

# Relato dos sentidos da memória

*Quase realidade, quase ficção em Carlos Heitor Cony e Milton Hatoum*

Selma Vital

*In this article I discuss the narrative of memory as a way of organizing time and making sense of the past. Informed by theories about memory, this essay analyzes the mechanisms of remembering and forgetting as a dynamic negotiation between past and present and discusses the selection of memorable moments in the process of “weaving” narratives together. As an illustration, I present a reading of two late twentieth century Brazilian novels: Quase memória, quase romance (1995) by Carlos Heitor Cony and Relato de um certo oriente (1989), by Milton Hatoum, highlighting how the authors represent and use human senses as symbols and tools in the building of their memories in the form of a narrative; and how they perform the past. Cony’s work is generally read as a memoir; Hatoum’s is defined as a fictional piece. However, I argue that each narrative, purposely, plays with definitions of memoirs and readers’ expectations and the authors inscribe themselves into a tradition of classical narratives of memory.*

Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim.

José Saramago, *A jangada de pedra*

“A história que você vai ler agora relata fatos que aconteceram exatamente como estão descritos neste livro”

Fernando Morais, Apresentação de *Olga*

Na definição, algo cândida, senão irônica, do narrador do romance de Saramago, o tempo se impõe como matéria-prima do escritor, que tem a tarefa árdua de dispor por “ordem temporal os acontecimentos.” Já para o jornalista e biógrafo Fernando Morais prevalece a inabalável crença na essência verdadeira dos fatos, aparentemente incorruptíveis, apesar do tempo que separa fato e narração. Com propósitos e estilos tão diferentes, a narrativa da memória tem sido também produzida e interpretada de formas distintas, ao sabor das correntes que se alternam na história da teoria literária como disciplina. Contudo, a ideia da ‘memória involuntária’ tem sobrevivido a todas elas.

Embora reconhecido fenômeno psicológico, no campo da crítica literária o termo memória involuntária é quase sempre atribuído a Marcel Proust. Ele próprio nunca disputou tal paternidade. Ao contrário, menciona, em *Le temps retrouvé* (1927), Chateaubriand, Baudelaire e Nerval como seus predecessores; desde então, outros nomes foram acrescentados a esta lista.<sup>1</sup> Entretanto, se não a criou, associou seu nome para sempre a essa ideia pela originalidade com que fez uso dela. Somente Proust, afirma Elizabeth R. Jackson, concebeu as muitas facetas da memória involuntária—a poética, a dramática, a filosófica—, explorou suas possibilidades e a incorporou centralmente na substância de uma novela (586).

Ser involuntária não garante à memória veracidade ou exatidão. Afinal, Proust não descreve a vida como ela realmente era, mas como era lembrada por aquele que a viveu, afirma Walter Benjamin: “[O] importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?” (37). O esquecimento, portanto, é outra ideia-chave inerente à narrativa da memória. Só é lembrado aquilo que foi, antes, esquecido. O lugar onde as memórias são guardadas é coexistente com seu próprio apagamento e, portanto, instável demais para ter limites. Fazendo uma analogia à nossa experiência cotidiana no uso de computadores, o ato de lembrar não pode acontecer sem corromper o arquivo original, porque o a função do *backup* é justamente escrever sobre os dados anteriores (Klein 301).

Além disso, ao ativarmos determinadas lembranças vividas estamos, ao mesmo tempo, relegando outras ao olvido. Ao iluminarmos determinadas partes da história, simultaneamente contribuímos para manter outras tantas na escuridão. Para explicar o sentido de nação, em seu famoso discurso “Qu’est-ce qu’une nation?” proferido em 1882, Ernest Renan alude a massacres ocorridos 300 e 600 anos antes, sem fazer qualquer menção à Comuna de Paris, um acontecimento bem mais contemporâneo à data do discurso (Anderson 200–201). Renan deliberadamente seleciona momentos históricos, exaltando alguns e ignorando outros.

É evidente que a hierarquização do tempo ou a seleção de fatos não é uma exclusividade francesa. As histórias oficiais de, possivelmente, todas as nações estão repletas de jogos de sombras, nos quais episódios são privilegiados em detrimento de outros, como se alguns momentos fossem mais “históricos” do que outros. Segundo Norman Klein, a história é um termo em si problemático e ficcional. Os documentos, sobre os quais se baseiam uma história da memória coletiva, seriam uma forma de “etnografia historicizada”, sempre cozida, nunca crua. (8). Usando uma metáfora mais comum quando tratamos de memória, quando se “tece” uma versão do que ocorreu num passado preferencialmente imemorial (e portanto mais difícil de se questionar), ordenam-se dados atribuindo-se aos eventos uma escala de valores que não lhes é inerente. A voz narrativa atua no sentido de determinar o que é importante ou não nos eventos narrados.

A literatura brasileira tem em José de Alencar um bom exemplo dessa estratégia narrativa. Em seus romances fundacionais, Alencar prefere ignorar a existência do elemento negro e servil na sociedade brasileira que lhe é contemporânea—e se abstém de comentários sobre a população indígena já quase toda exterminada ou marginalizada—para plantar sua narrativa num passado longínquo, único momento histórico em que ainda podia emprestar verossimilhança a heróis do porte de Iracema ou Peri.<sup>2</sup>

Para Willi Bolle, os meios de reprodução contrapõem-se à premissa proustiana porque “meios como a fotografia e o cinema, o gravador e o computador permitem ampliar espantosamente as dimensões da memória voluntária.” Ele admite, porém, que para o autor de *Em busca do tempo perdido*, tais recursos teriam pouco valor “porque o acesso à essência do passado, à experiência, se dá através da memória involuntária” (13). Mais importante, Bolle acrescenta: “[A] memória não aparece apenas como uma instância voltada para o passado. Devemos imaginá-la como uma relação dinâmica entre o passado e o presente. A memória é um elemento muito enraizado no presente” (13). O passado não existe independentemente do presente. O passado só é passado porque existe um presente (Trouillot 15). Ao tecer a trama da memória—como o próprio tecido de Penélope—, todas as lembranças são, necessariamente, submetidas ao olhar do presente.

