

As memórias da casa

personagem e narradora

Edna da Silva Polese

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

POLESE, ES. As memórias da casa: personagem e narradora. In: WEINHARDT, M., org. *Ficções contemporâneas: histórias e memórias* [online]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2015, pp. 187-214. ISBN 978-85-7798-214-1. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

AS MEMÓRIAS DA CASA: PERSONAGEM E NARRADORA

Edna da Silva Polese

O tempo vive em roda, a girar, a repetir-se como um velho desmemoriado. Faz reaparecer os mesmos atos, dramas, situações. As circunstâncias é que fazem parecer aos homens ser esta a primeira vez que ocorrem, daí ainda se surpreenderem.

(Natércia Campos, "A casa")

Paolo Rossi, citando Tomás de Aquino, diz que a memória pertence tanto aos homens quanto aos animais. Esclarece, porém, que a reminiscência é somente humana: "o homem não possui, como os outros animais, apenas a memória, que consiste na lembrança imprevista do passado, mas também a reminiscência, que é quase fazer silogismos buscando a lembrança do passado" (*apud* RICOEUR, 2010, p. 16). Em *Espaços da recordação*, Aleida Assmann registra a diferenciação entre memória e recordação: memória seria a coisa pensada, conhecimento; enquanto que recordação é pessoal (ASSMANN, 2011, p. 33). Ainda segundo Assmann, a recordação procede de maneira reconstrutiva, iniciando-se do presente e avançando para um deslocamento, uma revalorização do que foi lembrado até o momento de sua recuperação que será fragmentado, pois foi transformado nesse processo. (ASSMANN, 2011, p. 34).

Esquecer, lembrar, realizar silogismos tentando resgatar algo do passado, vivenciando-o, são capacidades humanas. Os registros, a pesquisa histórica, o trabalho do arqueólogo, o armazenamento - seja em toneladas de livros em bibliotecas; seja em um objeto pequeno como um pen-drive - todas essas invenções e ações humanas foram e são criadas com o intuito de guardar aquilo que só o ser humano, por sua breve existência, não seria capaz de manter. O recordar pertence ao homem, mas os meios de armazenamento são variáveis e nem sempre a sua criação se dá em plena consciência de se manter a memória dos que já se foram ou de fatos e acontecimentos já ocorridos. As discussões



sobre memória, recordação, esquecimento, passado, etc. vêm suscitando questionamentos os mais variados. Filosofia, teoria do conhecimento, estudos culturais, são algumas das grandes áreas que trazem novos questionamentos sobre o processo memorialístico.

Aleida Assmann cita Stephen Greenblatt, um estudioso da obra de Shakespeare, que explicita o porquê de se estudar os escritores de outra época: “Comecei com o desejo de conversar com os mortos” (ASMANN, 2011, p. 193). Debruçar-se sobre o passado através do texto é uma maneira de estabelecer esse diálogo. A ação da leitura promove-se como uma espécie de xamanismo em que o passado é evocado. O texto ficcional é uma construção no qual os mecanismos informam qual é o grau de comunicabilidade constituído. Nesse sentido, a filosofia e a história alicerçam esse acesso, pois determinadas informações estão embutidas, mas não claras no texto. O texto ficcional também não estabelece nenhum pacto de veracidade ou de explicação do que está sendo narrado. Cabe ao leitor desvendar essas chaves. Cabe ao leitor aceitar as regras do jogo que se diversifica.

O narrador pode se apresentar como um desses mecanismos que é ao mesmo tempo a criação do escritor, mas é também o portador do que está sendo dito e como está sendo dito. Numa narrativa ficcional em que o jogo memorialístico é o destaque, o leitor precisa lembrar que esse narrador é construção, mesmo que se manifeste em primeira pessoa e traga traços intensamente autobiográficos.

○ romance *A casa*

No mundo ficcional, onde tudo é possível, uma casa pode ser a portadora da memória e da reminiscência. A narradora do romance *A casa* recorda e narra desde sua própria construção até o momento em que fica submersa numa inundação, séculos de convivência com seus habitantes. É a responsável pela manutenção da memória familiar do grupo. O modo como a escritora Natércia Campos¹ tece essa trama lembra a narrativa de Érico Veríssimo ao

¹ A autora cearense Natércia Campos (1938-2004), filha do escritor Moreira Campos, publicou uma obra

evocar a presença do vento que atravessa, como um ente presente e vivo, as diversas gerações de *O tempo e o vento*. Também aqui, o vento é o portador primeiro dessas histórias familiares e irá contar para a casa, quando finalmente construída, os detalhes mínimos dessa construção.

Foram os ventos que me contaram histórias, me deram ciência. Na época da grande volta dos ventos, depois de agosto sempre de céu escampo, se podia ouvir nas encruzilhadas como seria o tempo do ano vindouro. Foram eles nos seus cícios que me disseram da magia e força das palavras pronunciadas a desalojar o que está emparedado, acordando reminiscências, atijando a memória. Os segredos se desassossegam. Circulam. Os mortos acodem ao serem invocados seus nomes (CAMPOS, 2004, p. 10-11).

O vento, no contexto bíblico, já estava estabelecido como o portador da consciência divina. No Gênesis, que narra a criação do homem por Deus, o vento é o meio como a alma é transferida para o corpo da criação, é o sopro² de Deus.

Registra-se, portanto, na narrativa ficcional, a memória construída a partir de um conhecimento compartilhado. Os meios encontrados para isso dão-se num campo que beira o fantástico: uma construção edificada por homens, uma casa, recebe dos ventos o conhecimento em detalhes sobre sua construção. A partir daí, como que provida de um cérebro irá contar a várias histórias de seus moradores e os sofrimentos vividos por homens e objetos, unidos numa vivência que nem sempre será comunicada. Narrador auto-diegético e onisciente, testemunha cada fato ocorrido em seu interior, suas consequências e desenlaces. O vento, responsável por incutir a memória na casa transformam-na numa espécie de receptáculo dos acontecimentos que cercam as ações humanas.

O leitor aceita esse pacto que é comunicado logo no início da narrativa e acaba acostumando-se a essa voz de uma narradora consciente de sua durabilidade em contraste com a vida humana que lhe parece breve.

diversificada: *Iluminuras* (contos, 1998); *Por terra de Camões e Cervantes* (relato de viagem, 1998); *A noite das fogueiras* (história, 1998); *A casa* (romance, 1999) e *Caminho das águas* (relato de viagem, 2001). Pertenceu à Academia Cearense de Letras. O romance *A casa* recebeu o Prêmio Osmundo Pontes de Literatura.

² Pode ser traduzido por “grande vento”.

Nesse primeiro momento, também se estabelece o recorte temporal e espacial: a casa informa ter sido construída no período das sesmarias, momento inicial da descoberta das terras brasileiras:

Fiquei muito abaixo das Serra dos Ventos onde foram colocados antigos marcos de posse da pedra bastarda de sete palmos, demarcando as sesmarias daquela “terra de descoberta” onde muito depois homens plantaram solares e café, escondendo estes últimos na sombra protetora das ingazeiras nativas (CAMPOS, 2004, p. 11).

Essa retomada a um passado em que se registram as origens da colonização do Brasil e registro de história familiar parece ter sido uma busca que orientou a produção da autora. Há um interessante trabalho³ dedicado à obra da autora em que se investigam os manuscritos, documentos, anotações, etc., ou seja, todo o material que foi utilizado para a composição do romance. Além de informar a criação de um Acervo com a obra da autora, incluindo objetos e originais, o estudo se debruça no trabalho comparativo entre narrativas curtas que deram início ao romance. As narrativas curtas – *O espelho*, *Infância no Minho* e *O rasto* – encontradas nesses manuscritos, estão presentes no corpo do romance sofrendo suas devidas modificações, incorporadas e adaptadas às histórias de seus personagens.

