

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

TATIANA MÔNICA DE CAMPOS

Memória e recordação:
uma leitura de *The Sea*, de John Banville

São Paulo

2009

TATIANA MÔNICA DE CAMPOS

Memória e recordação:

uma leitura de *The Sea*, de John Banville

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Laura P. Z. de Izarra

São Paulo

2009

Tatiana Mônica de Campos

Memória e recordação: uma leitura de *The Sea*, de John Banville

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para obtenção do título de Mestre.

Data de aprovação: ____/____/____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Para minha orientadora e
para minha pequena grande família*

Agradecimentos

À mamãe, (“mulher maravilha”), sem a qual eu nada seria

Ao meu irmão, pelo apoio, sempre

Ao meu bebê (um lindo labrador preto), Marézinho, pelo carinho e companheirismo

À Laura P. Z. de Izarra

Aos meus Amigos

À Edite Mendez Pi

À Capes

A todos que, de alguma forma, estiveram presentes

Ao meu quarto

CAMPOS, Tatiana M. Memória e recordação: uma leitura de *The Sea*, de John Banville. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2009. p. 96

RESUMO

Focada na análise do romance de John Banville, *The Sea*, esta dissertação de mestrado procura analisar os elementos que julga fundamentais na obra: a memória e o processo de recordação. A parte I concentra-se na figura do narrador, o qual foi estudado sob quatro aspectos diferentes: a posição de onde narra, a relação que mantém com a memória, o viés ensaísta e o estilo, nesta parte nossos principais referenciais teóricos foram Walter Benjamin, Anatol Rosenfeld e Theodor Adorno. Na parte II, o foco foi a revisitação do passado e, dentro desse aspecto, estudou-se o cunho mítico da memória da infância, a partir das considerações de Joseph Campbell sobre esse assunto; além disso, estudou-se a relação entre tempo, espaço e memória, tendo como base Henri Bergson e George Poulet.

Palavras-chave: John Banville, romance, memória, literatura irlandesa, literatura contemporânea

CAMPOS, Tatiana M. Memory and remembering: an analysis of *The Sea*, by John Banville. MA Dissertation – School of Philosophy, Languages and Human Sciences, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 96

ABSTRACT

Focused on the analysis of John Banville's novel, *The Sea*, this dissertation tries to analyze what it considers to be the most important elements in the novel: memory and the process of remembering. Part I investigates the narrator who was studied in four different aspects: position from which he narrates, his relationship with memory, his talent for the essay and his style; to that, Walter Benjamim, Theodor Adorno and Anatol Rosenfeld were of great help. Part II had as its focus the revisited past in which the mythic connotation of the narrator's childhood was studied using Joseph Campbell's considerations about myth; besides that, the relationship established among time, space and memory was analyzed with the help of Henri Bergson and George Poulet.

Keywords: John Banville, novel, memory, Irish literature, contemporary literature

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PARTE I - Aspectos do Narrador	23
- A posição do narrador	23
- A memória e o narrador	34
- O narrador ensaísta	42
- O estilo do narrador	50
PARTE II – A Revisitação do Passado	63
- O passado mítico	63
- O tempo e o espaço na narrativa da memória.....	70
CONCLUSÃO	87
BIBLIOGRAFIA	91

Introdução

O presente trabalho tem como objeto de estudo o romance de John Banville, *The Sea*. Publicado em 2005, ganhou o Booker Prize, prêmio mais importante no universo das literaturas de língua inglesa. Em 2007, foi publicada, no Brasil, pela Editora Nova Fronteira, a tradução para o português sob o título *O Mar*; a tradução é de Maria Helena Rouanet.

O autor é irlandês, nascido em 1945, e desde a publicação de sua primeira obra – um livro de contos intitulado *Long Lankin* – em 1970, escreveu peças de teatro, um filme para a televisão, livro de viagens e treze romances. Além disso, Banville escreve resenhas e artigos para os jornais *Irish Times* e *The New York Times*.

Em relação aos romances, são eles: *Nightspawn*, de 1971; *Birchwood*, de 1973; *Doctor Copernicus*, de 1976; *Kepler*, de 1981; *The Newton Letter*, de 1982; *Mefisto*, de 1986 (estes quatro últimos, que constituem a tetralogia dos cientistas, são baseados na vida de cientistas); *The Book of Evidence*, de 1989; *Ghosts*, de 1993; *Athena*, de 1995 (estes três constituem uma trilogia que tem como pano de fundo as artes plásticas); *The Untouchable*, de 1997; *Eclipse*, de 2000; *Shroud*, de 2002 e *The Sea*, de 2005. Os romances *Mefisto*, *The Book of Evidence*, *The Untouchable* e *The Sea* possuem tradução para o português.

Segundo Rüdiger Imhof (1989), a literatura irlandesa do século vinte foi bastante convencional no que diz respeito à técnica narrativa, as exceções seriam James Joyce e Samuel Beckett. Isso porque os autores irlandeses voltaram-se mais para questões de identidade nacional¹.

A técnica narrativa convencional a que se refere Imhof está ligada ao relato oral em que a sequência linear do tipo começo, meio e fim, é o que organiza o romance. A literatura irlandesa de que trata ao tecer essas considerações é aquela produzida até a metade do século. Devemos, entretanto, fazer uma ressalva a esses comentários de Imhof em que ele deixa de mencionar autores irlandeses desse período, tais como James Stephens e Flann O'Brien, que não se limitaram à narrativa tradicional.²

Ao falar da literatura irlandesa mais recente, Imhof afirma que a situação não mudou muito, com as exceções de Aidan Higgins e Benedict Kiely.³ O texto de que estamos nos ocupando aqui é uma introdução à obra de John Banville, e o que o crítico parece querer ressaltar é que Banville, desde suas primeiras narrativas, preocupou-se

¹ Nas palavras do crítico: “Irish fiction in the twentieth century has been quite conventional in subject matter and technique, despite Joyce and Beckett and in spite of what has been going on elsewhere in the world. Too much is about Ireland (...) writers who, by undividedly concentrating on matters intrinsically Irish, were concerned with helping to find a national identity.” (p. 7)

² Em outro texto, contudo, Imhof se refere a Flann O'Brien, ressaltando sua inovação no que tange à técnica narrativa: “(...) he [Flann O'Brien] may be classed as an innovative experimental novelist. *At Swim-Two-Birds* (1939) is a parodic symposium of textual strategies, stylistic and thematic conventions borrowed from an impressive variety of different narrative genres and woven together into an extraordinary ‘Chinese-box’, or novel-within-the-novel. This construct can be termed a metafiction, because it explores the compositional schemata in terms of their validity and reflect on the conditions for the possibility of creating fictional worlds” (Imhof, 2002a:154)

³ Como coloca Imhof, “The situation has scarcely changed today, as becomes apparent from the works of such writers as John Broderick, Jennifer Johnston, John McGahern (...). In this context, Aidan Higgins represents an exception, although it is dubious whether what seems to be Higgins’ endeavour to put into practice the idea of a ‘total book’ has so far been successful. So does Benedict Kiely’s brilliant recent novel *Nothing Happens in Carmincross*, which by employing Joyce’s method(s) in *Ulysses* convincingly overcomes sequential narration in the direction of a spatial sort of narrative discourse” (p. 8)

com a forma do romance, não adotando, ao contrário da grande maioria dos autores irlandeses, o método tradicional de “começo, meio e fim”.

À narrativa que foge ao convencionalismo, Imhof dá o nome de “romance crítico” (‘critical novel’); segundo ele, esse tipo de narrativa, que se desenvolveu depois de Joyce e Beckett, chega tarde à Irlanda. Isso porque as inovações desses dois autores devem ser vistas como fazendo parte de um contexto internacional, pois quando escreveram não estavam se colocando dentro de uma tradição irlandesa, mas sim europeia ou americana.

Por conta desse “atraso” do romance irlandês e da constante preocupação de Banville com a forma, desde o início de sua produção literária, é que Imhof defende a posição desse autor dentro do contexto internacional, já que Banville traz contribuições a questões formais do romance.

Imhof, portanto, divide os autores irlandeses em dois tipos, aqueles que se preocupariam com a forma do romance, trazendo inovações, e aqueles que se limitariam à narrativa tradicional. Para ele, a grande maioria dos romancistas irlandeses se situaria nesse segundo grupo, e as grandes exceções seriam, a rigor, James Joyce, Samuel Beckett e John Banville. Entretanto, devemos ter cuidado com essa afirmação do crítico, que desconsidera contribuições importantes, como as de Flann O’ Brien, por exemplo, como já mencionamos.

Por outro lado, Derek Hand (2002) critica a posição de Imhof afirmando que este, ao dividir os escritores irlandeses em dois grupos – os que se voltam para uma escrita tradicional e os que aderem ao “não-tradicional” e “moderno” – está perpetuando o estereótipo da Irlanda e da cultura irlandesa como atrasadas. Hand coloca que Imhof,

valendo-se de conceito contrário ao pós-modernismo, qual seja, o conceito de centro, situa a Irlanda na periferia, lugar em que ela apenas imitaria o centro, sem produzir nada de novo.

Derek Hand, concordando com a visão de Richard Kearney, defende a idéia de que todos os escritores do século XX, e não somente os irlandeses, confrontam-se com a questão tradicional, do passado e o moderno, ligado ao futuro.⁴ Essa seria uma questão moderna, e não especificamente irlandesa. Além disso, segundo o crítico, a situação da Irlanda enquanto um país pós-colonial, e, portanto em transição entre uma cultura e outra (a estrangeira e a nacional), faz da experiência desse país fundamentalmente moderna. Hand, portanto, situa a literatura irlandesa dentro do contexto internacional (negado por Imhof) a partir de uma perspectiva que lhe é própria.

Da mesma forma, ao analisar a obra de Banville, parece concordar com Imhof no que se refere às experiências do escritor em relação às novidades que traz à forma do romance, mas não nega seu pertencimento ao contexto irlandês.

Por conta disso, Hand tece uma breve análise da obra do romancista por um viés pós-colonial, que apreende da obra os elementos de transição e dualidade próprios dessa situação; a tensão que se encontra nos romances de Banville seria representativa do contexto irlandês. Coloca o crítico,

(...) his [Banville's] desiring a word or words that grasp the real, yet simultaneously despairing that such a language is possible; his many characters' relentless search for a true authentic self that always ends

⁴ "Kearney's estimation of the Irish situation firmly places Ireland and Irish writing in a "modern" or "modernist context because what he is describing is the predicament that confronts all writers and thinkers in this century, and not simply in Ireland, of how to negotiate between the past and the future, through the present". (Hand, 2002:9)

with the pessimistic conclusion that aching hollowness is perhaps all there is – is best understood within an Irish context. (p.18)

É interessante notar que, malgrado as divergências, os críticos concordam que Banville é herdeiro de James Joyce e Samuel Beckett.

O próprio romancista afirma que todo escritor irlandês contemporâneo tem que tomar uma das duas direções estéticas: a de Joyce ou a de Beckett. Em entrevista a Hedwig Schwall, Banville declara ser Beckett seu ascendente literário.⁵

Hand discute essa posição de Banville assegurando que, na verdade, a obra do escritor estaria entre as duas posições. Por um lado, assim como a obra de Joyce, os romances de Banville levantam questões concernentes à realidade e ao mundo e, também como Joyce, Banville coloca em discussão a natureza da arte e da imaginação criativa. Isso pode ser observado, por exemplo, na tetralogia e na trilogia. Por conta desse veio ensaístico, Hand afirma que, em geral, o enredo não é de suma importância nos romances de Banville, muitas vezes há uma maior preocupação com idéias e conceitos. Por outro lado, as narrativas de Banville são, também, sobre o ato de escrever e, nesse sentido, Banville seria herdeiro de Beckett, uma vez que este coloca em cena a própria possibilidade de se dizer algo. De acordo com Derek Hand, assim como muitos protagonistas de Beckett, os de Banville são colocados sozinhos no centro da narrativa tentando contar sua história e procurando estabelecer um sentido em sua relação com os outros e com o mundo. (Hand, 2002)

⁵ “In an interview with Hedwig Schwall, Banville (...) makes his own preference very explicit: ‘These differences are complicated but important. Because every Irish writer has to take one of these directions, you have to go into the Joycean direction or the Beckettian direction. And I go in a Beckettian direction’”. (D’hoker, 2006: 68)

Na tetralogia e na trilogia, a discussão centra-se na questão do conhecimento e apreensão do mundo pelo homem. Nesses romances, Banville desenvolve a idéia de como ciência e arte são, em última análise, formas de conhecimento do mundo. Essa questão nos remete ao *Ensaio sobre o homem*, de Ernst Cassirer. Nesse livro, Cassirer desenvolve a idéia de que o homem, sendo um animal simbólico, cria sistemas através dos quais apreende o mundo a sua volta. Assim, a arte, a ciência, o mito, a religião seriam sistemas simbólicos por meio dos quais se conhece a realidade, ou, melhor, representa-se a realidade que permite compreender o mundo. Nessa tarefa é a imaginação criadora do homem o instrumento fundamental. Nos romances da trilogia e da tetralogia, essa questão permeia a narrativa na medida em que se coloca em cena para o leitor um modo de compreensão do mundo, seja o da ciência ou o da arte.

No ensaio "*Fiction and the dream*", Banville (2005) afirma que até *Mefisto* sua preocupação com a forma era primordial, que desde a primeira página já sabia o que estaria na última. Isso é aparente, sobretudo, na tetralogia dos cientistas⁶. Por exemplo, em *Kepler*, ele faz uso do sistema científico proposto pelo cientista para compor a narrativa, como atestam as palavras do romancista:

When I began to write I was a convinced rationalist, if a decidedly ecstatic one. I believed, and fiercely and indignantly defended my belief, that I, the writer, was in control of what I wrote. When I began a book, I knew where I was going. Before I wrote the first line I had the last line planned (...) When I took Johannes Kepler as the protagonist of a subsequent novel, I devised a fiendishly complicated and, for me, exhausting system based on Kepler's theory of the five perfect solids; (...) So I divided my book into five, ellipse-shaped sections (...) and

⁶ Vale lembrar que Derek Hand chama a atenção para a predileção do escritor em escrever em série, o que confirmaria sua preocupação com a forma.

divided each section into the number of sides of each of the perfect solids. (p.25)

Mais adiante, no mesmo texto, ele nos fala sobre a mudança na sua forma de narrar: “I began to let things happen on the page which my conscious, my waking mind could not account for. And this was, I realized, a new way of working. I do not say a freer way, or even it was a more productive way, but certainly it was different.” (p. 26)

Não há mais, portanto, a preocupação de ter todo o esquema do livro pronto antes de iniciar sua redação, mas ainda há uma preocupação com a forma de narrar que, como veremos, é o que ele apresenta nesse texto quando cria uma analogia entre o sonho e a narrativa. Iniciando pela descrição de um despertar pela manhã após uma noite de sono em que sonhara, o narrador (nesse caso o próprio Banville) vai mostrando todas as suas ações e pensamentos desde aquele momento até o instante em que decide contar o sonho para sua esposa que prepara o café da manhã na cozinha. Percebemos que sua preocupação reside principalmente na forma como contará o sonho, pois, para ele, é o modo de narrar que tornará seu sonho menos ou mais interessante. Sendo assim, podemos inferir que para Banville o enredo não é tão importante quanto a forma de organizá-lo. Ele coloca que ao contarmos um sonho para alguém, temos de fazê-lo de modo a evitar que essa pessoa se desinteresse, a narrativa deve ser de tal forma que a pessoa tenha o sonho; da mesma forma, ao ler um romance, o leitor deve ter o sonho.