Por concordar com tal tese, este ensaio se propõe a discutir a memória como uma dinâmica negociação entre passado e presente, da qual se compõe a narrativa, como forma de discurso literário. Por meio da análise de dois romances da literatura brasileira do século XX: *Quase memória, quase romance* (1995), de Carlos Heitor Cony, e *Relato de um certo oriente* (1989), de Milton Hatoum, analiso o processo de “tecer” e selecionar as histórias do passado que dão corpo a suas narrativas da memória. Dentro deste processo, investigo ainda o papel dos sentidos humanos não somente como ferramentas de acesso, e suposta recuperação e rearranjo, do passado nos dois romances

mas como representação dos sentimentos que as memórias evocam nestes escritores/narradores. A escolha das duas obras diz respeito a características peculiares de cada uma que fazem ver em suas aparentes oposições uma intersecção. A narrativa de Cony, que se pretende autobiográfica (ou quase) tende a ser lida sob uma ótica realista, apesar do tom fantasioso, beirando o fantástico. Já a obra de Hatoum clama pelo caráter de narrativa ficcional, ainda que nela possa se reconhecer inspiração vinda de alguns fatos reais da biografia do autor e da história cultural de imigrantes libaneses no norte do Brasil, representada pelo cotidiano da Manaus em que ele cresceu. Em ambas as histórias, porém, a coleta de eventos passados e sua organização dentro de uma determinada cronologia e sequência revisitam e atualizam padrões de narrativas de memória tradicionais assim como do imaginário popular brasileiro.

### Organizando o tempo, redimindo o passado

“Tenho de me recuperar, desdeslembrar-me, excogitar—que sei?—das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. Se eu conseguir retomá-lo,” diz o narrador do conto “Nenhum, nenhuma,” de Guimarães Rosa (51). As lembranças, como a deste poético narrador, sofrem interferências durante o processo de coleta. A tarefa de pinçar dados colhidos de tempos remotos—remodelá-los, dar-lhes contexto—é emoldurada pelo presente, desde muito tempo, pelos contadores de histórias de tradição oral, nas mais diversas culturas, inclusive na brasileira. O contador de histórias, por princípio, reconstrói o passado impregnando-o de sua própria memória pessoal.

Ao ser resgatado, o passado é relativizado ou manipulado à medida que interage com o presente. As recordações são, afinal, lidas a partir da realidade por meio da qual são percebidas. Esse mecanismo não se restringe à narrativa literária. Afinal, tempo não é algo à disposição do romancista para que dele faça uso em seus mundos fictícios, afirma Barbara DeConcini. Estamos todos—romancistas e leitores—criando tempo por meio de nossos próprios atos específicos, adverte, embora ela pondere: “Entre estes atos que constituem consciência, rememorar desfruta de certa primazia em relação à nossa temporalidade” (xi). Nesse sentido, se retornarmos a Proust, podemos indentificar como o tempo dentro da narrativa pode ter ampliado o nível de importância. Maurice Blanchot argumenta que, “por uma confusão fascinante,” Proust “extrai das singularidades do tempo próprio da narrativa, singularidades que penetram sua vida.” Para Blanchot, Proust misturaria, “numa mescla ora intencional ora onírica,” todas as possibilidades, contradições e maneiras “pelas quais o tempo se torna tempo” (15).

Como pontua a socióloga argentina Beatriz Sarlo, não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração. “A linguagem

libera [o aspecto] mudo da experiência, a redime do imediatismo ou do esquecimento e a converte no comunicável, quer dizer, no comum,” explica Sarlo, para quem a narração inscreve a experiência em um tempo distinto, não mais aquele em que os fatos se passaram, mas aquele em que são recordados. A narração cria também uma temporalidade que em cada repetição e em cada variante voltaria a se atualizar (29). Entendo que nesse sentido não só em Proust, como em outros autores, os narradores, ainda que nem sempre com o mesmo brilhantismo, criam um tempo à parte. Assim, ao se reler o passado e comunicá-lo em palavras, filtradas por um presente, pode-se criar uma memória, supostamente, organizada, representada por uma determinada estrutura narrativa, que a expõe ou camufla.

Mesmo assim, recontar fatos passados, resgatá-los em forma de imagem e narrativa, pode ser mais que mero exercício estético. Em seu romance *The Bluest Eye* (1970), em que narra a cruel realidade da menina Pecola, Toni Morrison anuncia que diante de tais fatos não há nada mais realmente para dizer—exceto o *porquê*. “There is really nothing more to say—except why. But since why is much difficult to handle, one must to take refuge in how” (xx). Na impossibilidade de apresentar respostas às perguntas inerentes ao passado (*o porquê*), a narrativa da memória se encarregaria de descrever a forma como as coisas se passaram (*o como*). Resgatar certos eventos, portanto, assume a função de “exorcizá-los” da crueldade ou da injustiça.

Ainda que menos trágico, é assim, por exemplo, que o relato de Carlos Heitor Cony nos apresenta a figura de seu pai. Sem tentar justificar as atitudes paternas, nada ortodoxas, nem explicar os motivos de determinados acontecimentos que ele protagoniza ou provoca, Cony conduz seus leitores em uma viagem cúmplice e os envolve na personalidade extravagante de seu genitor. Assim, evitando julgamentos, aparentemente nos conta *como* tudo aconteceu. A mesma postura se pode reconhecer no trabalho de Hatoum. Em seu relato, todos os problemas e dores da família libanesa-brasileira continuam, ao longo do romance, como enigmas insolúveis. À narradora principal<sup>3</sup> resta contar *como* tudo se passou, ainda que não possa oferecer ao leitor nenhuma chave para decifrar tais enigmas.

## Lembrança e imaginação

Retomando a metáfora de Walter Benjamin, o qual ensina que a palavra texto significava para os romanos “aquilo que se tece” (37), é possível pensar no texto como a trama de um tecido que, tal qual a tapeçaria de Penélope, o escritor vai tecendo com suas lembranças. Estas lembranças, no entanto, diferem do ato diário de reter as informações e de se lembrar de todas as aparentes banalidades que compõem o dia-a-dia. O antropólogo Michell Troillout explica:

Recordar não é sempre um processo de conceber representações do que aconteceu. Amarrar os sapatos envolve uma memória, mas poucos de nós se envolvem em explícito exercício de memória para se lembrar de imagens cada vez que, rotineiramente, dá laço nos sapatos. Seja porque a distinção entre memória implícita e explícita envolve ou não diferentes sistemas de memória, o fato que tais sistemas sejam intrincadamente ligados na prática pode ser uma razão a mais por que as memórias explícitas mudam (14).

Para o filósofo Gilbert Ryle, o verbo lembrar (to remember) é cotidianamente (com algumas exceções) usado com o sentido de “saber” (to know). Por exemplo: lembra-se como andar de bicicleta, lembra-se da data de uma reunião importante, lembra-se do alfabeto grego aprendido alguma vez na vida. Por outro lado o uso do mesmo verbo com a intenção de coletar um momento particular do próprio passado é, então, uma ocorrência, que pode ser bem sucedida ou não e que pode ser feita com prazer ou com esforço. Não se pode afirmar que uma testemunha forçada a se lembrar de detalhes sobre uma cena que presenciou veja esse ato como algo prazeroso. O mesmo pode-se dizer dos alunos que, treinados por seu professor, devem lembrar do conteúdo aprendido para um exame. Em situações menos mecânicas, porém, lembrar aproxima-se de imaginar:

Recordar tem certas características em comum com imaginar. Eu recordo somente o que vi, ouvi, fiz e senti, assim como o que eu imagino, relativamente de forma vívida, fácil e coesamente. Além disso, tanto quanto eu imagino coisas algumas vezes involuntariamente, eu me recordo de coisas algumas vezes deliberadamente (Ryle 273).

