alcançar a identificação do eu lírico com o espaço da cidade.

O eu lírico compõe o passado histórico-cultural da marujada com suas raízes afrodescendente, os corpos se encontrando em sintonia, os pés acompanhando a melodia da canção e vozes em coro de emoção: “Os corpos, louco bailado/As vozes, pranto velado/Os pés marcando o compasso/dessa negra alegoria”.

A criação literária se utiliza da realidade para descrever mimeticamente as paisagens, elas indicam situações culturais do espaço humano. Quando mencionamos a presença da paisagem em uma obra literária podemos dizer que seja a representação da realidade cotidiana. O eu lírico faz referência ao antigo rio Cereja que passava pela cidade e desaguava no rio Caeté: “O rio é Pedro Pretinho,/Cereja, Serra e Lagoa/Vem lá das bandas da Aldeia,/Vem lá de trás do Riozinho...”

O eu lírico percorre o mapa da cidade evocando as lembranças afetivas do cotidiano da cidade, das imagens da infância, das brincadeiras nas ruas, na casa das tias. A escritora descreve a cidade cruzando temporalidades, através de um tom confessional, que se confunde com suas memórias sobre episódios ocorridos no lugar. Os espaços são lembrados por meio da percepção e memória da poetisa e, assim, as paisagens são recriadas a partir de lembranças afetuosas, e não apenas de maneira meramente descritiva ou realista: “Velhas casas com varandas/Me lembram a casa das tias/fiapo de manga nos dentes/e cadeiras de balanço...” Segundo Bachelard, a “casa é um refúgio, um retiro, um centro” (BACHELARD, 1974, p. 80). Essas possíveis reminiscências emergem do passado e ressoam como se subissem do “fundo do tempo”. O retorno da poetisa à casa em que viveu na infância faz dessa casa o espaço do aconchego, agora transformada em ninho para o acolhimento tanto de Maria Lúcia quanto do sujeito lírico. A literatura posiciona-se tentando preencher as lacunas deixadas pelo esquecimento.

É como se todo o poema tentasse criar um quadro vivo da realidade retratada. A paisagem natural mescla-se ao espaço literário na obra. A realidade insere-se não somente no plano escrito, mas transcende este e torna-se reflexão dialogal entre criador e criatura: “O rio é minha cidade/O rio é vossa memória”. As imagens também são compostas de fragmentos, recriadas em seu processo criador. O enlace do eu lírico com o espaço constitui uma relação amorosa com as cidades e os limites geográficos de sua existência, porque atinge a abstração de sentido de identificação. O espaço motivou o registro da lembrança das experiências mais íntimas do ser. É dele que se extraem as reminiscências mais fortes de nossa experiência no mundo sensitivo, vinculadas diretamente a uma situação emocionalmente definida por uma expansão espacial do ser. As experiências dos espaços vividos estão vinculadas as memórias que o eu lírico recupera, e sua vivência está intimamente relacionada à rememoração de acontecimentos marcantes do passado.

“O rio é essa janela/o terço, o doce, o confeito,/ (o primo, a tarde e a terra) /O rio é minha janela/aberta neste poema”. Pela janela, o poeta contempla o mundo. A janela, como a porta, é a parte da casa que se comunica com o lado de fora, é o limite entre o mundo interior e o exterior. Mais do que apenas uma imagem metafórica. Janela passa a ser não apenas palavra e imagem, mas também a vivência do sujeito que olha através da janela e conta o que viveu e viu. Este universo é marcadamente de uma cidade do interior, na qual todos veem a vida passar pela janela. É nesse elemento que convergem as lembranças do eu lírico construídas através da memória visual. O espaço da janela é o espaço divisor entre o eu e as cenas vistas guardadas nas lembranças. Essa composição da janela como um elemento do mundo em que a autora está inserida. Podemos entender que a referência autobiográfica que de maneira exterior envolve o poema, é transcendida pelo processo criativo que faz da obra um objeto autônomo, habitado por um tempo suspenso e um espaço inusitado, nos quais prevalece a imaginação. Uma construção imagético-ficcional nos faz entrar na imanência desse trânsito criado na e pela paisagem do poema. “O devaneio seria a ponte, a janela aberta a toda ficção”²². Pois, “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”²³.

²² BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 27.

²³ BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2 ed. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 90.

A artista reflete sobre sua condição de poeta, sua própria vida se confunde no poema com a sua vivência poética e sua estética. O sujeito lírico vivencia sua realidade e reconstrói suas reminiscências. Ficção e memorialismo se fundem como as duas faces de uma mesma moeda – a escritora se realiza através de si mesma e da criação ficcional.

A linguagem literária não se contenta em fotografar simplesmente uma realidade pré-existente; pelo contrário, o mundo real é um ponto de partida para a sua criação e para as interrogações que a arte se propõe. A poesia não é mimesis da realidade, capta alguns traços do real, mas os mistura às técnicas e ao estilo do artista, resultando em ficção. “Ao fundar aquilo que permanece, a poesia revela a essência humana – a concreta finitude do homem como ser-no-mundo, (...) tal como a maré vazante descera a praia, a palavra poética dimensiona o mundo e o próprio homem”²⁴.

A palavra dá vida à imaginação poética e por esta o mundo e o homem são reconhecidos, percebidos e analisados. Com a criação, há um rompimento do limite entre o real e o imaginário, de onde surge a imagem, componente fundamental da linguagem poética.

²⁴ NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**. 2. ed., São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 268.

2. CAPÍTULO – A MIMESIS

2.1. MIMESIS, MEMÓRIA E FINGIMENTO

Mas essas correspondências naturais somente assumem sua significação decisiva quando levamos em conta que fundamentalmente todas elas estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes correspondem ao homem.

Walter Benjamim, “A doutrina das semelhanças”.

O conceito de mimesis é fundante na criação literária. A mimesis, que se define como um fenômeno natural, compreendendo as manifestações artísticas do homem, é responsável por designar o exercício criador da arte de modo geral, e corresponder a uma maneira de reapresentação do mundo. Tradicionalmente, Aristóteles considerou mimesis como:

A imitação (mimese) de uma ação é o mito (fábula)... A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade)... Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia. Sem ação, não há tragédia. (ARISTÓTELES, 1959, p. 299)

Podemos observar que para Aristóteles, a mimeses acaba por reunir duas exigências estéticas, quais sejam a de reprovação reconhecível do modelo original e a de sua elevação, sobretudo ética. Nesse sentido, a tragédia, através de uma maneira natural e verossímil/plausível de compor os fatos, tornar-se-ia educativa pela imitação de personagens e ações importantes, além de ser um objeto capaz de suscitar prazeres específicos com efeitos voltados para a obtenção de sentimentos de compaixão e terror, surpresa e admiração, divertimento e indignação.

A mimesis, na visão de Aristóteles, seria a representação da realidade. Para ele, a imitação se aplica aos atos das personagens, que são representadas melhores, piores ou iguais a todos nós. Desta forma, Aristóteles difere a tragédia da comédia, da seguinte forma: a primeira se propõe a imitar os homens, representando-os piores; a segunda os torna melhores do que são na realidade. Aristóteles considerava a imitação como um lugar da semelhança, o lugar do reconhecimento e da representação. A imitação seria o momento de se apoiar no real

para criar o novo e o original. Essa nova noção de *mimesis* – possibilitou uma valorização da arte.

Por outro lado, o alemão Erich Auerbach, em *Mimesis* (1987), define *mimesis* na era contemporânea, como a representação da realidade mediada e transformada esteticamente. Polemizando o significado de *mimesis* e representação do real, Erich Auerbach, explica-nos que ela é uma síntese das relações histórico-culturais em que estamos imersos. Sendo essas relações diversas, a *mimesis* seria aquilo que uniria essa diversidade, seria a representação que possibilitaria que o diverso se tornasse um só.

A união de fatos e acontecimentos é um preenchimento da história que nos autoriza entender o conceito de *mimesis* do crítico alemão. A representação é um fator que dependerá da união e da interligação de fatores sociais, que se juntam para preencher espaços da história. Aquilo que não entendíamos, ou que não estava claro, se torna completo com a relação e o correr dos acontecimentos. Portanto, para Auerbach a representação e a arte possuem uma relação de preenchimento com o real e com a história, não sendo meras cópias da realidade.

A literatura tende a ser aproximar do real, uma vez que a ficção deriva da realidade, sendo, então, uma imitação ou representação desta – o outro lado de um espelho que reflete a natureza e seus objetos –, portanto a recriação da realidade ou a busca por uma verdade extraliterária. A imitação seria a verossimilhança, aquilo que torna a obra literária possível de ter acontecido dentro do universo narrado, seria a coerência do mundo ficcional com o mundo real, gerando uma aproximação entre esses dois mundos, tornando a obra algo passível de ser acreditado e entendido. Vejamos o conceito de verossimilhança em Aristóteles “(...) é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, 2011, p. 43).

Em Maria Lúcia Medeiros, temos a representação do real pautada em suas vivências, da infância em Bragança, da adolescência em Belém, pelas viagens que fez pelo mundo. O discurso memorialista é ladeado por suas lembranças e esquecimentos, constituído por narrativas fundamentadas em experiências de vida, tecidas e estruturadas por sentimentos, recuperadas do emaranhado de informações que constituem as reminiscências de um sujeito real. Como no conto *Zeus ou a menina e os óculos* (1988), em que a menina personagem

fictícia dialoga com a escritora, nas descobertas e frustrações da infância. Lembranças de momentos importantes, que constituem um espaço cheio de oportunidades de aventura. Neste trecho, a menina aos sábados ajuda a mãe no restaurante e dispensa os óculos e a nitidez de algumas formas para ver tudo pelas suas próprias lentes.

Ninguém saberia que ela usava óculos de lentes claras e que ela dispensava a nitidez de algumas formas. Que era como se visse tudo pelas suas próprias lentes e mergulhasse assim no cenário agradável com cheiro de sábado, com barulho de sábado, com imagem não muito nítida que ela recobria do jeito que bem entendia e queria, sem medo, sem óculos, ela que os usara sempre desde muito tempo, para ver melhor... (MEDEIROS, 1988, p. 17).

Fazendo uso das palavras de Antoine Compagnon (2003, p. 136) podemos dizer que “a literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas”. Apesar dos dados da realidade, evocados pela memória e oriundos da experiência direta da autora, o que importa, de fato, é o resultado em termos literários. É saber como foram elaborados esteticamente esses dados do passado e transfigurados pela fantasia.

Deste modo, Maria Lúcia torna social a sua individualidade, as suas experiências e ideias através de representações. Assim, pode-se pensar a arte como a metáfora do humano, ou ainda, seguindo a linha do pensamento platônico, a arte como a imitação de vários aspectos da vida humana – exteriores e interiores. E a literatura é a forma artística que representa ou imita as realidades existentes em cada um, ou para cada um, através da palavra escrita.

Tomando um outro conceito, o de ficção, temos a qualidade de fantasiar, fingir, criar uma realidade imaginária, onde floresce o território literário pautado pelo ilusório. O universo ficcional permite ao escritor construir seu território particular, criando uma ponte com o mundo real, onde realidade e imaginário se inter cruzam. As narrativas ficcionais são comumente associadas a histórias imaginárias nas quais, personagens, criados por um autor, interagem entre si e sofrem a ação do mundo em que vivem. Esse tipo de concepção evidencia uma forma de pensar a ficção em oposição à realidade. É na força das relações entre real, fictício e imaginário que, no texto ficcional, o mundo representado carrega fragmentos identificáveis do real “Mas desse tempo recuado só é conhecido o que narro, minhas secretas

entranhas não perpetram nenhum crime, não sugerem nenhum sangue. Eu tenho a minha história, versão reticente ou não, encantatória ou não. Só vossa crença, só meus dias”. (MEDEIROS, 2003, p. 84)

A ficção se insere nas narrativas de memória que, de forma paradoxal, costumam procurar referência na realidade. A ficção é aquela narrativa irreal imaginada a partir das percepções pessoais da realidade, pois apenas ao apreender a realidade que se pode buscar outros mundos que fujam do contexto social que cerca cada indivíduo. Contudo, apesar de a ficção ser estruturada partindo da circunstância real, uma narrativa ficcional é, invariavelmente, embalada pela imaginação e pelo irreal.

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação. (RICOEUR, 2007, p. 25)

Neste ponto, é importante aqui, esclarecermos o conceito de imaginário, como aquilo que realiza a relação entre ficção e realidade, através dos atos de fingir. Por meio de imagens produzidas pela capacidade de imaginar, edificam-se mundos representados. O imaginário como habilidade de criação/recriação própria ao ser humano, como capacidade humana para representação do mundo.

Vejamos nesta passagem da obra de Medeiros, a busca do recurso da criação poética, vivência e literatura reúnem-se. Neste caso, a essência da trajetória de vida dos personagens narrados, muitas vezes se aproxima da experiência do autor. É o que a escritora confessa, na voz de um de seus personagens no conto *TER SER*:

O dicionário ajudava quase sempre e aulas ele se dava e mistérios desvendava e lições aprendia... Ele prendia-se (sabia que estava errado) porque prendia-se (sabia que estava certo), agarrava-se ao mistério. Horas seguidas, lápis entre os dedos, jogo febril, aula inventada a menor sopro de vento. Invento outro (pensava) é só querer, mesmo sem sopro de vento. (MEDEIROS, 1988, p. 27)

Se houvesse a identificação total entre o criador e a sua ficção, entre a realidade e a ficção, desapareceria tensão que é fundamental para o gênero. A personagem “é uma criatura só explicável pelo intermédio de seu criador, mas a relação entre ambos não é uniforme nem

direta. Se autor e obra não são antagônicos, são, muitas vezes, complementares” (LEITE, 2007, p.45).

O narrador de memórias parte de um ponto determinado e a partir dele evoca a totalidade da sua vida passada. Em alguns casos, para entender o próprio passado, em outros, para explicar a si mesmo o momento presente. O passado, convidado a registrar-se no presente através da escrita, redimensiona-se porque perpassado pelo poder da imaginação, substância que preenche as lacunas abertas pelo esquecimento advindo do escoar temporal. E essa que hoje recorda, vive e escreve não é mais aquela de outrora mas, enquanto ser, permanece a mesma.

Paul Ricouer estabelece a relação da memória com a imaginação:

É na contracorrente dessa tradição de desvalorização da memória, nas margens de uma crítica da imaginação, que se deve proceder a uma dissociação da imaginação e da memória, levando essa operação tão longe quanto possível. Sua ideia diretriz é a diferença, que podemos chamar de eidética, entre dois objetivos, duas intencionalidades: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da “coisa lembrada”, do “lembrado” como tal. (RICOUER, 2007, p. 25-26)

O imaginário é o vocábulo fundamental que corresponde a imaginação, como sua função e produto. Composto de imagens mentais é definido a partir de muitas óticas diferentes. Alguns, como Bachelard, consideram que, graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. Ela é no psiquismo humano a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade. Já Le Goff (1994), pondera que o imaginário está no campo das representações, mas como uma tradução não reprodutora, e sim, criadora, poética. É parte da representação, que é intelectual, mas a ultrapassa.

Pelo ato de fingir, a realidade é repetida no texto e transformada em signo de uma outra coisa. O imaginário configura-se por essa transformação. No texto ficcional, resultado das transgressões, é irrealizada a realidade e realizado o imaginário.

Paul Ricouer discute a relação entre memória e imaginação, reafirmando que nos discursos filosóficos e literários, desde a antiguidade, são atribuídos à memória o

compromisso de ser fiel ao passado, justamente porque a memória seria o único caminho seguro para nos levar até aquilo que já passou e dotá-lo de significado em nosso presente.

Em última análise, o que justifica essa preferência pela memória “certa” é a convicção de não termos outro recurso a respeito da referência ao passado, senão a própria memória (...).

Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos nos lembrar. (RICOUER, 2007, p. 40)

Tanto a memória quanto a imaginação têm a capacidade de representar algo que não está sendo vivenciado no tempo e no espaço presentes. Paul Ricoeur ressalta que a noção de distância temporal é inerente à ideia de memória e que, a princípio, é essa noção de distanciamento que diferencia memória e imaginação (RICOUER, 2007). A imaginação faz com que nossos pensamentos e lembranças tornem-se imagens, a memória enquanto rememoração transformaria nossas lembranças em imagens possíveis de serem compreendidas e dotadas de significado.

O trânsito entre literatura e vida sempre incide de forma transversal, sem que seja possível identificar o ponto de partida, uma vez que, inserido no universo da linguagem, o escritor emaranha suas memórias de leituras de mundo e da literatura, esmaecendo suas fronteiras. O texto da vida e o texto ficcional embaralham sua ordem de emergência, constituindo-se como um tecido em que os tons da ficção e do “real” misturam-se para compor outro tom, no qual essas instâncias não mais podem ser discernidas.

A literatura enquanto obra de arte constrói seu tecido ficcional conduzido pelo escritor no exercício de sua produção. Na tentativa de representar ou imitar a realidade a arte literária transita numa tênue fronteira. Transpor os limites do imaginário para conduzir a ficção permite a invenção do possível como prenúncio de uma outra realidade. Projetam-se outros mundos vivenciados e imaginados pela recriação literária. Assim, a ficção enquanto um espaço de jogo faz a interação entre o fictício e o imaginário gerando sentidos múltiplos. Daí a realidade ficcional nunca ser uma realidade palpável, porém uma invenção tramada pelas veredas artísticas do texto literário.

O efeito de real dinamiza as relações entre a apreensão da realidade e aquilo que foi transposto para o texto. O escritor transforma um imaginário na possibilidade daquilo que

poderia ser em uma “verdade” para o âmbito da narrativa. Criam-se enredos, personagens que interagem numa dimensão de representação do espaço. Onde as vivências acontecem, fluem assegurando semelhança com o mundo exterior. Na encenação ficcional temos uma possível impressão de uma realidade, algo do vivido, tornado matéria de narração penetra na cena duplicada da representação.

Nesse jogo entre realidade e ficção, o escritor recria seu imaginário literário composto de imagens suscitadas pelo viés memorialístico. Ao narrar suas lembranças a escritora aciona a imaginação como possibilidade de reinvenção da realidade. Quando o narrador-escritor conta suas lembranças, nunca se sabe ao certo onde terminam os fatos vividos, onde começa a invenção. A escrita da memória é uma tentativa de recuperação do vivido que se mostra sempre insuficiente, uma vez que o vivido é irrecuperável, sendo a escrita uma reinvenção mais ou menos atrelada ao passado.

2.2. UMA NOTA SOBRE AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO

[...] todos os segredos da alma de um escritor, todas as experiências da sua vida, todas as qualidades de seu espírito estão patentes em sua obra e mesmo assim precisamos de críticos e biógrafos para explanarem e explicarem uma e outra. [...]
(Virgínia Woolf, 1986, p. 123)

Ao nos depararmos com textos de caráter autobiográfico muitos são os questionamentos que aparecem. Estamos debruçando-nos sobre um gênero considerado híbrido, ou seja, que mescla verdade com ficção. Nesse ponto, já nos embarçamos com a terminologia. Podemos ater-nos a definições rasas de *verdade*, *realidade* e *ficção*? Onde está a linha que as separa?

A ficção é entendida e valorizada, entre outras razões, por ser um tipo de narrativa que se vale da exposição de elementos provenientes do imaginário, sem nenhuma relação de compromisso direto com a realidade, a arte como forma de transcender a experiência. Em contraste, a autobiografia se constitui através de um pacto que a remete diretamente à realidade daquele que a escreve.

De um ponto de vista geral, a explicação do conceito de ficção encontrada em textos de estudiosos do assunto, manuais, dicionários e enciclopédias se concentra, basicamente,

nestas definições: fingimento, farsa, modelagem, imaginação, representação e invenção. Além das referidas acepções, encontramos também a palavra “ficção” com o sentido de gênero literário, mais especificamente, designando os textos em prosa. Devido a essa pluralidade de sentidos, e também de posições teóricas a respeito do assunto, definir o que é ficção é uma tarefa delicada.