Nos últimos livros, desde *Eclipse*, a escrita de Banville vai por esse viés, isto é, centra-se na experiência individual de um protagonista que conta sua história. Além disso, percebemos o abandono das formas de mediação entre o homem e o mundo, que implica numa relação exterior na forma de apreensão do mundo tendo em vista que se

dá por um sistema criado pelo ser, e a adoção de outra perspectiva que tem como ponto de vista a investigação, por assim dizer, interior do Eu com o mundo que o cerca.

The Sea tem essa perspectiva. A narrativa é escrita em primeira pessoa e centra-se na consciência do protagonista, lugar em que ele estabelece um diálogo com si mesmo e com o leitor. Nesse romance, o narrador protagonista, Max Morden, conta suas memórias da época da infância, de quando sua esposa estava doente e o que se passou após a morte dela. Nesse narrar ele vai tecendo considerações sobre a própria matéria da narrativa, o que confere ao romance um viés ensaístico.

Por conta da posição central da consciência do protagonista no romance, a análise da posição do narrador é, portanto, fundamental para que possamos compreender a organização que é dada à narrativa, sobretudo no que diz respeito à questão temporal.

Pelo fato de ter sido publicado recentemente, *The Sea* não foi ainda objeto de muitas críticas. Aqui nos reportaremos a dois textos publicados no *Irish University Review* de 2006 (número especial dedicado ao autor), um de Rüdiger Imhof e outro de Laura P. Z. Izarra.

Imhof inicia seu texto “*The Sea: Was’t Well Done?*” afirmando que o livro é sobre culpa, remorso, perda e a efemeridade da existência humana; a falta de sentido e a gratuidade da vida: “the novel offers a meditation on the indifference of the world, and it is about supposed comfort of the past. *The Sea* is also concerned with fraught relationships” (p. 165). Ao longo do texto, o crítico considera diferentes aspectos do romance que revelam esses sentidos. Apesar de não se aprofundar em nenhum de seus comentários (talvez por uma questão de espaço), o texto é de grande valia na medida em

que faz um retrato global da obra. Indicaremos alguns pontos que julgamos mais valiosos para nosso trabalho.

O crítico ainda indica as diversas relações entre Max Morden e as demais personagens: Chloe, Myles, Mr. Grace, Mrs Grace, Rose (estes do universo da infância), Anna (a esposa), Claire (a filha) e seus pais. Em alguns momentos discorre sobre a relação entre as personagens entre si, sem Max, como a relação entre os pais do protagonista e aquela que se dá entre os membros da família Grace. Em geral, segundo o crítico, são relações conflituosas, mas um conflito que é silencioso, não explícito.

Imhof apresenta as diversas conotações que “mar” adquire ao longo da história da literatura que pode ser morte, porque, antes de tudo as pessoas se afogam nele, e se refere a um poema de Yeats (“A Prayer for My Daughter”); eternidade, como sugere Tomas Mann em *Morte em Veneza*; a origem de tudo, como em Homero. Ele afirma ainda que *The Sea* é um romance sobre a memória, o mar da memória: “the sea stands for memory itself, more than anything else” (p. 166). Concordamos inteiramente com Imhof; esse romance de Banville é de memórias e sobre a memória.

A questão da memória, a nosso ver, é central no romance, pois o entendimento dessa problemática nos revela aspectos formais e temáticos do romance. A relação do protagonista com suas memórias, bem como sua visão sobre a memória em si, é que nos permitem investigar a narrativa sob diferentes pontos de vista, desde o tratamento formal, o estilo e a presença do mito.

Voltando ao texto de Imhof, a relação entre arte e vida também é explorada: “Again, as on previous occasions, at least from *The Book of Evidence* onwards, Morden is a chronicler who perceives reality, the world, in terms of art, thus creating a distance

between himself and – call it – life” (p. 166). É a partir dessa relação que Imhof vai explicar a presença da pintura no romance. O crítico cita cenas no romance que são descritas como quadros verdadeiros, como de pintores como Vermeer, Picasso, Brueghel e Bonnard. Assim, é evocando obras desses artistas que o narrador constrói as cenas no romance. Nós concordamos com Imhof, mas, além disso que ele coloca, acreditamos que a presença da pintura está associada a dois fatores. Um se refere à concepção do narrador em relação ao ato de rememorar, como ele mesmo coloca, “memory dislikes motion, preferring to hold things still, and as with so many of these remembered scenes I see this as a tableau” (p. 221), ou seja, a forma que ele encontra para se lembrar do passado é pintando-o e, ao fazê-lo, sendo o estudioso de arte que é, toma como inspiração verdadeiros artistas. O outro fator diz respeito a uma questão formal do romance de que trataremos neste trabalho que é a espacialização do tempo; em linhas bem gerais isso se relaciona ao fato de que ao descrever algumas cenas como se fossem quadros, o narrador congela o curso do tempo espacializando-o.

Imhof menciona a presença e a importância do passado e dos mortos no livro, e lembra-nos que o próprio Morden diz que está “compiling a Book of the Dead” (p. 237). A morte, de fato, é marcante no romance, separando as diferentes fases na vida do protagonista; primeiro a morte dos gêmeos e, depois, a morte de Anna. Talvez por se dar conta da morte e, por conseguinte, da transitoriedade das coisas, é que Morden procura refúgio no passado. O crítico coloca: “Seeking refuge from his grief, He finds comfort in the past” (p. 171), o que nos parece correto, entretanto, a nosso ver, essa ida ao passado não é apenas uma forma de aplacar a dor do presente após a morte de Anna, como dá a entender o crítico alemão, mas, sobretudo, um desejo de reencontrar o que ficou no passado; este é revisitado através do processo de recordação.

O trecho em que Imhof discorre acerca do funcionamento da memória no romance é muito esclarecedor para o presente trabalho:

Conjuring up the past, or exploring ‘Memory’s prodigious memory’ (p. 96) involves, above all randomness. But the workings of Mnemosyne, or what Virginia Woolf termed ‘time in the mind’, as opposed to ‘time on the clock’, operate, as is known, according to certain, at times rather uncanny laws. Moments of time in the mind may be triggered by optical or acoustic stimuli received in time present, or they may be engendered by way of association, to name but two of the various possible ways of structuring thought-flow or the stream of memory.” (p. 171-2)

A seguir, ele oferece alguns exemplos de como podemos observar esse processo no romance; limitar-nos-emos a um exemplo:

Thus in one section (p.71-2), Max lying in bed at night in the narrative present, is ruminating on Colonel Blunden and Miss Vavasour. Associatively, in the following section (p. 72-3), he remembers how as a boy he lay in his narrow metal bed in the chalet and thought about the Graces and his interest in the gods of the Greek myths and their skirmishes involving tensed and tensely quivering naked flesh. (p. 172)

Portanto, uma questão formal que o romance apresenta é o tratamento do tempo. Ao narrar suas memórias, Morden passa abruptamente da narração de um período para a de outro, melhor dizendo, momentos que não são sucessivamente cronológicos, mas, pelo contrário, estão bem distantes em termos de cronologia, são narrados em sucedâneo. Além disso, temos o presente da narrativa, ou o “historic present” (p. 248), nas palavras do narrador, e que é o presente que observamos transformar-se em passado, como mostraremos.

Para Imhof, essa organização temporal da narrativa está a serviço do funcionamento da memória, conforme o segmento supracitado. Nossa visão no que diz respeito a essa questão vai ao encontro da do crítico e será tratada com maior profundidade neste trabalho.

Na segunda parte de seu texto, o crítico concentra-se no protagonista. Ele nos chama a atenção para o seu sobrenome – Morden – que, em alemão, quer dizer matar, o que nos remete àquela discussão sobre a morte, já mencionada. Ademais, refere-se às considerações que o narrador tece acerca da natureza efêmera da existência humana, da indiferença do mundo em relação aos sentimentos humanos, da percepção profunda da morte. Esses elementos, cremos, vão dando o tom e revelando o tema do romance.

O foco do texto de Laura Izarra (2006) está na construção de identidade – uma identidade múltipla e mutante, em constante formação – nos livros *The Untouchable*, *Prague Pictures* e *The Sea*. Como nosso trabalho é sobre este último, concentrar-nos-emos ao trecho que trata dele.

Para Izarra, a partir da trilogia *The Book of Evidence* (1989), *Ghosts* (1993) e *Athena* (1995), e depois *The Untouchable* (1997), *Eclipse* (2000), *Shroud* (2003) e, mais recentemente *The Sea* (2005),

It seems that Banville's focus has moved gradually, but especially in recent years, beyond the existence of time, space, or any materiality of the plot; the writer is much more concerned with how thought frees itself from these concepts, raising the mind above corporeal things to express ideas that derive from a specific 'state' of mind and its familiar changes” (p. 184)

Além disso, ela coloca que a preocupação de Banville está na topografia da mente e afirma: “Banville constructs landscapes of memories that metaphorically represent the topography of the mind” (p. 197).

Essa idéia da topografia da mente é muito interessante quando pensamos especificamente em *The Sea* e, acreditamos, pode ser relacionada com o tratamento que é dado ao tempo no romance. Morden narra simultaneamente três períodos distintos de sua vida. É possível inferir que eles estão presentes em sua mente ao mesmo tempo e que o discurso do narrador vai “passeando” por esses três momentos. Podemos recorrer à imagem de uma cabeça onde encontraríamos três espaços delimitados, porém interconectados, e o discurso do narrador percorre esses espaços em que relâmpagos de diversas memórias se sucedem e interrelacionam. Como mostraremos em nosso trabalho, essa construção parece mimetizar o funcionamento da memória.

Essa simultaneidade do relato é vista, por Izarra, como uma destruição da ordem temporal no sentido de que o romance estaria tentando retratar a mente desprendida de conceitos como tempo e espaço, o que caracteriza a obra de Banville a que ela se refere no trecho citado acima.

Em relação ao estilo narrativo de Banville no romance em questão, Izarra o relaciona com a arte pósimpressionista de Pierre Bonnard tendo em vista o fato de que o narrador, além de ser um estudioso desse artista, lembra-se de cenas de sua vida como se fossem um quadro de natureza morta. De fato, a relação que o romance estabelece com as artes plásticas, como já colocamos, contamina seu estilo.

Considerando o que foi dito sobre o romance ao longo desta introdução, nosso trabalho traz duas partes que analisarão a obra sob diferentes aspectos.

Na parte I, trataremos da questão do narrador, da voz narrativa como elemento unificador do romance, sua posição. Além disso, será analisado como esse narrador está em constante diálogo consigo mesmo e com o leitor, revelando-se um ensaísta. Por último, nossa atenção se volta para o estilo do narrador em sua relação com as artes plásticas e as conseqüências advindas da adoção desse modo de escrever para o tempo, sendo que este, como mostraremos, é espacializado.

Na parte II, nosso foco será o passado; o tratamento do tempo na organização do romance, sendo a nossa hipótese a de que o que está em cena é uma mimetização do funcionamento da memória. Além disso, será analisado o cunho mítico desse passado que é revelado principalmente na relação que Morden estabelece com sua memória da infância e na construção que dá a ela. A relação do espaço com a memória complementar a análise; não somente o espaço mental, o qual já foi referido, mas o espaço físico, aquele que Morden revisita enquanto compõe a narrativa.

O tema do romance vai surgindo ao longo do trabalho junto com a análise da questão formal, e na conclusão uma consideração mais detida acerca dele será feita.

Parte I – Aspectos do narrador

A posição do narrador

The Sea é escrito em primeira pessoa pelo narrador protagonista Max Morden que revisita seu passado escrevendo um livro. O texto tem como centro a consciência do narrador protagonista.

Importante notar o termo que escolhemos para nos referirmos à atitude do protagonista, seu livro não traz um relato objetivo de seu passado, mas esse passado passa a ser vivência subjetiva, por isso, o termo “revisitar”, o qual implica a presença do sujeito na ocasião. Ademais, “revisitar” nos remete a uma postura ativa do sujeito, que vive uma situação novamente. Isso significa que o narrador, ainda que fale sobre o passado, olha para este com os olhos de outro tempo, que é o tempo em que escreve.

Para revisitar seu passado, o narrador protagonista decide hospedar-se em uma casa – Cedars – na cidade em que quando criança costumava passar os verões com seus pais. Quando criança não ficava em Cedars, a qual era alugada, todo mês de junho, por um rico médico e sua família; no mês de agosto, não havia um locatário constante, a cada ano a casa era ocupada por pessoas diferentes:

August was the most interesting month at the Cedars, for us. The tenants then were different each year, people from England or the Continent, the odd pair of honeymooners whom we would try to spy on, and once even a fit-up troupe of itinerant theatre people who were putting on an afternoon show in the village's galvanised-tin cinema. And then, that year came the family Grace . (p. 6)⁷

Percebemos que o narrador nos dá exemplos de alguns locatários da casa, talvez os que mais lhe chamaram a atenção, mas expressa de forma definitiva a vinda da família Grace aquele ano. O ano a que se refere é exatamente o do verão de sua infância que procura resgatar na narrativa; é com esta família que ele convive durante aquele período de férias. Portanto, sua opção por hospedar-se na casa é um meio de tornar mais possível a presentificação de seu passado.

