

A ESCRITA DO EU POR MEIO DA MEMÓRIA: UM ESTUDO PSICANALÍTICO DO ROMANCE *A ÁRVORE DAS PALAVRAS*, DE TEOLINDA GERSÃO

Audrey Castañón de Mattos (FCL-UNESP)¹

RESUMO: Partindo da constatação de que a narrativa do romance baseia-se nas lembranças de sua narradora, as quais se ancoram não nos acontecimentos, mas na forma como ela se sentia em relação a eles e, tendo em vista a concepção freudiana que relaciona a memória ao inconsciente e atribui ao material mnêmico a capacidade de mudança contínua, empreendemos a interpretação do conteúdo latente de suas lembranças, por meio da análise de seu conteúdo manifesto, para trazer à luz a forma como o olhar da narradora alinhavou os retalhos da memória, como ela os selecionou e coseu, dando origem à teia textual que, em última análise, é a (re)escrita de si mesma.

PALAVRAS-CHAVE: Teolinda Gersão; Narrativa psicológica; Memória em Freud.

Introdução

Quando se diz, de um romance, que ele narra a história de determinado personagem, é mais comum associá-lo a uma narrativa de fatos, aventuras e desventuras (que são encarados como mais que formadores, mas como a própria vida do personagem), de que pensar que uma narrativa desse tipo possa se constituir, em primeiro plano, de rememorações de sensações vivenciadas e relacionadas ao estar no mundo e que os acontecimentos – constituintes, por excelência, da ação no romance – figurem como espécie de pano de fundo, abordados

¹ Estudante de pós-graduação, Programa de pós-graduação em Estudos literários, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP. Mestranda. E-mail: audreymattos@hotmail.com.

com parcimônia e selecionados dentre aqueles que contribuíram para a constituição do personagem enquanto sujeito.

É esse o caso do romance em apreço que, a rigor, não se pode sintetizar em termos de enredo. Seguindo o caminho da prosa contemporânea em geral – e da portuguesa particularmente a partir das primeiras publicações de José Cardoso Pires – *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão caracteriza-se por aquilo que Marlise Vaz Bridi Ambrogi (1981: 51) chamou de estreiteza da fábula e que entendemos como o abandono do enredo recheado de peripécias² para priorizar uma visão mais íntima e mais humanizadora dos personagens e suas formas de relação com o Outro.

Estruturalmente, *A árvore das palavras* é um trabalho complexo. A escolha dos tempos verbais é um aspecto a ser destacado, na medida em que gera incerteza em relação ao espaço temporal de onde a narradora se manifesta. Isso porque, embora o pretérito imperfeito seja predominante, a ele se alternam, frequente e imprevisivelmente, o presente do indicativo e o pretérito perfeito, estratégia que produz a sensação de concomitância entre os acontecimentos narrados e o ato de leitura, um *efeito de presente*. Tal efeito, porém, é o resultado do caráter regressivo das lembranças da personagem narradora, sobre o qual falaremos adiante.

A despeito dessa aparência enganadora, o texto é pródigo em evidências de sua natureza anamnésica:

Mas, como eu disse, não se precisava de olhos para ver, porque mesmo de olhos fechados se via, através das pálpebras inundadas de luz – a rede de arame do galinheiro ao fundo, o muro, o telhado da casa, as janelas, a porta escura, sempre aberta, a varanda, em cima, onde ao cair da tarde Laureano se iria sentar bebendo cerveja. [...] (Gersão 2008: 8).

Discorrendo sobre o “caráter visual” da recordação da infância e da fantasia, Adélia Bezerra de Meneses (1995) nos mostra que, em termos aristotélicos, a fantasia é a faculdade que permite que uma imagem se produza em nós e a imaginação “um movimento produzido pela sensação em ato” (Aristóteles³ apud Meneses 1995: 135). Sendo a visão o “sentido por excelência”, a palavra imaginação (em grego, *phantasia*) deriva de luz (em grego, *phaos*), já que sem luz não se pode ver.

Ao mesmo tempo em que remete ao espaço físico da infância da personagem, o fragmento destacado sintetiza metaforicamente o trabalho da própria memória: a referência à luz que permite “ver sem olhos” encontra eco no texto de Aristóteles mencionado acima. Além disso, a nítida descrição que a personagem faz do espaço nos dá conta daquilo que Freud chamou de “vividez sensorial”, uma qualidade que

² Além do conceito aristotélico da palavra, segundo o qual a peripécia “é uma viravolta das ações em sentido contrário” (*Poética*, XI), utilizamo-la aqui também em seu sentido familiar, conforme nos dá o dicionário Aurélio, de (2) imprevisto, incidente, aventura. (Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.11a).

³ *Sobre a Alma*, III 3, 428a.

as recordações mais primitivas da infância conservam até idade avançada, “mesmo nas pessoas cuja memória não é normalmente do tipo visual” (Freud 1996b: 576).

Partindo da constatação de que a narrativa do romance baseia-se nas lembranças de sua narradora e, tendo em vista a concepção freudiana que relaciona a memória ao inconsciente e atribui ao material mnêmico a capacidade de mudança contínua (Garcia-Roza 2004) empreendemos a análise de como os elementos que participam da constituição do sujeito são processados por essa memória para constituir o discurso do romance, o qual entendemos como um trabalho, compreendido pela narradora, de escritura do eu.