“A ficção pode representar aquilo sobre o que não existe nenhum testemunho em primeira pessoa” (SARLO, 2007, p.118). É a partir dessa experiência de vida que salta aos olhos na escrita de Medeiros que procuramos apresentar como se dá a construção da biografia ficcional da autora. Assim, é por meio da escrita biográfica que a ficção produz a vida de um escritor ou permite que esta seja relida na ficção. E os traços biográficos que constituem a vida do escritor são de extrema importância, devendo ser tomados como parte desse conjunto que redesenha vida e obra.

Como se pode pensar que, na autobiografia, a vida vivida produz o texto, quando é o texto que produz a vida!... [...] Dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir. (LEJEUNE, 2008, p.66)

A vida, portanto, não figura como fonte, mas, sim, como suplemento ao estudo do texto literário. Uma articulação respaldada ao se pensar que o curso das vivências está imerso, voluntária ou involuntariamente, no fluxo textual, aliando ética e estética. A narrativa flui para um espaço em que as relações entre a vida e a ficção são fluidas, se encontram e se deságuam no texto literário. A realidade na ficção do autor dá o seu testemunho em relação à vida, em relação ao seu tempo. Através da escrita o autor absorve e transpõe para a obra o mundo como ele o vê.

Como nesta passagem do conto *Era uma vez*, a personagem, uma menina devoradora de livros, reflete a menina Maria Lúcia que desde pequena sempre gostou de ler, de representar seus mundos imaginários. A personagem identifica-se com a figura da escritora, o que reforça a natureza autobiográfica do texto. Em algumas de suas personagens, perpassam fragmentos oferecidos pelas lembranças da vida de menina, permitindo que certas marcas do vivido se tornem suporte para os textos.

Às vezes a irmã mais velha encontrava a menina debulhando-se em lágrimas, grossas lágrimas, o livro aberto, o personagem esperando a emoção passar, e a irmã esperando que ela fechasse o livro tão incomodativo. Mas um segundo só, e quem a

espiasse veria e ouviria as gargalhadas ruidosas, sonoras, o livro ao lado, o personagem esperando passar aquele ataque de riso, e a pessoa que espiava, esperando que Deus olhasse pela cabecinha daquela menina devoradora de livros.

Lia com paixão e com uma incrível entrega, porque além de ser uma senhora devoradora de livros, ela fazia os deveres da escola e ninguém tinha do que se queixar. (MEDEIROS, 2003, p. 143)

A realidade, através da ficção, reafirma o poder de persuasão da obra. A criação literária leva ao leitor e doa à história um testemunho que, inicialmente era do autor, passando a contagiar o mundo real. O que se apreende, na leitura de um texto literário ou (auto)biográfico, é uma impressão passível de releituras que redelineiam, de forma dinâmica, o sujeito representado.

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas as plenitudes da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em 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. (CANDIDO, 1968, p. 38)

Na relação entre traços biográficos e criação literária, o que se nota, nos trilhos dos estudos contemporâneos em torno dessa questão, é que aspectos biográficos podem ser lidos como suplemento – não complemento – ao estudo da produção de um escritor. Um suplemento, uma vez que, de modo dialógico, textos diversos se mesclam e promovem o entendimento de questões que passam a serem vistas sob outras perspectivas, com matizes múltiplos. Ressalta-se que considerar esse diálogo é reconhecer, ainda, migrações existentes entre literatura e vida, até que essas instâncias dissolvam-se em uma esfera na qual se reconheçam seus entrelaces sob o signo da linguagem.

As chamadas autobiografias seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa, desde que se aceite ser impossível estabelecer um pacto referencial que não seja ilusório (que dizer: os leitores podem acreditar nele, até mesmo o escritor pode escrever com essa ilusão, mas nada garante que isso remeta a uma relação verificável entre um eu textual e um eu da experiência vivida). Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso que dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara. (SARLO, 2007, p. 30-31)

Para Beatriz Sarlo (2007), a investigação que se dá em torno da subjetividade resulta na manifestação de diferentes e novas técnicas narrativas que acabam fornecendo ao leitor um acesso muito maior e mais consistente ao se passar no interior dos personagens. É justamente quando o *eu* ganha foco que questões como autobiografia, autoficção e memórias entram em cena e geram inúmeras indagações naqueles que dedicam sua atenção às nuances que essas propostas apresentam.

Dessa forma, parece importante observarmos as questões relacionadas à narrativa autobiográfica em contraponto com a narrativa ficcional. À primeira vista, a questão se enuncia de forma relativamente simples: a literatura não tem compromisso com a verdade: literatura = ficção.

Um dizer, uma dicção, uma expressão, que transcende as margens do texto literário para emaranhar-se às linhas da vida, porque, ao escrever outras formas discursivas como os textos de cunho autobiográfico, as reflexões acerca do literário também incidem. Em um mesmo sentido, cenas da vida e pequenos enredos também atravessam a produção teórica e crítica da escritora. “A literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa *de fora* da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo” (SARLO, 2007, p. 119).

Autobiografia, de acordo com a etimologia da palavra é o relato oral ou escrito que alguém faz da sua vida passada. Em grego, *auto* significa *eu*, *bios* significa *vida* e *grafia* significa *escrita*. Ordenando esses fragmentos, tem-se *escrita de sua própria vida*, que se aproxima muito da definição de autobiografia. Uma autobiografia consiste na narrativa da própria existência e, como salienta Maria Isaura Pereira de Queiroz,²⁵ nela foi o próprio narrador que se dispôs a narrar sua vida, deu a ela o encaminhamento que melhor lhe pareceu e deteve o controle sobre os meios de registro. Isto “parece implicar” que a história seja narrada na primeira pessoa, com toda a subjetividade que daí advém. Nessa, tem-se o acesso ao crescimento, à formação, às aventuras e desventuras de uma vida mais ou menos atribulada e ao envelhecimento do “eu” que narra sua história.

²⁵ QUEIROZ, M. I. P. Relatos orais: do indizível ao dizível. In: SIMSON, O. de M. (Orgs.). **Experimentos com histórias de vida**. (Itália-Brasil). São Paulo: Vértice, 1988.

O termo *autobiografia* é o mais comumente utilizado para descrever as escritas que carregam este caráter de revelação da própria existência de seu autor. Começou a ser utilizado no começo do período moderno no Ocidente com a intenção de empreender uma avaliação da alma daquele que escrevia. Esse tipo de escrita servia como uma forma de reflexão e percepção de si mesmo. “O texto autobiográfico corresponde à escrita da vida como autoficção. Os mundos paralelos se explicam pela conversão da letra em experiência copiada da letra de outrem” (SOUZA, 2011, p. 79).

Apesar da definição problemática, a autobiografia tem de inerente ao gênero a possibilidade de expor as fraturas entre o real e o ficcional. Pergunta-se: o que é real e o que é ficcional? Qual a parte de cada um na literatura? Segundo Bella Josef, em seu texto “*(Auto)Biografia: os territórios da memória e da história*”, a autobiografia supõe um duplo enfoque: “como o eu reage ao mundo e como o mundo reage ao eu”. Dessa forma, “a autobiografia sempre procurou espaço entre o discurso da história (por seu efeito memorialístico, sua relação com um certo passado e sobretudo por sua ficção e credibilidade) e o discurso do sujeito, pelo espaço egocêntrico que parecia instaurar” (JOSEF, 1997, p. 221).

Uma narrativa autobiográfica corresponde a uma escrita da própria vida, enquanto uma biografia corresponde a escrita sobre a vida. É na questão da autoria, portanto, que reside a diferença – uma autobiografia é escrita por um autor que narra sua própria história, enquanto a biografia pode contar a vida de alguém sem necessariamente ter sido contada pela “personagem” foco.

Após essas considerações sobre a crítica, a julgar pela literatura, o mais polêmico de todos aqueles que se propuseram abordar o assunto foi, incontestavelmente, Roland Barthes com a sua declarada “morte do autor”. O império do autor de que fala Barthes – *a imagem da literatura está tiranicamente centrada no autor* – sem dúvida ainda está consolidado e não se visualiza o seu fim para breve, apesar da sua relutância diante da ideia de que um autor, sendo este ou aquele, poderia explicar uma obra, dar-lhe sentido, uma essência, um valor, uma razão de ser, um fim:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste, ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem

Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança.²⁶

Em Maria Lúcia, a literatura e a biografia se fundem em suas obras, em que o vivido insiste em se ficcionalizar e a ficção se enovela propositadamente ao vivido. O discurso poético autobiográfico faz florescer uma linguagem repleta de consciência literária, o que fica evidente quando o eu lírico narra sua rotina, suas percepções e suas memórias, transparecendo o processo de procura ou definição da sua identidade.

Às vezes saía de casa para a escola como se andasse sobre a neve, gorro na cabeça, mãos metidas em luvas... Mas a temperatura era de 35° e era verão nas terras brasileiras. Ah, era só a menina dentro do personagem recém-conhecido e da história recém-lida, passada numa cidade europeia, cheia de neve... (MEDEIROS, 2003, p. 143)

Tal processo de identificação com o presente e a memória em articulação com a sensibilidade poética acaba repercutindo na consciência de sua existência nesse mundo através da palavra. E é por meio do texto poético que ela reúne todos os elementos pertencentes a sua existência, memórias, presente, passado, vivências, sentimentos, sensações, lembranças e percepções para, enfim, definir sua imagem. Trata-se de uma mulher que não só inaugura linguagens, mas inaugura a si própria através da veia poética, ou seja, reflete sobre sua identidade.

Ela está associada à expressão de sua (nova) identidade. Escrever é relembrar a educação alienante, fazer uma viagem no tempo para resgatar os destroços de um “eu” estilhaçado, usar a memória para recuperar um saber ancestral; escrever é se rebelar e dizer “não” a todas as pressões/repressões/opressões sofridas. E, ao cabo desse processo de desnudamento interior, a mulher que escreve acaba descobrindo uma identidade própria – ainda frágil, talvez, mas decidida a lutar em favor de sua realização. (FIGUEIREDO, 2013, p. 83)

A relação entre autobiografia e memorialismo está na tessitura da sua escrita e dos seus depoimentos: ao mesmo tempo, momentos de construção de uma memória autobiográfica e uma forma específica de criação da memória coletiva. Os movimentos da

²⁶ BARTHES Roland. **A morte do autor**. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 49-50.

memória, a lembrança e o esquecimento, engendraram o enquadramento do passado. A lembrança configura uma memória de si. Nos jogos que atravessam a escrita, as páginas geradas pelo sujeito se abrem em armadilhas nas quais este, pensando se desnudar em seu discurso, resvala para o outro; ao mesmo tempo em que, ao compor uma história sobre outrem, inscreve sua subjetividade. Toma-se, aqui, esse outro como sujeito ficcional engendrado em textos literários, quer estes estejam escritos na primeira ou terceira pessoa.

Na escrita autobiográfica, a identidade narrativa não cessa de se fazer e desfazer quando o rememorar infinito toca o esquecido e faz ressurgir as vivências. É a propriedade de trançar vivências compondo uma teia de narrativas.

Sabemos que a memória nasce do esquecimento; é preciso esquecer para lembrar, e lembrar é também relembrar e recriar. Recriar a vida é reinventá-la, resgatá-la da dispersão e do caos em que os acontecimentos se amontoam desordenadamente. A escrita é, então, uma ordenação, uma reordenação em que os fatos ganham novas significações, eles se ressignificam [...]. (BRANDÃO, 2004, p.79)

A escritora deixa entrever o conflito lembrança/esquecimento do sujeito rememorador, em constante deslocamento, a procura de si mesmo no passado que resiste ao trabalho de enquadramento, no território das memórias não decifradas, não convertidas em continuidade temporal e nem em lembranças organizadas cronologicamente. O próprio ato de escrever-se por meio do gênero autobiográfico revela este sujeito fragmentado, transformado pelos tempos e pelos espaços em que percorreu, mas que busca, por outro lado, a compreensão de si mesmo.

Não podemos nos esquecer, contudo, de que além do sujeito/autor falar de si, de suas experiências, de como as viveu, ele está distanciado temporalmente dos fatos e das situações vivenciadas. O sujeito que se conta não é mais o que viveu as situações e sentiu as emoções passadas, pois o sujeito de hoje as rememora e conta-as com os olhos de hoje. O discurso permeia a lembrança e, como sujeito do discurso, ele está no presente, vê o passado através de olhos que já vivenciaram outras experiências e, agora, tem outra visão de mundo, com a qual rememora os acontecimentos passados.

Pode se dizer que a escrita feminina está relacionada com uma escrita de memória. Isso acontece pelo fato que a escrita feminina muito se assemelha à escrita memorialística, pois tanto o discurso da memória, como a escrita feminina trazem uma relação “frouxa” com

o passado; guiados pelo que está por vir. Nesse universo autobiográfico, a escrita memorialística é retratada e explorada por Medeiros através de uma narradora-personagem que manifesta a identidade feminina em seu contexto histórico por meio de sua escrita.

Maria Lúcia é reconhecida como uma escritora que explora a memória em seus contos, com uma escrita sem compromisso com uma verdade, ela multiplica os vários e minúsculos sentidos da escrita. Suas obras não trazem fidelidade ao passado ou aos fatos reais, mas trazem fragmentos do vivido. Dessa forma, a escritora apresenta seus personagens em momentos de lembranças, que retomam passados breves ou remotos, perdendo-se em detalhes de um percurso imaginário que reflete seu trabalho com a palavra. Neste caso, a escrita representa uma tessitura narrativa em que se cruzam histórias, memórias e imaginário.

A ficção autobiográfica se caracteriza pelo tom confessional nas narrativas. A escrita do eu mistura a memória individual à memória coletiva e à história para construir sua própria ficção. Assim, para subjetivar a existência de um “eu” ficcional que se expressa por meio de uma obra memorialística, permiti-nos a possibilidade de entrever alguns fragmentos de fatos vividos e rebuscados pela memória de quem as registra. Temos um sujeito que inventa-se e reinventa-se por meio de uma escrita tecida entre a memória e a ficção. As reinvenções de um eu que se desnuda e, ao mesmo tempo, se vale de máscaras para falar sobre si figuram nas narrativas autobiográficas ou escritas de memórias.

Na escrita autobiográfica o escritor transpõe para o panorama ficcional suas impressões do vivido, memórias que revelam um espaço de tempo. Nessas narrativas o leitor pode compartilhar o universo do autor, identificando-se com a história narrada, os personagens, o contexto histórico, construindo assim uma identidade com a obra. Quando se retoma ao passado por meio da escrita memorialística se revive através da recuperação da memória fatos reais e imaginários.

O poeta recria um mundo perpassado pela memória do vivido e do testemunhado no qual o buscador do tempo perdido é sujeito e objeto, memória como lugar de persistência, de continuidade, de capacidade de reviver no hoje o já inexistente, memória sujeita à razão e ao acaso, e às aporias da imaginação criadora. Desta forma o ato de lembrar é o de construir um tempo supremo, capaz de condensar, expandir e reinventar o vivido num grau infinito de

possibilidades, reunindo sensações, memória espontânea e intencionalidade, num mesmo tecido.

O escritor busca, nos eventos do passado, a iluminação para a obra ficcional produzida ao longo do tempo e, sendo assim, o rememorar se converte num processo de significação da ficção. Vida e ficção parecem se transformar numa simbiose, confusamente entrelaçadas diante do leitor. Personagens reais e personagens ficcionais às vezes se superpõem e se mesclam de tal forma, que deles emerge uma mesma face com vozes tão semelhantes. A matéria narrada se funda na subjetividade da memória, sob a perspectiva de quem recorda e de como recorda. Não podemos ignorar que tratamos com uma memória que retém, em si, a experiência com dois universos, o real e o ficcional.

O espaço autobiográfico recria possíveis impressões da vida do escritor, ao ficcionalizar o que poderiam ser suas vivências. Cria um universo ficcional que coincide, declarada ou veladamente, com a realidade biográfica. O escritor indiretamente inscreve um episódio de sua vida, sugerindo certa aproximação entre o criador e seus personagens. Nesse jogo entre vida e biografia manipula-se com maestria o autobiográfico como instrumento do ficcional, inserindo-se o criador como presença insinuante em seu mundo imaginário.

A autobiografia é uma obra de arte e também uma obra de edificação. A matéria-prima de toda criação está na experiência de vida, e seus elementos são extraídos da realidade vivida. Só é possível imaginar a partir do que se é, do que se experimentou em realidade ou em aspiração. A criação do mundo literário começa na confissão do autor: a narração de sua vida é uma primeira obra de arte, a primeira decifração de uma afirmação, que num nível mais elaborado de recomposição resultará em novelas, tragédias ou poemas.

A autobiografia é um acontecimento da vida, uma espécie de movimento de retorno. Por conseguinte, não é uma imagem acabada da vida pessoal. O ser humano se faz continuamente no diálogo consigo mesmo, e o escritor não busca dizer a última palavra, porque ela encerraria sua vida. O escritor apenas se esforça por chegar um pouco mais próximo do sentido sempre secreto e inatingível de seu próprio destino. Os matizes, embora diversos, refratados e reinventados, de um *eu* se projetam nesses textos, resvalando para questões que atravessam escritos autobiográficos. Assim, marcas autobiográficas perpassam

textos de Maria Lúcia, nos quais é possível identificar o delineamento de uma trajetória das reflexões e da formação de princípios que ressoam em atos de sua vida.

2.3. O LUGAR DA FICÇÃO

... nada é mais fascinante do que mostrar a verdade que jaz por trás dessa imensa fachada da ficção – se a vida é realmente verdadeira, e a ficção é realmente fictícia. Provavelmente a conexão entre as duas é altamente complicada.

Virgínia Woolf

O processo de criação literária envolve um trabalho meticuloso com a palavra, o artista busca no universo da arte dá suas impressões de real ao objeto estético. Nesta constante batalha do artista diante sua criação envereda-se pelas trilhas do factual e o ficcional. O artista parte da sua percepção de realidade para chegar à ficção. A ficção se aproxima da realidade para melhor captá-la e transformá-la em outra realidade – a realidade ficcional. Como afirma Luiz Costa Lima “em vez de anulado ou esquecido, o plano da realidade penetra no jogo ficcional, apresentando-se como seu desdobramento desejado” (1986, p. 195).

As narrativas factuais ou ficcionais são interpretações, possuem o mesmo valor ao representar a realidade. Ou seja, fato e ficção são construídos e nenhum discurso pode sustentar a verdade. A relação entre fato e ficção pressupõe a existência do real e do inventado na tessitura do texto. O factual consiste em experiências vivenciadas/reais e o ficcional se molda de fragmentos do real. A ficção está diretamente comprometida com o verossímil, ou seja, com a possibilidade de transmitir uma ideia de verdade. “É paradoxalmente esta intensa “aparência” de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética”²⁷.

A *mimesis* remete ao nível de representação da narrativa literária, que compreende a intenção de construir um universo ficcional, um simulacro do mundo, imitando uma realidade concreta possível de ser vivenciada pelos seres humanos. A linguagem literária apropria-se do mundo empírico e transforma-o em nível de sentido, fazendo com que o indizível se visualize em imagens, como se a linguagem transcendesse a si mesma, num processo de construção de valores. O mundo transformado pelos atos de fingir continua sempre acessível à compreensão humana.

²⁷ CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. 2ª edição. Editora Perspectiva. São Paulo. 1968, p. 12.

A ficção objetiva um entrosamento maior com a realidade, sem, no entanto, tornar-se real a ponto de perder as características de ficção. Por isso a aproximação constante entre fato e ficção. Costa Lima explicita isso quando afirma que o discurso literário “não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar” (LIMA, 1986, p. 195).