A narrativa da memória, portanto, enquanto peça literária, apropria-se da categoria do ato de lembrar, cujo caráter criativo a aproxima do ato de imaginar. Mesmo assim, seria muito simplista categorizar este ato. Para a historiadora Sandra Pesavento, “Na memória, atribui-se veracidade à recordação por uma operação de reconhecimento de uma experiência passada, resgatada pelo ato de lembrar” (9).

Enquanto a dinâmica de buscar e reter imagens fugidias e distantes é a mesma para um escritor ou para cada um de nós que coleta suas lembranças, ao recompor a trama da narrativa—desta nova narrativa que, como já vimos, não é mais a original—o escritor filtra suas imagens por um estilo narrativo, uma estrutura que negocia tempo e espaço dentro do texto e dá um caráter particular à obra literária. Isso também se aplica ao papel, maior ou menor, que o tempo desempenha na narrativa.

Analisando *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, Adriana da Costa Teles lembra que para o narrador machadiano, “Uma vez que o tempo é o elemento mediador entre o momento da enunciação e os fatos enunciados, todo ato de escrita passa pelo crivo da memória, realizado horas ou poucos

dias depois do acontecido, além do que, passa por um processo de seleção e condensação.” Isso, segundo a autora, aproximaria Aires dos narradores dos outros romances machadianos, ainda que aqueles descrevessem fatos ocorridos em passado longínquo (45–46).

## Memória dos Sentidos

Na verdade, quando estou às escuras ou em silêncio, trago à memória as cores, se quiser, e distingo o branco do negro, e outras cores, que eu quiser, umas das outras; e não se intrometem os sons nem perturbam aquilo que considero absorvido por meio dos olhos, embora estejam lá e estejam latentes, como que armazenados à parte. E, se me apetece, chamo-os, e aparecem logo e, com a língua em repouso e a garganta em silêncio, canto quanto quiser, sem que aquelas imagens das cores que, no entanto, aí se encontram . . . Do mesmo modo recordo, consoante me agrada, as restantes coisas que são introduzidas e acumuladas pelos outros sentidos, e, sem nada cheirar, distinguo o perfume dos lírios do das violetas, e, sem nada provar nem tocar, mas apenas recordando, prefiro o mel ao arrobe e o macio ao áspero. Realizo estas acções no meu interior, no imenso palácio da minha memória. Aí está à minha disposição o céu, e a terra, e o mar, com todas as coisas que neles pude perceber pelos sentidos, excepto aquelas de que me esqueci.

Santo Agostinho, *Confissões*, Livro X, cap. 13 e 14

Para além do relacionamento estético e temporal engendrado na narrativa de memória, as imagens do passado emergem por diferentes razões. Quando não estimuladas por um evento em particular, é a ação dos sentidos que, mais comumente, faz aflorar certas lembranças, que podem, a exemplo de Santo Agostinho, ser evocadas com uma finalidade evidente.

Cony nos remete a várias obras—narrativas da memória que se imortalizaram—que começam por meio de um objeto qualquer que desperta um dos sentidos humanos e, a partir daí, desata o fio da memória. Ele cita, por exemplo, o biscoito de Proust, “que trouxe o gosto que leva ao passado.” Depois se refere ao lenço encontrado por Otelo e ao trenó, cuja marca Rosebud, é a grande obsessão de Mr. Kane, do clássico filme de Orson Welles (94). Essa explicação preliminar nos indica que Cony quer fazer parte desta tradição de narradores. Ao expôr como decidiu articular sua narrativa, ele busca inseri-la dentro de uma linha de narrativas da memória e, com isso declara sua consciência de tal intertextualidade.

Para ser seu ponto de partida, Cony escolheu um simples embrulho. E, como argumenta, se a *madeleine* abriu para Proust as portas do tempo perdido, seu embrulho não lhe abre nada, “muito menos o tempo”: “Se abria alguma coisa era o espaço—até então, nunca pensara organizadamente na única pessoa, no único personagem, no único tempo de um homem que, não sendo eu, era o tempo do qual mais participava” (94). Este espaço ao



qual Cony se refere não se trata do espaço enquanto locação dos acontecimentos, tal qual a dinâmica cronotópica sugerida por Bakhtin, embora não o contradiga. Este espaço, o tempo dentro do tempo, funcionaria como a provisão de uma abertura no tempo presente para que os fatos do passado possam emergir e ser organizados, como pretende Cony, com a ordem que ele, como escritor, escolheu. É esse o espaço que, usando o embrulho como chave, Cony pensa abrir.

Voltando aos sentidos, no caso específico do embrulho de Cony, basta ao autor-narrador olhar o embrulho para saber de quem vem e para ligá-lo quase imediatamente a uma pessoa e a um passado específicos:

Foi então que olhei bem o embrulho. A princípio apenas suspeitei. E ficaria na suspeita se não houvesse certeza. Uma das faces estava subscritada, meu nome em letras grandes e a informação logo embaixo, sublinhada pelo traço inconfundível: “Para o jornalista Carlos Heitor Cony. Em mãos” (10) . . . A mesma letra que vinha nos envelopes quando ele me escrevia para a fazenda do Seminário. (12)

A partir da visão da letra do pai e dos detalhes do embrulho recebido, Cony desenrola o novelo das histórias paternas, que por sua vez vão remetê-lo à história de sua infância, da família e do Brasil daquela época. A ideia, portanto, de criar um pacote que precisa ser desembulhado parece uma metáfora extremamente funcional para organizar sua narrativa. Não só porque o pacote em si com as características descritas lhe trazia a lembrança do pai, mas porque o pacote tem a função empírica de conter ou guardar algo; no caso, pode acondicionar, com algum método, as recordações do pai. Cony nos brinda então com uma reflexão sobre forma e conteúdo. O pacote representará a ambos: um elemento que, simultaneamente, evoca as recordações pelo estímulo visual de algo ligado ao pai enquanto, por sua inerente característica física de objeto destinado a conter, atua como um signo do mistério que oculta.<sup>4</sup> Assim, ele vai abrir o pacote metaforicamente, sem jamais abri-lo de fato.