Retalhos da memória: o discurso do eu

O romance é organizado em três partes. Inicialmente tem-se a personagem Gita, narradora autodiegética⁴, que se reporta a um tempo feliz, em que se sentia em comunhão com o universo e ligava-se a Laureano, seu pai, por sentimentos de amor e cumplicidade profundos. Em contrapartida, mantinha com a mãe, Amélia, uma relação distanciada estabelecida desde os primeiros meses de vida, quando Lóia foi contratada como sua ama de leite. Os afetos que deveriam ser da mãe foram direcionados para a figura dessa outra personagem. As lembranças relativas à mãe ligam-na, invariavelmente, amarga e assustadora, ao seu quarto de costura e ao som quase ininterrupto da máquina de costurar: “Amélia vive no quarto da costura, curvada sobre a máquina que tem escrito no dorso: P f a f f, em grandes letras separadas” ou “Lá está, lá está de novo o zumbido da máquina.” (Gersão 2008: 19; 22). Dessa forma, Gita não tem lembrança de carinhos trocados com a mãe nem da presença dela nos passeios que fazia com o pai.

Nesse tomo a narradora-personagem opta pelo tom confessional, dirigindo-se a Laureano na maior parte do tempo, embora resvalando, não raras vezes, para o tom objetivo, quando Laureano aparece referenciado em terceira pessoa.

No segundo momento da narrativa há a intrusão inesperada de um narrador heterodiegético com focalização interna variável⁵ entre os pontos de vista de Amélia e de Laureano. Fica-se sabendo que Amélia, aos dezenove anos, respondera a um anúncio de jornal em que Laureano procurava uma esposa. Com problemas em seu relacionamento amoroso e profundamente infeliz onde morava – seus pais haviam falecido e ela vivia como criada em casa da madrinha – Amélia passa a se corresponder com Laureano, casa-se com ele por meio de uma procuração e parte de Lisboa com destino a Lourenço Marques, em Moçambique, para viver com o marido. Lá, entretanto, vive uma vida de profundas frustrações em razão da situação

⁴ O termo é de Gerard Genette (1995) e diz respeito ao grau de presença do narrador na história. No caso do narrador autodiegético, sua participação equivale à do protagonista.

⁵ A focalização interna diz respeito ao ponto de vista sob o qual a narrativa é apresentada; pode ser o de um único personagem ou alternar-se entre dois ou mais, nesse caso tem-se a focalização interna variável. O termo heterodiegético refere-se ao narrador ausente da história. (Genette 1995).

financeira pouco privilegiada de Laureano, que a levam a abandonar a casa, deixando para trás o marido e a filha, então adolescente.

Essa segunda parte concorre grandemente para a complexidade estrutural da narrativa. É inegável que é nesse momento que se tem acesso a informações cuja importância relaciona-se não só ao entendimento da personalidade de Amélia, mas, principalmente, ao processo de constituição de Gita, sua filha, enquanto sujeito. Ainda assim, o surgimento de um narrador de fora da diegese e que aparentemente não possui ligação com qualquer dos personagens, empresta-lhe a aparência de um apêndice quase desconectado do todo da narrativa. Quem é esse narrador e por que, na economia do romance, a opção por tal forma de narrar, preterindo as vozes da própria Amélia e de Laureano?

São questões a que só pudemos responder após cuidadosa análise do trabalho, a que se entrega a narradora, de refazimento de sua trajetória por meio da rememoração. Nesse processo há a reconstrução intencional da imagem da mãe, razão que nos leva a crer que é dela, Gita, a identidade do narrador aparentemente alheio à diegese.

Na parte final Gita reassume sua posição autodiegética, dessa vez com foco no período de sua adolescência, quando a ausência de Lóia, que havia falecido, e a de Amélia se fazem sentir na casa, cujo abandono reflete o estado de espírito de Laureano, que não se recuperara da partida da esposa. Em meio a essa situação Gita vivencia o primeiro amor e Moçambique entra na guerra colonial - "Então, de repente, rebentou a guerra" (Gersão 2008: 193).

Sua passagem para a vida adulta é marcada pela dor: há o rompimento amoroso e tanto o contexto doméstico quanto o do país parecem empurrá-la para longe - estudar em Lisboa, viver em casa do irmão de seu pai. "(Não tenho alternativa, penso. Mas essa frase não digo)". Decisão amarga que traduz em termos de perda: "(É um ponto final numa conversa. Porque agora os caminhos se afastam. Depois de termos, desde sempre, partilhado quase tudo.)" (Gersão 2008: 220; 223).

Nesse sentido, Gita não pode ser entendida como uma protagonista no sentido usual do termo, pois que não protagoniza nenhuma ação; efetivamente, narra suas impressões em relação ao entorno e aos acontecimentos cotidianos os quais, alinhavados, compõem sua história, isto é, sua trajetória não é descrita por acontecimentos, mas pela forma como eles se concatenam segundo seu olhar. A trajetória refeita (alinhavada) por um olhar que se representa por palavras traduz-se, então, em discurso.

Gita parece ter consciência desse fato, pois desde criança entende o mundo em termos de palavras: "[...] Ou sentava-me debaixo da árvore do quintal e falava com o vento e as folhas. A árvore abanava os ramos e eu pensava: a árvore das palavras. Às vezes essa árvore reaparecia nos sonhos: Crescia à beira de um rio e tinha ramos que chegavam ao céu" (Gersão 2008: 35).

Wilson Camilo Chaves (2005: 43), em sua análise da tese lacaniana sobre a constituição do sujeito afirma que, para Lacan, a "razão de ser da constituição do sujeito" está em sua relação consigo mesmo; o sujeito não é "um efeito da

exterioridade" sobre si, mas, pelo contrário, sua constituição se dará "por uma alteridade que o penetra".