Cria-se um mundo diferenciado para vivenciar a ficção, recorrendo a uma ontologia particular, que liga instâncias vagas, amparadas no duplo sentido do conceito de verdade. Há de se ter em conta que uma obra não é necessariamente a narrativa da vida de um autor, pois este cria um mundo ficcional. No entanto, não há como negar que a sua trajetória de vida seja transposta, de alguma forma, para os cenários de suas narrativas. Na literatura, o autor seleciona, agrupa e organiza a escrita conforme os seus objetivos, formulando um mundo imaginário constituído por personagens inseridos e submersos em tempos, espaços e contextos específicos a partir dos quais ganham vida.

(...) só há um tipo eficaz de personagem, **a inventada**; mas que 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 quem cria 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, 1968, p. 52-53)

Em vista disso, evidencia-se que “não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor suas possibilidades” (BRAIT, 1985, p. 31). O que se pode observar é que a personagem é sempre baseada na realidade, porém o autor utiliza recursos para ficcionalizá-la. Assim sendo, a personagem seria um “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (BRAIT, 1985, p. 31). A ficção literária torna-se possível mediante a exploração das infinitas potencialidades da linguagem, por materializar um curioso entrelaçamento real/imaginário/ fictício em uma recriação de universos cuja peculiaridade mais significativa é estar liberta das âncoras de referências cotidianas, estando isenta dos juízos que têm a verdade como correspondência. A escrita da ficção implica a conexão do escritor com o mundo que o cerca, tornando-o – o mundo e, por inclusão, ele

mesmo, escritor – parte do que cria “a realidade, no sentido do artista, é sempre algo criado, embora o real empírico constitua um referente do qual o autor se serve para sua criação” (JOSEF, 2006, p. 166).

Segundo Eco,

na verdade, os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são com efeito ‘pequenos mundos’ que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. (1994, p. 91)

De acordo com Bella Josef, o “conceito de realidade se transforma, passando a textual e não mais testemunhal. O texto, ao destituir a realidade como comportamento, a institui como discurso” (1993, p. 39). A ficção e a realidade percorrem uma linha tênue, pois o caráter de verdade, projetado pela ficção, não se encontra pela impressão do real, mas em revelá-lo por meio da palavra. “Na ficção atual, fantasia e realidade se unem até formar um mundo único e total” (JOSEF, 2006, p. 185).

O mundo do texto é, de fato, o mundo do possível, que constantemente se correlaciona com o mundo real. O universo narrativo, segundo essa noção, tem sua existência instituída apenas no plano textual. Na ficção, o representante maior do mundo narrado é o romance, uma criação literária concebida a partir do imaginário de um ficcionista, habitada por seres fictícios em seu enredo, vivendo no modo da mimeses, cuja representação do real se dá conforme as diferentes vozes que o compõem. O ficcionista do final do século busca,

o imaginário, sem abandonar o real. A experiência criadora parte do real, como assimilação e síntese. O imaginário marca, portanto, mediação de uma a outra realidade. Há distância, mas não separação. A palavra integra o pensamento: a invenção está no nível da linguagem. (JOSEF, 1993, p. 29)

O valor da ficção está não na pessoa que se está representando, tenha ela ou não existência real, mas no seu valor estético. Em outras palavras, a diferença entre literatura e real estaria na diferença de que o que há na literatura é ficção, e não mentira. Pode-se distinguir na criação literária uma espécie da verdade em si da vida, anterior à obra e que viria refletir-se nela, diretamente na autobiografia e indiretamente no romance e no poema. Uma verdade interior, como expressão do ser íntimo, referência necessária para a compreensão do

domínio humano, é o que se reflete na obra de arte, na autocriação que o criador empreende ao se escrever.

3. CAPÍTULO – QUARTO DE HORA

Segundo Genette (1995), a narrativa tem elementos estruturais como enredo, espaço, tempo, personagens e narrador. Estes elementos, organizados em um percurso diegético específico, constituem o enredo ou diegese, seguindo as palavras de Genette, organização discursiva que sob uma égide ficcional, relata um acontecimento, uma história.

A escolha pelo enredo de *Quarto de Hora* contempla o arcabouço histórico-cultural da narrativa que possibilita a produção de uma obra a partir da memória e do testemunho. Busco estabelecer um diálogo entre a escritura de *Quarto de Hora* e algumas fontes testemunhais, tendo em vista como o testemunho aparece narrado na obra literária, entrelaçado nas entrelinhas que estruturam a própria escritura, bem como nos relatos orais; pois a obra literária se mostra portadora de ideias capazes de dialogar com outras fontes, a exemplo, da narrativa oral.

No tópico seguinte, será feita a leitura de *Quarto de Hora*, observando, o percurso da obra, verificando o título, enredo/narrativa, narrador, tempo e espaço. Para esta análise, priorizaremos alguns elementos da estrutura narrativa em detrimento de outros, como categorias prioritárias, elegemos tempo e espaço. Tais elementos perpassam a obra, fundindo-se num tom indissolúvel demarcando um processo de deformação temporal. A temporalidade e a espacialidade em *Quarto de Hora* ganham maior dimensão por representarem a subjetividade da narradora-protagonista; os espaços que são revisitados pela narradora, entre as brechas da memória, são projetados em função da dinâmica do tempo.

Segundo Todorov,

A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico e não descritivo; por outras palavras, o objetivo de tal estudo nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural. (TODOROV, 1979, p. 80)

Em seguida, partiremos para análise simbólica da obra, evidenciado a cartografia da cidade “toda branca” através do contraste de cores que constrói a lenda; por meio da análise simbólica da obra é possível extrair elementos que permitam pensar a relevância da imaginação literária. Pode-se pensar que na literatura encontra-se a possibilidade de

ultrapassar as imagens da realidade, ampliando as noções singulares e subjetivas, criando sentidos, enriquecendo o real.

Posteriormente, realizaremos uma leitura do contexto histórico-cultural da obra enfatizando como é possível a produção de uma narrativa literária a partir da memória e do testemunho. A obra expõe o relato de uma narradora que baseia-se na construção mnemônica de um passado imaginário, espelhando-se nas vivências, costumes e hábitos culturais testemunhados; representando a memória de um contexto histórico interpelado pela experiência vivenciada e construída por suas memórias individuais e coletivas. “Lembra-se, narra-se ou remete-se ao passado por um tipo de relato, de personagens, de relação entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos ou inconscientes” (SARLO, 2007, p. 12).

Memória e literatura inauguram um espaço privilegiado de identificações e relações entre o sujeito que lê a obra e aquele que se lê através da memória coletiva da obra. “As narrativas – orais e escritas – constituem formas privilegiadas de apreendermos aspectos da constituição da memória coletiva e individual, da dinâmica social e discursiva, de quem somos”²⁸. Na obra literária, a memória ganha forma, é recontada e reconstituída, todavia não é somente a memória pura e a simples recordação que ali aparecem. A memória individual está entrelaçada à memória coletiva, expressa cultura, modos de ser, sentir, fazer. A memória de uma época, a representação da sociedade encontra-se na obra literária.

Sendo assim, a obra *Quarto de Hora* leva o leitor a refletir sobre a criação literária por meio de uma voz narrativa que dá seu testemunho no espaço-tempo da narração. O leitor faz, dessa forma, a correlação entre ficção e realidade, aceitando o tom autobiográfico do relato, o que reitera a autoridade da narradora. Isso se deve, sobretudo, a capacidade criativa e interpretativa que *Quarto de Hora* exerce por ser uma obra aberta, portanto, sujeita a múltiplos sentidos.

Essa interação do leitor com a obra é conceituada por Eco (1991) na percepção de que a obra aberta é aquela que indica um interlocutor/leitor que pode guiá-la e manobrá-la, pois é um sujeito ativo que desenvolve suas ações. Como a obra aberta tem em sua essência a ambiguidade, é passível das mais variadas interpretações, encontradas em diferentes

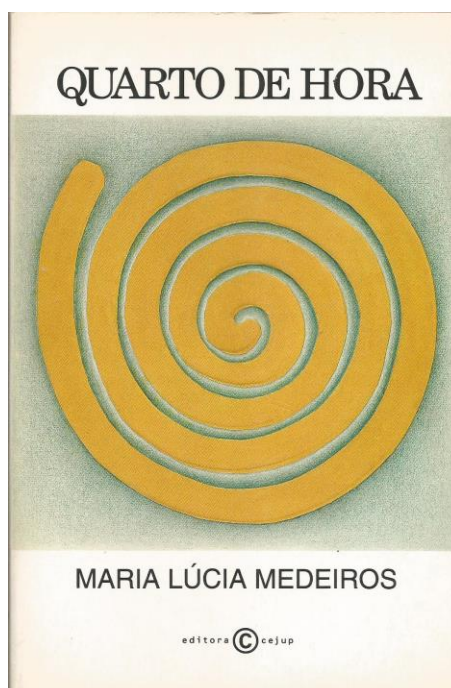
²⁸ BRAGA, E. dos S. O trabalho com a literatura: memórias e histórias. In: **Caderno. CEDES** Campinas, São Paulo: 2000-b, v. 20, n. 50, p. 84-102.

expressões artísticas. Por isso, ela significa para o interlocutor independente das decisões conscientes ou psicológicas do autor. Para que uma obra de arte esteja concluída, é preciso tornar-se compreensível se aquele que a observa for capaz de “[...] a reinventar num ato de congenialidade com o autor” (ECO, 1991, p. 41). Nesta concepção, *Quarto de Hora* apresenta-se como uma obra aberta com sua liberdade e abertura interpretativa possibilitando que diferentes sujeitos sociais possam complementá-la e realizar sua reflexão interpretativa.

3.1. UMA LEITURA DE *QUARTO DE HORA*

A expressão quarto de hora vem exatamente de um sofrimento muito grande passado num tempo muito pequeno e é essa a ligação que esse livro tem com o contemporâneo. É uma coisa de superposição de imagens, quer dizer uma velocidade muito rápida, um tempo muito pequeno para um longo sofrimento. Isso tudo tem a ver com o que o homem vive hoje. (MEDEIROS, 1995)²⁹

Figura 4 – Na capa do livro a imagem da espiral é uma criação do artista plástico Valdir Sarubi, primo de Maria Lúcia Medeiros.



Fonte: Arquivo pessoal.

Quarto de Hora é o terceiro livro de Maria Lúcia Medeiros, publicado em 1994 pela editora CEJUP, em Belém-Pará; entre sua produção poética é uma de suas obras mais

²⁹ In vídeo-documentário **Escritura Veloz**, 1995.

emblemáticas. A obra está ligada de forma direta ao ato de narrar. Nela a figura da narradora é que faz a mediação entre essa instância e o mundo narrado. O enredo centra-se na transmissão de uma narrativa oral disseminada por uma comunidade ancestral, através de um pai para sua filha, em seguida da mãe para a filha. A história tem como base “a lenda da cidade toda branca” contada pela voz de uma narradora-personagem, inominada. A narrativa *Quarto de Hora*, pode ser classificada como novela³⁰; é narrada em 1ª pessoa, onde no decorrer da narrativa surgem outras vozes; as personagens principais são a narradora-personagem e a mãe-narradora, responsáveis por disseminar a história. A obra é dividida em duas partes, a primeira, denominada Quarto de Hora, e a segunda, que recebe apenas o nome Horas, composta por várias narrativas menores que não possuem nenhuma relação com a primeira. Para esta análise será utilizada apenas a novela Quarto de Horas.

Por meio de mesclas entre passado e presente, a organização discursiva é cuidadosamente estudada e trabalhada, a ponto de parecer caótica, pelas estratégias da escritora ao lidar com a voz narrativa, tempo, espaço e o trabalho representativo da memória.

Passear pelo território poético de *Quarto de Hora* propõe o desvendar de uma cidade desconhecida habitada por pessoas estranhas, personagens inominadas, histórias lendárias e um rio de água escura. A cartografia simbólica da obra é apresentada por uma narradora-personagem que traz em seu discurso outras vozes, vozes que vagueiam pela tessitura narrativa.

3.2. O ENREDO

O texto é um piquenique para onde o autor leva apenas as palavras.

Umberco Eco

Assim como em *Mil e Uma Noites* que Sheherazade conta várias histórias sem revelar o final de nenhuma, “Quando terminava uma história, começava a contar outra ainda mais interessante. A cada dia, prosseguia em sua narração até um certo ponto e, fazendo suspense,

³⁰ Em *Quarto de Hora*, Maria Lúcia Medeiros trabalha exaustivamente a palavra. A existência é o tema central deste volume, que começa com um texto mais longo, que poderia ser classificado como novela e se amplia numa sequência de fragmentos, que fogem a qualquer tentativa de rotulação. In orelha de **Quarto de Hora** (1994).

interrompia-a num momento decisivo...”³¹, a narradora nos prende pelo fio da narrativa e nos envolve com o mistério de *Quarto de Hora*³² em tentar decifrar a brevidade do tempo, o emaranhado de acontecimentos que nos deixam a espera de mais uma história.

Meu avô, pai de meu pai, tinha um amigo. Vem daí o papel que me cabe nessa história transmutada até aos ouvidos de minha mãe, que a confiou a mim por adivinhar nos meus olhos sinais seguros de curiosidade por histórias de mistérios encantamentos. (QH, p. 11)

O fragmento introdutório cria uma atmosfera de verdade em relação à história, sendo assim, podemos dizer que a história confirmada pela narradora é a narrativa de uma narrativa, ou seja, o leitor mergulha no universo narrativo antes mesmo de iniciá-lo.

Ao rememorar a narrativa oral, repassada pela tradição partilhada, a personagem aciona a memória da comunidade, dando continuidade aos ensinamentos e ritos vivenciados pelos seus antepassados. Deste modo, ativa a memória, evidenciando um costume local, o hábito de contar histórias “A arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que os escutam” (BOSI, 1994, p 85).

Um elemento indissociável das narrativas orais é a memória. Para registrar os acontecimentos, as vivências e experiências é a memória que o narrador ou contador de histórias recorre. A temporalidade, a riqueza de detalhes do que é contado ou narrado ficam guardados na memória de quem conta e também de quem ouve as narrativas.

O conto, sem limites cronológicos definidos, liga-se, em sua origem, à narrativa oral e confunde-se com o nascimento da linguagem e suas manifestações. Como explica Magalhães: “além de ser a mais antiga expressão da literatura de ficção, é também a mais generalizada, existindo mesmo entre povos sem o conhecimento da linguagem escrita” (MAGALHÃES, 1972, p. 9).

O título *Quarto de Hora* sugere uma possível passagem do tempo, um período curto para o desenrolar da narrativa, neste breve instante de tempo a narradora-personagem constrói

³¹ VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Mil e Uma Noites**. Contos Seleccionados, p. 34-35. Disponível em: <http://www.minhateca.com.br/.../As+mil+e+uma+noites+--+Paulo+Sergio+Vasconcelo...>

³² A narrativa que compõe o corpus, objeto de experimentação e análise, receberá a sigla: Quarto de Hora (QH).

sua história vivenciando a passagem da infância para a vida adulta. O enredo da obra não obedece uma sequência cronológica; a personagem principal volta no tempo, evidenciando fatos passados que misturam-se ao presente, onde a narrativa realiza um movimento circular, retomando o final da história. A obra acontece *in media res*, ou seja, a narração inicia com fatos que pertencem ao final da diegese. Pois, na obra em questão, o tempo da história já é passado em relação ao tempo da narrativa, “De tudo somente sei que se passou há muito tempo, numa cidade toda branca à beira de um rio não tão largo mas de verdade tão profundo e de águas muito escuras” (QH, p. 11). A expressão “há muito tempo” indica um tempo longínquo.

A personagem inicia a narração de *Quarto de Hora* descrevendo os hábitos dos moradores da cidade toda branca. Nesta passagem, fica evidente como viviam os habitantes daquele local, conservavam costumes antigos e de reclusa. Mantinham-se confinados em suas casas, principalmente as mulheres que dedicavam-se aos afazeres domésticos e aos filhos.

Nesse tempo, os moradores da cidade mantinham hábitos de tal reserva e recolhimento que se algum forasteiro buscasse informações sobre alguém, partiria sem conseguir nenhuma fala, e se sorte tivesse, talvez pudesse ver o procurado de relance ao amanhecer que era quando as portas da igreja se abriam para que todos, antes de sair para o trabalho, passassem ali horas de adoração a rezar contritos, sem erguer as cabeças.

[...]

Os senhores zelavam por suas senhoras e as senhoras retribuía zelo e proteção, encerrando-se no interior das casas a educar os filhos, ensinando-lhes, além de hábitos saudáveis, línguas mortas.

Atribuía-se a essa vida monacal, a esses hábitos e costumes, a existência de um mosteiro naquele lugar, embora não se soubesse ao certo se a existência do antigo mosteiro era real. (QH, p. 11-12)

Nota-se novamente a referência a um acontecimento já passado na narrativa, em relação ao tempo da narração “Nesse tempo” confirma que os eventos do texto narrativo situam-se, por definição, num tempo distinto do momento da enunciação.

Na narrativa temos uma atenção especial à figura feminina, ao que tudo indica, vivia sob a dominação masculina, limitando-se a uma vida de clausura, sem o domínio dos próprios sentimentos e desejos. Onde tudo era ordenado, e não se podia desejar além do permitido. Os dias eram sempre iguais e não se admitia qualquer alteração em suas rotinas.

As mulheres casadas viviam decerto como monjas e se alguém desejava, desejava sem ímpetos, desejava que as chuvas não tardassem tanto para que a colheita fosse

feita em tempo exato e nada se antecipasse ou sofresse adiamento. Desejavam todos que os dias fossem calmos, que as noites fossem frescas, que as vidas fossem ordenadas. (QH, p.12)

A submissão feminina ao julgo masculino é visível nas passagens “Os senhores zelavam por suas senhoras e as senhoras retribuíaam zelo e proteção...” e ainda, “As mulheres casadas viviam decerto como monjas...”. O que reflete um passado bem distante que as levou à condição relegada e marginal na própria história. Como trata Michelle Perrot “... o homem criador/ a mulher conservadora, o homem revoltado/ a mulher submissa”³³.

E a narração continua com o tempo de colheita e a imagem do mercado. Pelo fio da memória a narradora-personagem lembra o modo com que sua mãe narrava estendendo-se nos detalhes. A figura do mercado mistura-se com outras imagens provenientes da imaginação da narradora. A visão interior da personagem passa comandar o fluxo narrativo. Como neste fragmento:

Em tempo de colheita abria-se o mercado e era no rumo dele que se movia aquela silenciosa legião, deixando pelos caminhos aromas de legumes e de frutas. Lembrome bem que, ao falar do mercado, minha mãe demorava-se em detalhes tão especiais que durante longos anos esqueceu de acrescentar que ele se erguia na parte mais elevada da cidade.

[...]

O mercado lá no alto, as portas abertas, as pessoas, o cântico elevando-se pelas alturas provocavam em mim imagens de ovelhas sacrificadas, sangue a manchar o chão do mercado. Embora minha mãe não confirmasse as imagens, jamais deixei de tê-las. O sangue das ovelhas que eu inventava corria rubro a desenhar no chão estranhas formas. Em balde minha mãe tentou desconfirmar. Minha mãe, só hoje compreendo, temia por mim que queria com fragor saber o fim da história. (QH, p. 12-13)

Podemos, então, assentar que a memória viva da narradora conta também com sua imaginação, pois só com a imaginação tantos detalhes viriam à tona. E é graças a essa mistura de lembrança com imaginação que os instantes poéticos também se fazem. A narradora, então, mistura eventos arquivados pela memória a inventados pela imaginação criante. “Embora minha mãe não confirmasse as imagens, jamais deixei de tê-las. O sangue das ovelhas que eu inventava corria rubro a desenhar no chão estranhas formas.”

Para Halbwachs “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções

³³ PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 188.

feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 2004, p.76). Como a imagem acionada pela narradora “O mercado lá no alto, as portas abertas, as pessoas, o cântico elevando-se pelas alturas provocaram em mim imagens de ovelhas sacrificadas, sangue a manchar o chão do mercado”.