De uma outra maneira, também Hatoum vai dialogar com clássicas narrativas de memória e, não por acaso, inspirar sua obra nas *Mil e uma noites*.<sup>5</sup> Assim como em Cony, a memória visual tem papel importante em sua narrativa, talvez mais explicitamente do que no caso de Cony. Veja-se, por exemplo, que a referência mais persistente durante a narrativa é a quantidade de fotografias que acompanha a história familiar. Sintomaticamente, um dos narradores, Dorner, é um fotógrafo. Neste caso, as fotos funcionam não somente como um suporte técnico à memória voluntária, mas representam um signo dentro do cenário de Manaus. Na seguinte passagem, Dorner exemplifica essa ideia:

Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse



criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus (61).

Note-se que a passagem alude também a um tempo determinado, e as imagens que as fotos vão congelar devem preservar exatamente os símbolos de um período da cidade. De fato, a função das fotografias na narrativa de Hatoum merece por si só um estudo, porque são inúmeras as referências possíveis: a obsessão de Emilie pelas fotos do irmão Emir, que Dorner tirou no dia da morte do moço; a foto da menina Soraya Ângela, da qual a mãe Samara não se desfaz; e a troca de fotos que substitui a correspondência entre Hakin e Emilie são algumas delas. O autor explicita em muitos momentos sua predileção por imagens e seu “olhar narrativo” irá selecionar as lembranças, fixar-se em algo, definir ou redefinir a imagem capturada, como o enquadramento de uma câmera.

Uma passagem bela e enigmática chama a atenção para essa preocupação do autor, no capítulo em que Dorner descreve o dia do suicídio de Emir e reproduz a fala de um vigia que, supostamente, teria visto o suicida pouco antes de ele se lançar no rio: “É uma hora ingrata—lamentou-se o homem.—Ainda mais com este chuvisco e o sol ralado; o olhar não se decide por nada” (64). No caso de Hatoum, contudo, o olhar parece totalmente decidido. Pelo menos o autor se mostra consciente de que o olhar de suas personagens determina o que será resgatado do passado. Ao contrário do olhar baço do vigia, quase sempre as imagens narradas são vívidas, bem definidas, saltando do texto. Isso se evidencia nas muitas outras fortes referências visuais, uma das quais se destaca pela riqueza de descrição das cores e sua importância na composição da narrativa. A seguinte passagem é emblemática dessa característica:

Sob a luz intensa do sol todos pareciam de bronze, apenas destoavam o florido da saia de Emilie e a mancha vermelha que se alastrava ao longo do lençol transformado em casulo, a cabeça tal um gorro grená, ou um vermelho mais intenso, mais concentrado, como se a cor tivesse explodido ali, numa das extremidades do corpo. Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância (21).

O autor realça ainda mais a capacidade de se resgatar imagens visuais quando logo a seguir a narradora principal comenta uma carta recebida do irmão, na qual ele a inveja por ter sido ela uma testemunha ocular da memória familiar. É como se a dor que a lembrança evoca pudesse ser sublimada pelo fato de se possuir esta mesma lembrança, tal como um patrimônio valioso, porque inviolável:

A vida começa verdadeiramente com a memória, e naquela manhã ensolada e fatídica, tu te lembrás perfeitamente das quatro pulseiras de ouro no

braço direito de Emilie e do seu vestido bordado com flores, que privilégio poder recordar tudo isso, e eu? . . . Soube por ti que quase testemunhara sua morte, vã testemunha, onde eu estava naquela manhã? (22).

A intervenção deste personagem reforça a ideia de que talvez para Hatoum a memória visual seja a mais latente, ou pelo menos a mais perdurável. O personagem da passagem acima, por exemplo, diz lembrar-se vagamente das mãos da prima tocando-lhe o rosto, mas não lhe restou, por que era muito jovem, nada tão marcante como uma imagem visual semelhante a que descreve a irmã e disso ele se ressentido.

As cores são presença constante ao longo de toda a narrativa. Um exemplo entre muitos pode passar quase despercebido, na passagem em que Samara Delia sai pela primeira vez à rua com a filha. Além de referir-se ao fato de que Samara usava uma sombrinha vermelha<sup>6</sup> para proteger—se, e à filha, do sol, ainda acrescenta que a menina Soraya vestia branco e um laço vermelho lhe prendia as tranças (111). Vermelho não parece a melhor opção para quem não quer chamar a atenção, entretanto esta cor é presença constante nas reminiscências de Hatoum. Veja por exemplo: a boneca de Soraya com os pespontos vermelhos, as primeiras letras da menina saídas do giz vermelho, a orquídea vermelha que carregava Emir quando se matou, a flor de jambo vermelha que Emilie usava atrás da orelha nos dias de celebração em que homenageava o irmão morto, entre outras passagens.

Mas as imagens em Hatoum podem gradativamente desbotar. A narradora conta que a imagem de Samara e Soraya à distância foi se “desvanecendo” (111). Uma metáfora sutil de despedida, uma vez que a garotinha morreria pouco depois. A mesma ideia de imagem que desvanece foi associada ao desaparecimento (e morte) de Emir nas águas do rio.

A visão era o sentido a que Aristóteles mais dedicava atenção. Para ele, inclusive, era o mais desenvolvido dos sentidos, enquanto descrevia o tato como uma forma primária de sentir por ser uma capacidade de muitos animais, mesmo os que não possuem os outros sentidos, e porque atua pelo contato direto (Synnott 63). A máxima aristoteliana nos convida a refletir sobre a presença tão intensa das imagens nos dois romances (e não por acaso em várias outras narrativas de memória) mas principalmente para introduzir uma questão levantada por Cony, ao equiparar a visão (tão nobre sentido) ao tato (o mais desvalorizado, segundo Aristóteles).

Quando conta o episódio da confecção dos balões, Cony compartilha a importância daqueles momentos em sua vida e memórias. Nenhum dos outros eventos, tão simbólicos e comumente ansiados pelas crianças (ele cita Natal, Carnaval, férias fora da cidade . . .) provocava o mesmo nível de excitação no garoto que foi Cony, porque, como recorda, aquele momento era seu, particularmente seu. Um momento em que a cumplicidade com o pai era plena. Ao narrar tão importante episódio, Cony consegue reunir os sentidos

da visão e do tato de forma magistral, como um cego que reinterpreta as cores, formando uma memória visual por meio do toque:

Se era imenso o fascínio das folhas enroladas, formando nas beiras a espiral colorida, maior era o encanto das resmas empilhadas num canto da mesa. A pretexto de alisá-las, de não deixar nenhuma ponta virada, eu ficava passando a mão nelas, eram macias, e cada cor tinha uma reação diferente ao tato: as brancas eram as melhores, as mais complacentes, mas eu as considerava sem graça, por serem comuns. O vermelho e o verde me apaixonavam, não me cansava de olhá-los—até hoje num sinal de trânsito, olhando para o verde e o vermelho, descubro neles a referência iluminada de um tempo antigo e colorido (98).