Assim, percebemos na narrativa de Gita a expressão de sua relação com o mundo e consigo mesma; expressão essa que se realiza por meio da verbalização dos processos participantes de sua constituição enquanto sujeito: "Respiro devagar, estou unida ao mundo pela boca. O hálito é um sopro, o sopro do vento. Partilho-o com o vasto horizonte em volta, faço parte dele como ele de mim" (Gersão 2008: 48).

Pelo excerto é possível verificar o caráter de regressão⁶ das memórias da personagem, pois transforma em imagem, para então verbalizar, os vestígios de seu narcisismo primário - "estou unida ao mundo pela boca" - vestígios que se manifestam sob a forma de "sentimento oceânico", uma sensação que Freud (1996d: 74) descreve como "um vínculo indissolúvel, de ser uno com o mundo externo como um todo", igualmente transformado em imagem - "o vasto horizonte"; seu hálito transformado em "sopro do vento" - e comunicado em discurso.

Nessa etapa de suas recordações a narradora revisita os processos de formação de seu próprio ego. Identificamos aqui a fase em que Freud (1996d: 77) aponta existir um "sentimento primitivo", quando, originalmente, o ego inclui tudo, para depois separar de si mesmo um mundo externo. Reconhecido esse mundo externo o ego reconhece também os perigos que o ameaçam a partir dele. As lembranças de Gita na parte inicial do romance levam-na a uma época anterior a essa divisão, marcada pelo sentimento de segurança e pela ligação com o pai:

Viver é muito fácil, porque meço a partir de ti o norte e o sul. Basta que existas para que os meridianos se arrumem e os oceanos não transbordem. Estás sentado na cadeira-à-aviador e eu ando em volta [...] posso mesmo voltar-te as costas e partir noutra direção, sei que não vou perder-me, porque tu estarás sempre sentado, a ler o jornal, ao fim da tarde. [...]

Um homem bom é uma luz na janela. As coisas ganham limite e solidez, brilho e cor; e eu caminho dançando entre elas. É porque estou segura que ganho a liberdade de dançar, é porque não tenho medo que imprevisto, é porque ignoro a rotina que me entrego ao fulgor. [...] (Gersão 2008: 26).

Em oposição, a relação com a mãe se dá em termos de distanciamento. Amélia não suporta os negros, diz que não se pode confiar neles, odeia o lugar onde vivem e é alheia à filha e ao marido. Não deseja integrar-se ao local onde constituiu sua família e atribui ao país e aos nativos a razão de todos os males, acreditando serem eles capazes de lhes fazer mal por meio de feitiços.

Amélia nunca deixava tesouras cruzadas ou abertas: podiam desmanchar a vida, cortando o fio, dizia. E tinha medo de feitiços, de ossos cosidos na bainha de vestidos, sementes de cajueiro escondidas no seio, montinhos de carvão

⁶ No sentido freudiano a regressão se constitui de pensamentos - ligados intimamente a lembranças que foram suprimidas ou permaneceram inconscientes - transformados em imagens. (Freud 1996b).

diante das portas, cabeças de galinha enterradas, facas espetadas no chão (Gersão 2008: 35).

Freud (1976), para quem aquilo que consideramos estranho nos é, na realidade, familiar, explica o temor ao mau-olhado e a crença na onipotência dos pensamentos como exteriorização de uma potencialidade do indivíduo de provocar o mesmo mal que teme. Segundo ele, quando identificamos no outro atributos que consideramos “não atraentes”, estamos prontos a acreditar “que a sua inveja se eleva a um grau de intensidade maior do que o habitual, e que essa intensidade a converterá em ação efetiva”; do mesmo modo, a crença em “poderes mágicos cuidadosamente graduados” que atribuímos a várias pessoas e coisas externas como forma de nos desviar das “proibições manifestas da realidade” assenta-se nos resquícios que conservamos de nossa antiga concepção animista do universo (Freud 1976: 109-10).

De acordo com as lembranças da narradora, Amélia “tem olhos claros, esverdeados, que mudam um pouco conforme a luz do dia, e pinta o cabelo de loiro cendrado” e “persiste na convicção de que os loiros estão no ponto mais alto da hierarquia das raças e de que os escuros portugueses estão no fundo da escala, logo a seguir a indianos e negros” (Gersão 2008: 60-1).

Embora a narradora não faça a associação que nós, à luz da concepção freudiana, estamos fazendo, é digno de nota que tais aspectos da personalidade de Amélia ressaltem em suas recordações. Entre as lembranças infantis não há rememoração de uma história de Amélia, ao contrário de Laureano, de cuja vida Gita conhecia detalhes desde os tempos em que ele ainda vivia em Portugal. Por outro lado, a personagem recorda com exatidão tanto os preconceitos quanto as superstições e fobias da mãe, de onde inferimos que, numa instância inconsciente, Gita os tenha relacionado, assim erigindo para si a personalidade da mãe. A memória que resgata da mãe em relação a si é a de como sua aversão ao país e seu povo se estende a ela, Gita, e a Laureano: “Mas havia pessoas, dizia ela olhando-nos com raiva, que se tornavam iguais aos negros, como se fossem também daqui. Filhos do mato como eles. Só lhes faltava estenderem a esteira e dormirem na palhota” (Gersão 2008:59).

Em tal contexto de antagonismo com a mãe, de um lado, e por comungar com o pai o sentimento de pertencimento a Lourenço Marques, Gita encontrará seu reflexo numa imagem repudiada por Amélia, na menina Orquídea, filha da negra Lóia, sua ama de leite.