O primeiro encontro com a casa, cinquenta anos após aquele verão, descrito a seguir, já nos revela a posição do narrador:

The name of the house is the Cedars, *as of old*. A bristling clump of those trees, monkey-brown with a terry reek, their trunks nightmarishly tangled, *still* grows at the left side, facing across an untidy lawn to the big curved window of what *used to be* the living room but which Miss Vavasour prefers to call, in landladyese, the lounge. The front door is at the opposite side, opening on to a square of oil-stained gravel behind the iron gate that is *still* painted green, though rust has reduced its struts to a tremulous filigree. I am amazed at how little has changed in the more

⁷ Todas as citações do romance e a respectiva tradução foram retiradas das edições que indicamos na Bibliografia.

“Para nós, agosto era o mês mais interessante naquela casa. A cada ano, havia inquilinos diferentes, gente da Inglaterra ou do continente; uns casais esquisitos em lua-de-mel, que ficávamos tentando espionar, e, certa vez, veio inclusive uma trupe de teatro ambulante que estava se apresentando na matinê do cinema do vilarejo, com o seu telhado de zinco. E, então, naquele ano, veio a família Grace.” (p. 11)

than fifty years that have gone by since I was last here. Amazed, and disappointed, I would go so far as to say appalled, for reasons that are obscure to me, I who have come back to live amidst the rubble of the past? (p. 4)⁸ (grifo meu)

Essa passagem nos dá um retrato de como é a casa em que ele ficará hospedado, mas notemos que a descrição feita pelo narrador não é uma descrição objetiva em que ele não aparece; ao contrário, fica clara a presença do sujeito no local tendo em vista que é com o olhar de cinquenta anos depois que ele observa e descreve Cedars. As palavras em itálico explicitam essa ligação entre presente e passado em que este, como já apontado, deixa de ser um dado objetivo e passa a ser vivenciado pelo protagonista.

A revisitação do passado provoca no narrador uma constante reflexão sobre os momentos dessa época de sua vida e questões que não puderam ser respondidas antes, voltam à sua mente. Isso pode ser observado na passagem em que ele conta que chorava escondido em seu quarto por causa de sua paixão por Mrs. Grace e sua mãe, percebendo algo estranho, entrava no quarto, mas não dizia nada; a pergunta que o assombrava na época, volta: “What did she imagine I was weeping for, I wondered, and wonder again now” (p. 89)⁹. Essa reflexão do narrador, marcada, aqui, por uma pergunta explícita, é uma retomada de uma questão antiga.

⁸ “A casa se chama Os Cedros, *como antigamente*. Um punhado eriçado dessas árvores, de um marrom cor de macaco, um cheiro rançoso de resina e os troncos assustadoramente retorcidos, *ainda* cresce à esquerda da casa, diante de um gramado maltratado que fica defronte da grande janela abaulada do cômodo que *era* a sala de visitas, mas que Miss Vavasour, como boa profissional do ramo, preferia chamar de saguão. A porta da frente fica do outro lado, dando para um pátio quadrado, recoberto de cascalho manchado de óleo, logo depois do portão *ainda* pintado de verde, embora a ferrugem tenha reduzido aquela pomposa grade a uma frágil filigrana. Fiquei impressionado ao ver como tudo mudou tão pouco nos mais de cinquenta anos que se passaram desde que estive aqui pela última vez. Impressionado, e desapontado. Diria até horrorizado, por razões que não consigo descobrir; afinal, por que eu desejaria que as coisas houvessem mudado, logo eu, que voltei a viver em meio aos escombros do passado?” (p. 10) (grifo meu)

⁹ “A que será que ela atribuiu meu choro? Até hoje não consigo imaginar...” (p. 78)

Em outros momentos, a vivência do passado provoca perguntas elaboradas no presente, fundindo os dois tempos. Ao observar o modo como Chloe está sentada na praia, Morden questiona-se: “is it a thing all girls do, or did, at least, sitting that way in the shape of a zed fallen over on its front?” (p. 31)¹⁰. Da mesma forma, referindo-se à morte dos gêmeos, a possibilidade de um possível sentimento de culpa por parte de Miss Vavasour (que, como descobrimos ao final do romance, é Rose, da época da infância de Morden) levanta a pergunta: “Does she blame herself for all that happened and grieve for that still?” (p. 72)¹¹. Notemos que a pergunta é feita no presente da narrativa, mas refere-se a uma situação do passado.

O narrador, portanto, coloca-se no passado com os olhos do presente uma vez que questões que lhe surgem sobre o passado, advêm do presente.

Entretanto, em alguns momentos, mostra ao leitor como vivenciou determinada situação no tempo verbal do passado, como acontece a primeira vez que observa a família Grace na praia:

So there they were, the Graces: Carlo Grace and his wife Constance, their son Myles, the girl or young woman who I was sure was not the girl I had heard laughing in the house that first day, with all their things around them (...) (p. 29)¹²

¹⁰ “(...) isso é algo que toda menina faz, ou, pelo menos, fazia, sentando desse jeito, como se fosse um “z” tombado para frente?” (p. 31)

¹¹ “Será que se sente culpada pelo que aconteceu, e ainda sofre por causa disso?” (p. 64)

¹² “Estes eram os Grace: Carlo; sua mulher, Constance; o filho, Myles; a menina ou adolescente que, sem dúvida alguma, não era aquela que eu tinha ouvido rir dentro da casa no primeiro dia; e toda a parafernália à sua volta (...)” (p. 29)

Notemos aqui que ele reconhece todos os membros da família exceto a menina, Rose, ressaltando sua dúvida quanto a identidade desta e de uma outra que apenas ouvira na casa. Essa dúvida não existe mais visto que o narrador, no presente, já sabe de quem se trata aquela garota; sua intenção, por conseguinte, é expressar ao leitor sua percepção tal como ela aconteceu no passado.

A posição do narrador é daquele que ora se coloca inteiramente no passado, ora olha para este passado vivenciando-o com os olhos do presente. Essa fusão de tempos é, segundo Anatol Rosenfeld (1969), própria do romance moderno narrado por uma consciência central que, ao recordar o passado, atualiza-o, presentifica-o. Esse processo está associado, de acordo com o crítico, ao fluxo de consciência.

Oportuno mencionar que em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno (2003) associa o fluxo de consciência à impossibilidade do narrador do século vinte em diante em narrar. Isso se liga à desintegração da “identidade da experiência, [d]a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (p. 56). Ele explica que “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (p. 56).

A discussão acerca da situação do mundo e o impacto disso sobre o narrador extrapola os limites desta dissertação. Contudo, interessa-nos a reação do narrador diante disso, isto é, dada a situação e tendo em vista que o narrador não desapareceu e continua a narrar, as considerações de Adorno sobre esse narrador contemporâneo nos ajudam a entender o narrador de nosso objeto de estudo.

Já foi dito que *The Sea* é narrado em primeira pessoa; como é próprio dessa narração, tudo o que é narrado é feito sob uma única perspectiva, a do personagem

narrador. Entretanto, além desse dado, foi ressaltado que o centro da narrativa é a consciência do narrador; consciência que deve ser entendida como expressão do mundo interior do protagonista o qual, como veremos, afasta-se da realidade exterior e habita seu universo particular.

Adorno comenta sobre o narrador proustiano:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribui-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante de adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender. (p. 59)

Sem qualquer pretensão a uma comparação, notamos, como será mostrado mais adiante, que Max Morden procede de forma semelhante. O narrador de *The Sea*, em luto pela morte da esposa, refugia-se no passado como forma de afastar-se da realidade pungente: “(...) the past is just a retreat for me, I go there eagerly, rubbing my hands and shaking off the cold present and the colder future” (p. 61)¹³. Dessa forma, o que sua narrativa traz é o desenrolar de seus pensamentos, sentimentos, emoções e lembranças, e o presente é mais uma fonte para essa perscrutação do universo interior do que vivência objetiva; por conta disso, há, assim como no romance de Proust, o rompimento com a ordem espaciotemporal do mundo exterior. O tratamento do tempo em *The Sea*,

¹³ “(...) o passado representa um refúgio para mim: corro ao seu encontro, na maior ansiedade, esfregando as mãos, tentando me livrar do frio presente e do futuro mais frio ainda.” (p. 55)

además, não apenas rompe com o real, mas faz-se de forma a mimetizar na sua forma o projeto do protagonista – a revisitação do passado através da memória (como tentamos mostrar na parte II).

Narrado na primeira pessoa pelo protagonista escritor Max Morden, o meio unificador de *The Sea* é o discurso produzido pela consciência do narrador. O romance é, portanto, o desenrolar dessa consciência na medida em que vai percebendo o momento presente e recuperando os elementos do passado armazenados na memória – trata-se, vale pontuar, do movimento da consciência, ou seja, o leitor acompanha o que se passa na mente do narrador.

Como se sabe, a concepção de “fluxo de consciência” se vincula à do tempo como duração (Humphrey, 1958). Em *The Sea* isso pode ser percebido na medida em que o narrador traz seu livre curso de idéias esmiuçando os próprios sentimentos e lembranças.

O romance está dividido em duas partes. Na primeira há uma preponderância da narrativa da infância, ainda que os outros períodos estejam presentes; na segunda, por sua vez, existe um equilíbrio no que se refere à matéria de que se ocupa Morden e, nesse sentido, muitas vezes ocorre a sobreposição das diferentes épocas de sua vida. Por conta disso, em relação ao fluxo de consciência do narrador, notamos que há uma sutil modificação deste entre a primeira e a segunda parte, sendo que nesta há uma intensificação do livre curso dos pensamentos do narrador.

A narrativa de Max Morden acerca de suas lembranças mistura os momentos de seu passado tendo em vista que ele ora está narrando sobre uma época de seu passado, ora sobre outra sem indicar qualquer marca temporal no texto; sendo assim, sua

narrativa traz “saltos cronológicos”. Esses “saltos cronológicos” relacionam-se ao livre curso de idéias que lhe vão ocorrendo no momento da escrita em que ele vai tecendo a rede que liga suas lembranças. Nesse processo, percebemos a importância da memória do narrador, não apenas como fonte de matéria da narrativa, mas, em alguns momentos como “musa” que controla sua consciência. Isso pode ser observado não somente pela organização temporal da narrativa, mas também por passagens em que o narrador parece ter perdido o controle do texto; é como se a memória atuasse voluntária e involuntariamente em sua consciência. Voluntariamente na medida em que é escolha do protagonista aquilo que pretende lembrar e contar; em outros momentos, as imagens surgem em sua mente, revelando um mecanismo da memória que é independente da vontade dele – sendo a atividade da memória involuntária.

Morden relata o curso dos acontecimentos de sua festa de casamento com Anna. De repente, surge-lhe à mente a imagem de seu cabelo: “Her hair. Suddenly I am thinking of her hair (...)” (p. 106)¹⁴. Notemos que o que vinha anteriormente era o desfecho da festa, já de noite, em que os convidados embriagados dançam enquanto o casal recém casado os observa; a imagem do cabelo da esposa, portanto, pelo menos aparentemente, não possui nenhuma relação com o que se passava.

A narração da primeira vez em que se encontra em Cedars, junto da família Grace, é entrecortada. Num primeiro momento ele está na sala de visitas onde Mrs. Grace lhe oferece uma maçã depois, de forma repentina, encontra-se na cozinha. O narrador, ainda que detenha o controle da narrativa, expressa sua surpresa pela súbita mudança de ambiente, além de seu desconhecimento de como se deu essa mudança:

¹⁴ “O cabelo de Anna. De repente, me lembrei [sic] do cabelo dela (...)” (p. 92)

“somehow now the action has shifted from the living room to the kitchen” (p. 90)¹⁵. Mais adiante, dentro do relato sobre essa primeira visita à Cedars, após uma série de acontecimentos, como a entrada do cachorro, de Myles, de Rose, do barulho de Chloe descendo as escadas, da chegada de Mr. Grace, ele se vê novamente na sala de visita, outra vez surpreso pela mudança: “(...)for magically we are back in the living room again (...)” (p. 92)¹⁶.

O narrador, é importante atentarmos para esse dado, vê essas cenas, que mudam de cenário sem qualquer explicação. As cenas que lhe surgem à mente, podemos dizer, são imagens trazidas pela memória. Max Morden parece não possuir controle sobre o que está recordando; a partir do momento em que se coloca naquela parte de seu passado em que estivera pela primeira vez na casa dos Graces, a narrativa lhe “escapa das mãos” e passa a ser controlada pela memória que vai lhe “enviando” imagens ao consciente.

Essas considerações nos levam a concluir que em muitas passagens do romance, é a memória que controla sua consciência.

Na segunda parte do romance, ainda há a atividade involuntária da memória na consciência de Morden, entretanto, a narrativa apresenta-se menos entrecortada. Notamos que na primeira parte o que se sobressai é uma série de cenas, sobretudo daquele passado mais longínquo, do período da infância. Nossa hipótese é de que Morden, nessa parte, posiciona sua consciência no universo desse passado, não pelo que ele representa, mas também por ser o mais antigo. Nesse processo, é como se ele buscasse reviver os acontecimentos que, ao mesmo tempo, surgem em sua mente

¹⁵ “sabe-se lá como, a cena se transferiu da sala para a cozinha” (p. 78)

¹⁶ “(...) por alguma espécie de mágica, estávamos de volta à sala de visitas (...)” (p. 80)

através de imagens; é um processo tateante, que acaba por deixar a narrativa mais entrecortada. Na segunda parte, já estabelecido nesse universo, sua consciência flui mais livremente no sentido de uma coerência maior, dado que acompanhamos a mudança de assunto e, ainda que aqui também haja os “saltos cronológicos”, estes são menos frequentes.

Essa coerência a que nos referimos pode ser sentida devido a uma longa passagem cuja matéria é o almoço em Cedars. Neste evento estão à mesa Morden, Miss Vavasour e Blunden que conversam entre si. Nesta parte, o narrador explicita o processo de sua consciência.

Considerando o período que se hospeda em Cedars como o presente da narrativa, sua consciência constantemente distancia-se desse tempo para vagar por outros momentos, inclusive refletindo sobre eles, mas também, não se pode esquecer, sobre os personagens do presente, quase que em devaneios. Aqui é mais evidente o tempo como duração de que fala Humphrey (1958).