No trabalho acadêmico ainda há trechos de entrevistas de pessoas próximas que demonstram a paixão da escritora pelo sertão, apesar de ter nascido e vivido no litoral. Registra-se o interesse pela obra de Luís da Câmara Cascudo que também foi fundamental para a realização de escrita da autora. Toda essa dedicação a esse material demonstra um interesse bastante específico sobre a manutenção da memória da escritora. Por outro lado, a longa pesquisa da própria autora, em busca de narrativas familiares e em busca de narrativas sobre o sertão, demonstra esse traço da articulação sobre a identidade cultural, em que o estudo sobre a família e sua história particular acaba por fazer parte do grande mosaico que é a história.

³ A dissertação de Mestrado de Elisabete Sampaio Alencar Lima *A casa: arquitetura do texto – uma investigação sobre a origem do romance de Natércia Campos*, 2009.

A narrativa do romance *A casa* lembra outros enredos ficcionais em que o espaço da habitação ganha um destaque especial. Na obra mais conhecida de Érico Veríssimo, *O tempo e o vento*, o sobrado da família Cambará em Santa Fé exemplifica esse destaque. Sitiados pela guerra, a família é afetada pelos acontecimentos históricos e a narrativa é marcada pela resistência e pelas lembranças ali vivenciadas. O romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, narra a falência da família Meneses. Todos, mesmos os que não dividem o espaço da casa, saem atingidos com a atmosfera de decadência ali presentificada. Devido ao modo como é narrada, a partir do ponto de vista de vários personagens, temos uma visão fragmentada dos acontecimentos e do impacto sobre o espaço e seus habitantes. Em *A casa tomada*, conto de Julio Cortázar, uma estranha invasão ocorre aos poucos, direcionando o leitor para uma atmosfera de perseguição e sufocamento enveredando pelo caminho do fantástico para representar metaforicamente os domínios da ditadura militar naquele contexto.

No estudo de Bachelard o espaço da casa é reconhecidamente um local de refúgio, de proteção: “A vida começa para o homem com um sono tranquilo e todos os ovos do ninho são bem chocados. A experiência da hostilidade do mundo – e consequentemente nossos sonhos de defesa e de agressividade são posteriores” (BACHELARD, 1993, p. 115).

A imagem contrasta com as narrativas aqui citadas, pois no mesmo espaço que significa refúgio e proteção, vive-se a hostilidade. A situação de aprisionamento e angústia de *O tempo e o vento*; a decadência de *Crônica da casa assassinada*; o medo e a fuga em *A casa tomada*; os segredos e infortúnios em *A casa*. Não necessariamente o que é externo é o que irá influenciar, mas em muitos casos, a própria personalidade estranha de seus habitantes transforma o espaço limitado da casa em local de hostilidade.

A construção

O início da narrativa, como já foi dito, se debruça no detalhamento da construção da casa. Há grande empenho em demonstrar a descrição dos



materiais nobres, principalmente os vários tipos de madeira, sempre cortadas durante a lua minguante para que durassem. O trecho é longo, mas imponente ao demonstrar a quantidade e a qualidade das madeiras utilizadas para a construção da casa. Por outro lado, demonstra uma pesquisa cuidadosa por parte da escritora em descrever sobre tais tipos de madeiras, provavelmente abundantes naquele momento histórico no Brasil:

Fui feita com esmero, contaram os ventos, antes que eu mesma dessa verdade tomasse tento. Meu embasamento, desde as pedras brutas quebradas pelos homens a marrão aos baldrames ensamblados no esteio, deu-me solidez. As madeiras de lei duras e pesadas com que me construíram até a cumeeira têm o cerne de ferro, de veios escuros, violáceos e algumas mal podiam ser lavradas. Todas elas foram cortadas na lua minguante para não virem a apodrecer e resistirem, mesmo expostas ao tempo: o estipe das carnaúbas, os troncos do jucá, os da ibiraúna, a braúna, madeira preta dos índios fechada à umidade por ser impregnada de resinas e tanino. Usaram o pau-d'arco rígido e flexível, daí sua força nos vigamentos e arcos indígenas; as linhas foram feitas da aroeira-do-sertão – a árvore da arara, onde esta pousa e vive -, do angico de raias castanho-negro de tronco rugoso parecendo trazer nele incrustadas pequeninas ostras, do sabiá-piúga de casca da cor da plumagem desse pássaro. Das chapadas profundas do serão veio o pau-branco, de troco da cor de prata acinzentada a clarear a mata onde vive o oloroso, preservado e incorruptível cedro de porte nobre (CAMPOS, 2004, p. 7).

A sequência dessa narrativa inicial informa sobre o dono⁴, vindo de Portugal, do Entre-Douro e Minho e em várias partes do texto apresenta-se a herança cultural que é emprestada à casa em forma de cuidados com as escolhas dos materiais ou em relação aos objetos escolhidos para decoração. Desse cuidado inicial, destaca-se a escolha de um tipo de pedra – pedra de lioz⁵ – oriunda de Portugal e que destaca, no momento em que é posta na soleira da porta, como a responsável pelo “sopro da vida” experimentado pela construção agora concluída:

⁴ Francisco José Gonçalves Campos, nome que surge somente no final da narrativa. É antepassado da autora, e, portanto, a obra se posiciona como um romance memorialístico histórico, retratando os primeiros habitantes vindos de Portugal e se estabelecendo no Nordeste brasileiro.

⁵ A pedra de lioz é um tipo de pedra calcária encontrada em várias regiões de Portugal e muito utilizada na construção civil.

Fui tocada pelo sopro da vida quando foi colocada a pedra de lioz da sagrada soleira que doravante protegeria meus domínios familiares. Meu dono descobriu-me solenemente antes de levantá-la, ajudado por dois mestres em cantaria. Os três em silêncio a fixaram na entrada, defensora e guardiã, daí em diante, dos malefícios (CAMPOS, 2004, p. 9).

Abaixo dessa pedra são depositados amuletos, simpatias e os umbigos dos recém-nascidos, manifestando um tipo de crença popular sobre a casa como lugar de proteção:

Sob ela se guardariam amuletos, simpatias e seriam enterrados os umbigos dos recém-nascidos para fossem apegados à casa paterna. Nela se pediriam graças e se dariam bênçãos nas partidas. Era no seu limiar que a mãe recebia, de volta dos braços da madrinha, a criança já batizada: “Minha comadre, aqui está seu filho que levei pagão e lhe entrego cristão”. Na soleira, como na pedra de ara dos altares, as mulheres não deveriam tocar para não secarem a madre, tornando-se estéreis (CAMPOS, 2004, p. 10).

Misto de guardiã e delimitadora de espaços, a pedra simboliza o início da vida na casa: os moradores iniciam seus rituais e com isso consolidam a memória de suas vidas coletivas e particulares, agora armazenadas pela casa. A narradora desfia os detalhes de sua própria construção, as histórias, os costumes, as crenças e as superstições de seus moradores, assim como os segredos ali confinados. Testemunha os nascimentos e as mortes, os crimes e os pecados, mas consciente de que não pode interferir. Essa construção imaginária de um ser onipresente, mas consciente de seu papel como testemunha somente, é, talvez, a realização mais impressionante do romance.