Eu olhava Orquídea, na claridade frouxa, como se olhasse um *espelho*. Do meu tamanho, em tudo igual a mim. [...] O dia inteiro eu era sua irmã. [...] Até que vou ter com Lóia: Quero o cabelo como Orquídea. Penteado em trancinhas em volta da cabeça. [...] o resultado é *deslumbrante*: fico exactamente igual a Orquídea. Sacudo a cabeça, trémula de riso: as trancinhas abanam, mas continuam no ar, balançam como antenas de insectos, não duas, mas dez,

espalhadas em volta. Abraço a *minha imagem*, que por toda parte me segue, e que é Orquídea.

Mas Amélia não gosta de me ver. Tira isso depressa da cabeça, diz abrindo a porta do quarto da costura (Gersão 2008: 17, grifos nossos).

A identificação, que pode ser entendida como a presença do outro no próprio sujeito, causa deslumbramento uma vez que possibilita o sentimento de exterioridade que comandará, posteriormente, a sua relação com toda a “exterioridade real” (Chaves 2005: 40). Entendemos que o reconhecimento da exterioridade, ou o seu sentimento, possibilita também o reconhecimento das diferenças e uma quebra, ou minimização, da identificação inicial. Assim, flagramos na relação entre Gita e Orquídea, já adolescentes, a admissão da diferença manifestada em espécie de incômodo que concorre para a delimitação do eu tanto em relação ao outro quanto ao entorno em geral; embora não se manifeste diretamente a Orquídea, percebemos, na situação mostrada no excerto abaixo, o enfraquecimento desse laço e a modificação da forma como Gita compartilha os costumes do povo moçambicano:

Uma vez por mês, ela [Orquídea] vem almoçar ao domingo com a Ló. Depois da partida de Amélia.

Deixa eu levar este, diz abrindo o meu guarda-fato e experimentando no espelho saias e vestidos.

No mês seguinte o tecido desbotou, a saia tem rasgões, o fecho éclair está partido, porque entretanto ela os emprestou alegremente a todas as amigas. No entanto Orquídea não aceita que não se empreste. É esse o uso e é assim que vivem: as coisas circulam, roupa, frigideiras, panelas, nunca estão por muito tempo na mesma casa, andam sempre de mão em mão (Gersão 2008: 196).

Com a partida de Amélia uma nova fase se inicia, profundamente marcada pelo torpor de Laureano. Se antes ele representava o esteio, tanto para a menina quanto para a casa, - “podiam cair as paredes, rebentar as janelas, ele voltava a pôr tudo no lugar” (Gersão 2008: 178) - agora se assemelha a “um pássaro que caiu no chão, [...] que nunca mais pode voar” (Gersão 2008: 179).

Nessa situação a ausência de Amélia passa a ser uma presença permanentemente sentida, embora, para a narradora, a mãe passe por um processo de apagamento. Três anos após sua partida ela “tinha deixado de ser uma imagem nítida. Era um vulto em fuga, que depois não podia voltar atrás” (Gersão 2008: 177). É a partir dos pertences que abandonara que Gita se entregará ao processo de reconstrução de sua imagem.

Quase não levou nada, além de alguma roupa [...]. Fui eu que esvaziei os armários e as gavetas [...] li cartas e papéis, encontrei fotografias. Penso que foi

para mim que ela deixou essas coisas. Para que um dia pudesse *compor a sua imagem*, como as peças de um *puzzle*. [...]

(Mas agora Amélia é uma imagem quase doce. Ou sou eu que a vejo de outro modo. Peguei no que restava dela – fotografias, papéis, recortes de jornais, recordações – e juntei-os todos, *reinventei-os* todos, até surgir, com nitidez, uma figura. Um rosto diante dos meus olhos, que olha para mim, por sua vez. Com grandes olhos tristes. [...]) (Gersão 2008: 177; 206, grifos nossos).

As quinquilharias que Amélia colecionava – recortes de jornais, anúncios em idiomas estrangeiros dos quais não entendia sequer uma palavra, cartas e fotografias – fornecem a Gita material para inseri-la num contexto maior do que o quarto de costura e além do papel de sua mãe. Ela admite em Amélia um passado constituinte de sua identidade – “[...] Era uma tristeza maior do que nós e mais antiga. Trouxe-a quando chegou, levou-a quando partiu [...]” (Gersão 2008: 206) – e o reconstrói com base nas informações que colheu e em sua própria intuição – a própria narradora confessa que juntou os pertences da mãe e os reinventou até que formassem uma imagem nítida. Tal imagem que, obviamente, não é meramente física, carrega uma história que possibilita à narradora perceber Amélia como sujeito constituído por uma narrativa.

Há outros indícios que corroboram nossa suposição em relação ao narrador da segunda parte do romance, como o excerto a seguir, no qual se diz de Amélia que ela “não podia voltar atrás” (frase que já surpreendemos na fala de Gita, em momento da terceira fase do romance e mencionamos acima): “[Amélia] Olhou outra vez os coqueiros, lá em baixo. Talvez tudo fosse um equívoco, mas não podia voltar atrás. Era como se do outro lado, de onde viera, o mundo tivesse acabado. De certo modo era isso: Não podia voltar atrás” (Gersão 2008: 98).

Colocada à distância da mãe consegue dirigir-lhe um olhar mais compreensivo, ainda que não se sinta, com isso, próxima a ela. A opção por narrar em terceira pessoa denota justamente esse afastamento, ao mesmo tempo em que demonstra que a narrativa da mãe é fundamental na escrita de sua própria história, daí estar intercalada às recordações da infância e da adolescência, momentos em que se escreve a si mesma.