Durante o almoço, observando Bun, a mente de Morden passa a refletir sobre a origem dela, de como ela lhe lembra “those hearty virgins of a bygone age, the housekeeping sister, say, of a bachelor clergyman or widowed squire” (p. 204)¹⁷. Esse devaneio retira-o da situação presente, para a qual volta no momento em que Bun e Miss Vavasour discutem calorosamente: “Diverting myself in this harmless fashion I

¹⁷ “Ela me lembra aquelas virgens robustas de antigamente, as ditas governantas de um clérigo solteiro ou de um cavalheiro viúvo” (p. 174)

did not notice the fight developing between her and Miss Vavasour until it was well under way, and I had no idea how it might have started or what it was about” (p. 205)¹⁸.

Durante algum tempo Morden fica atento à discussão quando novamente sua mente vagueia, distanciando-se. É mais uma vez Bun que provoca esse devaneio, em que percorre desde outro almoço de sua infância até uma visita que Anna e ele fazem à sua mãe, quando uma voz do presente o traz de volta: “Someone was addressing me. It was Bun. How long had I been away, wandering through the chambers of horrors in my head?” (p. 212)¹⁹.

Terminado o almoço, Morden pega um livro sobre Bonnard e dirige-se ao saguão. Entretanto, não consegue ler; começa a pensar em Anna, em como eles não se conheciam completamente, ou como não queriam conhecer um ao outro, e como Anna foi um modo dele construir sua própria identidade:

The truth is, we did not wish to know each other. More, what we wished was exactly that, not to know each other. I said somewhere already – no time to go back and look for it now, caught up all at once as I am in the toils of this thought – that what I found in Anna from the first was a way of fulfilling the fantasy of myself. I did not know quite what I meant when I said it, but thinking now on it a little I suddenly see. Or do I. Let me try to tease it out, I have plenty of time, these Sunday evenings are endless (p. 215-6)²⁰.

¹⁸ “Entretido em minha inofensiva diversão, só fui perceber a briga entre as duas amigas quando a confusão já estava instalada, e não tinha a menor idéia de como tinha começado ou de qual seria o motivo da discussão.” (p. 175)

¹⁹ “Alguém estava falando comigo. Era Cocky. Por quanto tempo será que estive ausente, vagando por essa câmara dos horrores que existe em minha mente?” (p. 180)

²⁰ “A verdade é que não queríamos conhecer um ao outro. Mais que isso, o que queríamos era exatamente não conhecer um ao outro. Em alguma outra passagem – e não dá tempo de voltar e procurar por ela agora, enredado como estou tentando destrinchar essa idéia –, já disse que o que vi em Anna, de início, foi um jeito de preencher uma fantasia a respeito de mim mesmo. Não sabia muito bem o que pretendia

Após esse trecho, segue uma reflexão contraditória de seu relacionamento com Anna, o modo como se transformavam mutuamente, as perguntas sobre identidade que discutiam e como o sujeito se conhece a si mesmo por meio do outro. Atentando mais para atividade mental do narrador do que para o assunto que ele trabalha nesse trecho, percebemos que há em Morden uma vontade de reflexão.

Essas considerações acerca do fluxo de consciência na segunda parte do romance explicam de forma metonímica o movimento geral do romance, ou seja, há no protagonista uma disposição para o devaneio, para a reflexão, para o livre fluxo de idéias. A situação presente não é vivida por Morden, que se refugia em sua mente, fonte de suas lembranças.

A memória e o narrador

Para construir sua narrativa de lembranças, Max Morden faz uso de sua memória. Segundo Walter Benjamin (1994) isso é próprio do narrador de romances, pois “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (p. 210). Devemos atentar, aqui, para uma diferença que se estabelece entre memória e recordação. De acordo com Benjamin,

(...) à memória perpetuadora do romancista, [estabelece-se] em contraste
(...) a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a um herói,
uma peregrinação, um combate; a segunda, a muitos fatos difusos. Em

dizer quando escrevi isso, mas, agora, pensando um pouco mais sobre o assunto, entendi. Será mesmo? Deixe-me tentar esclarecer isso. Tenho tempo de sobra, pois essas noites de domingo são intermináveis.” (p. 183)

outras palavras, a recordação, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa (...) (p. 211)

Assim, podemos dizer que o narrador é o detentor da memória – que é composta de diversos fatos difusos – e que o romance apresenta a recordação. Cabe lembrar que as considerações de Benjamin acerca da memória com respeito ao romance derivam da relação que o autor estabelece entre as formas épicas da epopéia e do romance (que o autor herdou do pensamento lukacsiano). Benjamin afirma que na epopéia a recordação e a memória partem da reminiscência, isso porque a epopéia faz parte da tradição oral. A reminiscência funda a tradição oral e, portanto, diz respeito a uma experiência coletiva (*Erfahrung*); o romance, enquanto expressão de uma individualidade, é experiência particular e privada (*Erlebnis*).

A recordação é, portanto, própria do romance. Em *The Sea*, entretanto, não temos a recordação tão somente, mas o processo de recordação, ou seja, o narrador, além de utilizar sua memória para construir a narrativa, explícita no texto como isso acontece.

Algumas passagens ilustram sua posição privilegiada de um narrador que detém toda a matéria narrativa tendo em vista ser ele o portador da memória²¹. Assim, ao apresentar alguns personagens ao leitor indica sua opção em dar-lhes o nome naquele momento, como observamos em “The blond boy, the swinger on the gate – it was

²¹ Segundo Bergson (2006), o indivíduo é detentor de seu passado integral. É nesse sentido que o protagonista de *The Sea*, enquanto narrador que escreve suas memórias, possui toda a matéria narrativa.

Myles, I may as well give him his name” (p. 27)²² e em “The girl under the towel – Rose, give her a name too, poor Rosie” (p. 29)²³.

Em outro trecho, do mesmo modo, indica sua posse da memória de tal forma que pode interromper o fluxo da narrativa para saborear sua lembrança: “Let me linger here with her a little while, before Rose appears, and Myles and Chloe return from wherever they are, and her goatish husband comes clattering on to the scene (...)” (p. 86)²⁴. Em outra passagem, na qual expõe alguns acontecimentos para mostrar a relação de Chloe com seu irmão, Myles, coloca: “(...) here I leap ahead (...) this is an even longer leap forward (...)” (p. 81)²⁵, explicitando seu controle sobre a narrativa, controle esse que advém de sua qualidade de narrador como aquele que detém a memória dos fatos e, visto que os conhece na totalidade, pode organizá-los como preferir.

Por outro lado, a memória pode ser responsável por uma narração não exata dos acontecimentos. Lembra-nos Alfredo Bosi (2000) que é através da memória que uma imagem fixada em nossa mente é presentificada. Nas palavras de Bosi: “A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (2000: 19). Tendo isso em mente, observemos a seguinte passagem: “Of the three central figures in that summer’s salt-bleached

²² “O garoto louro, aquele que vi se balançando no portão, e que se chamava Myles – afinal, tenho que lhe dar um nome” (p. 28)

²³ “A menina debaixo da toalha, Rose – vamos lhe dar um nome também, pobre Rosie” (p. 30)

²⁴ “Deixem-me ficar um pouco mais aqui, junto com ela, antes que Rose apareça; antes que Myles e Chloe voltem sabe-se lá de onde, e aquele sátiro do seu marido entre em cena com o maior estardalhaço.” (p. 75-6)

²⁵ “(...) estou dando um salto no tempo (...) e, aqui, o salto foi ainda maior (...)” (p. 71)

triptych it is she, oddly, who is most sharply delineated on the wall of my memory” (p. 223-4)²⁶. Aqui, Max Morden refere-se ao verão de sua infância em que conheceu as Graces, e as três figuras de que fala são Rose, Mrs. Grace e Chloe; além disso, e mais relevante para o que estamos tratando neste momento, é observar que essas três figuras que permaneceram em sua mente estavam desgastadas pelo sal, ainda que uma menos que as outras. Não há como não relacionarmos esse desgaste da imagem de sua mente provocado pelo sal com o título do romance, afinal, um dos elementos mais presentes no mar é o sal.

Mais adiante ainda na mesma passagem, o narrador afirma:

I keep going up close to them, the two Graces, now mother, now daughter, applying a dab of colour here, scumbling a detail there, and the result of all this close work is that my focus on them is blurred rather than sharpened (...) (p. 224)²⁷

As figuras que estavam menos nítidas em sua mente eram as de Chloe e Mrs. Grace, e a razão que o narrador dá para tal reside no fato de que ele constantemente revisitava essas imagens presentes em sua memória; ao dizer que modificava a pintura delas, quer dizer que constantemente presentificava essas figuras através da memória. Sendo assim, para o protagonista, a memória não é algo imutável, e a cena ou imagem que presentificamos por meio dela pode ser modificada. Da mesma forma, o mar, por conta do movimento das marés, modifica a todo instante o ambiente à sua volta. Assim, no romance em questão, mar significa memória.

²⁶ “Das três figuras centrais daquele tríptico de verão descolorido pelo sal, foi Rose, estranhamente, quem permaneceu mais nitidamente desenhada na parede da minha memória.” (p. 189)

²⁷ “Fico o tempo todo me aproximando delas, das duas Grace, ora da mãe, ora da filha, aplicando um toque de tinta aqui, retocando um detalhe ali, e o resultado desse trabalho tão minucioso é que a percepção que tenho delas acaba se desfocando, em vez de se aprimorar (...)” (p. 190)

Oportuno lembrarmos aqui que é por conta dessa característica de mutabilidade da memória, que o protagonista, por vezes titubeia na sua narrativa dos fatos, posto que a memória pode lhe faltar ou, de certa forma, enganar, como passaremos a mostrar a seguir.

Ao visitar junto com sua filha a cidade em que passara aquele verão, Max Morden vai até a fazenda de Duignan. Ao descrever esse local neste momento, ele percebe que onde antes ficava a charrete de Duignan, agora havia um ancinho enferrujado, mas pergunta-se: “was the cart a misremembrance?” (p. 54)²⁸; o que demonstra sua desconfiança em relação à memória.

A narração do modo como conseguiu entrar pela primeira vez em Cedars fica incompleta por conta de uma insuficiência de memória, como podemos inferir da seguinte passagem:

I do not recall under what circumstances exactly I managed eventually to get inside the Cedars. I see myself after that initial encounter turning away frustratedly from the green gate with the twins watching me go, and then I see myself another day within the very sanctum itself, as if, by a truly magical version of Myles’s leap over the top bar of the gate, I had vaulted all obstacles to land up in the living room (...) (p. 85)²⁹

²⁸ “será que a charrete era um distorção das minhas recordações?” (p. 49)

²⁹ “Na verdade, não me lembro exatamente como foi que acabei dando um jeito de entrar nos Cedros. Lembro que, após esse primeiro encontro, saí, todo frustrado, pelo portão de ferro verde, com os dois gêmeos me olhando, e, mais tarde, em outra ocasião, ali estava eu, dentro do santuário, como se, numa versão realmente mágica do salto de Myles por cima da trave superior do portão, eu tivesse superado todos os obstáculos para aterrissar na sala de visitas (...)” (p. 74-5)

Morden recorda-se de dois eventos relacionados à tão importante casa de sua infância: o primeiro contato com ela, frustrante por não ter conseguido o que desejava e a realização de seu desejo, já dentro da casa, bem no centro, na sala de visitas.

Ao narrar o dia em que assiste a um filme com Chloe, a memória o confunde ao misturar imagens de cenas diferentes. O narrador, contudo, percebe essa falha da memória e refaz sua narrativa. Por conta dessa percepção, ele expressa sua decepção com a musa da narrativa:

Her hair was pale as the sunlight on the floor at her foot... But wait, this is wrong. This cannot have been the day of the kiss. When we left the picture-house it was evening, an evening after rain, and now it is the middle of an afternoon, hence that soft sunlight, that meandering breeze. And where is Myles? He was with us at the pictures, so where would he have gone, he who never left his sister's side unless driven from it? Really, Madam Memory, I take back all my praise, if it is Memory herself who is at work here and not some other, more fanciful muse. (p. 162-3)³⁰

Percebemos nessa passagem que há uma confusão de imagens em sua mente, a imagem do cabelo de Chloe sob a luz do sol e a imagem noturna da saída do cinema. É essa confusão que, caso ele não houvesse percebido, levá-lo-ia a narrar de forma inexacta o que se passou naquela ocasião, e sua memória desse momento talvez tivesse sido modificada de forma definitiva. Da mesma forma, por saber da estreita relação entre os

³⁰ “O cabelo dela era claro como a luz do sol que batia no chão a seus pés... Mas, espere aí, isso está errado. O dia do beijo não pode ter sido esse. Quando saímos do cinema já era quase de noitinha, depois de um dia de chuva, e, agora, estamos bem no meio da tarde, por isso esse sol brando, esse vento que rodopiava por ali. E onde está Myles? Ele estava conosco no cinema; portanto, onde teria ido, ele que jamais saía de perto da irmã, a não ser que ela o expulsasse? Com efeito, dona Memória, retiro todos os elogios que lhe fiz... Se é que é a própria Memória quem está em ação aqui, e não alguma outra musa, mais imaginativa.” (p. 140)

gêmeos Chloe e Myles, percebe que a imagem está incompleta tendo em vista que o último não se encontra nela.

Considerando os dois últimos trechos, é interessante lembrar aqui que, como coloca Bosi (2000), “o nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento de sua fixação” (p. 20). Bosi refere-se tão somente à fixação de uma imagem na mente do indivíduo, que será tão mais exata quanto maior for a força do sentimento relacionado a ela. É possível alargarmos essas considerações para pensarmos na permanência de algumas imagens e esquecimento de outras; nossa hipótese é de que aquilo de que se lembra ou se esquece pode estar relacionado, também, à intensidade do sentimento tido na ocasião.

Já aludimos anteriormente à importância da casa, o reduto dos Graces, para o menino Max Morden, portanto, partindo de nossa hipótese, parece-nos compreensível o porquê de apenas aquelas duas imagens foram fixadas em sua mente ao ponto de serem resgatadas pela memória; os dois eventos, ainda que por razões quase opostas, devem ter provocado no menino um forte sentimento, seja de frustração por não conseguir entrar na casa ou de grande alegria por ter seu desejo satisfeito uma vez admitido no ambiente dos Graces. O que se passou entre um evento e outro, o modo por meio do qual conseguiu o que ansiava, perde importância comparado à sensação provocada primeiro pela negativa e depois pela aceitação.

Da mesma forma, no que concerne à segunda citação, o aparecimento de Chloe apenas e não do irmão, revela a maior influência que aquela exercia nos sentimentos do menino. Igualmente, o que possui maior relevância nestes acontecimentos é o fato de ter beijado Chloe e não o dia exato.