○ espaço se faz memória

A Casa, batizada de Trindades, ou chamada pelo apelido de Casa Grande, traz em si os ciclos dos anos e das gerações. É nesse espaço delimitado pelas grossas paredes, que boa parte do enredo se desenrolará. Bachelard apresenta conceitos sobre o significado desse espaço específico que condiz como o modo em que a casa é apresentada na narrativa ficcional aqui analisada: “De início,

como deve ser feito numa pesquisa sobre imagens da intimidade, abordamos o problema da poética da casa. As perguntas são muitas: como é que aposentos secretos, aposentos desaparecidos, transformam-se em moradas de um passado inolvidável?” (BACHELARD, 1993, p. 19). De fato, a casa torna-se um espaço além de uma habitação, onde seres humanos vivem seu ciclo cotidiano: “Porque a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1993, p. 24).

Para aquela família e todos os acontecimentos e significados que os cercam, a casa passa a ser o espaço de registro de sua vivência. Morrem homens e mulheres, mas a memória permanece pela reminiscência da casa que percebe repetições e ligações entre entes que sequer se conheceram: “[...] pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1993, p. 26). No romance *A casa* registra-se esse tipo de memória que não seria próprio dos homens, pois vivem pouco e perdem a noção de as gerações se repetem em gestos e semelhanças:

O que vivi longo tempo que me foi dado tornou-se um infindo círculo de viventes, gestos, vozes, imagens, atos que surgem imprecisos de suas épocas e gerações. Emaranham-se as histórias. Voltam sem o ímpeto, a chama que lhes deu vida, e de todas elas sei o final, o desfecho. Ressuscitam sem encadeamento, artes do velho tempo, a embotar essas reminiscências com sua pátina. Diferem das histórias contadas pelos homens até porque o tempo deles é por demais curto. Estão ainda em pleno aprendizado, na busca de respostas, de entender sobre os seus de sangue para neles se descobrir, na vã peleja com o obstinado Destino, quando são substituídos por Ela. Este seu viver de cada dia sob a expectativa da tocaia desde o berço e cientes da arbitrariedade d’Ela, que os pode sentenciar a qualquer momento, gerou neles a loucura de viverem como se imortais fossem, daí tanta lágrima e sonhos vãos.

[...]

Minha memória não se assemelha à dos homens, não faz como os fios em novelo que se desenrolam do princípio ao fim, e sim, a lâ cardada que se enovela nas rocas e fusos de mão a se romper, vez por outra, nos torcidos da caneleira do tear [...] (CAMPOS, 2004, p. 24-25).

A “consciência da casa” é tomada quando ela é batizada pela primeira chuva. Há, novamente, ênfase no modo como o telhado e as paredes, sorvendo aquela umidade, assemelham-se ao sangue que dá vida a um ente vivo. Enfatiza-se ainda o espaço quase exclusivamente feminino que é a cozinha, lugar de falatórios e sussurros, os primeiros ouvidos e armazenados pela Casa:

Foi em junho, na Hora-Aberta e solene do toque das Aves Marias, dos aboios, em que o nambu solta o pio dando certeza das seis horas da tarde, ao acender-se no céu a estrela da tarde, Vêesper, a minha boa estrela, e na terra a fogueira do Precursor, o Senhor São João Batista, que fui batizada pela chuva repentina e alvissareira, molhando e a cor das minhas grossas telhas-canais de barro cozido. Sorvi e senti-me renascer. Encantei-me com aquelas gotas de água vinda do céu. Porejei como os grandes cântaros, os bojudos potes nas cantareiras de imburanas da cozinha, lugar de cheiros, de picumãs enegrecidas e estancadoras de sangue, de alquimias e falatórios, onde se primeiro ouviam os sussurros sobre virgindades, adultérios, sevícias e espreitas de espera e desforra (CAMPOS, 2004, p. 15).

A narrativa enfatiza a ação do trabalho feminino e o masculino: os homens como construtores, as mulheres responsáveis pelas atividades internas, preenchendo o espaço com o registro das ações humanas. Bachelard destaca essa ação que é própria do mundo feminino como forma de imprimir a memória: “O que guarda ativamente a casa, o que na casa une o passado mais próximo e o futuro mais próximo, o que a mantém numa segurança de ser, é a atividade doméstica” (BACHELARD, 1993, p. 79-80).

Ainda nesse sentido, destaca-se a ênfase que é dada a essa atividade interna da casa: “No equilíbrio íntimo das paredes e dos móveis, pode-se dizer que tomamos consciência de uma casa construída pelas mulheres. Os homens só sabem construir as casas no exterior. Não conhecem a civilização da cera” (BACHELARD, 1993, p. 80-81). Para exemplificar como essa consciência interna da casa funciona, destacamos a atividade da personagem Maria. A personagem está inserida no contexto da quarta geração. Maria será casada com o irmão de Custódio. Desde que adentra a casa, passa a modificar todo o modo de organização interna, desde o modo como as roupas são organizadas no armário, até a modificação dos móveis.

Destaca-se o espanto dos moradores, e da própria casa, ao perceberem a coerência com que esse espaço é modificado, pois Maria demonstra esse talento único em organizar o interior da casa, estendendo-se para o jardim que passa a ser harmonioso e parece transparecer a força de sua organização interna. Num primeiro momento, o modo como a personagem Maria conduz a dinâmica da casa é bem-vindo. No entanto, com o passar do tempo, tais atitudes passam a ser interpretadas como a representação de um perfil extremamente neurótico e perturbador: Maria trouxera consigo uma bola escura feita de cera de abelha. Tirava pequenos pedaços para grudar os objetos nos lugares e impedir que os outros tentassem deslocá-los. A narradora enfatiza esse cuidado extremo:

Era minuciosa nos detalhes. Possuía um senso agudo de percepção e assim objetos e mobília foram retirados dos seus pousos e colocados em novos lugares por ela escolhidos. Ampliaram-se os espaços e maior harmonia aconteceu naquelas dependências. Surpresos ficaram os que aqui viviam de que o mobiliário não tivesse sido sempre colocado naqueles seus devidos lugares. Roupas por ela cortada e costurada ficava sempre nas medidas exatas. Quando com essa acuidade ela desceu para os vários canteiros de plantas e flores próximo à capela, fez surgir outro jardim (CAMPOS, 2014, p. 50).

A atividade doméstica, realizada no cotidiano de maneira meticulosa, é que acaba por estabelecer uma vida interna, um microcosmo que funciona de acordo com leis muito próprias. Sobre o espaço da cozinha, geralmente o coração da casa, a narradora registra o limite que é imposto à Maria:

Maria resolveu estender suas mãos sobre a cozinha da Casa Grande, onde imperava a velha Jacinta. O primeiro não recebido foi da velha cozinheira ao ver que ela prendera Santo Onofre na prateleira da despensa. Resmungara para ser ouvida: “Este santo é livre e desimpedido e, conforme a precisão, fica aqui ou segue para o oratório”.

As mulheres que ali trabalhavam, apoiadas pelo não da velha Jacinta, se insurgiram quando ela separou alguns feixes de lenha e os colocou mais próximos do fogão. Dissera-lhes que pouparia mais idas e vindas ao depósito, abaixo da janela da grande cozinha. Alegaram que as achas de lenha cortadas no terreiro lançadas por aquela janela, caindo direto no depósito, e melhor seria continuarem a escolher ali mesmo as lenhas, pois havia as mais

finas para melhor chamejar, as grossas para manter o fogo e, por fim, tinham de separar as verdes que só baixam as chamas com seu choro. Não deixaram por muito tempo que os tachos, vasilhames e panelas, por Maria também separados por suas alturas e tamanhos, assim permanecessem, pois no mister de uma cozinha de intenso movimento, pequenos e grandes se valem. Retornaram pouco a pouco os velhos hábitos, não pôde ela mudar o que há muito prevalecia (CAMPOS, 2004, p. 51).