As recordações da adolescência dão conta do sentimento de exterioridade já desenvolvido na personagem. Sua relação com o mundo passa, agora, por um forte sentimento do eu enquanto ser individual, não mais uma extensão do entorno – “E havia aquela sensação de existir, de existir com força [...]” (Gersão 2008: 159). Nessa fase, o enfraquecimento do sentimento de ilimitabilidade, descrito por Freud (1996d: 77) como “sentimento oceânico”, ao lado do sentimento do ego como “algo autônomo e unitário, distintamente demarcado de tudo o mais” (Freud 1996d: 75) reconduz o estar no mundo da personagem; sua relação com o exterior se modifica na mesma medida em que passa a entender-se como ser uno – o mundo externo, antes abarcador e protetor, passa a ser visto, em certa medida, como ameaçador:

Tínhamos medo de que o mundo, ou a vida, acabassem. Porque *tudo acontecia bruscamente*, o cair da noite, o amadurecer dos frutos, a morte ou a partida das pessoas. É verdade que tínhamos medo. Embora o corpo cantasse que não era mortal. Mas havia, sim, havia por vezes nas coisas um anúncio de morte. Uma parte de nós acabava de repente – a vida era uma árvore crescendo e, lá onde os ramos se apartavam, havia um tempo que chegava ao fim (Gersão 2008: 159, grifo nosso).

Se compararmos o excerto acima às recordações infantis, flagraremos uma atitude oposta em relação à mesma constatação da efemeridade da vida que se evidencia nos movimentos bruscos da natureza: “Então a noite descia, como cerveja preta entornada pelo céu. Ou como uma pálpebra caindo. Porque era rápido o crepúsculo, a bem dizer não havia crepúsculo, como não havia transição entre as coisas: era a treva, ou a luz” (Gersão 2008: 8). O sentimento da Gita criança, nesse sentido, se opõe fortemente ao da mãe, na qual, como adulta, supõe-se o sentimento de delimitação do ego já instalado:

E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era a de Amélia, a Casa Preta a de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal.

É preciso cuidado, dizia Amélia. Estar atento. Tudo parece bem à superfície, mas a cidade está podre e cheia de contágios. Ela foi construída sobre pântanos.

Quando alguém adoecia ela pensava sempre em febres antigas, que periodicamente voltavam e deixavam as pessoas olheirentas e débeis, como sugadas por espíritos malignos. O pântano, ou a memória do pântano, que nunca conhecera porque tinha sido extinto há quase um século, parecia assediá-la ainda, em visões de pesadelo. Como se estivesse ali muito perto a água apodrecida das línguas. [...]

Na Casa Preta não havia medo dos mosquitos, *nem se receava, a bem dizer, coisa nenhuma*. [...]

Todas as coisas, no quintal, dançavam, as folhas, a terra, as manchas de sol, os ramos, as árvores, as sombras. Dançavam e não tinham limite, nada tinha limite, nem mesmo o corpo, que crescia em todas as direcções e era grande como o mundo. [...] (Gersão 2008: 9; 13, grifo nosso).

No processo de escrita do eu, a narradora depara lembranças de situações que estão no cerne de sua constituição como sujeito. Destacamos a seguir duas cenas que pretendemos analisar sob o ponto de vista da sexualidade – à luz da teoria freudiana da forma feminina do complexo de Édipo (Freud 1996d).

A primeira delas remete a uma rotina entre a personagem e seu pai ocorrida todas as noites antes da menina adormecer. O pai dava corda a uma caixa de música sobre a qual dançava um gato vestido de maneira invulgar, com “um gibão de cetim e uma camisa de folhos com *jabot* de renda e acima da cabeça um arco de flores que se mantém no ar enquanto ele dança, com sapatos azuis de salto alto” (Gersão 2008:

11). Consideramos a cena importante porque, a partir de alguns detalhes rememorados pela narradora inferimos que sua idade, à época, girava em torno dos quatro anos. Conta ela que o gato a intrigava e fascinava e que lhe suscitava perguntas como “por que razão se veste assim e usa aqueles sapatos?” (Gersão 2008: 11), que nunca eram feitas porque ela adormecia antes que o gato acabasse a dança. O fascínio diante do gato, a natureza das perguntas (por quê?), o adormecimento precoce, dão-nos indícios de que tais lembranças remetem a uma tenra idade. Tal aspecto, a idade, nos é fundamental para compreender a natureza da cena seguinte – transcrita abaixo – sob o ponto de vista da relação edípica entre a filha e o pai, cujo período Freud (1996e: 233) localiza a partir dos quatro ou cinco anos:

Em troca deste gato e da sua música jogarei um jogo contigo. Assim, quando chegas à tarde, e chamas [...] só o silêncio responde [...] porque eu [...] transformei-me num animal pequeno, escondido em passos furtivos atrás do guarda-louça. E tu deixaste de ser tu, és agora um animal grande chegando, fatalmente chegando, cada vez mais perto.

Sinto-te caminhar, invisível, por entre os móveis da entrada, empurrando a porta da sala, farejando o ar, à procura, por debaixo das mesas e por detrás das cortinas, enquanto eu quase desapareço na sombra, com o coração a bater cada vez mais. Sabendo que nada me dará tanto prazer como esse instante de quase terror em que me encontras, quando ainda não és tu, nem és sequer um homem, mas o desconhecido, o animal, o monstro, entrando de repente em casa e violando a sua ordem antiga.

Ser encontrada é uma morte, um júbilo, o passar de um limite. Por isso eu grito, de terror, de gozo e de espanto. E então tu pegas em mim e eu sei que estou à tua mercê e que, como um animal vencedor, me poderás levar contigo, para o outro lado da floresta. Sim, esse instante é uma pequena morte jubilosa. Triunfas sobre mim e, como se me devorasses, eu desapareço nos teus braços. Mas de repente continuo viva, como se voltasse à tona de água, do outro lado de uma onda gigantesca.