Ainda nessa linha de raciocínio, parece-se nos que o narrador sabe dessa dependência da memória no que diz respeito aos sentimentos presentes quanto à fixação das imagens e dos acontecimentos em geral; a memória se mostra capaz de resgatar com mais exatidão aquilo que maior importância sentimental apresenta. Por isso, o nome do café onde primeiro fez contato com os gêmeos e para onde foi após o beijo de Chloe é trazido à luz, já o nome da funcionária que lá se encontrava se perde; sendo assim, e dado o valor do local, ele decide chamar-lhe Mrs. Strand – o nome do café: “What was her name? What was it. No, it will not come – so much for Memory’s prodigious memory. Mrs. Strand, I shall call her Mrs. Strand (...)” (p. 161)³¹.

A memória, portanto, é indispensável ao narrador, pois é dela que provem a matéria de sua narrativa; entretanto, a memória não lhe é confiável. Walter Benjamin (1996) coloca que o romance funda-se numa experiência individual; segundo ele, o romance exige o indivíduo isolado que conta sua experiência particular, já a épica, é fruto de uma experiência coletiva e pertencente à tradição oral.

Vale lembrar que a narrativa de Max Morden apresenta lacunas, como as que mencionamos acima e, além disso, quando observamos sua organização temporal, só é possível entendê-la se compreendermos os motivos interiores e individuais do narrador. Tal situação da narrativa talvez se deva, em última instância, à característica particular do romance de que fala Benjamin, fundado na memória individual que é pautada, como sugerimos, por sentimentos particulares. Mas, além da memória individual de que fala Benjamin, há, sobretudo, para lembrarmos Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, a ruptura da objetividade épica em prol do subjetivismo.

³¹ “Como é mesmo que se chamava? Bom, sabe-se lá... Nem adianta tentar me lembrar – já que é pedir demais à prodigiosa memória da Memória. Mrs. Strand. É assim que vou chamá-la, Mrs. Strand (...)” (p. 138)

O narrador ensaísta

Max Morden, como já mencionamos, conta sua experiência, e também reflete sobre ela. Nessa reflexão, observamos a volta de pensamentos ao longo do texto que tomados em separado revelam um teor ensaístico do narrador uma vez que ele apresenta conceitos. Esses, entretanto, não são deduzidos por pura abstração, mas ligam-se à experiência individual do narrador.

Adorno afirma, em “O ensaio como forma”, que o romance proustiano,

(...) permead[o] por elementos científicos positivistas (...), é uma tentativa única de expressar conhecimentos necessários e conclusivos sobre os homens e as relações sociais (...) o parâmetro desses conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão (p. 23)

É claro que o objeto sobre o qual estamos nos debruçando é um romance, e não um ensaio, mas podemos tomar a experiência individual do narrador como argumentos para conceitos que ele estaria levantando, assim como em Proust. Sem a pretensão de totalidade, própria do ensaísta (Adorno, 2003 B), o narrador de *The Sea* apresenta suas idéias que, por sua vez, são baseadas na experiência pessoal. Suas idéias são apresentadas de forma fragmentária (também outra característica do ensaio, segundo Adorno) porque de forma fragmentária elas lhe aparecem à medida que observa a realidade exterior e a interior.

Observando os pensamentos do narrador, é possível apreendermos o tema do romance, pois nesses momentos ele expressa de forma explícita o que aprende com sua experiência e é desta, da experiência retratada na narrativa, de onde se extrai o tema da efemeridade da vida e de que a memória é o único meio de permanência.

Morden narra a visita que ele e Anna fazem ao médico, Mr. Todd, por conta da doença da esposa. A doença que ela possui não é dita pelo narrador, mas sabe-se que em breve ela morrerá, ela está esperando “big baby De’Ath” (p. 18)³², assim ele coloca, em referência ao inchaço de sua barriga.

A consciência de que a morte se aproxima os afeta de tal maneira que se sentem como se tivessem saído do consultório médico para um novo planeta: “We walked out into the day as if we were stepping on to a new planet” (p. 17)³³. Suas ações mais corriqueiras lhes parecem estranhas, o simples ato de falar parece inadequado. Interessante a passagem em que ele diz à esposa: “Take off your coat, at least”³⁴, e logo depois, pondera: “But why at least? What a business it is, the human discourse” (p. 21)³⁵, ou seja, o que ele quer dizer é “pelo menos... por quê? Apesar do fato que vai morrer tire o seu casaco?”, o que soa muito esquisito, mas, em última análise é como se as palavras exprimissem involuntariamente algo que ele está vivendo, isto é, tentando viver normalmente apesar da presença da morte, apesar de estar em “outro planeta”, desconhecido.

³² “bebê McOrt” (p. 21). Aqui o narrador disfarça a palavra “death”, que quer dizer morte, criando “De’Ath”.

³³ “Saímos na rua como se estivéssemos andando num outro planeta” (p. 21)

³⁴ “Pelo menos, tire o casaco” (p. 23)

³⁵ “Mas por que pelo menos? Que coisa estranha o discurso humano” (p. 23)

Anna decide fazer um chá; quando a água ferve, a chaleira desliga-se sozinha e a água fervente acomodando-se ao fundo produz um barulho, como se estivesse mal humorada. Diante da situação tão dolorosa que estavam passando, Morden assim reage à atividade da chaleira: “I marveled, not for the first time, at the cruel complacency of ordinary things. But no, not cruel, not complacent, only indifferent, as how could they be otherwise?” (p. 20)³⁶.

Em outro momento, quando da visita que Morden faz à cidade dos verões de sua infância junto com a filha Claire, ele vai até o local onde ficava a fazenda de Duignan. Na casa, ele encontra uma moça, Avril, a qual não conhece. Perscrutando-a, ele tenta descobrir quem é aquela moça e, ao mesmo tempo, ressentido-se dela pelo fato de ela não caber no seu passado, como se ela não pertencesse àquele local, pois não fazia parte da memória dele em relação à referida fazenda. Avril permanece à porta, olhando-o. Morden, desconsertado por aquela situação (viera em busca do passado após a morte de Anna e encontrara um elemento estranho), num movimento quase que involuntário, diz a Avril que sua esposa havia falecido, ao que ela diz sentir muito, já que é isso que as pessoas dizem numa situação desta, sem, contudo sentir de fato. Enquanto isso, o narrador percebe que a luz do sol ilumina as pedras no chão: “The autumn sun fell slantwise into the yard, making the cobbles bluey shine, and in the porch a pot of geraniums flourished aloft their last burning blossoms of the season. *Honestly, this world*” (p. 58) (grifo meu)³⁷.

³⁶ “Fiquei impressionado, e não foi pela primeira vez, com a complacência cruel das coisas comuns. Não, não é crueldade, nem complacência; é apenas indiferença. E poderia ser de outra forma?” (p. 23)

³⁷ “O sol de outono veio baixando sobre o quintal, dando às pedras do chão um brilho azulado, e, no portão, um vaso de gerânios ostentava as últimas flores da estação. *Honestamente, este mundo.*” (p. 53) (grifo meu)

Ainda dentro do mesmo conceito que estamos tentando extrair por meio dos comentários do narrador, lembremos da ocasião da morte dos gêmeos por afogamento. Estes já quase imperceptíveis, dois pontos, apenas, no mar, enquanto Rose e Morden estão à beira mar. De repente, um dos dois “pontos” desaparece, e assim segue a descrição: “After that it was all over quickly, I mean what we could see of it. A splash, a little white water, whiter than that all around, then nothing, *the indifferent world closing*” (p. 244) (grifo meu)³⁸.

Devemos mencionar, ainda, a ocasião da morte de Anna. No hospital, ao saber da notícia, a sensação que ele tem é como se estivesse entrando no mar. Oportuno colocarmos que “mar”, além de significar memória, como já discutimos, liga-se, igualmente, à noção de morte. É no mar que acontece a morte dos gêmeos por afogamento; no mar, o próprio Morden quase se afoga ao final do romance. Da mesma forma, a sensação de estar entrando no mar após tomar conhecimento da morte da esposa, se liga à noção de morte, pois é assim que ele se sente, morto, como podemos inferir da seguinte passagem que encontramos no presente da narrativa, quando Morden está hospedado em Cedars (um ano após a morte da esposa):

These days I must take the world in small and carefully measured doses, it is a sort of homeopathic cure I am undergoing, though I am not certain what the cure is meant to mend. Perhaps I am learning to live amongst the living again. Practising, I mean. But no, that is not it. Being here is just a way of not being anywhere (p. 192)³⁹

³⁸ “Depois disso, tudo acabou depressa demais, quero dizer, o que podíamos ver. Uns poucos respingos, um tantinho de água branca, mais branca do que o resto da água à sua volta, e, então, nada, *o mundo indiferente se fechando.*” (p. 206) (grifo meu)

³⁹ “Nos últimos tempos, ando precisando lidar com o mundo em doses mínimas, cuidadosamente calculadas; estou me submetendo a uma espécie de tratamento homeopático, embora não saiba dizer se esse tratamento visa à cura. Talvez esteja aprendendo a viver entre os vivos outra vez. Praticando, quero

O narrador afirma que talvez esteja aprendendo a viver entre os vivos novamente; depois, nega essa afirmativa dizendo que estar em Cedars naquele momento era apenas um jeito de não estar em nenhum lugar. Entretanto, perguntamos, o que significa “não estar em nenhum lugar”? Além disso, essa sensação de estar aprendendo a viver entre os vivos pode se referir ao fato de ele estar voltado para o universo de suas memórias, onde os personagens estão quase todos mortos, como ele próprio percebe em dado momento: “(...) I am compiling a Book of the Dead?” (p. 237)⁴⁰.

Observemos, então, a passagem em que ele se sente como se estivesse entrando no mar:

As I stood there, suddenly, no, not suddenly, but in a sort of driving heave, the whole sea surged, it was not a wave, but a smooth rolling swell that seemed to come up from the deeps, as if something vast down there had stirred itself, and I was lifted briefly and carried a little way toward the shore and then was set down on my feet as before, as if nothing had happened. And indeed nothing happened, a momentous nothing, *just another of the great world's shrugs of indifference* (p. 264) (grifo meu)⁴¹

É como se “os ombros do mundo” se levantassem em um gesto de indiferença.

dizer. Mas não, também não é isso. Estar aqui é apenas um jeito de não estar em outro lugar qualquer.” (p. 164)

⁴⁰ “Será que é porque estou fazendo um Livro dos Mortos?” (p. 200)

⁴¹ “De repente, não, não foi de repente, mas como numa espécie de intenso deslocamento das águas, o mar inteiro se ergueu. Não foi uma onda, mas um movimento suave que parecia vir das profundezas, como se alguma coisa bem grande tivesse se mexido lá embaixo. Fui erguido do chão por um instante e arrastado até a praia. E, então, lá estava eu, de pé como antes, como se nada tivesse acontecido. E efetivamente nada aconteceu, nada de importante, *só mais um daqueles enormes dar de ombros do mundo indiferente*” (p. 221-2) (grifo meu)

Todas as passagens que colocamos aqui, cada uma a seu modo, expressam a mesma idéia, a de que o mundo é indiferente aos sentimentos humanos. Nossos grifos indicam o comentário explícito do narrador diante das situações vividas; os comentários revelam mais claramente o viés ensaísta do narrador que, nestes momentos quer provar ao leitor sua tese da indiferença do mundo. Assim, apesar do intenso sofrimento pelo qual passa Morden por conta da perda da esposa, a chaleira continua a funcionar como sempre funcionara (neste momento Anna ainda está viva, mas a presença da morte já é sentida por causa da doença); o sol continua a se movimentar e a iluminar tudo à sua volta; o mar continua o seu movimento constante com as ondas e as marés. No incidente da morte dos gêmeos, não se trata de Anna, obviamente, mas é a questão da morte da mesma forma; aliás, talvez o primeiro contato do menino Morden com a morte e, ainda assim, como nos outros casos, o mundo continua seu curso, indiferente.

A efemeridade da vida humana em relação às coisas do mundo é, também, um assunto que assombra o pensamento de Morden. Diante dessa qualidade efêmera do humano, o narrador vai defender a idéia de que a memória cumpre um papel importante, pois ela guarda o que não existe mais, pelo menos por algum tempo, até que o fim definitivo chegue. Vale observarmos as considerações do narrador no que tange essa questão:

She is my memory her own avatar. Which is the more real, the woman reclining on the grassy bank of my recollections, or the strew of dust and dried marrow that is all the earth any longer retains of her? No doubt for others elsewhere she persists, a moving figure in the waxworks of my memory, but their version will be different from mine, and from each other's. Thus in the minds of the many does the one ramify and disperse. It does not last, it cannot, it is not immortality. We carry the dead with us only until we die too, and then it is we who are borne along for a little

while, and then our bearers in their turn drop, and so into the unimaginable generations. I remember Anna, our daughter Claire will remember Anna and remember me, then Claire will be gone and there will be those who remember her but not us, and that will be our final dissolution. True, there will be something of us that will remain, a fading photograph, a lock of hair, a few fingerprints, a sprinkling of atoms in the air of the rooms where we breathed our last, yet none of this will be us, what we are and were, but only the dust of the dead (p. 118-9)⁴²

Nessa passagem, o narrador primeiramente está pensando na imagem de Connie Grace que lhe ficou na memória; esse pensamento o faz refletir sobre a imagem que cada um carrega sobre cada indivíduo, que é sempre diferente. Contudo, o mais importante para a nossa discussão é notarmos a importância dada à memória tendo em vista que é só nela que a existência de pessoas que não estão mais presentes, permanece. Entretanto, há o fim definitivo (visto que não existe imortalidade); ao escrever um livro de memórias estaria então o narrador procurando a imortalidade? Morden não menciona essa questão, nem o porquê de estar escrevendo um livro, mas sua preocupação com a dissolução total dos seres poderia nos levar a concluir dessa forma, pois é de conhecimento de todos a permanência dos livros, os quais, em última instância, pertencem ao universo das coisas.