Ricouer (2007) faz uma crítica da imaginação, na qual se deve dissociar memória e imaginação (p. 25). O autor trata da imaginação, “voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico” (p. 26); e da memória “voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da “coisa lembrada”, do “lembrado” como tal”. (p. 26). Ricouer, em sua abordagem, distingue essa visão, admitindo a presença da imaginação e da memória como unidades opostas. A lembrança, portanto, para o estudioso, está em oposição à imaginação, em termos de semântica; mas por outro, uma está interligada à outra, na medida em que a memória opera na esteira da imaginação.

A filha envolvia-se com a história, querendo antecipar o final, que a mãe-narradora tanto omitia. Mas com o passar dos tempos a personagem foi aprendendo a esperar pela história, pelo momento certo de absorver os ensinamentos maternos.

Assim, por muitos e muitos anos, acreditei ser esse o final da história. A paciência bíblica de minha mãe fê-la esperar até que eu aprendesse a não sucumbir à passagem da beleza ou, em outras palavras dela, saber juntar lavra e colheita.

Esperar o final é querer a história, é merecê-la pelo direito da espera, é possuir infinitamente, *ad aeternum*. Para esse final fui preparada com tanto zelo que o inesperado transmutou-se, passando a linhas ondulantes da própria natureza que minha mãe escavava com a voz, cambiando impulsos, aliviando densidades, atando-me por fim, ao pé da vertigem narratória. (QH, p. 13-14)

A narrativa é tomada como ensinamento, pela filha. Podemos observar o caráter de aprendizado da narrativa quando observamos que a narradora constrói sua narração mediante os tempos verbais do passado e do presente. Vejamos que a narradora estabelece pelo pretérito perfeito o fato concluído, naquele momento de outrora, mas que deixou marcas no presente, como um ensinamento, quando afirma pelo presente (verbo “e”) sentencioso de como deve ser a narrativa de uma vida: *ad aeternum*. Assim, “querer a história” “é possuir infinitamente” a narrativa.

Na obra fica evidente a imbricação de tempos, o tempo da narração e da narrativa confundem-se mesclando-se em blocos fragmentados. Como neste fragmento:

A cada colheita, a cada banho de rio narrado por ela, eu ia aos poucos restituindo sinais outros, murmúrios, gemidos e alguns soluços que, embora abafados pela alegria dos cânticos, eu acreditava ouvir. As vozes levavam os cânticos para o alto e os soluços baixavam penetrando a água, desfazendo-se em limo.

(...)

Ao deixarem as águas do rio, narrava ela, só se ouviam os cânticos que silenciavam completamente às portas das casas.

A despeito da convicção contida nas palavras dela, imaginava eu que nem todos retornassem para suas casas e começava a ver espectros, alguns que ficavam suspensos na flor das águas. (QH, p. 14)

No trecho, observa-se o estilhaçamento do tempo. Estabelece-se uma espécie de correspondência entre diferentes planos. Os eventos não decorrem da continuidade temporal e espacial. O acontecimento perde a temporalidade e a espacialidade esperadas e previstas nas narrativas tradicionais. Vejamos a ruptura ocorrida no momento da narração: “A cada colheita, a cada banho de rio narrado por ela, eu ia aos poucos restituindo sinais outros...” “Ao deixarem as águas do rio, narrava ela, só se ouviam os cânticos que silenciavam...”. Nota-se que a sequência narrativa fragmenta-se entre o fato narrado e as memórias da narradora.

Na obra, o acontecimento passa a ser uma realidade decorrente da própria estrutura do texto, isto é, do modo como às ideias se organizam na narrativa. E como se tudo se desenvolvesse em dois planos: o exterior, em que ocorrem fatos vividos pela personagem, e o interior, cujos fatos passam-se na sua imaginação “A despeito da convicção contida nas palavras dela, imaginava eu que nem todos retornassem para suas casas e começava a ver espectros, alguns que ficavam suspensos na flor das águas”. São lembranças do passado, projeções para o futuro. Esses planos, embora paralelos e em blocos distintos, inter-relacionam-se, pois os acontecimentos exteriores servem de motivação, de estímulo para as divagações da narradora-personagem.

Muitas vezes deixava exausta minha pobre mãe de tanto que eu queria saber, de quantas pessoas habitavam aquele lugar, quantos iam ao mercado, de que maneira as mulheres tinham seus filhos.

Pressentindo que eu me desviava da história e vendo-me horas seguidas perdida em contemplação, minha mãe fingiu atarefar-se e anos se passaram. (QH, p. 14)

A narrativa segue o ritmo da consciência, os pensamentos misturam-se a sensações do instante e de fatos passados. As ações se manifestam também no âmbito dos pensamentos, o tempo da história e o tempo do discurso se igualam, assim têm-se a ilusão de que a narração é

simultânea aos fatos “... vendo-me horas seguidas perdida em contemplação, minha mãe fingiu atarefar-se e anos se passaram”. A narrativa se divide em dois planos espaciais, um plano que corresponde aos espaços lembrados e imaginados do passado e outro plano nos quais estão os espaços visualizados que pertencem ao momento da enunciação.

A mãe aguardava o momento exato de iniciar a filha nos rituais da vida, do nascimento, da morte. Por isso, omitiu por tanto tempo o final da história. A sabedoria materna foi repassada a filha quando esta encontrava-se pronta para seguir sua trajetória, sem a figura da mãe. A narradora-personagem se reencontra num tempo mítico, tempo da natureza e da vida, tempo cíclico que eternamente retorna:

Um dia, não sei se porque pensou na morte e no esquecimento, pegou-me pela mão e levou-me para fora. E de um lugar mais alto que a casa, fez-me olhar demoradamente a natureza, as árvores e a terra escura onde todas as coisas se assentavam. Ajoelhadas as duas, fez-me fechar os olhos e escavar com as mãos em volta das plantas pequenas para que, Tateando, eu sentisse nos dedos a dureza da raiz e de que maneira estavam presas à terra. Depois, fez gestos de semear e gesto de colher, fez gestos de morrer e contou-me a história até o fim. Jurei não esquecer o rosto dela e o pranto que verteu ao terminar. (QH, p. 14-15)

Vejamos na passagem a menção ao tempo cíclico “... fez gestos de semear e gesto de colher, fez gestos de morrer e contou-me a história até o fim”. Procura-se transcender o tempo pela sequência ontológica dos acontecimentos. Para Gilbert Durand (2012), os “símbolos cíclicos” do tempo são a forma de, pelo simbolismo, dominar o devir, domesticando-o.

Os arquétipos e esquemas que se polarizam em torno dessa ambição fundamental são tão poderosos que chegam, nas mitologias do progresso, nos messianismos e nas filosofias da história, a ser tomados como realidade objetiva, como moeda válida do absoluto e já não como resíduo concretizado de simples estruturas singulares, de simples trajetos da imaginação. (DURAND, 2012, p. 281)

A busca pela dissolução dos rastros do tempo cósmico é, contudo, ainda uma maneira de se referir a esse tempo. Plano temporal articulado pela memória da narradora, intercalando a tarefa de narrar à história “Ao enxugar o pranto, exortou-me à obediência e à temperança a fim de bem cumprir jornada dos sete dias, naquele exato dia iniciada.” (QH, p. 15)

O caráter memorialístico do relato vai sendo desnudado aos poucos, nas linhas/entrelinhas do discurso narrativo. Uma memória coletiva que se constrói pelos destroços, fragmentos das lembranças individuais da narradora-personagem. O presente é

restituído pela transposição de espaços temporais, que vai do presente suspenso no instante em que se narra ao presente rememorado.

Uma procissão de mortos-vivos, um não mais acabar de vultos de passagem. Passavam ao largo em movimentos que me pareceram repetidos como se vagueassem e volteassem unicamente para nós, que havíamos chegado sem atraso, que não faltáramos ao encontro.

Por mais que meu esforço dependesse, não via nenhum rosto mas era como seu eu os visse com o coração e pelo sopro da memória, tal ausência de estranhamento. (QH, p. 15-16)

As memórias da narradora revelam seu domínio sobre a narrativa, indicam eventos revividos ao narrar sua experiência enquanto protagonista de sua própria história. Suas lembranças constituem seu passado, moldadas pelo “sopro da memória”.

É o que se confirma no dizer de Ricouer,

... a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito [...] a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado. É por esse traço que a memória garante a continuidade temporal da pessoa e, por esse viés, essa identidade... (RICOUER, 2007, p. 107)

Maurice Halbwachs também discute essa questão:

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, a vontade, diremos voluntariamente que eles não pertencem aos outros, mas a nós, porque ninguém além de nós pode conhecê-los. (HALBWACHS, 2004, p. 53)

Fazendo uso da postulação de Halbwachs, que a memória mesmo individual está amparada no domínio do coletivo, podemos dizer que a personagem de *Quarto de Hora* aciona a memória do grupo para ativar suas lembranças. Como na seguinte passagem:

Minha mãe, braço esquerdo levantado, proferia devagar nomes, nomes, nomes que até então eu nunca ouvira proferidos mas que sabia pertencer as pessoas, uns muitos nomes de santos e pecadores. Minha mãe, dura mulher erecta a preparar-me, instigava-me, braço esquerdo erguido.

Bateu-me leve tremor e iniciei baixinho, repetindo os nomes após a fala da minha mãe, nossas vozes alternantes que o eco espalhava, recolhendo depois mortos e nomes, as nossas vozes, a reza deles. (QH, p. 16)

A narradora ao rememorar a figura materna, reacende não só suas lembranças, como também ensinamentos suscitados pela memória de outros “... repetindo os nomes após a fala da minha mãe” “as nossas vozes, a reza deles.”

Para Halbwachs, mesmo que aparentemente particular, a memória remete a um grupo; o indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo na sociedade, já que “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 2004, p. 30).

Neste caso, as lembranças do indivíduo permanecem coletivas e são lembradas por outros, ainda que somente a pessoa tenha participado do evento, pois mesmo que esteja sozinha, os outros fazem parte de suas percepções e lembranças, e, estão presentes em suas representações.

Enquanto que para Joël Candau a memória coletiva existe exclusivamente no plano discursivo, mas não no concreto. “A existência de atos de memória coletiva não é suficiente para atestar a realidade de uma memória coletiva. Um grupo pode ter os mesmos marcos memoriais sem que por isso compartilhe as mesmas representações do passado” (CANDAU, 2014, p. 35).

É o que se verifica neste fragmento, a narradora aflora as lembranças no ato da narração, as memórias refletem a sua impressão do vivido. O predomínio da primeira pessoa perpassa a tessitura do texto. Vejamos:

... Depois, tomou-me as mãos e fez-me repetir palavras tão belas que até hoje ao pensá-las, penso inevitavelmente na luz que possuíam. Todas tinham luz, hoje sei, cedida por minha mãe para que mais e mais eu me enfeitiçasse por elas. Ao escaparem de seus lábios, todas ganhavam a vastidão, visíveis e encantatórias, fugaz clarão que eu acompanhava até desaparecer entre as nuvens. (QH, p. 17)

O autor destaca ainda o fato de que para haver a construção da memória coletiva, são necessárias as memórias individuais, é necessário que elas dialoguem entre si. “Todas tinham luz, hoje sei, cedida por minha mãe para que mais e mais eu me enfeitiçasse por elas.” Ricouer (2007) corrobora com essa visão, ele pondera que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, “esse ponto de vista muda segundo o lugar que nele

ocupo e que, por sua vez, esse lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (p. 133-134).

Quanto à percepção da individualidade e coletividade das memórias é possível observar que a memória individual predomina sobre a coletiva, contudo as memórias individuais estão inseridas nas coletivas. Sobre essa questão, assim diz Bosi: “Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum” (BOSI, 1994, p. 411).

Agora adulta, a narradora-personagem toma para si o exercício de narrar. “... dei-me conta, uma vez mais, de que principiava, a partir daí, meu exercício de narrar e que, ao olhar para frente e seguir em direção ao rio, deixava para trás a casa, meu abecedário, meu tempo de prefação”. (QH, p.21). A partir deste momento, a personagem principal tem a função de dar continuidade à propagação da “lenda da cidade branca”. “... ela morreu em paz deixando-me história de imaginação, iniciando-me em reino inexaurível e tantas vezes insondável” (QH, p. 20).

Ao encontrar um bosque com homens, mulheres e crianças reunidas em roda a esperar por histórias de encantamento a personagem sente-se atraída por uma voz em cantochão³⁴. Neste ponto da obra, temos o encontro com as várias gerações em espécie de cadeia ancestral.

Ali um bando de meninos nus a rodear-me e puxar-me pelas mãos. Mais adiante um páramo tranquilo em meio ao bosque e, em grande roda aberta, grupo de homens, mulheres com criança a apoiar o queixo às mãos e ouvir histórias saídas de uma voz em cantochão, narrativa a escorrer sobre a terra. Apurei os sentidos todos, juntei as mãos em concha e escutei. (QH, p. 40-41)

Esta passagem de *Quarto de Hora* nos faz relacionar novamente a teoria de Halbwachs, quando este afirma que nossa memória se apoia na presença dos outros. Pois sem a presença dos meninos e do grupo a narradora não poderia ter a experiência com a narrativa. “... ouvir histórias saídas de uma voz em cantochão, narrativa a escorrer sobre a terra”.

Ao aproximar-se para ouvir, reconheceu a história que sua mãe lhe contava desde tempos primevos, dos ceifeiros que assassinavam suas mulheres no leito dos rios, como

³⁴ Segundo o dicionário **cantochão** significa canto litúrgico da Igreja Católica Ocidental; canto gregoriano.

espécie de punição pelo seu comportamento transgressor. Ao rememorar as passagens da narrativa, a personagem revela o ritual de sacrifício que era imposto às esposas dos ceifeiros. A imagem recortada pela memória da narradora, ao longo da narrativa, é acrescentada por outros contornos que emergem das lembranças. Ao se exporem em banho de rio tiveram seus cabelos cortados e humilhadas foram sacrificadas.

... E vieram os ceifeiros que foi o nome pelo qual minha mãe os nomeou, fazendo o sinal da cruz diante de mim. E minha mãe gesticulava e gatimnhava para melhor reiterar expressão deles de ódio, contrapartida à exclusão que sofreram de suas mulheres soltas em banho de rio, soltas em banho de solidão compartilhada. E não falaram elas, não disseram palavra porque, surpreendidas, encenaram cenas de mentira, gestos de crianças quando pilhadas em malfeitos. E o ódio deles aflorava pelas barbas negras, pelos pomos-de-adão a subir e descer, eles engolindo em seco, a quase furar a garganta, pelos fios dos bigodes a acompanhar a boca em torcedura. E contou minha mãe que foi só um momento, o pesado momento em que os punhais foram expostos e apontados e que, estando elas em banho e soltos os cabelos, eles os cortaram mas, não satisfeitos, os tosaram indo além, feixes e feixes de madeixas crescendo nas abas dos rio, em horto transformado. (QH, p. 41)

Podemos, assim, ver a narrativa, tal qual lugares da memória, preservando e transmitindo heranças e tradições, como forma de registros orais ou escritos, traduzindo em palavras os registros da memória no tempo. A narrativa é por si só, dotada de grande força expressiva, já que é também instrumento de retenção do passado, constituindo-se num processo compartilhado que contém: estímulo ao narrar, ato de contar e relembrar e disponibilidade para escutar. A narrativa é, portanto, a humanidade em movimento, são as memórias falando. “A arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana” (BOSI, 1994, p. 90).

Na obra, a figura do contador de histórias assume uma importância salutar, porque é aquele que se encarrega de ligar os membros de sua comunidade às suas tradições, não no sentido de preservar o genuíno, mas, sobretudo de atualizar e até subverter os elementos dessa tradição. A reminiscência está na base da cadeia da tradição, que permite a transmissão de acontecimentos significativos para uma determinada comunidade, garantindo a permanência de elementos culturais, com alterações e adaptações, e até mesmo a exclusão de outros. Por meio dessa atividade de memória viva do grupo, resguardando a unidade dentro da diversidade, cuidando da história com a autoridade de quem viu, viveu e ouviu.

O ato de narrar se consagra como uma arte milenar é uma forma de representação do mundo que envolve formas simbólicas e imaginárias. Benjamin (1983, p. 57) traz a discussão de que a arte de narrar caminha para o fim:

[...] a arte de narrar caminha para o fim. Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa. É cada vez mais frequente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja, a de trocar experiências.

Segundo Benjamin, a figura do contador de histórias encontra-se em extinção, podemos estabelecer um paralelo com a obra *Quarto de Hora* de Medeiros, em meio ao turbilhão de informações do homem moderno alguns valores acabam se perdendo, a tradição da comunidade, as narrativas orais, contadas por nossos avós estão deixando de existir tornando-se cada vez mais raras. O contar está intimamente ligado à vivência de fatos, troca de experiências. No passado, era comum o homem ao redor do fogo contando suas caçadas, rodas de mulheres tecendo suas histórias, do caboclo contando seus “causos”, mas esses hábitos antigos estão sendo substituídos por outros, pela televisão, rádio, pela praticidade da vida moderna. Essas mudanças resultam de uma nova configuração da sociedade, com a modificação da vida familiar, a maneira de se comunicar, a partilha do trabalho doméstico e do campo, perdeu-se muito da transmissão oral de histórias.

Tomando ainda a postulação de Benjamin, este afirma que a boa narrativa literária apresenta a estrutura de uma narrativa oral. Como procede a narradora de *Quarto de Hora*, narrando a partir de sua experiência como testemunha. Podemos dizer que esta narradora está mais para a narradora viajante do que para sedentária, como classifica Benjamin. Como no fragmento:

... Dei-me conta nessa hora que, ao tentar lembrar-me dela, minha história se enredava em outra história e eu, em vão empenho, a perdia em esquecimento. Envidei grandes esforços, busquei em tentativas e assim fiz tantas vezes era possível fazê-lo para, ao cabo de tanto imaginar, perder de uma vez por todas o fio da minha própria história.
(...)
Pus-me a caminho, eu viajante de mim mesma não mais tão solitária porque ouvia vozes trançadas no tempo. (QH, p. 40)

Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade* faz uma discussão na relação entre ouvinte e narrador:

Entre o ouvinte e o narrador nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido. A memória é a faculdade épica por excelência. Não se pode perder, no deserto dos tempos, uma só gota da água irisada que, nômades, passamos do côncavo de uma para outra mão. A história deve reproduzir-se de geração a geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos. Quando Scheerazade contava, cada episódio gerava em sua alma uma história nova, era a memória épica vencendo a morte em mil e uma noites. (BOSI, 1994, p. 90)

Ao entrelaçar a sua história a história narrada, a personagem de *Quarto de Hora*, recupera a memória épica das narrativas orais como ouvinte e narradora “... minha história se enredada em outra história...” “... porque ouvia vozes trançadas no tempo”.

Em *Quarto de Hora*, a escritora Maria Lúcia Medeiros reúne em uma mesma obra, memória, tradição e imaginário, configurados em uma tessitura poética que pretende dialogar com o real. Ao abordar uma narrativa oral na textualidade literária a escritora mescla passado, presente e futuro ao reunir a voz do avô, mãe, filha na perpetuação de uma lenda, disseminada em uma certa comunidade, caracterizada por seus hábitos tradicionais. A partilha de uma mesma narrativa oral pelos moradores dessa sociedade valoriza a memória dos antepassados, a memória coletiva, compartilhada pela comunidade. Pois, ainda hoje, subsiste em algumas sociedades uma forma de comunicação baseada na oralidade primária, que permite ao grupo conhecer as coisas do mundo através da narração de histórias e da transmissão de aspectos culturais.