Há uma ordem social interna, orientada pelas ações femininas que passam a criar os hábitos, perpetuando-os, fazendo com que se tornem permanentes e repetidos. Maria tenta modificar o que já é uma cultura interna. Consegue em boa parte do espaço da casa impor seu modo de organizar o espaço e a limpeza, mas no espaço da cozinha, há muito liderado pela velha cozinheira, não encontra sucesso. Em outros trechos, a casa, narradora, destaca como as conversas e sussurros são ali emitidos pela primeira vez, destacando esse local como próprio do universo feminino, a civilização da cera, como conceitua Bachelard. Ironicamente, a narradora analisa a ação de Maria como dúbia: o equilíbrio harmonioso que busca no espaço que a circunda demonstra o desequilíbrio do seu interior, de sua psique: “Na época em que a ordem sobre todas as coisas aqui se instalou, devido à cabeça desordenada da bela Maria, a Trindades esteve limpa, escovada, pintada e envernizada. Purifiquei-me nas mãos dela” (CAMPOS, 2004, p. 53).

Essa personagem, Maria, ainda será marcante na narrativa por outros motivos: devido a esses traços obsessivos, acabará por desenvolver uma gravidez psicológica e, em consequência dessa frustração, cometerá suicídio. A narradora destaca esse fato, pois num contexto católico extremamente supersticioso, a bela Maria está condenada a perambular pelo limbo e o local do suicídio será assombrado por sua presença.

A aquarela

O personagem denominado Bisneto aparece com cuidadosa frequência. A narradora conta o momento em que ele volta a habitar a casa e nessa ocasião é

executada uma pintura, uma aquarela da casa. A aquarela pode ser interpretada como uma das formas de manutenção da memória, pois a forma de registro da imagem tenta captar a realidade que circunda a construção. Ainda, ao final da narrativa, uma das descendentes, Eugênia, irá herdar o quadro e somente anos mais tarde é que visitará a casa, já em fase de abandono e destruição. Para as gerações do futuro, o modo de saber como era a antiga casa que pertencera à família será através da contemplação da pintura: “Vocês todos sabem o porquê da minha curiosidade de vir até a Trindade. Dela possui uma bela aquarela onde o pintor a fez banhada de luz entre a capela, o curral e o açude” (CAMPOS, 2004, p. 86-87).

O Bisneto retorna à casa com um amigo, e os habitantes compreendem tratar-se de seu companheiro. A Casa, narradora cuidadosa, registra o momento de intimidade entre os dois:

Certa noite, no copiar do alpendre, o Bisneto deitara-se na rede branca, de longas varandas à espera do passador de gado, com suas histórias que ele gostava de ouvir desde menino. O Pintor pusera a mão no punho da rede onde ele repousava, sinal claro de que havia entre os dois completa intimidade e confiança (CAMPOS, 2004. p. 38).

A partir de informações anteriores sobre a homossexualidade da personagem, sabemos que ainda menino fora levado para o Solar da Serra dos Ventos, outra residência pertencente à família, a fim de ser educado longe das vistas do avô que não suportaria a verdade sobre a sexualidade do menino. Só com a morte do avô é que voltara a morar na casa grande e sua presença causa um misto de respeito e medo. Narra-se o fato do Bisneto ser afortunado em relação a bens e dinheiro e de saber tratar de maneira justa os demais membros da família. Além de tudo, respeita e admira a história familiar, guardando os objetos como o espelho e o relógio do avô, além de conservar a casa. Parte dele e de seu companheiro a ideia de pintar a casa, registrando-a para as gerações futuras. A Casa, como narradora, registra o momento da chegada e como através do quadro que o Pintor fizera do Solar, passa a conhecer a outra casa, da serra:

Pela primeira vez depois da morte do avô, o Bisneto chegou com um amigo que trazia aquarelas pintadas por ele, da Serra dos Ventos. Foi nos seus quadros de belas nuances de cor que conheci a casa da serra, agora pertencendo ao Bisneto. Era ela alta, com dezenas de janelas de vidro fixas em caixilhos de madeira e portas em arcadas. Havia uma escadaria externa de pedra que levava ao piso superior de largas varandas abrigadas sob telhados. Seus algerozes recolhiam as águas da chuva, lançando-as pelos beirais e bicas de metal. A casa era uma branca clareira engastada no meio da verde mata, e da estrada real até seu pátio havia altas palmeiras imperiais (CAMPOS, 2004, p. 37).

O Pintor, sensível às diferentes nuances da cor, registra com esmero o ambiente que circunda as construções. A Casa, ouvinte atenta, presta atenção a esses detalhes, e percebe que será também registrada em uma pintura. Ao contemplar o quadro com a pintura do solar, nota as diferenças entre as duas construções em relação ao ambiente, ao espaço, à luz.

Dissera o pintor que naquela serra de céu aberto de névoas a lua era madrinha e, aqui embaixo, após a divisão das águas, iniciava-se o reinado do sol. Notava que até o tempo, o ritmo de vida diferia entre a Casa Grande e o Solar, assim ele chamava a casa da serra. Achara-me bela e começara a pintar meu interior com o sol a infiltrar-me ao amanhecer pela telha vã. No solar, abaixo do telhado, havia um forro esteirado pelas fibras de palha entaçadas, não deixando a luz passar através dos miúdos crivos. A luminosidade entrava pela casa, vindo das transparentes janelas ornadas pelas madeiras dos lambrequins. Fui pintada à luz do sol, e de verdes ao meu redor havia as folhas das craibeiras, de flores amarelo-ouro e estava eu na sagrada companhia de uma capela, das águas de um açude cobertas por baronesas azuis e de um grande curral (CAMPOS, 2004, p. 37).

A Casa contempla a si mesma no quadro, num cenário em que toma consciência do seu entorno, com as presenças da capela, do açude e do curral. Para uma personagem de longa vida, mas imóvel, é um modo impressionante o encontrado pela autora para construir essa consciência de espaço. A imagem da aquarela é facilmente percebida como um registro pictórico em que o belo é acentuado para dar a sensação de conforto ao expectador.

Argan, em *Arte moderna*, diferencia o pictórico do sublime. No século XVIII essas duas tendências caminhavam lado a lado traçando novos rumos

para a pintura. A descrição do pictórico se ajusta ao modo como o quadro descrito no romance se mostra. Está muito próximo a um tipo de pintura que prima pela exatidão:

O ‘pitoresco’ se exprime em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou o caráter das coisas. O repertório é o mais variado possível: árvores, troncos caídos, manchas de grama e poças de água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras. A execução é rápida, como se não fosse preciso dar muita atenção às coisas. Sempre exata a referência ao lugar, quase seguindo o gosto pelo turismo que vinha se difundindo (ARGAN, 1992, p. 19).

Desse modo, a aquarela passa a representar a centenária construção. Num primeiro momento, acaba fazendo parte da decoração da casa, quando o Bisneto continua lá morando e, pelo que a narrativa indica, ainda permanece nas próximas gerações. Numa determinada altura, Eugênia, a última personagem a aparecer na trama, informa ser a portadora do quadro, reconhecendo nos detalhes da pintura o esplendor da construção. Sabendo que a casa ficará submersa, é através dessa aquarela que a imagem e a memória da casa se perpetuará não só para Eugênia, mas para outras gerações que não terão a chance de conhecer a casa.