O paralelo entre cores e sensações, portanto, não é exclusividade de Hatoum. Cada um no entanto o utiliza de forma peculiar. Cony, por exemplo, reflete sobre a cor roxa, que lhe inspirava pensamentos tristes—“tinha medo de sua profundidade” (98)—e lembra como mudou sua percepção depois de o pai convencê-lo que aquela cor era a violeta. Cony relaciona a cor inclusive a outros momentos de seu passado, quando “entre dois casamentos,” ele costumava pintar para se distrair e usava exageradamente o roxo que ele aprendeu a amar. A explicação nos induz a ver o roxo como a cor de transição entre seus relacionamentos. Simbolicamente, talvez Cony tenha aprendido a aceitar e a reconhecer o valor do temperamento paterno ao revê-lo desde a perspectiva do presente, assim como aprendeu a amar o roxo.

## Os sons e os silêncios

Assim como a visão, o sentido da audição está também bem representado nos dois romances analisados. Duas situações são particularmente marcantes: os problemas de fala de Cony menino e a surdez de Soraya Ângela, no livro de Hatoum. Ambas deficiências dificultam a compreensão dos personagens. O psicanalista e etnologista George Devereux discorre sobre uma concepção difundida em diferentes culturas, na qual a língua, ou a capacidade de performá-la, é associada à inteligência. Partindo desse princípio, o surdo-mudo seria considerado um ser menos capacitado intelectualmente. Numa tribo da Indochina, por exemplo, ter bom ouvido é fundamental porque a audição, assim como a capacidade da fala, determina a compreensão e portanto a inteligência de alguém (43–44).

Os problemas de dicção afastaram Cony da “normalidade” dos colegas da escola convencional. Num tempo em que ele teve de se habituar à solidão que “ainda não desejava,” ele era rejeitado por colegas e professores, até que lhe operassem o freio da língua. Já no livro de Hatoum, Soraya Ângela funciona como um personagem-ícone da comunicação, ou da falta dela, na família apresentada no romance. O fato de a garotinha não poder manifestar-se por

meio da fala servia para assinalar o preconceito que sofria por parte dos familiares e reforçar, sob o olhar deles, a marca da desonra (filha de mãe solteira), fazendo-a inferior aos demais. Sob risco de contradizer minha tese inicial sobre Hatoum, devo admitir que sua narrativa apresenta signos que a conectam fortemente aos sons e, portanto, ao sentido auditivo.

Um dos exemplos mais evidentes fica por conta do relógio de Emilie. Seu fascínio pelo som do relógio, conforme narra Hakim, que por sua vez “ouviu” a história de Hindié, vem do convento no Líbano, onde Emilie teve o privilégio de fazer soar os sinos. No Brasil, ela buscará o relógio para resgatar a “boa” lembrança da terra natal. É interessante como Hatoum identifica e descreve o mecanismo no qual a personagem faz emergir determinada memória, ativando-a por meio de um som particular. Resta saber por que o mesmo relógio passa a ter especial importância para Soraya, que não pode ouvir suas badaladas: “Desde pequena via Soraya impassível diante do objeto negro a anunciar o meio-dia[. . .] Dos objetos existentes dentro da casa, o relógio era o único cultuado por Soraya Ângela” (25). A imagem do relógio, com seus sons exagerados, e em si um signo da passagem do tempo, parece ter em Hatoum a função de lembrar a premência do tempo, sua inexorabilidade, sua urgência. No início da narrativa, a narradora principal se vê aturdida pelos sons simultâneos do relógio e do telefone:

A coincidência durou alguns segundos; no momento em que o telefone emudeceu, a criança arremessou a cabeça da boneca de encontro às hastes do relógio, provocando uma sequência de acordes graves e desordenados, como os sons de um piano desafinado. As duas hastes ainda se chocavam quando ouvi a última pancada do sino da igreja. Só então corri para atender o telefone, mas nada escutei, senão ruídos e interferências (12).

A “sinfonia” alucinada, além de um latente clamor do tempo, sugere aturdimento, um sentimento de algo que grita por organização: um sinal nada sutil chamando a narradora principal a finalmente dar uma forma às suas muitas lembranças, até aquele momento confusas e embaralhadas. Novamente, a narrativa de memória funciona como elemento organizador, como se a vida só fizesse sentido se recontada, dentro de uma narrativa linear, ainda que, em *Relato de um certo oriente*, a voz narrativa seja fragmentada.

Há uma outra referência aos sons, entre muitas, que merece nota. A narradora principal faz uma analogia entre os portos de Manaus e de Trípoli e o único detalhe que permite tal analogismo fica por conta dos sons que demarcavam os primeiros movimentos do dia nas duas cidades: “[O] canto dos pássaros, o vozerio das pessoas” (28). Ela lembra que Emilie era indiferente aos sons que pontuavam o tempo, mas não se furta a enumerá-los: “Emilie acompanhava o percurso solar, indiferente às horas do relógio, às badaladas dos sinos da Nossa Senhora dos Remédios e ao toque de clarim que lhe

chegava aos ouvidos três vezes ao dia” (28). Ironicamente, Emilie, que segundo a narradora não se prende aos sinais sonoros da passagem do tempo, tem justamente num relógio tão ruidoso seu móvel de estimação.

Não menos “gritantes” são os sons dos animais da casa, que serviam como uma espécie de termômetro para os acontecimentos da família, com seus berros e algazarra. Os sons do mercado, território de Emilie nos passeios matinais, também compõem a galeria auditiva do romance. Além disso, vale notar que embora não faça uma acurada descrição física da personagem Hindié—sabemos apenas que ela é “feia”—, Hatoum, por meio do personagem Hakim, traça-lhe um perfil sonoro:

Ela anunciava a sua visita batendo palmas estrondosas, gritando Emilie com uma voz pastosa que vinha da gengiva e ecoava nos aposentos da Parisiense. Eu e Samara saíamos em disparada rumo ao lugar mais recôndito da casa, onde permanecíamos encasulados numa rede, escutando as vibrações de um vozeirão a rondar nosso esconderijo (37).

Mas além da voz desagradável, era o cheiro de Hindié que lhe dava um aspecto repulsivo; sobre cheiros, porém, falaremos mais adiante. Como uma última referência sonora, merece citação a explicação do pai sobre seu amor pela mulher, Emilie: “[D]e tanto ouvir falar dela, enamorei-me”(76). É significativo e sintomático que para um homem descrito como calado, lacônico, silencioso, seja o fato de “ouvir” o que lhe desperta a paixão: quiçá mais uma referência à tradição oral das histórias no Oriente Médio como as das *Mil e uma noites*.