⁴² “Nas minhas recordações, ela é o seu próprio avatar. O que é mais real, a mulher reclinada na rampa gramada das minhas lembranças, ou o punhado de pó e de polpa ressecada que é tudo o que a terra guarda dela agora? É claro que, para outros, em outros lugares, ela persiste, como uma imagem movente entre as imagens de cera moldadas pela memória, mas a versão dessa gente é decerto diferente da minha, e cada uma delas será diferente das demais. Portanto, na mente de muitos, o um se ramifica e se dispersa. Não permanece, não pode permanecer, não é imortalidade. Só levamos os mortos conosco até morrermos; então, nós é que passamos a ser carregados por um tempo, até que aqueles que nos carregam caíam, por seu turno, e assim por diante, através de inimagináveis gerações. Eu me lembro de Anna; a nossa filha, Claire, vai se lembrar de Anna e de mim; depois, Claire vai embora e haverá aqueles que vão se lembrar dela, mas não de nós, esta será a nossa dissolução final. Alguma coisa de nós vai permanecer, sem dúvida: uma fotografia desbotada, uma mecha de cabelo, algumas impressões digitais, uma garoa de átomos no ar do quarto onde demos o último suspiro. Mesmo assim, nada será nós, nada disso será aquilo que somos e que fomos, mas apenas a poeira dos mortos.” (p. 102-3)

Morden percebe a permanência das coisas em oposição à transitoriedade das pessoas ao revisitar a cidade de seus verões de infância e notar que muitas das coisas ainda estão lá, como, por exemplo, o *Golf Hotel*, a fazenda de Duignan e mesmo a ponte por onde um dia viu passar o carro dos Graces; em contrapartida, as pessoas que povoavam a cidade como o leiteiro e os membros da família Grace, não somente não estão mais lá, como nem sequer existem mais. Diante dessa constatação, Morden conclui: “Yes, things endure, while the living lapse” (p. 9)⁴³. Já tendo defendido a importância da memória como único meio de afastar o fim definitivo, o esquecimento da esposa passa a ser uma ameaça e a recordação um exercício de memória que ele passa a se propor:

I was thinking of Anna. I make myself think of her, I do it as an exercise. She is lodged in me like a knife and yet I am beginning to forget her. Already the image of her that I hold in my head is fraying, bits of pigments, flakes of gold leaf, are chipping off. Will the entire canvas be empty one day? (p. 215)⁴⁴

Percebemos ainda nesse trecho, além da importância da memória, sua concepção desta. Ao se referir a um possível total esquecimento de Anna, ele se pergunta se a tela um dia estará totalmente vazia; para o narrador, a memória é feita de imagens, como quadros, por isso fala em tela. Morden coloca de forma explícita esse entendimento sobre a memória em: “Memory dislikes motion, preferring to hold things still, and as

⁴³ “É... as coisas duram, ao passo que os seres vivos se acabam.” (p. 14)

⁴⁴ “Estava pensando em Anna. Obrigava-me a pensar nela; fazia isso como uma espécie de exercício. Ela está alojada em mim como uma faca e, mesmo assim, estou começando a esquecê-la. A imagem de Anna que tenho no coração já está se desgastando: pedacinhos da tinta, partes da folha de ouro estão descascando. Será que a tela inteira vai estar vazia qualquer dia desses?” (p. 182-3)

with so many of these remembered scenes I see this one as a tableau” (p. 221)⁴⁵. De fato, se notarmos o modo como ele se lembra muitos dos acontecimentos de seu passado, veremos que a presença do verbo ver (“see” em inglês) é constante. Há inúmeros exemplos em que este verbo aparece, contudo, limitar-nos-emos a um que, de certa forma, resume essa idéia: “Remarkable the clarity with which, when I concentrate, *I can see us there*. Really, one might almost live one’s life over, if only one could make a sufficient effort of recollection” (p. 160) (grifo meu)⁴⁶. O esforço de recordação, portanto, permite com que ele tenha novamente aquilo que já passou e não existe mais, e nessa atividade, na concepção do narrador de *The Sea*, o principal sentido é o da visão.

O estilo do narrador

Por conta de sua concepção de memória – o passado é trazido à mente do protagonista em imagens – o discurso do narrador é altamente imagético. A sonoridade do título em inglês “the sea” nos remete ao ato de ver, “to see”, pois ambas as palavras são pronunciadas da mesma forma. Considerando o significado de mar (“sea”) como memória (como já mencionamos), podemos dizer que no título há uma aproximação entre a memória e o olhar.

O fluxo narrativo é muitas vezes interrompido em função da descrição de uma cena do passado do narrador. Tendo em vista que se trata de uma narrativa de memórias, a descrição se incorpora à qualidade épica do romance sem se arriscar em

⁴⁵ “A memória não gosta de movimento, preferindo manter as coisas estáticas, e, como tantas outras dessas cenas relembradas, vejo essa como se fosse um quadro.” (p. 188)

⁴⁶ “É incrível a nitidez com que *posso nos ver* ali, se me concentro. Na verdade, uma pessoa quase poderia reviver a sua vida toda, bastando, para isso, que fosse capaz de um esforço de rememoração.” (p. 138)

tornar-se um apêndice desnecessário que apareceria para “encobrir a carência de significação épica” (Lukács, 1965: 66).

Ao interromper a narrativa para que se faça a descrição, o narrador interrompe o fluxo temporal do romance, suspendendo-o. Ao descrever uma cena de seu passado, portanto, o narrador espacializa o tempo. Lembremos que Morden afirma ver seu passado como num quadro, e assim as descreve; ele usa as palavras para construir um elemento das artes plásticas – o quadro. Esse procedimento é chamado, em teoria literária, de ecfrais. Como coloca Murray Krieger (2000), há uma estreita relação entre a representação visual por meio de palavras e a questão da sequência temporal e o espaço:

Lo que está em juego em todos estos sentidos bastante distintos de la écfrais es el estatuto semiótico del espacio y de lo visual en el vano intento representacional de las palabras de capturarlos dentro de su secuencia temporal. La ambición ecfraística le otorga al arte de lenguaje la extraordinária tarea de tratar de representar lo literalmente irrepresentable (p. 142).

Considerando as palavras de Krieger, percebemos que há uma tensão entre o caráter temporal da linguagem e o espacial das artes plásticas. É por isso que – entendendo ser a narrativa a arte da palavra – a inserção de uma construção espacial no romance, leva à espacialização do tempo.

Segundo Michael Riffaterre (2000), o uso da ecfrais literária tem um objetivo e cria um efeito:

La écfrais literaria tiene por objeto esas mismas obras [obras de arte que se bastam a si mesmas independente do contexto], pero también obras de arte reales o imaginarias insertadas em una obra literária – por ejemplo,

em una novela. Forman parte del decorado, o bien tienen una función simbólica, o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes. A cada una de esas categorías corresponde um mecanismo de efecto de realidad, efecto que constituye una variedad de la ilusión referencial (p. 162).

A construção de quadros por meio de palavras em *The Sea* tem como objetivo representar o modo como acontece a recordação do protagonista (para quem recordar é ver), sendo esse o efeito de realidade obtido, ou seja, tendo afirmado que muitas das cenas de seu passado lhe chegam à consciência através de imagens; ao narrar estas cenas, o narrador, se quiser ser coerente, não possui outro meio a não ser usar seu instrumento, que são as palavras, para mostrar ao leitor aquilo que traz em sua consciência, imagens do passado, quadros.

Entretanto devemos esclarecer que não são todas as memórias que recebem tal tratamento, mas apenas a da infância. A memória daquele verão de sua infância, talvez por ser o período mais distante, é contada de forma mais entrecortada, são cenas em que não encontramos tão facilmente um antes e depois, mas, além disso, constituem, cada uma, um acontecimento isolado e importante na vida do menino Morden.

Assim, temos a primeira visita à casa dos Graces, quem tanto quisera conhecer; cena da praia, em que ele se descobre apaixonado por Mrs. Grace; a ocasião do *picnic*, que é um passeio em que o menino está oficialmente como convidado; a cena no café junto a Chloe, após o primeiro beijo.

Essa idéia é reforçada quando contrapomos a composição da memória da infância com a matéria das outras memórias. Estas, ao contrário daquela, não constituem um conjunto de cenas, porque encerram em si um único evento significativo. Junto com Anna, ele passa a conviver com a presença constante da morte e a

conseqüente perda da esposa o que o leva, inclusive a resgatar feliz época de quando se conheceram e se casaram; já o período que passa com Miss Vavasour em Cedars, constitui um tempo de luto e de resgate do passado.

Tendo em vista o tratamento pictórico que é dado àquele verão da infância, concentrar-nos-emos em três das referidas cenas para analisarmos como a concepção de memória do narrador contamina, neste caso, seu estilo.

De um dia na praia com os Graces, o narrador se lembra de uma brincadeira proposta por Mrs. Grace em que um deveria correr atrás do outro. O narrador recorda-se de duas cenas deste episódio que são descritas como duas séries de quadros.

Na primeira, estão presentes Rose, Myles e o próprio narrador: Rose corre por entre as samambaias, veste uma blusa vermelha e está com a cabeça erguida o que faz com que seu cabelo deslize sobre as costas; Myles tem seiva de samambaia na testa e corre do narrador que o pega pelo ombro. Na segunda aparecem Rose e Mrs. Grace; ambas estão descalças e correndo, esta ri, o fundo da série é claro por conta da luz jogada sobre o céu:

I see the game as a series of vivid tableaux, glimpsed instants of movement all rush and colour: Rose from the waist up racing through the ferns in her red shirt, her head held high and her black hair streaming behind her; Myles, with a streak of fern-juice on his forehead like warpaint, trying to wriggle out of my grasp as I dug my claw deeper into his flesh and felt the ball of his shoulder bone grind in its socket; another fleeting image of Rose running, this time on the hard sand beyond the clearing, where she was being chased by a wildly laughing Mrs. Grace, two barefoot maenads framed for a moment by the bole and the branches

of pine, beyond them the dull-silver glint of the bay and the sky a deep unvarying matt blue all the way down to the horizon (p. 125-6)⁴⁷

Como assinalamos acima, trata-se de duas séries de quadro, e não dois quadros, pois nota-se que há movimento, as figuras não estão estáticas como num quadro. O narrador diz que são instantes o que ele captura, ou seja, cada instante constitui uma imagem, e o conjunto de imagens forma a série. Oportuno ressaltar que na segunda série há um instante em que Rose e Mrs. Grace são emolduradas pelo tronco e pelos ramos do pinheiro, corroborando a idéia de que temos diversas imagens estáticas. As imagens instantâneas passadas sucessivamente pela mente do narrador produzem o efeito de movimento (como no desenho animado, por exemplo) e, por isso, o narrador as vê se movimentando, e não, como poderíamos pensar, uma única cena onde as pessoas de fato estão se movimentando.

Na passagem a seguir, diferentemente da anterior, há apenas um quadro:

I am in the Strand Café with Chloe (...) We sat at the plastic table drinking our favorite drink, a tall glass of fizzy orange crush with a dollop of vanilla ice cream floating in it. (...) Our table was near the open doorway from which a fat slab of sunlight lay fallen at our feet. (...) There was hardly anyone else in the place, some boys, or young men, rather, in a corner at the back playing cards, and behind the counter the proprietor's wife, a large, sandy-haired, not unhandsome woman, gazing

⁴⁷ “Lembro de tal brincadeira como uma série de quadros bem nítidos, simples vislumbres de movimento rápido e colorido: Rose, da cintura para cima, correndo por entre as samambaias, com sua blusa vermelha, a cabeça bem erguida e o cabelo preto ondulado às suas costas; Myles, com uma risca de seiva de samambaia na testa, parecendo até uma daquelas pinturas de guerra, tentando escapar de mim e eu agarrando firme a sua carne, e sentindo a curva do osso do seu ombro rangendo na articulação; outra imagem fugidia de Rose correndo, desta vez pela areia além da clareira, perseguida por Mrs. Grace que ria de um jeito selvagem, duas mênades descalças, emolduradas, por um instante, pelo tronco e pelos ramos do pinheiro, e, mais adiante, o faiscar de prata esmaecida da baía e o céu, de um azul opaco e uniforme, que se estendia até o horizonte.” (p. 108)

off through the doorway in a blank-eyed dream. She wore a pale-blue smock or apron with a scalloped white edging (p. 160-1)⁴⁸

Nesse quadro, o narrador está no café com Chloe; o café está quase vazio, com apenas alguns jovens, no canto, jogando cartas; atrás do balcão, a mulher do dono olha para a rua com olhar sonhador; Morden e Chloe estão sentados numa mesa de plástico perto da porta e a luz solar cai sobre seus pés, tomam uma bebida laranja num longo copo. Nota-se que a configuração espacial da cena é mais ressaltada do que as ações praticadas pelas figuras nela presente, isso se dá por conta da indicação da posição de cada figura dentro do espaço delimitado do café: Chloe e ele perto da porta, a mulher do dono, numa posição que lhe permite olhar para a rua e os jovens em um dos cantos. Há ação no quadro: a mulher olha, os jovens jogam, Chloe e Morden bebem; entretanto, essas ações estão congeladas, não se desenvolvem ao longo do tempo.

Semelhante a essa última é a cena em que estão presentes Mrs. Grace e Rose:

Rose stands bent forward from the waist with her hands on her knees, her hair hanging down from her face in a long black shining wedge dripping with soap suds. She is barefoot, I see her toes in the long grass, and is wearing one of those vaguely Tyrolean short-sleeved white linen blouses (...), full at the waist and tight at the shoulders and embroidered across the bust in an abstract pattern of red and prussian-blue stitching. The neckline is deeply scalloped and inside it I have a clear glimpse of her breasts, small and spiked, like the business ends of two spinning-tops. Mrs. Grace wears a blue satin dressing gown and delicate blue slippers, bringing an incongruous breath of the boudoir into out-of-doors. Her hair

⁴⁸ “Estou no Café Strand com Chloe (...). Sentamos numa mesa de plástico para tomar a nossa bebida favorita: um copo grande de refrigerante de laranja com uma bola de sorvete de baunilha (...). A nossa mesa ficava perto da porta por onde passava uma larga faixa de sol que vinha bater direto nos nossos pés. (...) O café estava quase vazio, a não ser por alguns garotos, ou melhor, rapazes, jogando cartas num canto dos fundos, e, por trás do balcão, a mulher do dono, uma mulher avantajada, de cabelo louro, que não era feia, e fitava a rua, através da porta aberta, com um olhar sonhador.” (p. 138)

is pinned back at the ears with two tortoise-shell clasps, or slides (...). Is it apparent she is not long out of bed, and in the morning light her face has a raw, roughly sculpted look. She stands in the very pose of Vermeer's maid with the milk jug, her head and her left shoulder inclined, one hand cupped under the heavy fall of Rose's hair and the other pouring a dense silvery sluice of water from a chipped enamel jug. The water where it falls on the crown of Rose's head makes a bare patch that shakes and slithers, like the spot of moonlight on Pierrot's sleeve (p. 221-2)⁴⁹

Reparemos que em termos de ação, temos apenas uma (Mrs. Grace lava o cabelo de Rose), entretanto a descrição desse único momento consome muitas linhas do narrador. Há uma grande quantidade de detalhes que servem para caracterizar as figuras: suas roupas, o modo como está o cabelo de cada uma, suas posições na cena, a expressão facial de Mrs. Grace. Além disso, há a indicação da posição da luz, tão comum nos quadros em que o artista deve trabalhar com luz e sombra. É importante notarmos que algo que poderia inserir movimento à cena seria o cair da água que sai da jarra em direção ao cabelo de Rose, contudo, este fluir da água é descrito como uma linha prateada, como se estivesse parado.