As crenças, as superstições e as narrativas encaixadas como manutenção da memória

São vários os exemplos recorrentes no romance em que se destacam as crenças e as superstições como processo formativo de uma memória coletiva. Um desses exemplos é a ocasião da morte de um dos moradores da casa, Cipriano. Derramaram toda a água que existia no interior da casa: “Derramaram toda a água aqui existente, a dos cântaros, gamelas, jarras, cabaças, quartinhas, vasilhas, ancoretas e potes. Preceito dos antigos. Lei Velha, pois a alma do morto podia vir banhar-se e nelas o Anjo lavara a espada percuciente” (CAMPOS, 2004, p. 30).

Na mesma página, a narradora declara que o costume de derramar toda a água da casa foi aos poucos sendo esquecido pelas gerações posteriores e que novos costumes foram surgindo, como os cantos entoados diante do morto e o ato de cobrir, durante a primeira semana do luto, os espelhos da casa com crepes. O espelho é um objeto muito referenciado na narrativa, pois viera de longe e trazia consigo uma misteriosa história de que parava de refletir a imagem de alguém que estava prestes a morrer. O Bisneto, personagem da narrativa, e a Casa testemunham o momento em que o espelho não reflete mais a imagem desse morador, indicando sua morte próxima.

Uma das primeiras moradoras da casa é Tia Alma, que viera criança de outras terras. Traz em si a marca diferenciada dos demais viventes, pois conta-se que fora exposta ao vento ainda bebê e que o vento a adoecera. Sempre esteve em peleja entre a vida e a morte. Demorou a andar e a falar e adquiriu um “ar atoleimado”. Nunca se casou e era extremamente religiosa. Criou gerações de sobrinhos. Quando, enfim, morre centenária, ainda deixa marcas de sua existência peculiar:

Anos foram passados e ao se fazer o traslado dos ossos de tia Alma, no rápido instante em que foi aberto o caixão, ela estava tal qual fora enterrada. Um vento repentino desceu naquele momento e desfez em pó sua imagem e dela restaram suas duas tranças, longas, fartas e claras. Não mais as enterraram, pois alguém, ao esfregar as suas pontas entre os dedos, sentiu o crepitar sedoso daqueles fios palpantes de vida. Foram estas tranças as primeiras relíquias daquele sertão (CAMPOS, 2004, p. 32).

Nesse sentido, a personagem Tia Alma torna-se uma referência a um passado com hábitos e crenças bastante definidos e que, no advento da morte, não fenece, mas se fortalece por conta da própria ação coletiva. De acordo com Assmann: “Os acontecimentos e feitos realizados em um passado grandioso, porém obscuro, exigem validação por meio de locais e objetos. As relíquias que têm essa função de validação ganham o status de ‘monumentos’” (ASSMAN, 2011, p. 60). A ação humana enraizada na crença religiosa cria o estatuto de relíquia para determinados objetos, a partir daí, segundo o pensamento de Assmann, o status de monumento amplia-se num todo coletivo. Tia Alma



não é pertencente somente ao núcleo familiar, mas a uma comunidade que se porta de acordo com normas culturais a que estão inseridas. Nesse sentido, retoma-se o raciocínio de Mircea Eliade em *O sagrado e o profano* que observa essa tentativa do homem em sacralizar o mundo:

Todo o mundo é obra dos deuses, porque foi criado diretamente pelos deuses e consagrado – portanto “cosmizado” – pelos homens, ao reatualizarem ritualmente o ato exemplar da Criação. Isto é o mesmo que dizer que o homem religioso só pode viver num mundo sagrado porque somente um tal mundo participa do ser, existe realmente. Essa necessidade religiosa exprime uma inextinguível sede ontológica. O homem religioso é sedento do ser (ELIADE, 1992, p. 36).

Nesse espaço também é possível criar um mecanismo de contato com o inexplicável, com o que significa mistério aos homens. Na cena em que a narradora rememora a primeira vez em que a morte adentra a casa, fica explícita essa relação entre o homem e a entidade que se apresenta. Aos mortais ela é invisível, mas a narradora pode vê-la.

Lembro-me da primeira vez, e havia de ser nas Trindades, quando Ela aqui chegara em missão. Uma das portas abriu-se sem que ninguém a empurrasse e nem a frágil aragem a tocasse. Os ventos haviam me alertado que a Morte assim entra nas casas quando, silenciosas e inexplicáveis, as portas se abrem. Os passos da velha serviçal fizeram-se ouvir e ela caminhou em direção à porta benzendo-se antes de fechá-la (CAMPOS, 2004, p. 15).

A morte, ou a Moça Caetana, é presente, assim como a seca, que traz a fome. Criam-se expressões para a ela se referenciar: Velha do chapéu grande, a personalização da fome no Nordeste⁶. Todas essas retomadas, os modos como as pessoas se portavam diante das situações adversas da vida, tornam-se um mosaico de recordações, tornadas memórias pela narrativa da Casa.

Escolho como destaque, a narrativa encaixada, a história dentro da história como exemplo mais bem trabalhado pela autora sobre a manutenção

⁶ Luis da Câmara Cascudo registra no Dicionário do folclore brasileiro: Personalização da fome no Nordeste. O jornal “A República”, Natal, 16-05-1907, noticiando a seca, publicou: “Março foi inteiramente seco. Abril começou seco e assim se conserva até hoje, de modo que já podemos considerar empoleirado no seu trono a terrível Velha-do-Chapéu-Grande”.

da memória. Os elementos são mais ricos em discussão quando se trata de literatura: a presença de um contador de histórias, um público para ouvi-lo, o preparo para que a história seja absorvida de maneira correta e o seu próprio sentimento em relação ao que vivenciou: o trauma vivido por presenciar uma história assustadora e violenta.

Recorrentes nesses espaços sertanejos, os viajantes, velhos serviçais e agregados formam uma espécie de portadores da memória coletiva. O passador de gado é um desses responsáveis. Quando o Bisneto retorna à casa fica clara essa admiração que apresenta pelos contadores de história local. Num desses encontros, o vaqueiro conta a narrativa do Encourado, que ainda causava arrepios aos ouvintes.

Nesse momento, a narradora, a Casa, cede a palavra ao vaqueiro e ele toma voz na narrativa. Trata-se de história testemunhada pelo narrador, numa de suas viagens e estadia na fazenda do capitão Longuinho. Há um cuidado especial em se preparar a narrativa: os ouvintes se preparam na varanda, o narrador primeiramente se apresenta, diz que é menino órfão criado por tia Alma, uma das antigas moradoras. Constrói ainda toda uma atmosfera de superstição e crença no sobrenatural, por exemplo, ao narrar que a mãe, já morta, vinha embalá-lo na rede. O sono inquieto e leve fizera dele um bom passador, pois acordava com qualquer ruído, sabia encontrar as melhores trilhas e águas. Conseguia sobreviver em ambientes mais inóspitos. Guardava orações para fechar o corpo. Protegia o gado no horário do meio-dia, reconhecido como uma hora má. Mais velho a superstição ficara mais apurada, estava sempre alerta, olhando para trás e rememorando a vida. Após essa longa apresentação, o vaqueiro inicia a narrativa que se estabelece aos moldes benjaminianos, a do narrador que viaja e traz dessas experiências causos, histórias que serão repassadas e solicitadas nos locais de estadia.

A história que irá contar é um episódio rememorado e a fala do personagem se inicia com a marca do peso dessa lembrança, preparando o leitor para ouvir uma narrativa marcada por dor e sofrimento: “— Isto se passou há muito tempo, mas até hoje me tira o sono se eu não assoprar para bem longe o pensamento dessa história”. (CAMPOS, 2004, p. 38). Revela ainda que é uma



narrativa já conhecida pelo bisneto, que é também escritor, mas a presença do passador de gado é convidativa a ouvi-la mais uma vez, demonstrando que poucos são os portadores do saber narrar e, ao mesmo tempo, exercitando o processo da recordação: “Mas vamos à história que você quer mais uma vez ouvir” (CAMPOS, 2004, p. 40). Outros ouvintes, como o pintor, irão ouvir a narrativa pela primeira vez e automaticamente a narrativa se perpetua, pois ao ser novamente narrada e ouvida, será agora, conhecida por mais pessoas.