## Viagem olfativa

Montaigne já advertia que os médicos deveriam usar mais os cheiros. Segundo ele, os cheiros influíam no estado de espírito, causando mudanças de acordo com suas qualidades:

[O] que me faz concordar com a teoria que a introdução do incenso e perfume nas igrejas, uma prática tão antiga e generalizada entre todas as nações e religiões, aconteceu com o propósito de elevar nossos espíritos, e de excitar e purificar nossos sentidos, o melhor para nos preparar para a contemplação (135).

O escritor carioca Vivaldo Coaracy, em suas memórias de infância e adolescência, recorda de fatos passados setenta anos antes, graças ao odor característico a eles associado: “Sinto que é a memória do olfato que evoca a imagem . . . Inúmeras vezes, um odor sentido de passagem, de repente, faz ressurgir em minha lembrança um episódio ou um período de vida que jaziam no esquecimento” (5). Cony, por sua vez, também dedica aos cheiros

papel fundamental, a ponto de funcionarem como condutores especiais de sua narrativa. “Talvez o embrulho em cima da mesa não tenha cheiro algum, além do distante cheiro de alfazema, cheiro óbvio em se tratando do pai. Mas também senti pela sala um perfume mais antigo que todos os perfumes antigos: o da brilhantina que ele usava” (26). Cony vai desafiando histórias, episódios engraçados, a partir dos objetos suscitados pelos cheiros. É o que faz por exemplo quando a partir do cheiro da manga, fruta que o pai adorava, conta as cômicas aventuras em que o velho se envolvera, colhendo mangas no cemitério e causando embaraço ao filho, diante dos professores e colegas durante o enterro do pai do padre Motinha (30–31). A viagem sensorial de Cony segue firme e conscientemente por muitos outros cheiros que lhe são “sugeridos,” como de resto, pelo simbólico embrulho. Como se estivessem com ele o tempo todo somente à espera de que algo os reativasse, admite o próprio escritor/narrador:

De repente não senti cheiro algum. Nada fizera além de olhar o embrulho imóvel, no centro da minha mesa de trabalho, eu também imóvel viajando sem pressa e sem itinerário por cheiros antigos, cheiros que sentira (ou julgara sentir), cheiros que pareciam vir do embrulho mas que, de repente, desconfiei que vinham de mim mesmo (32).

Se apontei a memória visual na narrativa de Hatoum como a mais persistente, cabe-me eleger a memória olfativa como a preferida de Cony. De fato, a interpreto como uma ferramenta narrativa adotada pelo autor; um fio de novelo que o conduz pelo labirinto de suas recordações. Um signo, quase ícone, dessa escolha fica por conta da “fábrica” de perfumes do pai, instalada na casa da família: “A casa adquiriu um permanente odor de sabonete, mistura de banheiro e casa de flores, de baú de coisas guardadas e velório, até mesmo um pouco de sacristia” (33). Ironicamente, porém, o mesmo pai tão ligado a múltiplos cheiros tinha um desvio do septo nasal que prejudicava sua capacidade olfativa. Também se pode inferir que a escolha deliberada dos cheiros, em detrimento de outros sentidos, como linha condutora de boa parte da narrativa, reforça o desejo de destacar no relato o caráter involuntário, intuitivo da memória. No entanto, desde que conscientemente adotada, o que se quer involuntário deixaria de sê-lo. Mas a escolha de um sentido visto como mais espontâneo, menos racional, parece coerente a julgar pelo temperamento intempestivo do pai, protagonista das memórias.

A viagem olfativa de Cony trilha por um emaranhado de detalhes que podem incluir desde o indefinido cheiro que deveria ser o proveniente dos “sucos extraídos das mandíbulas dos jacarés do Pantanal” ou do cachimbo fedorento do italiano Giordano, até das calabresas trazidas pelo italiano “com todos os sabores e perfumes dos vastos campos do Sul peninsular” (48). A mudança de Niterói para a casa onde teriam um riacho aos fundos foi

marcada pelo acidente em que os móveis da família foram lançados ao fundo da baía. Aí também o código é o cheiro dos móveis molhados, recuperados da água, misturados a um novo cheiro que marcaria mais um empreendimento do pai: a venda de rádios: “Agora a casa estava cheia de rádios, cujo cheiro, cheiro de válvulas aquecidas, misturava-se ao cheiro dos móveis encharcados” (67). O autor/narrador, que se considera “bom de nariz,” atribui cheiro até mesmo às pessoas, num sentido coletivo, quando fala dos colegas da Sala de Imprensa, onde o pai trabalhava. “Essa gente toda, quando reunida, tinha um cheiro específico, um cheiro que os acompanhava onde quer que se reunissem . . . O cheiro dos rapazes da Sala era impossível de ser confundido com qualquer outro cheiro” (89–90).

### Ficção e realidade

Todas as narrativas de memória—literárias, históricas, autobiográficas—podem ser consideradas ficção. Isso se dá em parte porque a experiência humana é de fato caótica e incompleta. A ficção, como vimos, poderia lhe atribuir um sentido organizador, numa tentativa de emprestar sentido a uma realidade inerentemente *non sense*. (DeConcini 113). Assim, a narrativa imporia um padrão de organização da memória dentro de uma linearidade com começo, meio e fim. Os críticos literários em geral, diz DeConcini, concordam que nossa competência para seguir histórias exige a participação da memória e, além disso, que a competência dos contadores de histórias se funda na memória. A conexão entre memória e narrativa, então, parece lógica, ainda que complexa (110). Para Hannah Arendt, inclusive, a função narrativa, que ela vê como central para a condição humana, é uma função da memória (citada em DeConcini 111).

Diante do pressuposto comum de que a memória humana oferece lacunas, é natural que tais lacunas sejam preenchidas com criação, consciente ou não, por parte do narrador. Machado de Assis exemplifica essa ideia em *Dom Casmurro*. No comando de sua fina e característica ironia, Machado, na voz narrativa de Bento Santiago, expõe a falácia das memórias do casmurro ao longo de todo o texto, fazendo-a mais clara em algumas passagens, especialmente no capítulo intitulado “Convivas de boa memória” (LIX). Por conta de uma “reminiscência,” segundo o narrador, aparentemente sem importância, ele ao princípio diz ser um desses convivas para logo a seguir confessar: “Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias” (147). Chega a invejar quem se lembra da cor das primeiras calças que vestiram, uma vez ser ele incapaz de lembrar a cor das que vestiu ontem: “Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão (147). No entanto, diz



preferir o olvido à confusão pois, segundo ele, nada se emenda bem nos livros confusos, ao passo que se pode “meter” coisas nos livros omissos. Admite usar essa prática, como leitor, evocando tudo o que não encontrou num livro: “É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas”(148).