Percebemos, portanto, que suas lembranças da infância são como quadros em que, mesmo quando há ação, não há movimento, pois a ação não se desenrola no tempo,

⁴⁹ “Rose está com o tronco inclinado para frente, as mãos apoiadas nos joelhos, com o cabelo lhe caindo sobre o rosto como uma cunha negra e reluzente, pingando água e cheia de espuma. Posso ver os dedos dos seus pés descalços na grama alta. Está usando uma dessas blusas meio tirolesas (...), feitas de linho branco, com mangas curtas, largas na cintura, justas nos ombros e bordadas na frente, formando um desenho abstrato em tons de vermelho e azul-da-prússia. A gola é bem decotada e por ela dá para ver seus peitos pendentes, miúdos e empinados como as ponteiras de um pião. Mrs. Grace está usando um penhoar de cetim azul e chinelinhos delicados também azuis, trazendo para fora de casa um ar de *boudoir* inteiramente incompatível com aquele local. Tinha o cabelo puxado para trás, preso na altura das orelhas com duas fivelas de tartaruga (...). Nota-se logo que não faz muito tempo que ela saiu da cama, e, à luz da manhã, o seu rosto tem um ar duro, grosseiramente esculpido. Está exatamente na mesma pose que a leiteira de Vermeer, com a cabeça e o ombro esquerdo inclinados, uma das mãos aparando a cabeleira pesada de Rose e a outra despejando um denso jorro de água prateada da jarra de ágata lascada. A água, caindo bem no alto da cabeça de Rose, abre ali uma clareira que estremece e desliza, como a marca do luar na manga de um pierrô.” (p. 188-9)

estando atrelada tão somente à sua posição na imagem trazida pela memória do protagonista.

Ainda em relação à memória da infância e sua construção ecfrástica, é importante nos determos nas seguintes passagens, que leremos em conjunto:

(1) Of the three central figures in that summer's salt-bleached triptych it is she, oddly, who is most sharply delineated on the wall of my memory. I think the reason for this is that the first two figures in the scene, I mean Chloe and her mother, are all my own work while Rose is by another, unknown, hand. I keep going up close to them, the two Graces, now mother, now daughter, applying a dab of colour here, scumbling a detail there, and the result of all this work is that my focus on them is blurred rather than sharpened, even when I stand back to survey my hand work. But Rose, Rose is a completed portrait, Rose is done. This does not mean she was more real or of more significance to me than Chloe or her mother, certainly not, only that I can picture her with more immediacy. It cannot be because she is still here, for the version of her which is here is so changed as to be hardly recognizable (p. 223-4)⁵⁰

(2) I found Mrs. Grace in the living room. She turned to me, putting a hand to her mouth, the milky light of the afternoon at her back. This all is silence, save for the drowsy hum of summer from the without. Then Carlo Grace came in, saying, 'Damned thing, it seems to be...' and he stopped too, and so we stood in stillness, we three, at the end.

⁵⁰ “Das três figuras centrais daquele tríptico de verão descorado pelo sal, foi Rose, estranhamente, quem permaneceu mais nitidamente desenhada na parede da minha memória. Acho que isso se explica pelo fato de as duas primeiras figuras da cena, Chloe e sua mãe, serem produto exclusivo de meu trabalho, ao passo que Rose foi feita por uma outra mão, desconhecida. Fico o tempo todo me aproximando delas, das duas Graces, ora mãe, ora filha, aplicando uma toque de tinta aqui, retocando um detalhe ali, e o resultado desse trabalho tão minucioso é que a percepção que tenho delas acaba desfocando, em vez de se aprimorar, mesmo quando me afastou um pouco para avaliar a minha obra. Mas Rose é um retrato completo, um retrato pronto e acabado. O que não equivale a dizer que ela fosse mais real ou tivesse mais importância para mim do que Chloe ou sua mãe, é claro que não; significa apenas que consigo evocar a sua imagem de uma forma mais imediata. Não pode ser porque ela ainda está presente, já que a sua versão que está aqui mudou tanto que é praticamente irreconhecível.” (p. 189-90)

Was't well done? (p. 247)⁵¹

Na passagem (1), o narrador afirma que tem uma imagem das três figuras em sua mente e que enquanto Chloe e Mrs. Grace vão se tornando cada vez mais borradas, Rose permanece nítida. A razão que dá para isso é de que a figura das duas, mãe e filha, é feita por ele que, por vezes, a retoca, já a figura de Rose, mantém-se nítida, pois é feita por uma mão desconhecida. Sem considerar, neste momento, essa idéia de duas mãos, sendo que uma é desconhecida, o que é importante observarmos nesta passagem é que há um retrato na mente do narrador feito por ele.

Na passagem (2), Morden narra o momento imediatamente posterior à morte dos gêmeos quando ele, menino, vai contar a Mrs. Grace e Mr. Grace o que havia acontecido. Primeiramente Mrs. Grace, depois Mr. Grace e, por fim, o menino, ficam estáticos; em seguida, o narrador pronuncia o fim e pergunta: “Was't well done?”⁵².

A morte dos gêmeos assinala o fim da memória daquele verão da infância de Morden e, por isso, o narrador declara, nesse momento, o fim. Ao lermos as passagens (1) e (2) em conjunto, além da questão efrástica já discutida, inferimos que o todo dessa época da vida do narrador, é construído por ele na forma de quadros, inclusive a cena final, visto que as figuras, como é próprio no quadro, estão estáticas. O fim, por conseguinte, é também o fim da série de quadros e, por conta disso, vem a pergunta,

⁵¹ “Fui encontrar Mrs. Grace na sala de visitas. Ela se virou para mim, levou a mão à boca, com a luz leitosa da tarde às suas costas. O silêncio foi total, exceto pelo zumbido letárgico do verão vindo lá de fora. Então, Carlo Grace entrou dizendo – Diabos, parece que... –, mas também parou, e ficamos ali, quietos, os três, no fim.

Foi bem feito?”(p. 208)

⁵² “Foi bem feito?”

talvez dirigida ao leitor, “Was’t well done?”⁵³ a seguir, em referência à série de quadros apresentadas ao longo do romance.

Voltando à questão das duas mãos, sendo uma desconhecida, observamos que a figura de Rose é pintada pela última. Para entendermos o porquê disso, devemos retomar a descrição que ele faz de Rose na cena em que Mrs. Grace lava seu cabelo: “Rose stands bent forward from the waist with her hands on her knees, her hair hanging down from her face in a long black shining wedge dripping with soap suds.” (p. 221-2)⁵⁴. Reparemos que essa imagem que ele constrói de Rose com os cabelos molhados cobrindo sua face, é uma típica imagem de uma pessoa afogada; podemos dizer, portanto que Morden associa Rose com a morte por afogamento dos gêmeos, não que ele ache que ela seja culpada, mas porque ela estava presente no momento. Aliás, uma das perguntas que ele se faz quando reencontra Rose cinqüenta anos depois é: “Does she blame herself for all that happened and grieve for that still?” (p. 72)⁵⁵, o que deixa claro que há uma associação entre Rose e o afogamento.

O afogamento dos gêmeos é o primeiro contato do menino Morden com a morte assinalando, com isso, o fim da sua infância, não somente daquele período da infância, mas da inocência da criança. Pode-se dizer que se trata de um acontecimento traumático. É em função desse trauma que há uma mão desconhecida que mantém a figura de Rose intacta na memória de Morden. Sem a pretensão de uma abordagem psicanalítica da questão, poderíamos dizer que essa é a mão do inconsciente. As duas outras figuras, feitas por ele mesmo, estão no nível do consciente, e a sua constante

⁵³ “Foi bem feito?”

⁵⁴ “Rose está com o tronco inclinado para frente, as mãos apoiadas nos joelhos, com o cabelo lhe caindo sobre o rosto como uma cunha negra e reluzente, pingando água e cheia de espuma.” (p. 188)

⁵⁵ “Será que se sente culpada pelo que aconteceu, e ainda sofre por causa disso?” (p. 64)

volta à elas indica que Morden por vezes as revisitou em sua memória retocando-as; já a figura de Rose, permanece intacta porque, estando ligada a um trauma, permaneceu escondida na mente do narrador, nunca tendo sido revisitada.

Retomando a questão do estilo do narrador, a memória da infância é, portanto, construída na forma de quadros através das palavras. Por outro lado, a recordação que Morden tem de sua esposa se dá pelo movimento oposto. Uma série de quadros feito pelo pintor Pierre Bonnard, *Baignoires*, inspirado no hábito de sua esposa, Marthe, de tomar longos banhos, remete o narrador à Anna, pois ela também desenvolvera o mesmo hábito que Marthe:

She too, my Anna, when she fell ill, took to taking extended baths in the afternoon. They soothed her, she said. Throughout the autumn and winter of that twelvemonth of her slow dying we shut our selves away in our house by the sea, just like Bonnard and his Marthe at Le Bosquet (p. 153)⁵⁶

Mesmo o modo como o narrador se enxerga diante do espelho é comparado com um quadro, desta vez, de Van Gogh:

When I consider my face in the glass like this I think, naturally, of those last studies Bonnard made of himself in the bathroom mirror at Le Bosquet towards the end of the war after his wife died – critics call these portraits pitiless, although I do not see why pity should come into it – but in fact what my reflection most reminds me of, I have just realized it, is that Van Gogh self-portrait, not the famous one with bandage and tobacco pipe and bad hat, but that one from an earlier series, done in Paris in 1887, in which he is bare-headed in a high collar and Provence-

⁵⁶ “Minha Anna também começou a tomar longos banhos à tarde, depois que ficou doente. Era um alívio para ela, ao que dizia. Durante todo o outono e o inverno daqueles doze meses em que ela esteve morrendo lentamente, nós dois nos isolamos em nossa casa à beira-mar, exatamente como Bonnard e Marthe haviam feito em Le Bosquet.” (p. 132)

blue necktie with all ears intact, looking as if he has just emerged from some form of punitive dousing, the forehead sloped and temples concave and cheeks sunken as from hunger; he peers out from the frame sidewise, warily, with wrathful foreboding, expecting the worst, as so he should (p. 130-1)⁵⁷

Notemos que nesses dois casos, em que a situação o remete a um quadro, há um elemento emocional envolvido, pois Marthe adota o hábito de tomar longos banhos no período que antecede sua morte, assim como Anna; da mesma forma, o que o faz associar sua imagem com o retrato de Van Gogh é a expressão de sofrimento do artista no quadro.

Oportuno lembrarmos que Max Morden é um estudioso de arte, sendo assim, a presença das artes plásticas em sua narrativa seja na forma como a constrói ou como expressão de algum sentimento liga-se a esse fato.

A análise feita sobre o narrador nos mostrou que o texto escrito por ele se constrói em fluxo de consciência sendo que está subordinada à memória, pois é o objetivo de Morden revisitar seu passado partindo do presente. Dada a importância da memória, o narrador explicita na narrativa sua concepção desta e também o modo como se faz a recordação, ou seja, como suas lembranças lhe chegam ao consciente. Essa questão é tratada não somente no nível, digamos, “teórico”, quando ele discorre sobre o assunto, mas também se incorpora ao estilo de sua escrita.

⁵⁷ “Quando observo o meu rosto assim, penso naturalmente naqueles últimos estudos que Bonnard fez de si mesmo diante do espelho do banheiro, em Le Bosquet, por volta do fim da guerra, depois da morte da mulher. Dizem os críticos que esses retratos são impiedosos, se bem que não vejo o que a piedade teria a ver com isso. Mas, na verdade, o que o meu reflexo me lembra mesmo, como acabo de perceber, é o autorretrato de Van Gogh, não aquele célebre, com a bandagem, o cachimbo e o gorro na cabeça, e sim aquele outro, de uma fase anterior, feito em Paris, em 1887, em que ele aparece sem chapéu, de colarinho alto e uma gravata azul provençal, com as orelhas intactas e parecendo que acaba de sair de algum tipo de reclusão punitiva; tem a testa inclinada, as têmporas côncavas, as faces encovadas, como se estivesse com fome; está olhando de lado, para além da moldura do quadro, cauteloso, com um ar de apreensão enraivecida, esperando pelo pior... e não era para menos.” (p. 112)

Diante da posição central da memória no romance, na parte II trataremos da razão pela qual Morden decide visitar seu passado e o modo como isso se dá por meio da memória, ressaltando, sobretudo, seu funcionamento e tendo em vista que a reavistação do passado depende, em última instância, tão somente de sua memória.

Parte II – A revisitação do passado

O passado mítico

Como apontamos na primeira parte, Max Morden perde muitas vezes o controle de seus pensamentos e sua narrativa apresenta mudanças abruptas de espaço e tempo entre os três períodos de sua vida narrada – a infância, a morte de sua esposa e seu retorno a Cedars. No processo de escrita do livro, ele selecciona momentos de seu passado (des)confiando na autenticidade de sua memória. Entretanto, há mais um dado que não podemos deixar de observar que se apresenta no meio desses fragmentos de memória de sua infância,. Após a morte da esposa, Morden tem um sonho em que ele anda sem parar por uma estrada não sabe onde, quando termina, nem exatamente para onde leva. A seguir, transcrevemos trechos do modo como o narrador conta o sonho que apontam para o significado que enxergamos no sonho, não somente por ele mesmo, mas também por conta da reação de Morden a ele.