O tempo anunciado é o de um período em que a justiça no espaço sertanejo dava-se de maneira particular, principalmente quando os desafetos eram provocados pela figura feminina: “Nesse tempo a judiaria campeava solta sem limites, sem medida, na fúria da vingança entre os homens, quando entre eles metia-se o rasto de mulher, o fendido, o rasto-fêmea das cabras, mal comparando” (CAMPOS, 2004, p. 40). Tal registro demonstra um período de total domínio masculino e a crença de que a mulher por si só é portadora de um mal inerente. A narrativa é sobre um episódio da vida do capitão Longuinho, rico fazendeiro, acostumado ao uso da violência. Segundo o narrador, era conhecido na região por aplicar formas de torturas utilizadas em prisioneiros de guerra. O início da fortuna do fazendeiro era desconhecido, mas era um homem acostumado a ter tudo o que desejava, inclusive conseguir casar-se com moça bem mais nova, em troca de um escambo entre o pai da moça e o fazendeiro. Numa determinada ocasião, o primo da moça viera fazer negócio com gado e era conhecida a história de que os dois eram afeiçoados desde a infância. A situação do reencontro reacende a antiga relação. O narrador conta que chegara na fazenda exatamente no dia em que o romance dos dois primos fora descoberto pelo rico e violento capitão: “Por infelicidade cheguei nesta fazenda na madrugada do dia aziago em que os rastejadores haviam encontrado o casal” (CAMPOS, 2004, p. 40). O moço já estava amarrado entre dois cabras. A moça é quem primeiro sofrerá os martírios da vingança:

Ela do próprio velho apanhava a ouvir impropérios daquela boca que a raiva fazia espumar. O velho sacara de sua faca de gume amolado, a lambedeira, e, ensandecido a puxar os longos cabelos da mulher, começou a tosquia. As mãos trêmulas do velho Capitão Longuinho, ao cortar rente os tufos dos seus fartos cabelos, a feriam

com os golpes da cortante faca. A moça debatia-se, revoltava-se e seus rogos de desespero doíam na minha alma. Foi outra mulher que ali ficou, de cabeça escavada, em ali prostrada entre mechas longas de cabelos. O velho ordenara que a levassem de volta para a casa de seu pai (CAMPOS, 2004, p. 41).

Após narrar o modo como a moça foi castigada, dá-se o longo episódio em que se narra a maneira como o rapaz foi morto, centro da narrativa:

Por ordem do Capitão Longuinho o levantaram do chão, o desamarraram e o despiram. Pensei que iam castrá-lo e resolvi que ali não ficaria para ver esse flagelo feito a um homem. *Ao voltar-me havia um cerco feito por homens armados e impedido fui de sair. Todos haveriam de assistir ao que iria acontecer com o rapaz.* Um homem com voz aterrorizada falou baixo para mim: “o velho vai supliciar ele no colete de couro fresco”. Trouxeram o couro de uma rês esfolada recentemente. O rapaz seria encourado não com gibão de couro já curtido, seco, armadura parda de nós vaqueiros, protetora das ardências do sol e das touceiras de espinhos da caatinga. Este era um gibão informe, sem feitio, trazendo ainda o cheiro de sangue e carne decomposta do animal abatido. Umedeceram com água aquele couro cru e assim enxombrado melhor vestiu do peito às pernas, sendo nele costurado bem justo, encapando o corpo do infeliz. Só a cabeça e os gritos que até hoje escuto ficaram de fora. O couro espesso ia encolher-se secando lentamente, garroteando sem pressa os membros e ossos do rapaz, exposto ao calor do sol que já chegara com seu braseiro. Encoletado naquele torniquete, imobilizado, eles o rolavam pelo chão. Assim oprimido, ele começou a ter a respiração sufocada pela pressão (CAMPOS, 2004, p. 41, grifo nosso).

No trecho acima, marca-se o modo como o narrador e testemunha da terrível morte foi obrigado a assistir, visto que os homens do Capitão Longuinho não deixaram que se retirasse. O intuito é o de mostrar o exemplo de como aqueles que contrariavam o fazendeiro poderiam ser punidos. Mais ainda, como as leis no sertão eram impostas de maneira particular com se cada fazenda fosse um estado único, com suas próprias leis e fundamentos. Cultura própria do coronelismo, com origens no modo de fundação colonialista, o episódio aqui será tratado pela sua vertente memorialística. Obrigado a assistir o narrador guardará de maneira traumática o episódio, como deixa



claro no decorrer da narrativa. Registra em detalhes aquele acontecimento, o que reforça a sua narrativa posteriormente aos futuros ouvintes. Marca, ainda, a crueldade do fazendeiro que assiste à cena como se estivesse diante de um espetáculo, vivenciando o seu lado sádico:

O velho sentara-se na rede, na sombra do alpendre com uma quartinha, e bebia no gargalo sempre que o infeliz gritava implorando água. Naquele dia não se arredou dali nem para comer. Assistiu a todo o padecimento daquele cristão. Foi morte lenta e suplicada daquele rapaz ali aprisionado, naquela couraça malcheirosa, ao sol, sendo arrojado, provocando nele, já mais pro fim, golfadas de sangue. O couro foi nele se curtindo, enervando. Seus gritos insanos foram perdendo força, se espaçando até o desgraçado arroxear. A véstia fosca tornou-se sua mortalha sem dela poder mais apartar-se. Morreu a bem dizer com a alma dentro dele (CAMPOS, 2004, p. 42).

Depois de morto, fica clara a informação de que o corpo não deverá ser sepultado. No entanto, é novamente o gesto do vaqueiro que o colocará numa dupla situação: a de narrador-testemunha e participante da história acontecida. Insere-se uma espécie de culpa, ou ainda, a força do trauma sentido ao testemunhar a morte, impelindo o vaqueiro, mesmo correndo risco de vida, em encontrar um modo de sepultar o cadáver do rapaz:

O demônio do velho mandou jogá-lo no pasto para repasto dos bichos sem o direito sagrado do último repouso. Nessa noite saí de lá sem mais fazer negócio. Minha agonia era ir embora daquele lugar maldito e procurar o corpo para dar-lhe sepultura. Aquele desgraçado não podia sofrer esta afronta, esta condenação para a sua alma. O dia amanhecia na imensidão daquele pasto e já os urubus voavam em círculo. O mau cheiro me deu o rumo. *Cavei os sete palmos, rezei fazendo a encomendação do corpo, e enterrei aquele fardo.* Afastei-me daquelas terras sem fazer pousada ou arrancho, o medo me deu asas. O povo daqui pegou a dizer, quando soube desse caso, que possuo proteção daquela alma. Vai ver que tenho, pois desde que o enterrei fincando uma cruz na areia, que nada de mal me acontece. Venço sem saber como as dificuldades nessa minha vida errante. Deve ser ele, o “Morto Agradecido”, assim diz a tradição dos antigos. Acho eu que não corri doido depois de assistir àquele martírio, foi por ter dado o sossego de uma cova pra aquele corpo. *Dia e noite ouvi os gritos dele que me fizeram má companhia por muitos anos, mais ainda do que o seu desespero estampado no rosto,*

pois deste podia desviar os olhos. Os gritos até hoje ainda escuto (CAMPOS, 2004, p. 42, grifos nossos).