Cony se mostra bem consciente das tais lacunas, ao intitular/classificar seu livro como uma *Quase memória*. Ele próprio, com a denominação “quase,” afasta de si a responsabilidade, impossível, de fidelidade absoluta em relação ao passado. Em seu prólogo, avisa: “Prefiro classificá-lo como quase-romance—que de fato o é. Além da linguagem, os personagens reais e irreais se misturam, improvavelmente e, para piorar, alguns deles aparecem com os próprios nomes de registro civil. Uns e outros são fictícios.” (7) Ele se apropria dos fatos vividos e os transpõe para seu universo fictício da forma que lhe aprouver. Em muitos casos, modificados, aumentados, ou deslocados em diversos sentidos. Além das suas próprias memórias, incorpora à sua trama também aquelas que ouve.

Algumas vezes, Cony parece oferecer aos leitores o segredo de suas memórias ou da feitura da trama narrativa. Não só pelas reflexões que faz acerca de memórias famosas, como notado antes neste artigo, mas também ao discutir o próprio ato de selecionar e coletar fatos passados. Quando descreve o amigo de infância do pai, Absalão, Cony é quase didático: “Obedecendo à tradição dos melhores narradores da história, de Homero em diante, o pai fazia do amigo de infância uma colagem de outros meninos que fora encontrando pela vida, e outros que ele ia inventando conforme a inspiração e o auditório da hora” (27). Ao que parece, Cony filho faz uso da fórmula paterna, e com sucesso.<sup>7</sup>

*Relato de um certo oriente* por sua vez, apesar de ser ficção na acepção da palavra, deve conter muitas das experiências reais vividas pelo autor porque, assim como os personagens principais do livro, Hatoum descende de uma família libanesa e como tal nasceu e cresceu em Manaus. Portanto, afastando suas “memórias” de qualquer pretensão autobiográfica, o autor pode sentir-se mais à vontade para ser verdadeiro ou para relatar situações que de fato ocorreram, sob o disfarce da criação literária. Em entrevista, alguns anos depois da publicação da obra, ele explica:

No *Relato* há um tom de confissão, é um texto de memória sem ser memorialístico, sem ser auto-biográfico; há, como é natural, elementos de minha vida e da vida familiar. Porque minha intenção, do ponto de vista da escritura, é ligar a história pessoal à história familiar: este é o meu projeto. Num certo momento de nossa vida, nossa história é também a história de nossa família e a de nosso país (com todas as limitações e delimitações que essa história suscite) . . . [P]ercebi que (o *Relato*) causou, talvez, para alguns leitores, uma certa estranheza, a estrutura de encaixes em que está vazado: vozes narrativas que

se alternam . . . Mas, se a própria memória também é desse mesmo modo . . . O tempo narrativo, no livro, é um tempo fragmentário, que reproduz, de certa forma, a estrutura de funcionamento da memória: essa espécie de vertiginoso vaivém no tempo e no espaço. É precisamente essa correspondência que eu procurei imprimir à narrativa. (citado em Hanania)

Ele acrescenta que um relato biográfico nunca é verossímil, verdadeiro. “É como se a linguagem friccionasse essa suposta verdade e daí surgisse a ficção, essa mentira que é a ficção,” reflete Hatoum (ibidem). Mas não seria um relato de ficção, como o dele próprio, uma fantasia entre aspas? Uma mentira estilizada que embutisse realidade? Hatoum, portanto, teria feito o processo contrário de Cony. Enquanto o primeiro utiliza-se de suas próprias memórias para enxertar fantasia, Hatoum lançaria mão da ficção para contar verdades, as suas e as de uma comunidade que de certa forma ele representa, ao incluir imagens e angústias de famílias, como a dele próprio, estrangeiras, construindo um senso de identidade na selva tropical brasileira. Hatoum deixa essa técnica transparecer na passagem em que o personagem Dorner fala sobre a leitura cúmplice das *Mil e uma noites* com o pai de Hakim, na loja Parisiense.

Os fatos e incidentes ocorridos na família de Emilie e na vida da cidade também participavam das versões confidenciais por teu pai aos visitantes solitários da Parisiense. O que me fez pensar nisso foi a coincidência entre certas passagens da vida de outras pessoas, que mescladas a textos orientais ele incorporava à sua própria vida. Era como se inventasse uma verdade duvidosa que pertencia a ele e a outros. Fiquei surpreso com essas coincidências, mas, afinal, o tempo acaba borrando as diferenças entre uma vida e um livro (80).

Como já advertiu Paul Ricoeur, o problema apresentado pelo entrelaçamento de memória e imaginação é tão antigo como a filosofia ocidental (7). A filosofia socrática, ele argumenta, nos oferece dois *topoi* sobre o assunto: um platônico e o outro aristoteliano. O primeiro fala da representação, no presente, de um objeto ausente; implicitamente defende que a problemática da memória está abarcada dentro daquela da imaginação. O segundo, ao contrário, argumenta pela inclusão da imagem dentro da problemática da memória, pois se centra no tema da representação de algo previamente percebido, adquirido ou aprendido (7).

Para Pesavento, ambas, história e memória, como narrativas sobre algo são de fato representações:

[S]ão discursos que se colocam no lugar da coisa acontecida. Correspondem a elaborações mentais que expressam o mundo do vivido e que mesmo se substituem a ele. Mais do que isto, (. . .) são discursos portadores de imagens, que dão a ver aquilo que dizem através da escrita ou da fala. Nesta medida,

são, ambos, presentificação de uma ausência, atributo de toda a representação que, em essência, é um “estar no lugar de” (2).

### Termina por onde começa . . .

Aos leitores das obras de Cony e Hatoum restará sempre a deliciosa dúvida sobre onde começa a ficção e termina a realidade, onde começa a história e termina a memória e vice-versa. Mas sobretudo permanecerá a certeza de que a verdade dos fatos será sempre permeada pela ação recriadora da memória e, como foi possível observar, de que ambos os escritores se mostram absolutamente conscientes dos pressupostos de uma narrativa de memória sob os auspícios da arte literária.

Neste texto, além de questionar a validade dessas diferenças sob o ponto de vista da narrativa de memória, enquanto discurso literário, tratei também de investigar como a escrita busca organizar e imprimir sentido às lembranças. O artigo ainda discorre sobre a dinâmica entre passado e presente como parte estrutural da narrativa de memória, e sobre a criação de uma suposta hierarquização de um passado dentro do passado, sempre com o objetivo de dele fazer sentido. Também foi notado que a interferência do presente transforma a imagem do passado que se busca capturar, impregnando-o da perspectiva atual e, portanto, comprometendo o caráter de simples reprodução narrativa.