Paul Ricoeur, diante da necessidade de se dar um tratamento coletivo às questões antes tomadas como individuais, considera:

Por que a memória haveria de ser atribuída apenas a mim, a ti, a ela ou a ele, ao singular das três pessoas suscetíveis quer de designar a si próprias, quer de se dirigir cada uma a um tu, quer de narrar os fatos e os gestos de um terceiro numa narrativa em terceira pessoa do singular? E por que essa atribuição não se faria diretamente a nós, a vós, a eles? Embora a discussão aberta pela alternativa que o título deste capítulo resume não se resolva, obviamente, com esse mero deslocamento do problema, o espaço de atribuição previamente aberto à totalidade das pessoas gramaticais (e mesmo das não pessoas: se, quem quer que, cada um) oferece ao menos um quadro apropriado a uma confrontação entre teses que se tornaram comensuráveis. (RICOEUR, 2007, p. 105)

Relacionando com a teoria de Ricouer, a obra em questão, preserva as memórias individuais da narradora, que representam a memória de sua comunidade compartilhada pelo ofício de narrar. A narradora constrói uma nova narrativa como testemunha de sua história.

... Fiz-me a caminho e meus pés pisavam leve porque leve se fazia o ar da noite e eu com minha história sepultada. Sem começo, fim e intermédio, via-me nascer naquele instante sem nascituro querer ser. Era como render-se a um encanto, apaziguar-se, depor as armas, entregar-se por querer. (QH, p. 40)

Escrever as memórias individuais, inseridas no coletivo, significa para o homem uma tentativa de domínio lento e gradativo de seu passado. Acreditar na existência de uma verdade e na vivência individual é uma ilusão. As memórias se entrecruzam e duas pessoas são incapazes de narrar da mesma forma uma história, ainda que a tenham vivenciado conjuntamente.

Em *Quarto de Hora* a mãe-narradora como segunda intérprete e contadora incorpora a lenda da cidade branca outras histórias³⁵, recriando uma nova versão, por sua vez, a filha-narradora como terceira intérprete e contadora também acrescenta a história principal outras narrativas reinventadas pela memória e imaginação.

No quarto dia, precipitou-se em correntes a tempestade e minha mãe valeu-se dela para fazer a narrativa das águas e das lágrimas. *Sem dor não provarás do sal nem verás esse campo tremular em tuas retinas*. Para fazer-me crer na inutilidade das lágrimas, desfiava histórias de ludíbrios, irremediável fado de todas nós. *Pelo sal serão lavadas as feridas abertas pelas inconfidências e perjúrios*, ensinava-me. (QH, p. 17)

A narradora-personagem tem sua vez como protagonista da história, como intérprete de outras narrativas, como o cavalo de fogo, a velha roufenha. Vejamos a passagem:

... À medida que concentrei lembranças e soltei a imaginação, foi como se eu tivesse tomado assento em dorso de cavalo de fogo a dar saltos e coices, a escavar o chão, a espanejar o ar, a relinchar, a galopar e estancar, a dar meia volta e sacudir enlouquecido a crina para que meu corpo fraquejasse, para que eu não tivesse mãos tão fortes para a sustentação. (QH, p. 24)
(...)

³⁵ É o que chamamos de encaixe, um dos recursos mais bem explorados na estrutura da narrativa. Segundo Todorov, “o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda da narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente” (TODOROV, 1979, p. 126).

Ouvi um latido, ouvi um cantar de galo, animei-me. Com pouco eu já estava à porta de um casebre quase devastado de onde me saiu um som roufenho, um riso de debilidade, um vulto de mulher velha. Abraçou-me como se houvesse estado à minha espera e levou-me para dentro. (QH, p.26)

Há, portanto, uma relação intrínseca entre a memória individual e a memória coletiva. Em *Quarto de Hora*, a narradora toma a narrativa como ensinamento de vida, evidenciando pontos de contato entre as suas memórias e a dos outros, fazendo das lembranças um fundamento comum. “... Sem começo, fim e intermédio, via-me nascer naquele instante sem nascituro querer ser”.

Quarto de Hora termina retomando o início da narrativa em movimento cíclico, fazendo menção à tradição ancestral da origem da lenda da cidade branca transmitida por várias vozes e intérpretes.

Meu avô, pai do meu pai, tinha um amigo... Pus-me em retirada devagar ao tempo de escutar, em me distanciando, a voz em cantochão, abrindo caminho em meio ao arvoredado, palavras d’antanho a desembaraçar meu rumo e me lançar... Esperar o final é querer a história, é merecê-la pelo direito de espera, é possuir infinitamente, ad aeternum... (QH, p. 43)



A LENDA DA CIDADE BRANCA



Contadores: Avô – Pai – Amigo.



Segunda Ouvinte= Mãe-Narradora



Terceira Ouvinte= Filha-Narradora

A ordem dos acontecimentos já na obedece mais às exigências de um enredo, e, conseqüentemente, de um desfecho. Instaura-se uma desordem, surgindo daí um novo tempo e um novo espaço, ou melhor, a lógica da simultaneidade temporal e espacial.

Além de propiciar a aparição de diversas vozes e a composição de uma teia de histórias, *Quarto de Hora* possibilita que os episódios se entrelacem em tempos e espaços

plurais. Tal situação se explicita em toda a narrativa, já que o passado, ao levantar a sua voz, aprova a reconstrução de um tempo perdido, possibilitando que o presente, ao entrar em suspensão, corrobore para que o passado se torne presente. Esse recurso, por sua vez, permite a presentificação do passado. O tempo se articula, desse modo, na forma discursiva do enredo.

3.3. A NARRADORA-PERSONAGEM

A narradora de *Quarto de Hora* é autodiegética³⁶, no espaço-tempo da narrativa constrói seu discurso amparado no monólogo interior. É a protagonista quem estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo e manipula as ações, tecendo o enredo a seu favor, conforme as necessidades do desenrolar da história. Como narradora autodiegética, conta suas próprias experiências como personagem principal da história. Segundo Todorov³⁷, esse tipo de narrador é característico do fantástico, pois “facilita a necessária identificação do leitor com os personagens”.

Ai de mim, pássaros da noite! Ai de mim, urtigas deste campo! Ai de mim, que não morri ainda e o desenlace teima em se alongar! Ai de mim, que ainda não são meus os atados desse laço porque o fio se põe distante dos pontos de arremate! Ai de mim, que as agulhas furam às cegas! Que foi feito do vento a desfazer para sempre a estrela de meu braço? E o olho do céu, vigilante, a velar-me nessa travessia? Minha voz buscava os quatro ventos, mas o eco a desdobrar-se retornava para que só eu me ouvisse, ai de mim! (QH, p. 30)

Neste fragmento, o relato da narradora confunde-se com lembranças, desejos. É como se ela se dirigisse a si mesma na ordem caótica de seu pensamento. Guiando o leitor através da mente, a psique da narradora desnuda o caminho de seu olhar, o qual revela não somente suas reflexões, mas também impressões acerca do mundo que a circunda.

O mundo interior é intensamente acentuado na obra, imerso dentro do “eu” da pessoa da narradora; oscilando entre as situações vividas no passado e o momento atual de reelaboração dos fatos, a voz narrativa manifesta-se constantemente ao longo do relato. É nas linhas e entrelinhas que a narradora compõe o relato por meio de fragmentos, utilizando-se de um tempo psicológico e interiorizado que contribui para representar o funcionamento da memória.

³⁶ Segundo **Dicionário de Narratologia** (1987, p. 251), a “expressão narrador autodiegético”, que foi trazida para os estudos narratológicos por Gerard GENETTE, indica uma “atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata suas próprias experiências como personagem central da história”.

³⁷ TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 94.

... Cuidei que sonhara, mas eu não sonhara e ao primeiro esforço para erguer-me, soltei grito de dor mesmo sem ver as feridas.

Cuidei então que enlouquecia, que tonteava e não havia mais a mão materna ao alcance da minha mão. Gritei por se nome mil vezes, mesmo sabendo que ela não podia socorrer-me. Chamei por ela mesmo assim, para ter a sensação de que ela existira, para que meu grito a confirmasse por brevíssimo instante. (QH, p. 24)

A fragmentação do eu permite distinguir entre a consciência adulta que narra em um tempo presente e a menina que é narrada pela primeira, mas no passado. A fim de se representar a experiência do indivíduo e o consequente desencadeamento de imagens e pensamentos, opta-se não por uma narração objetiva e distanciada dos acontecimentos, mas por acompanhar o fluxo da consciência da personagem, afastando a narrativa de uma organização linear, casual e ordenada. É por meio da revisita ao passado que a narradora-protagonista atualiza os fatos.

Dei-me conta de que a morte de minha mãe passava a delimitar o tempo, que ao referir-me a ela eu já deveria dizer *no tempo em que minha mãe vivia ou quando eu era pequena e tinha minha mãe por perto*. (QH, p. 21)

Através de lembranças entrecortadas a protagonista a todo o momento é remetida voluntária ou involuntariamente a *flashes* do seu passado que ressignificam a vida. Sempre fugindo do tempo cronológico, busca o passado psicológico:

... Revia em corrente e num segundo, o passado que se desenrolava há tão pouco tempo, o inesperado da marcha que eu fizera em descida, gemidos de uma gente se findando.

Revia a escalada, a lida com o perigo extremo e a certeza logo dissipada de, por minhas pobres mãos, oferecer em retorno aquelas vidas. Vanidades, vanidades... (QH, p. 38-39)

Assim, o tempo cronológico é abandonado e o fluxo linear dos acontecimentos é interrompido. Por meio de divagações e lembranças cuja duração não pode ser determinada pelo tempo do relógio, prova-se que os caminhos que a consciência percorre são atemporais, impossíveis de serem delimitados.

O leitor participa da obra por meio da interpretação, desvendando as pistas oferecidas pela narradora auferindo seus próprios conhecimentos de mundo. Segundo Todorov, “Que é

uma personagem senão um determinante da ação?” (1979, p. 118). E, ainda, “Que é a ação senão a ilustração da personagem?” (1979, p. 118).

“Nas histórias fantásticas o narrador diz habitualmente “eu”: é um fato empírico que se pode verificar facilmente” (TODOROV, 2008, p. 90) e “o narrado representado convém pois perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente mentir” (2008, p. 91).

3.4. TEMPO E ESPAÇO

Nessa narrativa a linguagem rompe as amarras temporais. Espaço e tempo se entrelaçam para recriar o acontecimento no instante em que o êxtase da vida se transfunde com a sensação do não fato, do não tempo, do silêncio da imaginação. Em *Quarto de Hora*, não há marcação precisa de tempo e espaço. A narradora-personagem faz alusão ao momento presente, refere-se a fatos recentes ou ainda a acontecimentos de um passado longínquo. Como no fragmento seguinte:

A esmiuçar, enfim, cheguei e estanquei naquele alto, a vislumbrar planura imensa e aventurar-me. Eu ensaiara escalada nas trevas, mas o que eu dali descortinava era gleba desmesurada exposta ao tempo e diante de meus olhos; vasta região de amenas sombras, nem Sol, nem Lua, um tempo de intermédio deleitoso. (QH, p. 31)

De acordo com Benedito Nunes (1988), em *O tempo na narrativa*, tanto espaço quanto tempo são elementos muito importantes nas artes. O temporal e o espacial formam domínios mutuamente permeáveis que não excluem um ao outro. Tempo e espaço não estão presentes apenas na literatura, mas também na música, nas artes visuais, cinema, entre outras. Benedito Nunes reitera que o tempo predomina na música e na literatura:

Dada essa mútua permeabilidade, pode-se adotar, como critério distintivo, o da dominância do tempo na música e na literatura; o que significa dizer, que, quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual. (NUNES, 1988, p. 11)

O espaço e o tempo podem constituir-se enquanto campos que se entrelaçam na narrativa, não excluindo um ao outro, ao contrário, servindo-se enquanto complemento. A urdidura de *Quarto de Hora* é composta exatamente através do cruzamento entre essas duas instâncias composicionais da narrativa: “... vasta região de amenas sombras, nem Sol, nem

Lua, um tempo de intermédio deleitoso.” O espaço e a paisagem, junto com o tempo, se constituem reflexo da vida interior.

O espaço é um elemento essencial da diegese. Conforme os autores Reis e Lopes,

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translativo, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até psicológicas (espaço psicológico). (REIS; LOPES, 1988, p. 204)

Reis e Lopes esclarecem que “Outra categoria da narrativa com a qual o espaço estreitamente se articula é o tempo. Submetido à dinâmica temporal que caracteriza a narrativa, o espaço é duplamente afetado... A partir daqui, aprofundam-se consideravelmente as relações espaço/tempo na narrativa”. (1988, p. 207)

Ricouer afirma que a narrativa humaniza o tempo, torna-o apreensível pelos seres humanos: “O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”. (1994, p. 85)

Na narrativa prevalece o tempo psicológico, um tempo fugidivo, subjetivo. Retomando o que escreve Benedito Nunes (1988), o tempo psicológico varia de indivíduo para indivíduo, é subjetivo e qualitativo. Além disso, ele é composto por momentos imprecisos, que podem aproximar-se e mesmo fundir-se: “Evanescente e transitória, a visão do guerreiro foi obra de um breve instante, pois se desfez, fugaz e esplendorosa diante de mim em desfalecimento, verdade em mentira transformada, as pálpebras pesando como chumbo” (QH, p. 29).

O tempo psicológico faz parte do tempo da história, que se difere do tempo do discurso, ou tempo linguístico, que é sempre o presente, o tempo da narração. Assim, em *Quarto de Hora*, acompanhamos, do tempo presente da narração, a construção memorialística da narradora-personagem, que através do tempo psicológico recorre às suas lembranças para, em seu discurso, compor seu passado. É o envolver temporal filtrado pela consciência da sua voz narrativa. É o que se verifica nesta passagem:

Aos poucos fui reconhecendo o tronco e árvore velha porque recobrava o instante e a dor arrefecia. Encolhi-me, cabeça tocando os joelhos e, enovelada, soluzei e gemi por tempo que não cabia nos relógios.

Foi nesse tempo inimaginável que mergulhei meus soluços. Nenhum pássaro voava, nenhum animal rastejava. Entre aquele céu e a terra que me acolhia, só o meu corpo abatido, só o meu ser padecente. (QH, p. 24-25)

O fenômeno psicológico da recordação traz ao tempo presente, não só uma série de fatos já vividos, mas também as marcas emocionais desses fatos que foram armazenadas no espírito e que vem à tona independentemente do distanciamento e do tempo transcorrido, pois fazem parte do ser no tempo presente. Assim, ligados a fatores emocionais, o tempo psicológico existe em simultaneidade com o tempo físico, medido pelos relógios e calendários, tempo ligado aos ciclos da natureza e ao movimento do sol em torno da terra: “... soluzei e gemi por tempo que não cabia nos relógios”. “Foi nesse tempo inimaginável que mergulhei meus soluços”.

A narradora faz fluir o tempo da memória, o fluxo interior, que se dilui em sensações experimentadas no decorrer da narrativa. As imagens-lembranças trazem os acontecimentos com seu lugar e seu ambiente próprios e assim tempos e espaços indissociáveis surgem na percepção presente e nas lembranças. Como no seguinte fragmento:

Aos tropeços, reencontrei a trilha, ao mesmo tempo em que me enredava no fio da história, retomando. O silêncio engolia meu respirar, o ruído dos meus passos e voltava aos meus ouvidos rumor de água e de lamento. Caminhava dentro do negrume e solitária, a sentir em meus ouvidos a voz de minha mãe em confiança.

A cada lavagem dos corpos, a cada submersão, alguém de verdade se finava, alguém de verdade jazia sepultado entre o limo e a pedra. (QH, p.25)

A narradora divaga por espaços imaginários cruzando um tempo mítico, instante de duração interior dos acontecimentos. Os momentos de lembranças, divagações e reflexões da personagem formam o tempo psicológico na narrativa: “Caminhava dentro do negrume e solitária, a sentir em meus ouvidos a voz de minha mãe em confiança.” Ao acompanhar o fluxo da consciência, o tempo da história narrada parece ser unir ao tempo do discurso, assim caracteriza-se por lentidão no ritmo e as ações se camuflam em descrições de estados da alma: “O silêncio engolia meu respirar, o ruído dos meus passos e voltava aos meus ouvidos rumor

de água e de lamento”. As lembranças surgem no presente, por meio de imagens, sons ou acontecimentos, e transportam a personagem ao passado.

A lembrança acompanha o pensamento da voz narrativa na representação das imagens, as quais desenham os movimentos por onde a narradora se orientou nas situações vividas e revelam como estão contextualizadas pelo texto. A subjetividade restaurada pela memória do sujeito que narra consiste, principalmente, em uma espécie de contração do real: “Ao derredor o mundo transmudara em ondulações de um vasto campo, em asas que batiam e alçavam vôo, em tintas de cores variadas”. (QH, p. 29). As enunciações são vagas, obscuras, confusas e, se em um momento recuperam as cores de um episódio vivido, em seguida os tons restaurados esvaecem pelas névoas do esquecimento. Como na passagem abaixo:

Experimentei pensar em minha mãe, mas minha memória ainda não temperada não a trazia mais, por maior que fosse o esforço em recobrá-la. Não, ela não viria em relembração e além do mais, eu perdera minha imagem junto dela e a relembração só a encontrava em vulto e muito velha, a languescer-se. E eu, esquecida de mim infante, a aprender com ela. (QH, p. 34)

O tempo psicológico é adotado em *Quarto de Hora* para descrever experiências internas da narradora-personagem; essa estratégia de criação temporal surgirá em certos momentos, alternando-se objetividade e subjetividade temporais: “A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance”³⁸.

O tempo é percebido por intermédio da lógica interior, em que se aglutinam presente, passado e futuro. Há o interesse em apreender qualidades temporais: como sensações íntimas do tempo vivido, o fluxo temporal segue o meandro dos pensamentos. Ocorre, portanto, um entrelaçamento de tempo e personagem no desenvolvimento do discurso ficcional.

Gérard Genette (1995, p. 31) aponta que o tempo ficcional constitui-se em sequência duas vezes temporal, pois representa o tempo da “coisa-contada” e o tempo da narrativa. Em *Quarto de Hora*, a narradora em primeira pessoa é a personagem principal da história, por meio da qual narra a si próprio. Além disso, a insistência por manter o discurso no tempo presente transforma a obra em experimento de vida e de fazer-literário.

³⁸ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno, in: **Texto/Contexto I**, 5ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2006b, p. 84.

3.5. CARTOGRAFIA SIMBÓLICA

Para Durand (1988, p. 14) “O símbolo, assim como alegoria, é a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante”. Assim, o conhecimento simbólico está relacionado ao pensamento indireto, à transcendência. O símbolo não possui um caráter determinado, preciso; ele se manifesta de forma diferenciada nos seres e, ao contrário do racionalismo, corrobora com o singular. Ou seja, embora o símbolo seja universal, presente em todas as culturas, o seu sentido não o é, particularizando-se nas mais variadas criações humanas, como no caso da literatura.

Desse modo, a imaginação simbólica oferece uma possibilidade de criação de sentidos, e é na linguagem que se exprime essa capacidade de simbolizar. E, na linguagem poética, ficcional, que o pensamento simbólico encontra um lugar privilegiado para se manifestar.

A simbologia das cores na narrativa compõe uma atmosfera emblemática e mística, num jogo de claro-escuro pinta-se uma paisagem figurativa como que reproduzida pelas pinceladas de um pintor no seu instante criador. A cor branca sugere os múltiplos sentidos da cidade em *Quarto de hora*, metaforiza a revelação e a mudança de estado. A cor branca contrasta com a cor negra das águas do rio “... numa cidade toda branca à beira de um rio (...) de águas muito escuras” (QH, p. 11). Enquanto o branco simboliza a transparência e o equilíbrio, o negro, sua contra-cor, representa o oculto, o mistério.

Em “A cidade toda branca” compõe-se o imaginário da obra, revelado pela paisagem mítica, construída por imagens-lembranças. Um espaço amparado pelo domínio da memória e tradição em que se cruzam a memória da cidade e a cidade da memória. Segundo Gilbert Durand (2012), a imagem torna-se portadora de um sentido da significação imaginária, um sentido figurado, constituindo um signo motivado, ou seja, um símbolo.

Na perspectiva de Durand, é através do imaginário que os seres se reconhecem como humanos, conhecendo e aprendendo a realidade múltipla do mundo, organizando as experiências e as ações humanas: “... o imaginário não só se manifesta como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas, sobretudo, como transformação

eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor” (DURAND, 2012, p. 432).