E agora és de novo tu, de novo um homem, o homem amado desta casa. Vejo o teu rosto, o teu corpo, os teus olhos sobretudo, e não sei como foi possível ter estado alguma vez no teu lugar o animal. Ou o mal. Porque agora me és familiar como o vento ou a chuva (Gersão 2008: 12).

Tal recordação parece-nos inserir-se muito apropriadamente no campo daquelas lembranças a que Freud (1996a) chamou encobridoras, lembranças infantis que não refletem com exatidão como foram nossos primeiros anos; pelo contrário, dão conta de como esses anos nos pareceram em períodos posteriores nos quais foram despertadas. Assim, Freud pontua que tais imagens mnêmicas, aparentemente irrelevantes e inocentes, não emergem, como se costuma dizer, mas são formadas na época de seu despertar e questiona se realmente temos alguma lembrança *proveniente* de nossa infância ou apenas *relativa* a ela.

“Uma recordação como essa, cujo valor reside no fato de representar na memória impressões e pensamentos de uma data posterior cujo conteúdo está ligado

a ela por elos simbólicos ou semelhantes, pode perfeitamente ser chamada de *'lembrança encobridora'* (Freud 1996a: 298). Desse modo, é comum que a lembrança encobridora, por seu aspecto inocente, seja o disfarce de um desejo "grosseiro" que foi recalcado. Não podendo atingir a esfera consciente devido à censura imposta pela resistência do sistema psíquico, resvala para uma lembrança infantil. Em outros casos, a lembrança infantil é prenhe de aspectos agradáveis; nesse caso, pode ter sido formada numa época posterior em que a situação era oposta, isto é, a pessoa que recorda vivia momentos difíceis ou de algum modo desagradáveis.

Porque não temos a oportunidade de inquirir a personagem no divã, não podemos, como Freud, determinar a "data de fabricação" da lembrança encobridora. Podemos, entretanto, supor que ela se tenha formado à época em que começou a florescer em Gita um interesse especial pelo sexo oposto. Analisemos este fragmento retirado de suas lembranças adolescentes:

O primeiro amante era o sol, andando em volta do corpo deitado, lambendo-o com a sua língua de lume, batendo-lhe ao de leve com a sua cauda, farejando-o com o seu focinho de luz - via-se isso através das pálpebras, sem abrir os olhos, enquanto o corpo amolecia e se sentia mais forte o cheiro do vento - e agora o sol começava a apoderar-se de todo o corpo, avançava sobre ele com pés cautelosos, como um animal bravo, e a gente entregava-se, rendida, e o sol entrava pela pele, pelos ouvidos, pelas narinas, pela boca, e havia finalmente o momento em que se abandonava de toda a resistência e se afastavam também as pernas e se recebia o sol no meio do corpo - o sol, sim, o sol era o primeiro amante (Gersão 2008: 157).

É notável a semelhança, na recordação do jogo infantil e no excerto acima, da analogia que liga tanto o pai quanto o sol - aqui associado à imagem do amante - ao animal que fareja e se apodera do corpo que não oferece resistência. Novamente encontramos a menção ao enxergar sem precisar abrir os olhos, indiciando o caráter reminescente da cena. Há ainda esta outra passagem: "Ou o mar, o mar era o primeiro amante. Quando se ficava deitada na areia, quieta, quase sem respirar, tensa de expectativa, e ele subia desde longe, sem ruído, e rebentava de súbito sobre nós, inundando-nos com a sua baba de espuma" (Gersão 2008: 157), em que novamente flagramos semelhanças com a recordação infantil: a tensão da espera nos dois casos e o aproximar-se furtivo, tanto do pai que procura a menina escondida, quanto do mar, que "rebenta súbito sobre nós", e que, assim como aquele, triunfa sobre a garota que desaparece em seus braços.

Não há evidências no texto de que a personagem tenha tomado consciência do caráter encobridor de sua lembrança infantil, muito embora a constatação do complexo de Édipo lhe tenha chegado à instância consciente por ocasião de um passeio com o namorado, no momento em que se dá conta de que frequentavam juntos os mesmos lugares a que Laureano costumava levá-la:

O primeiro amante era o pai, ocorre-me de repente. Sempre o pai. Mas isso num tempo irreal, impossível, nos desejos e sonhos da infância. Que um dia ficou perdida para trás. Algures, no fundo de um armário, um gato-caixa-de-música tem a corda quebrada. Jamais dançará outra vez (Gersão 2008: 197).

É interessante notar como se explicita, no fragmento acima, a relação entre o gato da caixa da música e o sentimento devotado ao pai; a vividez sensorial com que sua imagem foi resgatada na recordação da infância – a descrição nítida da roupa, dos sapatos, do arco de flores – nos dá indícios para enxergar a preservação desse detalhe inocente como evidência do vínculo associativo que mantém com o conteúdo recalçado, no caso, o desejo pelo pai, impressão realmente significativa que, na reprodução mnêmica, foi deslocada, uma vez que sua reprodução direta é impedida pela resistência do sistema psíquico (Freud 1996c: 59).

Alinhavos da memória: considerações finais

Pelo que temos visto até agora das recordações da personagem-narradora podemos incluir *A árvore das palavras* no rol das narrativas psicológicas, fortemente marcada pelo exame do interior da própria narradora e pela sua tentativa de fazer o mesmo com a mãe, ao reinventar sua narrativa pessoal por meio dos pertences deixados para trás.