Os princípios morais e religiosos embasam a empreitada. É necessário fazer o ritual, dar sepultura ao corpo, rezar, fincar a cruz para marcar o local. O caso que o vaqueiro acompanha é único e individual. Nos estudos sobre a morte e o esquecimento, os estudiosos da área enfatizam a importância do local em que os mortos estão e, na falta do corpo, a construção do monumento. Enfatizarei esse aspecto mais adiante. Ainda sobre o trecho final da narrativa do vaqueiro, é possível perceber como o trauma se estabelece: o enterro fora feito em respeito ao morto, mas como um modo de reparar o mal feito, mesmo que não tenha sido executado pelo vaqueiro. Mesmo assim, com o seu dever cumprido, o narrador enfatiza como registrou-se na sua memória os gritos do agonizante, impossíveis de não serem ouvidos, já que os olhos podem ser fechados diante de uma cena terrível e do desespero do rosto do rapaz supliciado. O registro lembra o que Auerbach analisa em *Mimesis* (2002, p. 56-57) ao retomar um texto de Santo Agostinho (capítulo 8 de *Confissões*) no qual expõe como um amigo, companheiro de estudos religiosos e de Direito, vê-se seduzido pelo espetáculo dos gladiadores em Roma. Levado ao Coliseu, recusa-se a olhar aquela apresentação hedionda e violenta. Mas não tinha como fechar os ouvidos e o clamor do público, o entusiasmo domina-o: abre os olhos e é inundado pela cena, caindo, portanto, no vício de assistir a tão famigerado espetáculo. Agostinho registra como o que foi ouvido é capturado pela mente de Alípio, o amigo. A cena é aqui retomada como maneira de aproximá-la à narrativa do vaqueiro no romance *A casa*: aquilo que ele pode impedir com o olhar – ver o rapaz morrer de forma lenta e cruel – não pode ser impedido pelos ouvidos e, uma vez registrado, torna-se fantasmagoria em sua memória. É como ele termina a narrativa: “os gritos até hoje escuto”. O vaqueiro já tem idade avançada e, no entanto, a imagem está sempre renovada a partir da recordação do testemunho da cena. Tornada memória, é contada em detalhes constituídos a partir da cena em si e de sua própria interpretação dos fatos, dos sentimentos que afloraram diante de uma situação de extremo sofrimento.



O modo como o vaqueiro se comporta diante da narrativa que conta aproxima-se ao que Assmann (2011, p. 269) comenta sobre o afeto, que é uma técnica mnemônica, utilizada atualmente pela psicologia cognitiva para criar no outro a captação de uma recordação. Assim, contar e mostrar associam-se ao processo afetivo de quem está ouvindo. Um outro tema trabalhado pela autora, ao lidar com narrativas memorialísticas de Auschwitz é a questão do trauma. O trauma é um corpo estranho, que se torna não assimilável à identidade da pessoa. Por isso a dificuldade, como a autora registra sobre uma das obras analisadas, em se colocar no papel o que se viveu.

No caso da história do vaqueiro no romance *A casa*, esse raciocínio aproxima-se de sua experiência quando ele mesmo percebe que contando mais uma vez vai se livrando daquele enorme peso. Ao final de sua narrativa destaca ainda como não consegue se esquecer dos gritos do rapaz que morreu daquela maneira apavorante.

Os segredos, os crimes e as peculiaridades dos moradores

Ao longo da narrativa a Casa enfatiza a ação dos moradores mais marcantes. Trazem em si algum tipo de estigma exclusivo que pode ser benéfico ou não. Tia Alma, O Bisneto, Custódio e Maria são alguns desses personagens enfatizados ao longo da narrativa. Esse grupo personifica os temas da dedicação exclusiva à família, do da homossexualidade, distúrbio sexual, do comportamento obsessivo-compulsivo e do suicídio. Temas e fatos comuns em muitas famílias, mas mantido em segredo quando convém.

Os personagens surgem em momentos em que reviravoltas ocorrerão na vivência dos demais moradores: tia Alma, personagem já citado, foi responsável por fornecer a primeira relíquia àquela região sertaneja. Sua vida, marcada pela saúde frágil, pela negação de uma chamada normalidade, alçaram-na a uma categoria de um ser especial. Sua religiosidade e fé salvam ou determinam o caminho de vários dos parentes, como se fosse um ser sobrenatural, conhecedor de códigos que os demais seriam incapazes de perceber ou decifrar. A

dedicação à família será sempre lembrada pelos descendentes. Nesse sentido, permanece na memória familiar por ter se dedicado inteiramente a ela, sacrificando sua própria vida. Ligada aos códigos da natureza invisíveis aos demais, tia Alma entende as mensagens da natureza, do tempo, do vento. Torna-se uma espécie de lenda, pois suas ações parecem estar ligadas a uma época em que o maravilhoso era aceito como algo muito próximo da normalidade, como na antiguidade de qualquer formação de nação, no momento mítico. Contribui, dessa forma, para algo maior que a memória familiar. Tornar-se-á um elemento da memória coletiva. Como já registrado, os restos mortais de tia Alma transformam-se em relíquia e, portanto, ganham o status de monumento, representando, pois, um período determinado, uma época com suas próprias leis e cultura.

Há, no entanto, os personagens que são marcados pelo tabu resultante de seus atos ou de sua natureza. É claramente proposital que o personagem chamado de Bisneto não tenha o nome verdadeiro revelado por ser reconhecidamente homossexual. Sua nobreza de caráter, no entanto, inibe a família de ações mais violentas para extirpá-lo do convívio em comum. A casa, como testemunha muda diante dos acontecimentos destaca como desde muito novo ele trazia a delicadeza dos atos em seu corpo, revelando uma natureza diferente. A explicação lógica seria o fato da mãe ter comido fruta inconha, ou seja, uma fruta que está agarrada a outra, uma fruta gêmea. Daí ter tido um “parto duplo”. Gerara gêmeos, mas o menino roubou a força da menina e foi o único a nascer: “Da menina ele trouxera a natureza sensível e delicada que tanto sofrimento lhe causou perante o pai, tios, irmãos e primos” (CAMPOS, 2004, p. 34). O pai tenta, pela violência, corrigir o menino. Acabam por retirá-lo do convívio da casa para criá-lo em outra região. Numa determinada cena, a casa testemunha a primeira experiência homossexual do menino: “Era o Bisneto ainda um menino quando com um primo mais velho, embaixo do vão da escada, praticaram a posse inversa. Ninguém os viu, só os ventos e eu testemunhamos. Era o Bisneto o invertido” (CAMPOS, 2004, p. 32).

Quando adulto, regressa à casa e adquire o respeito dos demais moradores, apesar da marca que o determina. É o Bisneto que traz o famoso



espelho para a casa, assim como trará, numa determinada ocasião, um amigo pintor que eternizará a casa em vários quadros. O Pintor e o Bisneto revelam uma relação de total intimidade e confiança, fato também testemunhado e registrado pela Casa. Também será na parte da narrativa sobre o Bisneto que o vaqueiro contará a história do encourado. A condição sexual do Bisneto acaba por marcá-lo como uma pessoa diferente, mas que aos poucos, alcança respeito e aceitação, mesmo que muda, do grupo familiar.