A imagem do rio de águas escuras revela um “Mergulho na profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo da percepção, do reconhecimento e da criação pela via do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica”³⁹. O devaneio poetizante como afirma Paes Loureiro, o rio, as águas, inspiram o ser devaneante, no encontro com a natureza, com a sua cultura.

Desvendar essa paisagem vai muito além do espaço físico. A cidade edificada por Medeiros em *Quarto de Hora*, representa uma viagem em busca do espaço-tempo perdido, ao encontro do fantástico, transitando por rastros do vivido que misturam-se ao sonhado. Busca-se recuperar o espaço perdido nas brumas da memória; os sentidos de um tempo perdido por meio dos seus vestígios no espaço. A cidade branca pode ser pensada como uma espécie de apropriação do espaço pelo real/imaginário, uma apropriação estética e sensorial que nos possibilita deambular através deste trajeto imagético. Como acrescenta Durand: “O espaço é, constitucionalmente, convite à profundidade, à viagem longínqua” (2012, p. 410).

A cidade e as suas paisagens se mostram em toda a sua diversidade para construir um ponto de vista simbólico, metafórico e ontológico: “... o espaço parece de fato ser a forma *a priori* donde se desenham todos os trajetos imaginários” (DURAND, 2012, p. 413). As imagens da paisagem tem uma dimensão simbólica, formadora de identidade e tradição: “... numa cidade toda branca à beira de um rio...” (QH, p. 11). A cidade branca reflete a cultura ribeirinha, do homem amazônico: “A cultura está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural” (LOUREIRO, 1994, p. 55).

A evocação de um lugar e o seu reconhecimento físico e simbólico que se alicerça a nossa memória. “A cidade é um depósito e um dispositivo material, concreto, dos sonhos coletivos. Funciona movida pelos desejos que se encontram e se contradizem no conflito entre a singularidade e o coletivo, tão palpáveis na ilusão quanto no desencanto” (NAZARIO, 2005, p. 47). Como a cidade narrada em *Quarto de Hora*, construída pelo viés do imaginário:

³⁹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A cultura amazônica**: uma poética do imaginário. Belém, CEJUP, 1994, p. 58.

“Todas acessas, a cidade enchia-se de sombras e iam todos lavar os corpos no rio, água tépida àquela hora da noite” (QH, p. 13). A memória da cidade perpassa pelo coletivo, não faz parte apenas das lembranças da narradora-personagem, mas de toda a comunidade.

Quarto de hora é também marcado por rituais, na narrativa da “lenda da cidade branca”, as mulheres dos ceifeiros soltas em banho de rio: “soltas em banho de solidão compartilhada”. (QH, p. 41) avermelhavam as águas do rio: “... os punhais foram expostos e apontados e que, estando elas em banho e soltos os cabelos, eles o cortaram mas, não satisfeitos, os tosaram indo além, feixes e feixes de madeixas crescendo nas abas do rio, em horto transformado” (QH, p. 41).

Nesta passagem da obra, o banho simboliza os rituais primitivos e ancestrais da história da humanidade, a limpeza do corpo e do espírito em práticas atuais, representa a purificação. As mulheres vivenciam-no ritual do banho uma nova visão de mundo, alicerçada sob o prisma da renovação e purificação. Nesse sentido podemos pensar numa possível reconstrução das relações humanas e espaço-temporal, ou seja, o homem na reconquista do seu meio como relatam os estudos de Eliade (2001) a respeito do banho cosmogônico e a simbologia da água. Em suas palavras:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades, elas são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência (...) A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo da água implica tanto a morte como a renascença. O contacto com a água comporta sempre uma regeneração (...) <novo nascimento> (...) a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida (...) <segunda morte> do homem ou a morte iniciática do baptismo (...) a imersão nas águas equivale (...) a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma vida ou de um <homem novo>. (...) banhos rituais primaveris que trazem saúde e fertilidade (...) precede a criação (ELIADE, 2001, p. 139-140).

Segundo Bachelard “Mergulha-se na água para renascer renovado” (1998, p. 151). Assim “a água converte-se na heroína da doçura e da pureza” (1998, p. 158). A água simboliza a origem da vida, a fecundidade, a fertilidade, a transformação, a purificação, a força, a limpeza. O banho de uma forma geral é interpretado como uma forma de livrarmos de nossa sombra, pois o contato com a água nos traz de volta ao inconsciente para que possamos nos purificar e renascer: “a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (BACHELARD, 1998, p. 193).

A simbologia dos cabelos também é visível na obra: “... estando elas em banho e soltos os cabelos, eles os cortaram...”. O ato de cortar os cabelos e sacrificá-los significa frequentemente um renunciar e um renascer. Um símbolo de transformação e desde a antiguidade o corte de cabelo (tonsura) estava ligado à consagração nos ritos de iniciação onde o sacrifício dos cabelos nos templos das deusas da lua, correspondia a uma evolução da prostituição sagrada, o seu simbolismo era de que entregando os cabelos, a mulher entregava o feminino à deusa.

3.6. CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL

A obra condensa um relato oral de uma narradora-personagem incorporado à narrativa literária, a novela traz à tona a importância da narrativa como testemunho. A personagem de *Quarto de Hora*, narra sua experiência, enquanto ouvinte de uma história disseminada em sua comunidade, como integrante de seu grupo vivencia aspectos incomuns e compartilha de seus ensinamentos: “Vem daí o papel que me cabe nessa história transmudada até aos ouvidos de minha mãe...” (QH, p. 11).

Quem narra um fato, uma história, representa seu olhar particular, oferece outras versões, referindo-se às lembranças recuperadas pela memória ao rememorar a narrativa contada. A narradora de *Quarto de Hora* relata experiências do passado, que ganham nova dimensão em sua voz. Embora a personagem acione outras vozes que reproduzem “a lenda da cidade branca” como a da mãe e do avô, a narradora possui o poder narratório: “... contou-me que em dia singular vinha de muito longe a multidão para ouvir de um ser vivente naquele bosque, as mais antigas histórias, algumas que de tão compridas atravessam três dias e três noites.” (QH, p. 42)

O narrador, no momento em que relata sua experiência, exerce sobre o ouvinte o poder de capturar e seduzir, desviando sua atenção para as cenas de sua vida. A linguagem, por meio da razão narrativa, entrelaça diferentes fios e desenha os contornos presentes nas vozes dos sujeitos, revelando o acontecido nas dobras do tempo, como um fato que se caracteriza pelo pressuposto da verdade vivida: “Não sei por quanto tempo permaneci em contemplação, mas ao recrudescerem as vozes, ouvi do menino em advertência que eu me pusesse à escuta. Sentia dificuldade em afastar-me dele, mas o chamamento alcançou-me lá no bosque, em sedução de voz e ouvido.” (QH, p. 43)

É válido neste momento citarmos Zumthor, na discussão sobre a presença do corpo: “A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar. (ZUMTHOR, 2010, p. 217). A oralidade para o estudioso vai além da voz, alcançando o movimento do corpo, a performance, como bem definiu Zumthor.

E era esse o momento em que minha mãe animava a narrativa porque erguia-se e percorria distância de uns dez metros, mãos para trás do corpo, olhar preso no chão ou nos meus olhos, para um e outro lado, para esquerda e para a direita, doloroso escutar, angustiante deambulação, a história se tingindo de sangue na hora dos punhais. (QH, p. 41-42)

Para o sujeito que narra, é impossível narrar tudo, lembrando-se apenas dos momentos significativos do passado. No ato de lembrar, evocamos momentos vividos, remontamos a vivências, valendo-nos de nossas referências atuais. Nesse ato, experiência e memória se imbricam num processo de metamorfose no qual a identidade se constitui. “Nesse contar é que a história (Clio), filha de Mnemosine, abre cenários para se interpretar a teia de acontecimentos. Assim, o sujeito que narra é portador de uma memória que esculpe, no tempo, uma história” (GROSSI E FERREIRA, 2001, p. 30).

A cada colheita, quando os cânticos prenunciavam a alegria, os senhores vigiavam suas senhoras e se de algumas não se visse mover os lábios, adivinhava-se que haviam sido tocadas pelo ímpeto da emoção, que desejavam bem mais além da colheita, que não pertenciam mais àquela legião exata e que naquela cidade branca à beira de um rio... (QH, p. 23)

A narradora de *Quarto de Hora* foi testemunha e intérprete da “lenda da cidade branca”, esculpindo no tempo uma nova história. A experiência narrativa permitiu a personagem deambular pelos fios da história e tecer seu enredo. Como no mito de Penélope⁴⁰: “Por três anos, da mesma lã,/fiaste em surdina a mesma tela./[...] Penélope tece destece”⁴¹.

⁴⁰ Quando Ulisses parte para a guerra de Tróia, pede a Penélope que não se case enquanto ele não voltar. Durante três anos, consegue esquivar-se aos pretendentes, afirmando que só decidiria por um deles quando terminasse de tecer uma mortalha para Laertes, pai de Ulisses. Penélope tece durante o dia, e à noite desmancha o trabalho, nunca terminando-o. Espera por Ulisses por vinte anos, tornando-se o símbolo da fidelidade conjugal, no dizer de Brandão (1991, p. 256). Ver também o verbete “Penélope”, de Denise Dummith, em BERNED, Zilá (org). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007, p. 512-518.

⁴¹ JUNQUEIRA, Ivan. Penélope: cinco fragmentos. In: _____. **Poesia reunida**. São Paulo: A girafa, 2005^a, p. 115.

Ao tecer a urdidura narrativa da construção da lenda, a narradora entrelaça novos fios ao enredo, gerando outras narrativas que se encaixam a história principal: “... veio o fio da história, explícito luar a tudo envolver, fio retomado e devidamente seguido, os corpos voltando-se a banhar-se e o desfecho avermelhando as águas” (QH, p. 23).

Ao descobrir a narrativa, como forma de dar sentido a sua existência, a protagonista de *Quarto de Hora* vivencia um rito de passagem, desatando o nó da história, como metáfora do labirinto de sua trajetória narrativa. O fio que desmancha é como o novelo de Ariadne⁴², mostrando a saída do labirinto. Retoma o controle de sua obra e de sua vida. Desfaz o que teceu e chega de novo ao ponto de partida, porém transformada.

Relembrando as luas que haviam passado, dei-me conta ainda uma vez, que eu tomara a dianteira, que o novelo escapara e que a linha que minha mãe atara ao meu tornozelo, em sendo frouxa ou estando retesada, revelaria a firmeza do avançar ou meu itinerário indeciso a quando de caminho bifurcados. (QH, p. 21)

Como a Grande Tecelã a narradora fia, tece, cria sua própria história. E, inventar é fabular, é narrar o processo identitário: “Vanidades, vanidades... O fio da história emaranhado, o passo enredado e vacilante. Precisei invocar todos os santos e pedir comprazimento, que viessem em meu auxílio e me afastassem dali por precisão de adiantar-me, seguir em frente, procurar e encontrar, procurar” (QH, p. 28). Assim, a história é reconstituída por meio da junção desses pedaços de histórias relatadas pela oralidade e retidas, muitas vezes, pelo ouvido da personagem. A narradora, então, reconta esses cacos com a intenção de manter vivas essas histórias e tradições dela advindas.

Os jogos com o tempo e com as vozes do presente/passado permitem as muitas versões dos fatos, nessa narrativa, possibilitadas pelo vai e vem das experiências, do tempo e do espaço. É, dessa forma, por meio da criação do espaço do mnemônico no âmbito da narrativa, espaço esse da convivência subjetiva do próprio sujeito com o outro, que temos acesso a essas vozes que testemunham uma época e um tempo sócio-histórico.

A memória é concebida como uma construção imaginária e de elaboração simbólica, pois aquele que rememora tece uma relação afetiva com o passado e tende a mitificá-lo.

⁴² Apaixonada por Teseu, quando este vai a Creta para lutar contra o Minotauro, Ariadne dá ao herói ateniense um novelo de fio que lhe possibilita sair do labirinto.

Tendo em vista tal consideração, a memória se entrelaçaria no tempo, espalhando seus fragmentos, como a própria vida que sustenta a experiência.

A narradora de *Quarto de Hora* tenta encontrar um lugar nessa história criando a sua narrativa e configurando-a a partir da própria memória. Essa rede de histórias entrelaçadas é a origem do seu próprio relato. Ao dar voz a um eu testemunho, Maria Lúcia busca a verossimilhança dos acontecimentos apresentando a vivência desse sujeito que os descreve como personagem-protagonista. Por ser a narradora personagem-testemunho, narra os acontecimentos, em vários momentos, orientando-se na própria experiência. Desse modo, tudo que a narrativa em primeira pessoa “consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto” (SARLO, 2007, p. 31). Um objeto criado pelo autor cujo “eu ausente” assume uma “máscara” (SARLO, 2007, p. 31).

Tal contexto nos permite argumentar que o sentido histórico, então, não só incentiva o homem a escrever sobre a sua própria geração, cultura e costumes, mas também a utilizá-lo como forma de preservar a tradição.

Percebemos, pois, que é por meio do jogo de relatar e inventar a memória, que a narradora tenta reconstituir o passado, ora como testemunha, ora como quem o ouviu de outros, transformando em texto ficcional as próprias recordações, mescladas com relatos orais do avô e de sua mãe: “Meu avô, pai de meu pai, tinha um amigo. Vem daí o papel que me cabe nessa história transmutada até aos ouvidos de minha mãe...” (QH, p. 11). Pois é na memória que o vivido e o porvir, as lembranças de leituras e de experiências empíricas, do imaginado e do “real” se misturam. Tal possibilidade é potencializada ao conceber a literatura como uma forma de memória.

3.7. O TESTEMUNHO COMO ARTE DE MEMÓRIA

O narrador está presente ao lado do ouvinte. Suas mãos, experimentadas no trabalho, fazem gestos que sustentam a história, que dão asas aos fatos principiados pela sua voz.

Ecléa Bosi

Parece-nos importante restaurar um pouco do que vem a ser a história oral como tentativa de observar o conceito de narrador contido nela. A ideia de um narrador que não só é quem conta a história, recuperando-a da memória, como cria outras narrativas e outras memórias.

A história oral centra-se na memória humana e sua capacidade de rememorar o passado enquanto testemunha do vivido. Podemos entender a memória como a presença do passado, como uma construção psíquica e intelectual de fragmentos representativos desse mesmo passado, nunca em sua totalidade, mas parciais em decorrência dos estímulos para a sua seleção.

[...] a história oral como um todo – decorre de toda uma postura com relação à história e as configurações socioculturais, que privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu. É neste sentido que não se pode pensar em história oral sem pensar em biografia e memória. (ALBERTI, 2005, p. 23)

Como procedimento metodológico, a história oral busca registrar – e, portanto, perpetuar – impressões, vivências, lembranças daqueles indivíduos que se dispõem a compartilhar sua memória com a coletividade e dessa forma permitir um conhecimento do vivido muito mais rico, dinâmico e colorido de situações que, de outra forma, não conheceríamos. A história oral pode ser entendida como

um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participam de, ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, etc. (ALBERTI, 2005, p. 18)

A história oral além de constituir-se uma metodologia apropriada para o estudo da subjetividade e das representações possibilita reconstruir o passado, ao mostrar como as

interações com o presente incidem na maneira de concebê-lo. A história oral pode ser um instrumento muito importante na reconstrução da memória dos mais diferentes grupos sociais.

As narrativas orais apresentam tanto aspectos individuais quanto coletivos, misturados a elementos e à experiência de cada narrador. Tais narrativas mantêm-se no presente de forma viva, e reelabora-se a cada contar, num processo que pode contribuir para a sua manutenção como elemento socializador. Essas narrativas abordam o cotidiano dessas pessoas; somando-se a isso a liberdade criadora e imaginativa de seus contadores, de tal modo que as situações reais, o simbólico e o imaginário são tecidos conjuntamente como resultados de experiências vividas e/ou inventadas.

É nesse sentido a afirmação de Barthes,

... a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente e mesmo oposta. (BARTHES, 1973, p. 19)

As narrativas podem desempenhar o papel de transmitir a cultura, os costumes, os aspectos da sociedade, a literatura, entre outros. São formas de recordar o passado, permitindo que nossas lembranças sejam revividas e reconstruídas. Quando se trata de pessoas, se lida diretamente com as lembranças destas e a memória, atribui novos significados aos acontecimentos através do discurso, ou seja, a memória tem um caráter extremamente subjetivo, com o estabelecimento de pontos de vistas.

Ao narrar, fatalmente fazemos uso, como indivíduo, da memória coletiva. Observamos, então, a relação direta que há entre a memória e a narrativa, especialmente quando falamos em tradição oral, pois a oralidade é, em muitos casos, a forma mais universal e pragmática de perpetuar a história de um povo.

As entrevistas são marcadas por lacunas de memória dos entrevistados, memórias construídas no tempo presente que restauram diferentes pontos de vista. Os contadores são normalmente as personagens principais, testemunhas ou simplesmente ouvintes dos episódios narrados. A passagem do *vocal* para o *escrito* é, conforme Zumthor (1993), repleta de confrontações, mais do que transcrição, é *transcrição*.

Os depoimentos coletados foram realizados com base em conversas informais com os entrevistados, em suas residências, na cidade de Bragança-Pará. Apenas uma das entrevistas foi concedida por e-mail. Nesses relatos, é possível recuperar memórias individuais e coletivas, vivenciadas e testemunhadas no tempo e espaço da narração.

Para a transcrição das entrevistas procurei utilizar alguns critérios destacados no trabalho do professor José Guilherme dos Santos Fernandes a respeito da grade de transcrição⁴³ adotada no Projeto de pesquisa “Rotas do mito”, o emprego pela transcrição grafemática justifica-se pela aproximação com a pronúncia do narrador, evidenciando a fala dos entrevistados, por considerar que “procura-se ressaltar a procedência diversa dos discursos dos presentes – cultura escrita e cultura oral – para chamar atenção que estamos face a um saber da ciência e outro da experiência”;⁴⁴ a opção por marcar de forma diferenciada, no texto, as vozes do narrador/entrevistado e do pesquisador/entrevistador, adotando, a fontes TIMES NEW ROMAN quando faço uso de minhas palavras e a fonte COMIC SANS MS para representar as entrevistas, pois devido seu caráter mais cursivo, manuscrito relaciona-se com a ideia de corpo e movimento, exaltando a *performance* no texto escrito, destacando “tanto no texto do narrador como no texto do pesquisador o tamanho da fonte deve ser 12 e o espaçamento 1,5, para se oferecer uma melhor visualização na leitura”⁴⁵.

O entrevistado senhor Manoel Nazaré Aviz⁴⁶ Castro conhecido como poeta e dramaturgo na região; possui em sua residência um acervo que reúne arquivos, relíquias, jornais antigos, livros como forma de manter viva a memória bragantina. Está sempre disponível para uma conversa no final da tarde para falar de poesia, Bragança, histórias, memórias. Depois de algum tempo de conversa falamos sobre Maria Lúcia.

⁴³ Lê: FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Do oral ao escrito: Implicações e complicações na transcrição de narrativas orais. **Revista Outros Tempos**. Belém, v. 2, n. 2, p. 156-166. Disponível em: www.outrostempos.uema.br>

⁴⁴ FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Do oral ao escrito: Implicações e complicações na transcrição de narrativas orais. **Revista Outros Tempos**. Belém, v. 2, n. 2, p. 156-166. Disponível em: www.outrostempos.uema.br>

⁴⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁶ Entrevista concedida pelo senhor Aviz, 71 anos, em sua residência. Nasceu no Maranhão, mas veio ainda criança para Bragança, entrevista realizada na data de: 13/10/2014 às 17:00 horas.