A rememoração, entretanto, não é feita de um lugar que se pode, enquanto leitor, delimitar, seja no espaço ou no tempo. Não é possível precisar se são memórias da maturidade ou ocorridas às vésperas da partida para Lisboa, quando seu olhar sobre a cidade de Lourenço Marques reveste-se de um sentimento de despedida; ou ainda, se suas lembranças são despertadas por um retorno à terra onde nasceu e cresceu. Aliás, a despeito do anúncio da partida da narradora para Lisboa, ao final do romance, não é possível sequer precisar, por meio de suas lembranças, se ela afinal saiu de Lourenço Marques, porque sua rememoração (e o romance, por extensão) finaliza na última noite na cidade, a poucas horas do embarque para Lisboa.

Outro aspecto concorre para a complexidade da narrativa de Gita: estabelecer para quem ela narra. Não há nenhuma declaração sua, ou qualquer outro indício textual, de que suas memórias estejam sendo redigidas. Daí, inferimos que a narrativa seja um mergulho individual da narradora em direção a seu interior, talvez movido por uma saudade – da juventude ou da África – que, entretanto, lhe possibilita reconstruir-se, por meio do discurso, enquanto sujeito.

A narrativa, apoiada numa aparente linearidade, é composta de retalhos cuja mera justaposição não lhes emprestaria ordenação. As lacunas, entretanto, são preenchidas pela verbalização das sensações, do sentimento da narradora frente aos pequenos acontecimentos como as idas ao cinema com o pai, os piqueniques com os vizinhos aos domingos (nos quais era patente a ausência da mãe) ou pequenos gestos de Lóia, a mãe adotada, na lida doméstica – o seu jeito de regar as plantas

ressuscitando-as do calor abrasador, de rir e esfregar a roupa limpa novamente porque as galinhas “cagavam alegremente sobre ela” (Gersão 2008: 9).

As memórias da personagem ancoram-se, como já adiantamos no início deste trabalho, não nos acontecimentos, mas na forma como ela se sentia em relação a eles. Nosso intuito foi o de interpretar não seu conteúdo manifesto, verbalizado pela narradora, mas o seu conteúdo latente, à luz da concepção freudiana de memória e de inconsciente. Pensamos com Daisy Wajnberg (1997: 100), para quem, no âmbito da análise psicanalítica, a fala é “o texto erigido sobre um outro texto, uma tradução de um suposto texto de partida”. Nesse sentido, tomamos a “fala” da narradora e procuramos sua origem, isto é, aquilo que é da alçada do inconsciente e que determina o sujeito.

Assim, o que procuramos foi trazer à luz a forma como o olhar da narradora alinhavou os retalhos da memória, como ela os selecionou e coseu, dando origem à teia textual que, em última análise, é a (re)escrita de si mesma.

A tarefa de análise de cenas do romance pelo viés da psicanálise, sobre a qual nos debruçamos no início desse trabalho, pode ser entendida, de certa forma, como o nosso próprio alinhavar do discurso da narrativa. Refizemos a trajetória já reconstruída pela narradora para encontrá-la, na infância, em estado de êxtase em relação à vida e à realidade circundante, vivendo a ambiguidade de uma divisão tácita do lugar onde vivia – Casa branca e Casa preta (microcosmo do próprio Moçambique) e declarando abertamente pertencer à segunda, como se a divisão não a afetasse de forma alguma, assim como aparentemente não lhe afeta a indiferença da mãe. Entretanto, através da análise de suas lembranças identificamos o caráter encobridor de várias delas – analisamos unicamente aquela que se refere ao complexo de Édipo, mas um olhar mais detido revelou-nos a possibilidade de que as lembranças relacionadas ao espaço também pudessem ser dessa ordem, formadas em fase posterior quando já era capaz de dirigir ao entorno um olhar politizado que flagrava a pobreza, a injustiça e as desigualdades características de Lourenço Marques:

Chegou entretanto a época das chuvas e como sempre a cidade ficou partida ao meio, foi bênção de um lado e maldição do outro: a chuva lavava os prédios e as ruas, regava os jardins e fazia nascer flores na cidade dos brancos, e abria feridas profundas na cidade dos negros, convertida em pântano. As areias tinham-se tornado em lama, as fossas transbordavam de dejectos, água suja invadia as casas, água putrefacta, juncada de detritos (Gersão 2008: 183).

Repare-se que a divisão de que antes se comprazia – “Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal” (Gersão 2008: 9) – agora é alvo de um olhar crítico e magoado. A mesma revisão ocorre em relação à Amélia. Se as recordações da infância mostram os esforços da criança em nada assimilar do que dizia a mãe, oferecendo-lhe uma resistência ostensiva, na adolescência surpreendemos um olhar concessivo. É o caso

do medo que Amélia sentia de doenças do pântano; alvo do desdém da criança, encontra uma brecha para aninhar-se entre as conjeturas da adolescente. Quando avalia as desgraças trazidas pelas chuvas à cidade dos negros, as doenças advindas da sujeira, do lixo, moscas, mosquitos e parasitas, a lembrança da mãe lhe vem à mente junto com a possibilidade de ela ter estado certa: “(Amélia e o seu medo do pântano, ocorre-me. Teria, portanto, razão?)” (Gersão 2008: 183).

No exercício anamnésico a que a narradora se entrega evidencia-se o estranhamento freudiano – aquele diante do que é, na realidade, familiar. Assim, a oposição à mãe leva-a a uma identificação com o mundo dos negros, lugar em que Amélia é estrangeira, manifestando, portanto, seu estranhamento em relação a ela. Mais tarde essa identificação também se tornará estranhamento, quando a narradora manifestará inquietude e mesmo incômodo em relação ao universo cultural que antes encarava com a sensação de pertencimento. Nesse processo de autoconhecimento a figura de Amélia também passará por uma revisão, ela será reinventada e inserida em uma narrativa que se traduz em um esforço da narradora em compreendê-la a ela e às suas atitudes. Tal esforço, entretanto, não será suficiente para dissipar o estranhamento já instalado, sentimento que será levado ao extremo quando se estabelece como mera observadora ao narrar-lhe a trajetória.