O personagem Custódio, pertencente à sexta geração, duas depois do Bisneto, traz em si a marca de um distúrbio comportamental profundo que irá desencadear-se em abuso sexual das próprias filhas. Mais uma vez é na crença popular que se encontra a explicação. Devido ao extremo sofrimento na hora do parto, Custódio é rejeitado pela mãe e há demora em batizá-lo. Por conta dessa rejeição, percebido pelo menino ainda muito jovem, há, num primeiro momento, uma tentativa quase doentia de chamar a atenção da mãe, observando-a enquanto dorme e dormindo sem ser percebido a seus pés. A atitude caminha para a obsessão: já rapaz, tenta relacionar-se intimamente com a mãe, o que contribui para que a repulsa da mesma se intensifique e a família resolva construir um cômodo separado para que Custódio não mais frequente a casa. Mais tarde, Custódio se casa e tem filhas e novamente a sua índole doentia se refaz ao abusar das meninas, provocando o fim do casamento e o seu total isolamento:

No tempo em que Custódio molestou Elvira, havia ele, meses antes, perdido em uma permuta inconsequente parte dos bens da família. Avolumaram-se as afrontas e dissidências entre os irmãos, e estas agravaram-se num crescendo. A herança, anos depois, por eles deixada aos filhos, foi este ódio familiar que os levou à ruptura definitiva (CAMPOS, 2004, p. 65).

Custódio, além de destruir seu próprio núcleo familiar, fomenta também o ódio aos demais, pois suas atitudes e índole estranha causam ruptura e afastamento definitivos.

A bela Maria, personagem já destacada, pertencente à sexta geração, o mesmo período de Custódio, também recebe atenção da narradora. Além

de ser lembrada por suas práticas obsessivas pela limpeza e organização, já aqui analisados, o fato de cometer suicídio marca sua presença na família de maneira negativa:

Em uma noite de luar, ela com extrema cautela saiu do quarto e retornou com o tamborete da cozinha. Surpreendi-me ao sentir que, ao voltar a bela Maria para o seu quarto, Ela viera na sua companhia. Ambas trancaram-se, aferrolhando a grande porta. Valeram-se de um dos armadores para pendurar juntas a corda retirada de dentro da canastra (CAMPOS, 2004, p. 54).

Destaca-se nesse trecho como a narradora passa a tratar a ação como executada por dois seres. A morte, vista pela Casa, é uma entidade visível, quase tocável, que acompanha Maria na sua ação.

A morte de Maria é marcante, pois além da violência do ato, alia-se às crenças religiosas que condenam o ato do suicídio, impedindo que o corpo seja enterrado em um cemitério, o chamado campo santo. Por conta dessa ação, a alma não encontra refúgio e volta para assombrar a casa. É novamente a força da crença local, das superstições que embasam e interpretam o ato. Maria torna-se um dos entes familiares que mais será lembrado, pois sua existência fora marcada pelo sofrimento:

No final da tarde deste mesmo dia, enterraram-na noutro lugar sem ser no campo sagrado, mas nunca deste quarto ela se libertou. Aqui ficou sua sombra e em noite de muitos ventos, escuto sempre com o ranger das cordas das redes nos armadores a sua voz: ‘... canta que a vida é um dia...’ Desde então a Casa Grande tornou-se assombrada (CAMPOS, 2004, p. 55).

O grupo destaca-se por ter marcado de maneira positiva, como é o caso de Tia Alma e do Bisneto; ou de maneira negativa, como é o caso de Custódio e Maria, a história familiar. Como o romance estabelece-se nessa fronteira entre narrativa ficcional e biografia familiar, é compreensível que a autora retrate esses personagens de maneira tão cuidadosa. Os “crimes familiares”, os tabus ficam, geralmente, guardados pelas famílias e só eventualmente contados. Somente o passar do tempo é que dá a possibilidade de se retomar as antigas memórias. Percebe-se nesse movimento uma escolha da autora em



saber construir, descartar, registrar, enfim rememorar aqueles que mereceram ser lembrados. A escrita do livro passa a ser o meio de como essa memória se articula. Os fatos marcantes, assim como seus agentes, são responsáveis por enfatizar determinados períodos da história da família, observando como os demais buscaram meios para lidar com tais atitudes e traços de personalidade. A história particular de cada um deles, alia-se a um conjunto maior que é a história da família. Momentos de crise, perda de bens, violência, união. Cada um deles passa a representar algum tipo de código que circunda o núcleo familiar num determinado período.

A casa e o seu fim

A última personagem que surge na narrativa é Eugênia, já citada, que carrega o nome de uma das ancestrais e por ser historiadora, parece que lhe caberá a tarefa de contar a história da casa que está prestes a desaparecer ante a inundação resultante da instalação de uma hidrelétrica. Essa última personagem corresponde ao alter ego da autora, que pesquisou a história familiar para dar corpo ao romance.

Do grupo destacou-se uma moça alta a me lembrar as que aqui viveram, por seus gestos alados. Ajoelhou-se diante da soleira, chamando um dos amigos para apreciar a beleza e o tamanho daquela pedra de lioz. Um dos rapazes comentou para o grupo: — Eugênia, a única historiadora entre nós engenheiros, vai descobrir coisas que só a ela serão reveladas (CAMPOS, 2004, p. 86).

Mais adiante, informa-se que essa descendente é quem recebera o quadro que fora encomendado pelo Bisneto, de uma geração bem anterior. Eugênia está com um grupo de amigos visitando a velha construção e consciente de que uma barragem prestes a ser concluída deixará a casa submersa. O início de sua execução assim como o seu fim é então contado:

Muitos anos passaram. Em junho, na véspera do dia mais longo do ano, quem primeiro conseguiu avistar-me no espelho das águas foi Eugênia. Aconteceu quando a estrela Vésper surgiu brilhando no céu, na hora das Trindades em que os ventos tangem luz e sombra nos caminhos entre o céu e a terra.

[...]

Próximo à Hora-Grande da meia-noite por brevíssimos instantes, as águas adormecem. Sonho então, sob a luz das estrelas, que sou uma fluída aquarela a espriar-se refletida no cristal das águas.

E como encontraram,

Tal qual encontrei;

Assim me contaram,

Assim vos contei! (CAMPOS, 2004, p. 89).

A narradora termina o seu relato evocando uma quadrinha e posicionando-se como alguém que narrou o que viu ou ouviu. Tudo está concentrado em seu espaço e em seu alcance. A imagem final é pictórica: a aquarela, encomendada pelo Bisneto e feita pelo Pintor, seu companheiro se transformará numa imagem dúbia. Essa mesma aquarela será entregue à Eugênia, última personagem que testemunhará a submersão da casa. A casa, agora submersa e vista de cima, assemelha-se à pintura do quadro. O quadro será daí em diante, o meio pelo qual a casa será recordada. De portadora da memória, a casa passará ser memória, através da representação da pintura.

No romance de Natércia Campos é possível destacar os vários meios de construção memorialística. Excetuando-se a execução ficcional, ou seja, uma casa como narradora consciente de ações e sentimentos humanos, no decorrer dessa narrativa são vários os formatos e meios que a memória se constrói: os hábitos, os costumes, as narrativas repetidamente contadas, os objetos, as relíquias, os dramas familiares recordados. A tentativa foi a de destacar esses meios, refletir o modo como a memória pode ser retomada, como num jogo, sem a preocupação com exatidão, mas com a possibilidade de se alcançar o tempo passado e os seres que ali viveram e deixaram sua marca. A casa acaba por se portar como um espaço da recordação, onde o passado pode ser tocado.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CASCUDO, Luís da Camara. *Dicionário de Folclore*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CAMPOS, Natércia. *A casa*. Fortaleza: Editora da UFC, 2004.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LIMA, Elisabete Sampaio Alencar. *A Casa: arquitetura do texto – uma investigação sobre a origem do romance de Natércia Campos*. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em Literatura. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2009.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: Seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Unesp, 2010.