Tive contato com ela já depois de escritora, conheci pouco, uma tarde veio aqui em casa, coisa de uma hora, tomamos um café, e ela me falava do descaso com Bragança, os casarões iam se perdendo, a memória da cidade, falava de política, de como não estava satisfeita com os governantes da região. Ela... custava vir à Bragança, vivia mais em Belém, quase não vinha nas festividades da cidade, como a festa de São Benedito.

No relato de seu Aviz, nota-se que a escritora depois que foi morar em Belém se distanciou de sua cidade natal, Bragança. Assim que se tornou escritora vinha pouco a cidade, já não era tão presente como antes, não participava das festividades, como a de São Benedito. O que desmistifica o rótulo de escritora bragantina, como é consagrada no meio acadêmico.

Ao perguntar por que Maria Lúcia Medeiros era pouco conhecida na região, pelos bragantinos, segundo Aviz de Castro (seu pseudônimo como ele mesmo diz),

Acho... que porque custava vir aqui, passou a ser conhecida um pouco com os professores da universidade, pelo professor Dário Benedito Rodrigues, que tem um estudo sobre ela e sempre teve muito contato com sua família e também ela é pouco falada nas escolas pelos professores, até mesmo na universidade tem alunos que converso e pergunto a eles sobre os poetas paraenses quase não conhecem, estudam Literatura Brasileira, mas não conhecem a Literatura Paraense. Na biblioteca da cidade quase ninguém empresta os livros dela pra leitura, por não saberem quem é.

No discurso de seu Aviz, a escritora não possui o prestígio de escritora bragantina atribuído pela academia, só ficou conhecida na cidade através dos professores da Universidade Federal do Pará. No meio acadêmico, os estudantes do curso de Letras não estudam ou não possuem interesse em Literatura Paraense e pouco sabem sobre a escritora. No relato do entrevistado, nota-se a desvalorização dos escritores da Amazônia pela comunidade acadêmica.

Sobre a obra de Maria Lúcia, seu Aviz relatou que:

Li algumas obras dela, pouca coisa, o primeiro livro Zeus ou a menina e os óculos, e também uma poema dela sobre Bragança, chamado Benquerença, onde reflete um canto à Bragança, um memorial à Bragança, é um segundo cantar de Bragança, nele fala dos quintais, das varandas, os casarões, da infância dela. Eu mesmo sinto saudades do meu quintal, por questões de espaço tive que tirar, mas sinto muita falta.

Aviz de Castro teve pouco contato com a produção literária de Medeiros, leu apenas seu primeiro livro “Zeus ou a menina e os óculos” e o poema “Benquerença”. O entrevistado, ao rememorar a leitura da obra da escritora acionou sua memória, e as lembranças fluíram naturalmente revelando uma nostalgia do passado, um sentimento de apego ao espaço, como elemento identitário. A memória apoia-se no espaço, especialmente no espaço de cada um, no lugar que cada indivíduo ocupa e que tem acesso e que é reconstruído pela imaginação e pelo pensamento. É a esse espaço individual que se deve voltar à atenção para que reapareça determinada categoria de lembrança. O espaço do quintal tão frequente na poética da escritora, nas suas memórias de menina do interior, também faz parte da memória do entrevistado. Território esse que guarda muitos momentos de aconchego, fantasia, recordações de um tempo bom.

No relato a seguir temos um depoimento de Maria Lúcia do Rosário⁴⁷, prima de Maria Lúcia Medeiros, em sua residência (residência da família Medeiros, dos avós de Maria Lúcia Medeiros).

Ao falar sobre a obra de Medeiros, se havia lido algum de seus livros e se esses revelavam suas memórias de infância. Contou que:

Li um livro dela que andava por aqui... acho que era Zeus alguma coisa assim, mas emprestei pra uma moça da universidade que sumiu com o livro. Sim, eles lembram a infância dela aqui em Bragança das brincadeiras no quintal com as irmãs e os primos, lembro bem que ela contava sempre das brincadeiras com sua irmã Yeda, das mangueiras, sentava na porta pra brincar batia a irmã com galho de pitomba, se escondia dentro do tronco da mangueira pra não apanhar dos pais. Sempre contava das brincadeiras de infância no quintal da casa dos avós. Adorava ficar contando histórias antes de dormir pra irmãs. Ela sempre falava depois de adulta dessas histórias... dessas lembranças.

A entrevistada leu apenas um dos livros da escritora que foi suficiente para interligar com as memórias de infância de Maria Lúcia em Bragança. As brincadeiras no quintal com a irmã na casa dos avós relatadas na entrevista refletem as narrativas do livro de contos “Zeus ou a menina e os óculos”, a personagem muito se aproxima da figura da escritora, uma menina que contemplava o quintal como seu reino, vivendo mundos imaginários, nas suas aventuras de criança.

Sobre Maria Lúcia. Relatou:

⁴⁷ Entrevista concedida pela senhora Lúcia do Rosário, 49 anos, dona de casa, nasceu na cidade de Bragança, entrevista realizada na data de: 07/11/2014 às 16:30 horas.

Era uma pessoa calma e reservada, muito dedicada à família, gostava de antiguidades, de memórias. Já retornou à Bragança casada e com os filhos, quando vinha aqui em casa adorava ficar escrevendo na escrivania, gostava de tomar mingau de tapioca, adorava música clássica baixinha, gostava de simplicidade, de bolo de macaxeira que lembrava a infância. Dormia tarde, escrevia até de madrugada. Ela ficava aqui quando vinha dar aulas na universidade, os alunos gostavam muito dela.

Nas palavras da entrevistada a escritora era uma pessoa que possuía forte ligação com o passado, coisas antigas, memórias. Tinha paixão pelas coisas simples, principalmente aquelas que rememoravam sua infância. A casa dos avós em Bragança significava muito para a escritora, revisitá-la era reviver cada lembrança, o bolo de macaxeira, o mingau de tapioca.

Com relação à obra de Medeiros refletir a memória de Bragança. Respondeu que:

Reflete sim Bragança, ela era conservadora, quando tiraram as pedras da frente e do lado da igreja de São Benedito pra fazer a calçada ela não gostou, nem quando tiraram a pia de batismo da igreja catedral, não gostava das mudanças da cidade, da perda do patrimônio. Quando o rio Caeté foi aterrado e fizeram a orla foi uma indignação, pra ela perdeu a beleza do rio, não era mais o seu rio da infância. Era muito ligada ao antigo, sua obra mostra isso, o passado.

No discurso da entrevistada, a escritora possuía grande apego aos prédios históricos da cidade, lugares deslocados no tempo, as mudanças ocorridas nesse espaço-tempo afetaram profundamente as lembranças da escritora que não se identificava com a urbanização da cidade, que já não era a de outrora, da sua infância querida.

Acrescentou ainda, que a cidade de Bragança representava para Maria Lúcia o passado.

Bragança era o passado, a memória, os primos, os avós, as tias, principalmente sua infância. Lembrava muito da Tia Sabazinha... tinha saudades dela, o primo Sarubi. Suas lembranças de infância estão todas aqui. Quando vinha a Bragança contava muitas histórias da sua infância, lembranças que ficaram marcadas... e também os monumentos históricos da cidade que estavam se perdendo.

Para a entrevistada, o espaço físico é o agregador da memória coletiva e, também, da memória da convivência. A escritora tinha sua cidade natal como uma memória parada no tempo, um espaço fugidio recuperado por imagens-lembranças de uma memória fotográfica. Suas recordações de infância estão povoadas neste lugar.

Dona Iracema Conceição Costa⁴⁸, tia da escritora, residente na mesma casa, também concedeu uma rápida entrevista, por conta de um Alzheimer, muitas de suas memórias foram apagadas, em alguns momentos esquecia que Maria Lúcia havia falecido. Segundo a entrevistada,

Ela gostava de sentar aqui na frente com os amigos em uma cadeira de balanço, trazia amigos de Belém pra cá, teve um que veio uma vez, um fotógrafo, Luiz Braga. Era muito caseira, gostava de ficar lendo, contar histórias. Lembro bem dela menina brincando na tamarineira, correndo, travessa e inteligente. Sua casa ficava perto da estação, mas ela gostava era daqui de casa, suas melhores memórias são daqui, onde seus avós moravam.

⁴⁸ Entrevista concedida pela senhora Iracema, 84 anos, nasceu em Bragança, entrevista realizada na data de: 07/11/2014 às 17:00 horas.

No relato de Dona Iracema, quando a escritora se hospedava na residência da família Medeiros, trazia sempre alguns amigos, ficava conversando na frente, rememorando a infância, falando da cidade. Possuía grande afeição pela casa, e parece que suas boas recordações de menina bragantina estão vivas neste espaço.

São os meses de junho e julho os que mais me fazem recuar no tempo. Bate-me uma nostalgia tão grande e se é porque é também funda, vem arrancando raízes lá de dentro, desequilibrando coisas, terrenos movediços, árvores caídas e folhas ao vento. E a imagem que primeiro se aproxima nessas tardes ensolaradas de junho/julho é a de nossa mãe varrendo as folhas do quintal, varrendo embaixo da mangueira que ficava à esquerda da casa, um pouco ao fundo.

O vento soprando, as folhas caindo e minha mãe varrendo, juntando, tocando fogo, naqueles montes de folhas secas amarelecidas.

[...]

Nessas tardes custávamos a deixar o quintal, a abandonar a brincadeira, a entrar no banho e aceitar a tarde começando a morrer devagar. Rita e Luzanira nos chamavam incontáveis vezes, nossos nomes proferidos na imensidão do quintal e a felicidade era tão maior e elas corriam atrás de nós e até a disciplina virava um momento de brincadeira.

[...]

Eu olhava pela janela aberta para o quintal que se transmudava em escuridão. Para onde mergulhavam meus olhos, em busca de qual mistério?

[...]

De novo vem o cheiro de oriza dos lençóis e um imenso armário de cedro a um canto. Semi-adormecida ouvia de longe o Incrível! Fantástico! Extraordinário! no rádio da sala. Era meu pai, era a voz de Almirante, era a Rádio Nacional do Rio de Janeiro nas noites frescas de Bragança.

Maria Lúcia Medeiros⁴⁹

Fotografia 3 – Maria Lúcia Medeiros com familiares, na década de 1990, em frente à casa de sua família, em Bragança-PA. Foto: Elza Lima.

⁴⁹ In Memória de Bragança, Fevereiro de 2003. (Ver anexo)



Fonte: A ficção de Maria Lúcia Medeiros

E acrescentou ainda:

O que ela escrevia lembrava sua infância, a casa na praia em Mosqueiro, as brincadeiras no quintal aqui de casa... tenho saudades dela... era muito boa pra mim. Era professora, dava aulas, ficava aqui em casa, contava da infância... Maria Lúcia gostava de visitar a gente, ficar conversando.

A voz da entrevistada, vagueando por estes tortuosos caminhos que a memória elegeu, reveza os pontos de vista sobre o mundo. Através de sua narrativa é possível descobrir fragmentos do vivido, pelo percurso que a memória faz o relato se presentifica registrando e arquivando suas lembranças.

Dona Marina Vieira Medeiros Otelis⁵⁰, prima da escritora, concedeu uma entrevista em sua residência, sua casa fica em frente à orla da cidade, é um casarão antigo com móveis e objetos que contemplam um passado longínquo. A entrevistada contou que:

Eu era muito próxima de Maria Lúcia, vivemos a mesma infância, íamos à missa, brincávamos, ela era muito apegada a família, começou escrever adolescente... sempre que escrevia mostrava pra mim... muito inteligente, se destacava entre as primas pela inteligência, pela leitura.

Dona Marina, relatou sobre sua relação de proximidade com a escritora, a infância, a admiração que possuía pela prima, revelou sobre quando Maria Lúcia começou a escrever, do gosto pela leitura, da inteligência.

Acrescentou ainda:

Li alguns de seus livros, ela mandava pra mim, via Bragança neles, a família, a infância, a estrada de ferro, o rio Caeté, o casarão dos Medeiros... e também a Cidade Velha, a casa em Mosqueiro. O meu pai e o de Maria Lúcia trabalhavam na estação e ela morava perto da estação, ela fala na obra né... sobre essas memórias. Gostava das coisas antigas da cidade... ela tem um poema chamado "Benquerença", é o nome do restaurante do meu filho, o Paulo, foi uma homenagem a ela, o nome do restaurante. Era muito elogiada, muito lembrada, um orgulho da cidade, falava de muitas lembranças boas de Bragança. Depois que ficou doente sentimos muito, mas ela não demonstrava tristeza, escreveu até o fim.

⁵⁰ Entrevista concedida pela senhora Marina, 80 anos, professora aposentada, nasceu em Bragança, entrevista realizada na data de: 14/01/2015 às 17:00 horas.

No depoimento da entrevistada, as obras da escritora recordam Bragança, além da Cidade Velha, a casa de praia em Mosqueiro. Foi possível notar a relação do poema “Benquerença” com o restaurante do filho de dona Marina e ainda a admiração que a escritora despertava pelos moradores da cidade e que continuou escrevendo mesmo depois de doente, sem demonstrar tristeza, até seus últimos dias de vida. No relato da entrevistada, fica visível a relação de entrega e paixão que a escritora nutria pela literatura, sua condição existencial enleava-se pelas sendas da ficção mascarando a essência do real.

Um dia – quem dera fosse um domingo – recuperei a fala tão grande fora o susto e nunca mais foi possível fazer de conta de que tinha estado ausente tanto tempo.

Diante de mim a possibilidade de ultrapassar e não olhar para trás. Poderei voltar? Não devo, cheguei até aqui e quero me salvar de mim mesma. (MEDEIROS, 2005, p. 25)

Fotografia 4 – Restaurante Benquerença



Fonte: Acervo Pessoal, 2014. Imagem da pesquisa de campo.

A memória como um misterioso labirinto, na lembrança da narradora, conduz a voz a um passado mais distante, carregado de recordações que lhe marcaram e que vão surgindo como em um porão, aonde vamos jogando os objetos que são redescobertos depois de longo

tempo, a narradora vai “recolhendo” os fatos que trazem sentido à sua história, as lembranças são as iscas de um passado mais profundo.

O escritor Joaquim Alfredo Guimarães Garcia⁵¹, também contribuiu com seu depoimento sobre a poética da escritora.

Como puder perceber você é um estudioso da obra de Medeiros. Você percebe relação entre a obra e a vida da escritora?

Sim, sou admirador confesso da extrema lucidez, delicadeza na tessitura poética e admirável capacidade de narrar que Maria Lúcia Medeiros possuía. Nela se entrelaçavam memória e ficção de uma forma única, e quem sempre saía ganhando éramos nós, seus leitores, hoje infelizmente órfãos, pois a obra da autora anda muito esquecida e não vem sendo reeditada convenientemente.

Alfredo Garcia revela ser grande admirador da obra de Medeiros, para o entrevistado, nela se entrelaçam memória e ficção com maestria, ingredientes de sua poética. Segundo ele, a obra da escritora anda caindo no esquecimento, não sendo reeditada frequentemente.

Você a conheceu pessoalmente?

Sim. Minha mulher, Gleice Garcia, foi aluna de Maria Lúcia Medeiros. Eu ia com ela assistir algumas aulas de Literatura Infanto-Juvenil, na UFPA. Também fui a alguns lançamentos dela e, uma ocasião, dividi com ela na UNAMA uma bancada falando ambos sobre o tema “Como me apaixonei pelos livros”.

⁵¹ Entrevista concedida pelo senhor Alfredo Garcia, nasceu em Bragança em 1961. Hoje reside no município de Ananindeua, entrevista concedida através de e-mail na data de: 06/04/2015 às 10:00 horas.

O entrevistado compartilha sua convivência com a escritora, chegando a assistir aulas ministradas por Maria Lúcia na UFPA. E em outro momento, dividiu com a autora uma banca de palestra na UNAMA.

Maria Lúcia trabalha com memórias, principalmente as de infância. Você visualiza as memórias de infância da escritora presentes em sua obra?

Não, porque a autora não escreveu livro algum de memórias. Estas funcionam como um ponto de partida para que ela através dos recursos de estilo da ficção, que ela como poucos autores nacionais sabia utilizar muito bem, tornasse em contos tão belos, tão poéticos.

Segundo Alfredo Garcia, a escritora não pode ser considerada uma memorialista. A memória é apenas um estilo de sua poética mesclada em seus contos.

A escritora reflete Bragança em suas obras?

Prioritariamente esta não me parece a tarefa dos textos escritos por Maria Lúcia Medeiros, pode ser que, através de suas narrativas, encontremos marcadores literários, referenciais linguísticos, aspectos descritivos que rememorem uma Bragança já diluída no tempo.

Sobre o fato da escritura de Maria Lúcia refletir sua cidade natal, Bragança, o entrevistado afirma não ser essa a tarefa da obra da escritora. Talvez, rememorem aspectos que revelem uma Bragança já diluída no tempo.

À medida que os narradores vão percebendo, em seus relatos, as mudanças operadas dentro de si, reconstituindo os fatos, a consciência desta temporalidade. A articulação entre o tempo e o espaço na memória de cada narrador e o modo como essa encenação ocorre na narrativa, o inventário do vivido e também do desejado, engendram os “fios” deste texto/tecido, modulados pela “falta” e a necessidade de ir ao encontro das recordações,

testemunhas de um tempo que não pode ser mais alcançado, a não ser pelo próprio ato de narrar.

É o esforço da memória para evitar o esquecimento a que o sujeito se expõe na continuidade do tempo e que a escrita anseia resistir, procurando aproximar o vivido e o lembrado. A memória não se reduz apenas a um passado que recolheu fatos vividos dos entrevistados, mas percorre caminhos diversificados na trajetória do tempo.

Nos relatos colhidos, nota-se estreita relação entre vida e obra de Medeiros, momentos vivenciados pela escritora conduzem a uma memória individual proveniente de uma memória coletiva. O passado reconstituído por Medeiros em sua produção literária confirma o testemunho dos entrevistados acerca de sua obra. Mesclam-se numa mesma tessitura narrativa, a voz dos narradores e a voz da escritora. No testemunho, as noções de realidade e de ficção fundem-se em uma só, tornando o relato único.

A narrativa de testemunho passa pela subjetividade de quem narra, pela experiência do sujeito. Ou seja, o testemunho tem por característica ser anacrônico; ele pode se permitir ser assim, como afirma Beatriz Sarlo:

O testemunho pode se permitir o anacronismo, já que é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas ideias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência etc. (SARLO, 2007, p. 59)

O mote de estudo de Sarlo orienta-se no sentido de responder as questões elencadas e refletir sobre “a primeira pessoa do testemunho e as formas do passado que daí resultam quando o testemunho é a única fonte (porque não existem outras ou porque se considera que ele é mais confiável)” (2007, p. 21). A autora faz ressalvas a essa confiabilidade ao mencionar o caráter lacunar da memória, a atualização do passado na rememoração, o anacronismo do memorialismo, as interseções entre memória e imaginação, a instabilidade do sujeito.

O depoimento dos entrevistados evidencia um movimento de construção da memória e da narrativa na obra de Medeiros. As narrativas centram-se em relatar o passado atando-se a fios do presente recuperando fragmentos de lembranças sobre a escritora, sua obra, e o contexto histórico vivenciado. Assim, no plano da narrativa é possível descrever e enaltecer um tempo esquecido por muitos. Por isso boa parte dessas narrativas se fundamenta em restaurar o que passou. É através do sentimento de nostalgia que lamenta-se e relembra-se o passado como sugestão melancólica de perda de um local que se amplia para a perda de um tempo, de um espaço e de uma época que não gostariam que fossem superados.

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco havia experiência sem narração; a linguagem libera o mundo da experiência, a redime de sua imediatez ou do seu esquecimento e a converte no comunicável, quer dizer, no comum. A narração se inscreve na experiência em uma temporalidade que não é do seu acontecer (...) senão a de sua recordação. A narração também funda uma temporalidade que em cada repetição e em cada variante voltaria a atualizar-se. (SARLO, 2007, p. 29)

A narração é o que permite a inscrição da experiência em outras temporalidades. A mobilidade temporal caracteriza a narração da experiência, permitindo que ela se atualize a cada repetição e a cada variante. Walter Benjamin (1983) em seu ensaio sobre o narrador, já mencionava o papel central da experiência na narrativa. Segundo ele, a importância da narrativa diz respeito, sobretudo, à “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1983, p. 198). Segundo Benjamin, “A experiência propicia ao narrador a matéria narrada, quer esta experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez, transforma-se em experiência daqueles que ouvem a estória” (1983, p. 66). É esse aprendizado que se perde com o desaparecimento do narrador, segundo o ensaísta.