Os sentidos humanos como “ativadores” das memórias ocupam neste artigo papel importante, porque são apresentados como fios condutores das narrativas de memória dos dois livros em questão. Essa leitura busca concluir que os sentidos, à primeira vista associados aos instintos básicos, foram conscientemente rearticulados pelos autores para dar um formato “linear” aos fatos narrados e lhes imprimir, ao mesmo tempo, unidade e tom. A ideia do artigo é enfatizar que toda narrativa de memória é, de fato, um trabalho de ficção, ainda que se utilize, também, da memória involuntária. Ambos os autores, afinal, intercambiam papéis e bebem das mesmas fontes das clássicas narrativas de memória que os inspiraram. Ambos, como já definia o narrador de *A jangada de pedra*, levando a cabo o difícil ato de escrever, seja para redimir, exaltar ou simplesmente relatar o passado.

### Notas

1. A romancista russa Esther Salaman contesta o senso comum acerca de Proust: “Como é possível para os estudiosos sérios de Proust descrever suas memórias involuntárias como uma descoberta, uma revelação, um milagre, quando tantos outros

tiveram essas experiências? Harriet Martineau, De Quincey, Aksakov, Rousseau, Edwin Muir, Dostoyevsky, para apenas mencionar apenas alguns.” (p. 41) Esta e as demais traduções são de minha responsabilidade, quando nada em contrário for anotado.

2. O argumento não é novo. Foi talvez melhor elaborado pelo sociólogo Renato Ortiz. O tema aparece em pelo menos dois de seus trabalhos (1985:19; 1992:76–92). Falando da seleção do período histórico em *O guarani*, por exemplo, Ortiz afirma que: “O período escolhido é ideal, pois focaliza um estado de pureza original, eliminando-se o que vem depois, sobretudo o inconveniente julgamento moral de uma instituição como a escravidão. É eloquente o silêncio em relação ao negro, personagem inexistente no romance. Num salto de dois séculos e meio a imaginação literária o apaga, risca seu trabalho, contribuição e infortúnio” (1992:82).

3. Como há, de fato, diferentes narradores no texto, vou, para facilitar este trabalho, designar a voz feminina que inicia e conclui a narrativa como “narradora principal,” sem com isso querer atribuir-lhe maior ou menor importância dentro do texto.

4. A julgar pelos versos da canção de Gilberto Gil: “Metáfora”: “Uma lata existe para conter algo / Mas quando o poeta diz: Lata / Pode estar querendo dizer o incontível,” Cony usa o embrulho para, poeticamente, desembrulhá-lo.

5. O próprio Hatoum admite o que os críticos têm apontado. “devo dizer que pensei muito na estrutura das *Mil e uma noites*; pensei numa narradora, numa personagem feminina que contasse essa história . . . E isso, por várias razões—por razões de ordem meta-lingüística, a referência a Sherazade; e também pelo fato de a mulher na família árabe ser submissa (*aparentemente* . . .), mas, ao mesmo tempo, ser a detentora do segredo, de certos segredos da família.” Entrevista concedida à Prof. Dr. Aida Ramezá Hanania em 5-11-93. Transcrita e editada por ela.

6. A título de curiosidade, vale lembrar que em seu mais recente romance, *Cinzas do norte* (2005), Hatoum volta a usar a sombrinha vermelha, empunhada pela personagem Alicia, caminhando ao lado do filho Mundo: “Antes de soar a sirene, apareceu uma mulher segurando uma sombrinha vermelha que protegia apenas o corpo do estudante que a acompanhava; tinham quase a mesma altura”(13).

7. Tom Sawyer é outro personagem menino, que se inclui na galeria observada por Cony. Na abertura de seu clássico, *The Adventures of Tom Sawyer*, Mark Twain adverte que o protagonista é uma mistura de características tiradas de três meninos que ele conheceu (Cap. VIII).

## Obras Citadas

- Agostinho, Santo. *Confissões: Livros VII, X e XI*. Trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Bento, Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Covilhã, Portugal: LusoSofia:press, 2008. Web. 28 May 2011.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.

- Assis, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. (1899) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trad. e Ed. Michael Holquist Austin: U of Texas P, 1981.
- Benjamin, Walter. "The Image of Proust." *Illuminations*. (1968) Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken, 2007. 201–215.
- Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Bolle, Willi. "Walter Benjamin: Infância berlinense por volta de 1900." *Produzindo o passado*. Org. Antonio Augusto Arantes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. 11–23.
- Coaracy, Vivaldo. *Todos contam sua vida: Memórias de infância e adolescência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.
- Cony, Carlos Heitor. *Quase memória, quase-romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DeConcini, Barbara. *Narrative Remembering*. Lanham: UP of America, 1990.
- Devereux, George. "Ethnopsychological Aspects of the Terms 'Deaf' and 'Dumb.'" *The Varieties of Sensory Experience*. Ed. David Howes. Toronto: U of Toronto P, 1991. 43–46.
- Hanania, Aida Rameza. "Entrevista de Milton Hatoum." *Collatio* 6. Universidad Autónoma de Madrid/USP, 2001. Web. May 21 2011.
- Hatoum, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Jackson, Elizabeth R. "The Genesis of the Involuntary Memory in Proust's Early Works." *PMLA*, 76.5 (Dec., 1961): 586–594.
- Klein, Norman M. *The History of Forgetting: Los Angeles and the Erasure of Memory*. New York: Verso, 1997.
- Montaigne, Michel de. *Essays*. Trans. J.M. Cohen. Baltimore: Penguin Classics, 1958. Print.
- Morais, Fernando. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. (1970) New York: Vintage International, 2007.
- Neisser, Ulric. Hyman Jr., Ira E. *Memory Observed, Remembering in Natural Contexts*. 2nd ed. New York: Worth Publishers, 2000.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- . "O Guarani: Mito de fundação da brasilidade." *Românticos e folcloristas: Cultura popular*. São Paulo: Olho D'Água, 1992. 76–92.
- Pesavento, Sandra Jatahy. "Palavras para crer. Imaginários de sentido que falam do passado." *Nuevo mundo mundos nuevos*, Debates 2006. Web. 26 May 2011.
- Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: UNICAMP, 2007.
- Rosa, João Guimarães. "Nenhum, nenhuma." *Primeiras estórias*. (1962) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 47–54.
- Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*. Chicago: U of Chicago P, 1949.
- Salaman, Esther. "A Collection of Moments." In: *Memory Observed, Remembering in Natural Contexts*. Eds. Ulric Neisser and Ira Hyman Jr. 2nd Edition. New York: Worth Publishers, 2000. 41–49.

- Saramago, José. *A jangada de pedra*. (1986) São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Synott, Anthony. "Pulling over the Senses: From Plato to Marx." *The Variety of Sensory Experiences*. Ed. David Howes. Toronto: U of Toronto P, 1991. 61–78.
- Teles, Adriana da Costa. *O labirinto enunciativo em* Memorial de Aires. São Paulo: Annablume, 2009.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston, MA: Beacon, 1995.
- Twain, Mark. *The Adventures of Tom Sawyer*. (1876) New York: Harper & Row, n.d. (Children's Classics)