A iminente partida para a casa dos tios em Lisboa conscientiza-a da sua condição de estrangeira. Não se perdendo de vista que toda a narrativa se sustenta em memórias, é possível afirmar que as lembranças adolescentes marcadas pelo estranhamento da cultura moçambicana tenham se formado à época em que se deu conta de que, sendo filha de portugueses, seria, todavia, estrangeira em Portugal: “A prima de África, que viveu outras coisas e vem de lugares onde se fala uma língua mestiçada, em que a gramática rebenta porque o pensamento acontece de outro modo e tem de ser livre de acontecer, que sabem eles disso [...]” (Gersão 2008: 222); percepção que se estendeu para o fato de tampouco ser moçambicana – a própria decisão de partir, tomada em vista de não encontrar alternativa, é indicativa de que a personagem já não encontra seu lugar no mundo.

A prostração de Laureano é, em grande parte, sustentadora de seu mal-estar existencial. Desestabilizada por um brusco e injusto rompimento amoroso, não encontra o esteio antes garantido no lar e na figura do pai. O país em guerra, o melhor amigo partindo para a universidade, Gita sente-se empurrar para longe, embora saiba que não estará melhor em Lisboa – “A vida estreita e pasmada, a falta de ar e de espaço no país-casa-das-primas. Seja como for, não tenho alternativa. Não tenho alternativa” (Gersão 2008: 220).

A tomada de consciência da fase edípica carrega um pouco da certeza de que já não há nada que admirar ou desejar no pai. O gato-caixa-de-música que jamais voltará a dançar encerra a imagem de Laureano alheio a tudo, até mesmo a ela. A imagem da infância, da segurança sentida ao vê-lo sentado lendo o jornal – “Estás sentado na cadeira-à-aviador e eu ando em volta [...] posso mesmo voltar-te as costas e partir noutra direção, sei que não vou perder-me, porque tu estarás sempre sentado, a ler o jornal, ao fim da tarde. [...]” (Gersão 2008: 26) é substituída por outra,

que o insere, juntamente com tudo à sua volta, no território do estranho: “Mas já ele deixou cair o jornal, com aquele seu ar perdido e ausente, e dormita, sem tirar os óculos, sentado na cadeira-à-aviador, a boca entreaberta, a cabeça voltada para o tecto. É uma tarde de domingo, uma tarde *morta* de domingo” (Gersão 2008: 219, grifo nosso).

THE WRITING OF THE SELF THROUGH MEMORY: A PSYCHOANALYTIC STUDY OF THE NOVEL A ÁRVORE DAS PALAVRAS, BY TEOLINDA GERSÃO

Abstract: Taking into consideration that the underpinning of the narrative in the novel are the memories of its protagonist which are affected not by the events, but by the way she feels about them, and considering the Freudian conception that memory is related to the unconscious, attributing to the mnemonic material its continuous capacity for changing, we analyze the latent content of the memories of the protagonist through the analysis of its manifest content to bring to light the way the look of the protagonist has sketched the memory patches, selected them, and woven them, originating in this way the textual web which, in general terms, is the (re)writing of herself.

Keywords: Teolinda Gersão; Psychological narrative; Memory in Freud.

REFERÊNCIAS

AMBROGI, M. V. B. *A sugestão metafórica na obra ficcional de José Cardoso Pires*. 1981. 165 f. Tese doutorado (Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 1981.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

CHAVES, W. C. *A determinação do sujeito em Lacan: da reintrodução na psiquiatria à subversão do sujeito*. São Carlos: Edufscar, 2005. p. 38-63.

FREUD, S. O estranho. In: _____. *Uma criança é espancada; sobre o ensino da psicanálise nas universidades e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. Lembranças encobridoras. In: _____. *Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a, v. 3, p. 285-304. (Edição standard brasileira da obras psicológicas completas de Sigmund Freud). Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão.

_____. A psicologia dos processos oníricos. In: _____. *A interpretação dos sonhos II e Sobre os sonhos (1900-1901)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b, v. 5, cap. 7, p. 564-579. (Edição standard brasileira da obras psicológicas completas de Sigmund Freud). Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão.

_____. Lembranças da infância e lembranças encobridoras. In: _____. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996c, v. 6, cap. 4, p. 59-66. (Edição standard brasileira da obras psicológicas completas de Sigmund Freud). Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão.

_____. O mal-estar na civilização. In: _____. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996d, v. 21, p. 67-148. (Edição standard brasileira da obras psicológicas completas de Sigmund Freud). Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão.

_____. Sexualidade feminina. In: _____. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996e, v. 21, p. 231-251. (Edição standard brasileira da obras psicológicas completas de Sigmund Freud). Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão.

GARCIA-ROZA, L. A. Impressão, traço e texto. In: _____. *Introdução à metapsicologia freudiana. A interpretação do sonho*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 44-67.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GERSÃO T. *A árvore das palavras*. 6. ed. Lisboa: Sextante, 2008.

MENESES, A. B. Memória e ficção I (Aristóteles, Freud e a memória). In: _____. *Do poder da palavra. Ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas cidades, 1995. p. 131-141.

PERIPÉCIA. In: FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*. Versão 5.11a. [s.l.]: Positivo editora, 2004.

WAJNBERG, D. A teoria da memória em Freud. In: _____. *Jardim de arabescos. Uma leitura das Mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 97-108.

ARTIGO RECEBIDO EM 26/02/2012 E APROVADO EM 31/03/2012.