A memória, dessa forma, possibilita, no texto narrativo, a representação das histórias e das experiências passadas do próprio narrador. Tal fato legitima, assim, a reunião do passado e das memórias de outros em um ritual de rememoração e renovação. A narrativa é construída, então, a partir da percepção única do narrador que, ao filtrar esse passado, dos relatos que ouve ou do que vê, o transfigura pela linguagem em forma de narração.

Maria Lúcia, assim como toda ficcionalista, não relata o vivido conforme aconteceu, mas permeia de elementos fictícios. Através da literatura, ela não se obriga a narrar a verdade, mas recontá-la, reconstruí-la com elementos do presente. Fatos e episódios são recordados a

partir da relevância que têm para a autora. Sendo que, nos parece inapropriado discutir a questão verdade/ficção se tomarmos a premissa de literatura como representação.

Assim, tanto na obra quanto no testemunho, perduram configurações muito próximas de um tempo que não pode ser recuperado. Nota-se a intenção de se registrar o passado, tempo específico de uma sociedade e de um grupo que não deveriam ser esquecidos, mas preservados. Podemos afirmar que a memória não é verossímil, porque toda a narrativa vai ser construída em um espaço totalmente distinto daquele em que ocorreram os fatos narrados.

Maria Lúcia Medeiros, por meio de uma linguagem tecida de escolhas, silêncios e lembranças, constrói seu texto, traçando um longo caminho permeado de vozes que atuam na recuperação da memória, mostrando ainda, a interferência de outros fatores na edificação de seu relato. A escritora também constrói sua biografia e estrutura suas lembranças com base no imaginário, tecendo-as de forma que possam ocupar um lugar na posteridade.

Ao detectarmos como a memória e o esquecimento aparecem tanto nos testemunhos quanto na ficção da escritora é válido acionarmos a discussão de Michel Pollak com seu ensaio “Memória, esquecimento, silêncio”, que analisa a partir de reflexões sobre os textos de Maurice Halbwachs, a questão do embate entre a memória e o esquecimento, após a situação do trauma. Muito embora o texto de Pollak se refira a traumas do porte do holocausto, a sua reflexão nos serve como ponto de partida para a análise da obra de Medeiros.

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 uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBWACHS, 2004, p. 38)

A questão central na obra de Maurice Halbwachs, invocada por Pollak, consiste na afirmação de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A lembrança, de acordo com Halbwachs, “é uma imagem engajada em outras imagens” (HALBWACHS, p. 76-78).

Assim, a narrativa de vida pela via do texto memorialístico seria uma possibilidade de existência e de resistência ao esquecimento. A escrita memorialista através das reminiscências, esquecimentos e lacunas consagra-se como espaço-temporal, pois o sujeito

que narra literariamente num determinado Tempo é Espaço, um coletivo de vozes, de onde ouviremos as ressonâncias de um ou vários grupos sociais com o seus mais distintos signos.

É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. Assim retrocedo rumo à minha infância, com o sentimento de que as coisas se passaram numa outra época. É essa alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação dos lapsos de tempo à qual a história procede na base do tempo cronológico. (RICOUER, 2007, p. 108)

As narrativas de memória são permeadas por misturas de vivências, de fios narrativos encadeados pela interseção de experiências múltiplas. O passado, através da voz dos narradores, é constantemente rememorado e reconstruído a cada contar. Ao analisarmos o discurso dos entrevistados revivemos as memórias de Maria Lúcia, nos relatos recupera-se o tempo vivido pela escritora que nos reporta a uma outra época. Deste modo, travamos uma batalha contra o esquecimento, uma vez que a principal atividade da memória é conhecer o passado através da preservação. Arquivando-se testemunhos sobre vida e obra de Medeiros trata-se de uma tentativa de perpetuar a trajetória literária da escritora.

Considerando a afirmação de Ricouer de que “... a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (RICOUER, 2007, p. 44).

A literatura memorialística é como um teatro da narrativa e as máscaras com as quais o narrador se apresenta veem em camadas num sutil palimpsesto de rostos. É nesse tecido do recordado e do vivido, que a linguagem da memória reinventa cada passagem, enaltecendo a prosa da escritora. Onde a realidade é sempre uma fração do imaginário.

Através destes entrevistados, pude mergulhar em alguns espaços/tempos do cotidiano da escritora. As narrativas, peculiares, revelam diferenças de olhar e, ao mesmo tempo, guardam proximidades, estabelecendo um lugar de fala para cada sujeito que conviveu com a autora. As narrativas me deram condições de tecer e traçar outro tipo de perfil da escritora, mais atrelado à sua cotidianidade, diferente daquele que os livros, documentos apresentavam. O olhar narrativizante dos entrevistados fez emergir as formas de articulação do cotidiano familiar, social e profissional de Maria Lúcia Medeiros.

Assim como os entrevistados, a narradora de *Quarto de Hora*, por meio da memória, recupera o seu passado, dando testemunho de um espaço-tempo. A narrativa surge como fonte de vida: “o sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir sentido e, ao fazê-lo, afirma-se como sujeito” (SARLO, 2007, p. 39). Nesta obra, a memória funciona como veículo coletivo, social e individual. Possibilita identificação de uma experiência particular e/ou coletiva deslocando-se entre espaços separados pelo tempo. A narradora é, portanto, a guardiã dessa memória coletiva por ser a responsável pelo que é narrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não me negues a palavra. Pelas artes de uma palavra segui sozinho ouvindo o grito de outros companheiros a percorrer outro caminho.

Maria Lúcia Medeiros

Para compor uma *escrita de si*, diante de tais fissuras, o sujeito, não raro, segue os trilhos da fragmentação, refratando traços constituintes de sua subjetividade, compondo um tecido que insemina e se dissemina, emaranhando as mais diversas formas de textos, entre as quais se menciona a vida.

É através da palavra que somos convidados a percorrer a trilha da escritura de Medeiros, descobrir as entrelinhas, viajar por cidades imaginárias, tomar banho de chuva, brincar nos quintais e juntos velejar no mar de ilusões do real e irreal que a palavra poética conduz pela literatura “Ali, olhos abertos para o mar avistou pequeno barco com luz avermelhada. Lá haveria de morar um marinheiro a embalar no dorso nu corações e flechas, o sal da solidão” (MEDEIROS, 2003, p. 116). Os caminhos traçados por Maria Lúcia em sua existência literária ora convergem, ora se afastam, levando e trazendo pessoas que fizeram parte de sua jornada. Nesse ir e vir há encontros e desencontros, mas em diversos momentos essas vias se cruzam e a autora, consciente de que a vida é um entrelaçar de múltiplas estradas e desvios pelos quais passamos, tece com palavras uma teia de rotas, uma metáfora da própria condição humana de existir em contato com o outro.

O trabalho procurou investigar as relações entre os textos de vida e a ficção da escritora entrelaçados em sua trajetória existencial. Escrever e ler para Medeiros sempre foram suas grandes paixões e sua existência atrelada à criação literária. A literatura dava sentido ao seu ser como mãe, professora e artesã da palavra. Em muitos de seus contos torna-se difícil não se contaminar pelas aventuras vivenciadas por suas personagens; geralmente crianças descobrindo o mundo, percorrendo o fio da narrativa, desnudando a realidade pelas suas próprias lentes, como a menina de *Zeus ou A menina e os óculos* “Passeava pelas mesas nos fins-de-semana apenas. Só aos sábados penetrava no cenário das toalhas xadrez, dos pratos de rosinhas, dos copos coloridos de suco” (MEDEIROS, 2003, p.117).

O criador e a criatura muitas vezes nos confundiam, parecendo a escritora está por detrás de cada uma de suas personagens, pregava-nos uma peça pela ilusão ficcional. Tarefa delicada separar arte e vida, transitar por espaços estreitos, em se tratando de Maria Lúcia Medeiros, esculpiu em cada um de seus textos um fragmento de si fazendo da escrita uma reinvenção existencial.

Este trabalho partiu da hipótese de que a natureza ambivalente da narrativa em primeira pessoa, ao nível do discurso, gera a fusão de duas enunciações (o Eu que lembra e o Eu que narra). Esta hipótese foi confirmada ao longo da análise, principalmente no terceiro capítulo. Sabemos que a literatura contemporânea registra uma intensificação no aparecimento da grande mistura em formas de escritas entendidas como autobiografias e ficção, com características que confundem, permitindo a existência de sujeitos que se intitulam *eu* dentro dos textos, mas que na verdade confundem o leitor em relação a qual instância enunciativa esse sujeito *eu* corresponde.

A escrita de si – termo que caracteriza a narrativa em que um narrador em primeira pessoa se identifica explicitamente com o autor biográfico, mas vive situações que podem ser ficcionais – se delineia como um exercício literário típico da modernidade. Nele, as fronteiras entre real e ficção se diluem, e os interstícios desses dois campos engendram um espaço de significação que problematiza a ideia de referência na literatura. Nesse sentido, a ficção se apropria da autobiografia para ressaltar o caráter falho de ambas, que dizer, revela a impossibilidade de uma representação plena da realidade.

Sabemos que relacionar vida e obra de um autor é sempre problemático e discutível. Mas tratando-se de Maria Lúcia, relativamente, sua vida e obra, parece-nos pertinente, pois sua vida foi atravessada pela ficção, pela busca, na literatura, de uma verdade pessoal. “o que as chamadas ‘autobiografias’ produzem é a ‘ilusão de uma vida como referência’ e, por conseguinte, a ilusão de que existe algo como um sujeito unificado no tempo” (SARLO, 2007, p. 31). A escritora expõe os emaranhados caminhos percorridos pelo eu em busca da identidade e alia memória e escritura em um processo transformador. Objetivou-se ressaltar e reiterar o caráter ficcional existente nos textos de cunho autobiográfico e as marcas de uma escrita do *eu* presentes na ficção.

No primeiro tópico, transitamos pelo itinerário literário da escritora, percorrendo os labirintos de seus textos, depoimentos, fortuna crítica e ainda a tessitura da memória, o tema da infância, a poesia em transe que compuseram o tópico introdutório deste *corpus* situando a produção da autora através de um enfoque memorialista.

Em seguida, norteamos a pesquisa utilizando os conceitos referentes à mimesis, memória, ficção, autobiografia com base em sustentação teórica. Discorremos por entre esses conceitos de forma a dialogar com a escritura da autora, amparados por um método interpretativista.

No terceiro tópico, apresentamos uma leitura da obra *Quarto de Hora* envolvendo os elementos estruturais da narrativa tais como: enredo, narrador, personagem, tempo, espaço. Num primeiro momento situamos o enredo e a estrutura da narrativa, depois partimos para a análise simbólica e no tópico seguinte abarcamos o contexto histórico-cultural interligando posteriormente com o testemunho dos entrevistados.

A análise deteve-se, portanto, na leitura de *Quarto de Hora* e entrevistas com fontes testemunhais, aproximando a obra literária das narrativas orais possibilitando uma nova dimensão de análise. As teorias utilizadas para auxiliar na leitura do texto literário, serviram como instrumental importantíssimo na dinâmica da análise. O caminho, portanto, que aqui se trilhou, longe de responder as indagações inerentes a toda procura por respostas, foi o do fragmento, fragmentos desejantes em devir. A partir desses fragmentos, dos recortes conceituais e temáticos, traçou-se uma proposta de leitura cuja temática gravitou em torno da novela *Quarto de Hora*.

Quarto de Hora nos prende pela beleza poética, a linguagem esconde mil faces da palavra que revela o segredo, o mistério da criação. Passeando pela cidade imaginária penetramos no reino inacessível da narradora-personagem “Meu reino é inacessível, meu rei é poderoso. Nem tenho cetro, não trago manto, restou-me um anel somente, cujo símbolo minha memória perdida esqueceu” (MEDEIROS, 1994, p.64). E tomamos o assento em um cavalo de fogo “... foi como se eu tivesse tomado assento em dorso de cavalo de fogo a dar saltos e coices, a escavar o chão...” (MEDEIROS, 1994, p. 24). E juntos peregrinamos nesse quarto de hora, participamos da história ocorrida há muito tempo “... numa cidade toda branca à beira de um rio...” (MEDEIROS, 1994, p. 11). A narrativa emerge da memória de uma

narradora adulta que transforma o curto tempo que tem para transitar pelas vias da imaginação, recuperando no espaço da obra a oralidade ancestral das histórias contadas. *Quarto de Hora* revela o trajeto de uma narradora-personagem convidada pela experiência narrativa a testemunhar uma história oral herdada pela via materna.

Quarto de Hora, tomado neste trabalho, por exemplo, de uma prosa de natureza memorialística aproximou-se da noção de autobiografia. A partir dos estudos realizados acerca da autobiografia, tivemos a confirmação que, de fato, a produção de Medeiros pode ser considerada, também, como texto autobiográfico. Desse modo, podemos dizer que em *Quarto de Hora* a narrativa está carregada de subjetividade, que se revela a cada página, permitindo assim, que os leitores compartilhem de certa forma, da atmosfera intimista da autora, pois Maingueneau acrescenta: “[...] a obra ‘exprime’ a um só tempo sua época e a personalidade do autor” (2006, p. 20). A narradora apresentada por Maria Lúcia nesta obra traz para o discurso do texto uma voz-testemunha amparada pela fragmentação do *eu* feminino em busca de sua identidade, uma vez que o autor da obra é, ao mesmo tempo, o encenador de sua própria personagem. Através desse relato, buscamos, pela comparação, levantar aspectos autobiográficos que puderam revelar detalhes mais elucidadores da obra da autora.

Nesse contexto, sabe-se que as análises propostas neste estudo não devem ser tomadas como únicas verdades, pois a escritura de Medeiros, podendo ser considerada como obra aberta, ao entrar em movimento com o leitor/interlocutor, desencadeia diferentes percepções. O autor produz uma obra acabada em si, mas quando entra em cena o interlocutor, este recompreende a obra por meios de efeitos comunicativos, pois cada sujeito possui uma história concreta, sensibilidade, cultura, tendências. A literatura não tem compromisso com a “verdade” dos fatos, nem com os atores da vida real; o passado, para a escrita literária, é relido e não re-vivenciado; esta releitura pode ser induzida, aceita ou questionada, ou ainda, suscitar que novas “verdades” venham à tona. Como neste fragmento que ilustra o fazer literário da escritora, que tomou como vida a escritura. “Procuro entre volumes e perspectivas o assassino, o amante que parte, a palavra que acende, a lâmina que seduz e o grito – espasmos da dor laborados pela mão que semeia tintas” (MEDEIROS, 1994, p. 62).

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. **Ritos de passagem de nossa infância e adolescência**: antologia. – São Paulo: Summus, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1993.
- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. – 3 ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- AMADOR, Maria de Fátima Corrêa. **Maria Lúcia Medeiros, entreatos, o fato e a ficção**. 2011. 156 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2011. Programa de Pós-Graduação em Letras. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/3018> acesso em 20/07/14.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.
- _____. **Arte Poética** – 2ª reimpressão. Martin Claret, São Paulo, 2011.
- ARROJO, Rosemary (Org.). **O Signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. – Campinas, SP: 2ª edição Pontes, 2003.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1987.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. [tradução Antônio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi; rev. trad. Alain Marcel Mouzart, Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1996.
- _____. **A poética do espaço**. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BAKHTIN, M. **O discurso no romance**. Questões de literatura e estética. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010e.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. De Maria Zélia Barbosa Pinto. 3ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1973.

_____. **Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura**. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand, Álvaro Lorencini. São Paulo: Cutrix, 1974.

BASTOS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 1-9.

BRANDÃO, J. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A mulher escrita. In: BRANCO, Lucia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. (Org.). **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BENJAMIM, Walter. **O narrador**, in: Textos escolhidos; Coleção Os Pensadores; São Paulo: Victor Civita; 1983.

_____. A imagem de Proust. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 50-60.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOGÉA, José Arthur. **ABC de Maria Lúcia Medeiros**. Belém: UFPA, 1991 (Coleção Xumucuí – Série Literatura).

CABRAL, Lylian José Félix da Silva. **Poéticas Amazônicas: espaços da Memória, Oralidade e Identidade na prosa de Maria Lúcia Medeiros**. – Recife, 2013 disponível em: <http://www.pgletras.com.br/2013/.../diss-Lylian-Jose-Felix-Da-Silva-Cabral.pdf>. Acesso em 16/07/14.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução Maria Leticia Ferreira. – 1. ed., 2ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1988.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral; tradução Hélder Godinho. – 4ª. ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ECO, Umberto. **Obra Aberta.** 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** São Paulo: Edição Livros de Lisboa, 2001.

FARES, Josebel Akel. O não lugar das vozes literárias da Amazônia na escola. Revista Cocar. Belém, vol. 7, n. 13, p. 82-90/jan-jul 2013 disponível em: <http://uepa.br/seer/index.php/cocar/article/download/244/211> acesso em 16/07/14.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho:** autobiografia, ficção, autoficção. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 2006.

GARCIA, Alfredo. **Memórias do quintal:** contos – Belém: Paka-Tatu, 2001.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa.** Tradução de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Vega, 1995.

GROSSI, I e FERREIRA, A. Razão narrativa: significado e memória. **História oral**, n. 4, Junho de 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

JOSEF, Bella. **O espaço reconquistado:** uma leitura. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

_____. **(Auto)Biografia: os territórios da memória e da história.** In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos; VASCONCELOS, Sandra (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário.* São Paulo: Xamã, 1997.

_____. O espaço da representação. In: **A máscara e o enigma.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. p. 166-179.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval.** Editorial Estampa, 1994.

LEITE, Dante Moreira. Ficção, biografia e autobiografia. In: **O amor romântico e outros temas.** 3. Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet.** Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. In: **Sociedade e discurso ficcional.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A Poesia como Encantaria da Linguagem.** Obras Reunidas. Vol. III. São Paulo: Escrituras, 2000e. p. 267-278.

MAGALHÃES. JR. R. **A arte do conto.** Sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário.** Tradução por Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **Zeus ou a menina e os óculos.** São Paulo: R. Kempf, 1988.

_____. **Quarto de Hora.** Belém: Cejup, 1994.

_____. **Antologia de contos.** Belém: Amazônia, 2003.

_____. **Céu Caótico.** Belém: SECULT, 2005.

MORAES, Mirna Lúcia Araújo de. **Entre uma narrativa e outra... a menina fiada em movimentos de identidade: uma (re)visão sobre gênero feminino.** – Belém, 2013. 124f. disponível em:

<http://www.unama.br/mestrado/...Entre%20uma%20narrativa%20e%20outra>. Acesso em 15/07/14.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1988.

NAZARIO, Luiz (org.). **A Cidade imaginária**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POLLAK, Michel. “**Memória, esquecimento, silêncio**”. Estudos históricos. V. 2. Nº 3. Rio de Janeiro. 1989.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo Perdido. No Caminho de Swann. Combray**. Volume 1, 1913. Tradução Fernando Py disponível em: <http://groups.google.com.br/group/digitalsource>. Acesso em 17/06/14.

_____. **No Caminho de Swann**. Trad. Mário Quintana. 9. Ed. Porto Alegre: 1985.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, tomo I, 1994.

_____. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1998.

SANTOS, Maria Trindade Martins dos. **A memória no espaço da escritura de quarto de hora**: contos de Maria Lúcia Medeiros disponível em: http://sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3791 acesso em 18/07/14.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Ática, 1993.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TUPIASSÚ, Amarílis. **A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras**. Belém: SECULT/IOE, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz. A “literatura” medieval**. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

ANEXOS