(...) I was walking along a country road, that was all. (...) I was determinedly on my way somewhere, going home, it seemed, although I did not know what or where exactly home might be. (...) Something had broken down, a car, no, a bicycle, a boy's bicycle, for as well as being the age I am now I was a boy as well, a big awkward boy, yes, and on my way home, it must have been home, or somewhere that had been home, once, and that I would recognize again, when I got there. I had hours of

walking to do but I did not mind that, for this was a journey of surpassing but inexplicable importance, one that I must make and was bound to complete. I was calm in myself, quite calm, and confident, too, despite not knowing rightly where I was going except that I was going home (...)
(p.24-5)⁵⁸

Do sonho, ressaltamos que, apesar de não saber para onde vai, o narrador sabe que este lugar é seu lar. Ao acordar do sonho, e por causa dele, Morden decide ir para Ballyless e hospedar-se em Cedars:

(...) I woke (...) with the conviction that something had been achieved, or at least initiated. Immediately then, and for the first time in I do not know how long, I thought of Ballyless and the house there on Station Road, and the Graces, and Chloe Grace, I cannot think why, and it was as if I had stepped suddenly out of the dark into a splash of pale, salt-washed sunlight. I endured only a minute, less than a minute, that happy lightsomeness, but it told me what to do, and where I must go (p. 25-6)⁵⁹

Essa decisão lhe proporciona um momento pleno de felicidade em meio ao luto que vinha vivendo após o falecimento de Anna. Ao lermos em conjunto o sonho e a

⁵⁸ “Sonhei que estava andando por uma estrada de interior, e mais. (...) Eu ia andando para algum lugar, voltando para casa, ao que parece, embora não soubesse que casa era essa, ou onde ficava. (...) Alguma coisa tinha se quebrado, um carro, não, uma bicicleta de um menino, pois, mesmo tendo a idade que tenho agora, também era um garoto, é, um garoto desajeitado, e estava voltando para casa, tinha que ser para casa, ou para algum lugar que, antigamente, tivesse sido a minha casa, ou para algum lugar que, antigamente, tivesse sido a minha casa, e que eu seria capaz de reconhecer assim que chegasse lá. Ainda me restavam horas e horas de caminhada pela frente, mas não estava nem um pouco preocupado com isso, já que aquela era uma viagem importantíssima, embora eu não soubesse dizer por quê, mas era uma daquelas viagens que temos de fazer e que precisamos completar. Estava tranquilo, e confiante também, apesar de não saber exatamente para onde ia, a não ser que era para casa.” (p. 25-6)

⁵⁹ “Acordei (...) convicto de que alguma coisa tinha sido realizada, ou, pelo menos, iniciada. Então, de imediato, e pela primeira vez em não sei quantos anos, me lembrei [sic] de Mininagh e da casa na Station Road, e dos Grace, e de Chloe Grace. Não sei dizer por quê: foi como se, de repente, eu tivesse saído da escuridão para um sol pálido e deslavado. Só consegui aguentar essa claridade feliz por um minuto, por menos de um minuto, mas ela me disse o que fazer, me disse [sic] para onde ir.” (p. 27)

reação de Morden em relação a ele, inferimos que, ainda que inconscientemente, Ballyless e, mais especificamente, Cedars, é tida como um lar para o narrador.

Segundo Joseph Campbell, em *O poder do mito*, o sonho é “o estado que você ingressa quando vai dormir (...) que fala das relações entre as condições permanentes, no interior de sua própria psique, e as condições particulares de sua vida, no momento” (p. 41).

Tomando essa definição de sonho como instrumento para entendermos a atitude do protagonista, podemos dizer que Cedars simboliza a experiência que ele menino teve junto aos Grace naquele verão. Porém, ele se refere em particular à Chloe Grace. Essa alusão à Chloe explica-se pelo fato de que foi junto a ela que o menino reconheceu-se como pessoa, foi através do reconhecimento do outro nela que ele se viu como um ser com identidade própria. Essa epifania é descrita na seguinte passagem:

This was her *difference* [de Chloe em relação aos outros Grace]. In her I had my first experience of the absolute otherness of other people. It is not too much to say – well, it is, but I shall say it anyway – that in Chloe the world was first manifest for me as an objective entity. Not my father and mother, my teachers, other children, not Connie Grace herself, no one had yet been real in the way that Chloe was. And if she was real, so, suddenly, was I. She was I believe the true origin in me of self-consciousness (p. 167-8) ⁶⁰

Essa experiência vivida junto à Chloe Grace traz à memória daquele verão um cunho mítico, como uma “cosmogonia particular”. Esse é, recuperando a definição de

⁶⁰ “Era a sua *diferença* [de Chloe em relação aos outros Grace]. Foi com ela que experimentei, pela primeira vez, a absoluta alteridade dos outros. Ninguém estaria particularmente interessado em saber – bom, é verdade, mas vou dizer assim mesmo – que, com Chloe, o mundo se manifestou para mim pela primeira vez como um entidade objetiva. Nem os meus pais, os meus professores, as outras crianças, nem a própria Connie Grace tinham sido tão reais quanto Chloe. E, se ela era real, então, de repente, eu também era. Ela foi, creio eu, a verdadeira origem da autoconsciência para mim.” (p. 144)

Campbell, o que há de permanente representado no sonho de Morden, ou seja, o encontro dele com ele mesmo, a percepção de sua identidade. Nesse sentido, a busca por esse passado, considerando o estado de luto em que se encontrava, adquire outro nível mítico, aquele de uma busca interior que o mito ajuda a entender, pois de acordo com Campbell (2003), “os mitos são pistas que nos ajudam a procurar, dentro de nós mesmos” (p. 5) a experiência de estarmos vivos. Diante da morte, portanto, a possibilidade de encontrar a vida é fonte de plena felicidade, por isso, ele se sente feliz quando decide voltar a Cedars, pois, afinal, a casa simboliza o início de sua existência.

A construção mítica dessa época de sua vida, como mostraremos a seguir, explica-se a partir desse momento. Nossa intenção, entretanto não é esgotar todos os elementos míticos desse passado uma vez que é mais importante, para nós, o aspecto mítico que esse passado representa para o narrador.

O dado mais explícito que define esse passado como mítico é a própria indicação do narrador. Ao visitar a cidade de Ballyless com sua filha Claire, ele vai até a fazenda de Duignan; lá encontra uma pessoa, Avril, que não faz parte da imagem que tem memória sobre aquela época, por conta disso, como já mencionamos na parte I, ele se sente agredido por ela como se ela estivesse invadindo seu passado que, como constatamos na passagem a seguir, é tido como mítico:

All at once my gloom gathered itself into a surge of sour resentment against her, as if she had for some fell reason of her own set herself up here, in this unconvincing disguise – that hennaed hair, those old lady’s bootees – intentionally to usurp a corner of *my mythic past* (p. 57) (grifo meu)⁶¹

⁶¹ “Quase de imediato, a tristeza que eu sentia se transformou numa onda de amargo ressentimento contra aquela mulher, como se, por alguma razão perversa, ela tivesse se postado ali de propósito, usando aquele

Na abertura do romance, “They departed, *the gods*, on the day of the strange tide” (p. 3) (grifo meu)⁶², já é posto o cunho místico desse passado uma vez que se faz referência aos personagens dessa época como deuses. Nesse ponto do romance, ainda não sabemos, obviamente, que se trata dos Grace, porém, ao final da narrativa, quando retoma o dia do afogamento dos gêmeos, o narrador se refere àquele dia como “the day of the strange tide”⁶³, quando revela sua suspeita de que o afogamento foi uma consequência do conhecimento por Chloe de uma suposta paixão que Rose nutriria por Mr. Grace; assim notamos em: “I cannot but speculate that what happened on *the day of the strange tide* was in some way a consequence of the uncovering of Rose’s secret passion” (p. 235) (grifo meu)⁶⁴. Além disso, ainda no início do romance, quando menciona que Cedars naquela época era uma casa de veraneio, alude a esse período da seguinte forma: “When I was here all those years ago, *in the time of the gods*, the Cedars was a summer house (...)” (p. 5) (grifo meu)⁶⁵.

Além dessas menções a um tempo dos deuses, a caracterização⁶⁶ de personagens desse passado indica nelas um dado divino.

A imperfeição dos pés de Myles, é vista pelo narrador como uma marca divina:

disfarce pouco convincente – os cabelos tingidos com hena, aquelas botinas de velha –, só para usurpar um cantinho do meu *passado mítico*.” (p. 52) (grifo meu)

⁶² “Os *deuses* partiram no dia daquela maré estranha.” (p. 9) (grifo meu)

⁶³ “dia daquela maré estranha”

⁶⁴ “(...) não posso evitar especular se o que aconteceu naquele *dia da maré estranha* não teria sido, de alguma forma, consequência da descoberta da paixão secreta de Rose.” (p. 199) (grifo meu)

⁶⁵ “Quando estive aqui tantos anos atrás, *no tempo dos deuses*, Os Cedros era uma casa de veraneio (...)” (p. 11) (grifo meu)

⁶⁶ Segundo Antonio Candido (2000), a caracterização engloba “os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor” (p. 59). Não é nosso intuito nessa dissertação discutir a caracterização das personagens em profundidade, mas apenas indicarmos ao menos um elemento atribuído a elas que lhe conferem um aspecto divino e, assim, as associa ao mito.

Myles Grace's toes were naturally, unnaturally, like that. When he splayed them, which he could do as easily as if they were fingers, the membranes between them would stretch into a gossamer webbing, pink and translucent and shot through leaf-like with a tracery of fine veins red like covered flame, *the marks of a godling*, sure as heaven (p. 61) (grifo meu)⁶⁷

Myles também é descrito como um fauno no dia do *picnic*, que toca melodias, chamando as ninfas, porém seja sempre rejeitado pela sua feiura. Só Chloe responde a seu chamado:

Myles emerged from the ferns again and knelt and picked a blade of grass and blew another reed note between his thumbs and waited, still and rapt as a plaster faun, the sunlight burnishing his straw-pale hair, and a moment later from far off came Chloe's answering call, a pure high whistle piercing like a needle through the waning summer day. (p. 127)⁶⁸

Da mesma forma, o comportamento de Mrs. Grace nesse dia, quando o menino a observa extasiado, é visto como uma amostra divina: "It was a manifestation of the goddess I had witnessed, no doubt of that (...)" (p. 117-8)⁶⁹

Carlo Grace, devido ao seu temperamento, provoca no narrador uma impressão de poder e é visto pelo narrador como o deus olímpico dos mares Poseidon:

⁶⁷ "Os dedos dos pés de Myles Grace eram naturalmente, antinaturalmente, assim. Quando ele os abria, coisa que fazia com tanta facilidade como se estivesse mexendo os dedos das mãos, as membranas que os uniam se esticavam tornando-se uma teia finíssima, rosada e translúcida, rajada, como uma folha, por uma infinidade de veiazinhas vermelhas como brasas encobertas, *marcas de uma deidade*, sem dúvida alguma. " (p. 55) (grifo meu)

⁶⁸ "Myles surgiu do meio das samambaias, se ajoelhou [sic], pegou um pedacinho de mato, e, dobrando-se entre os dedos, emitiu mais um daqueles sons de instrumento de sopro. Ficou esperando, parado, embevecido, como um fauno de gesso, com a luz do sol brilhando em seu cabelo louro. Um momento mais tarde, lá de longe, veio a resposta de Chloe, um assobio altíssimo que perfurou, como uma agulha, aquele fim de tarde de verão." (p. 109)

⁶⁹ "O que testemunhei foi uma manifestação da deusa, sem dúvida alguma (...)"

Although all my attention seemed to have been trained upon the others, I think now that it was from Carlo Grace I first derived the notion that I was in the presence of the gods. For all his remoteness and amused indifference, he was the one who appeared to be in command over us all, a laughing deity, the Poseidon of our summer, at whose beck our little world arranged itself obediently into its acts and portions (p. 123)⁷⁰

Todavia, em outro momento, Mr. Grace é caracterizado como Cronos, o deus do tempo: “Now through another doorway, like *Old Father Time Himself* came Carlo Grace (...)” (p. 90) (grifo meu)⁷¹.

O narrador representa aos Graces como os deuses do Olimpo. As Graças eram as três deusas na mitologia greco-romana, a da alegria, do esplendor e da beleza. Presidiam todos os banquetes, danças e todos os outros tipos de eventos sociais, porém elas sempre estão juntas e assim corporificam a beleza e esplendor da mãe, “a.wildly laughing Mrs Grace” (p. 125)⁷², e realçam a figura dionisíaca do pai quando Chloe procura sua proteção, “Mr. Grace, old grinning goat god, put an arm around her hips and folded her in his hairy embrace.” (p.125)⁷³.

Portanto, não apenas os membros da família Grace possuem essa conotação mítica às vistas do narrador; o leiteiro, por pertencer ao mesmo universo, pertenceria a uma dinastia divina. Só se quebra essa magia mítica quando da visita à fazenda de

⁷⁰ “Embora a minha atenção pareça ter se concentrado nos outros, acho, agora, que foi principalmente por causa de Carlo Grace que deduzi que estava em presença dos deuses. Com toda aquela sua distância e aquela indiferença divertida, era ele que parecia estar no comando com relação a todos nós, uma deidade risonha, o Posêidon do nosso verão, a cujo mínimo aceno o nosso pequeno mundo se arrumava obedientemente, assumindo os atos e as porções que lhe cabiam.” (p. 106)

⁷¹ “Nesse instante, por outra porta, como se fosse o próprio *Senhor do Tempo*, apareceu Carlo Grace (...)” (p. 79)

⁷² “Mrs. Grace que ria de um jeito selvagem” (p. 108)

⁷³ “Mr. Grace, o velho deus-bode sorridente, passou o braço pela cintura da filha e a puxou para si, com aquele seu braço peludo.” (p. 107)

Duignan, Avril relata a Morden o que acontecera aos integrantes de sua família. Ao ouvir o relato, ele reage: “I found it suddenly dispiriting to hear of them, these offshoots of Duignan dynasty, so solid even in only their names, so *mundanely real* (...)” (p. 56) (grifo meu)⁷⁴, ou seja, a referência aos seres mitológicos de seu passado feita por uma pessoa desprovida do mesmo atributo, retira-lhes o caráter divino.

Sendo assim, independente da caracterização individual de cada personagem, essa época de seu passado possui para Morden um significado mítico no sentido de uma busca interior de sua origem para que a experiência de estar vivo seja resgatada.

Esse resgate se confirma ao final do romance quando Morden afirma: “Oh, Yes, life is pregnant with possibilities” (p. 260)⁷⁵, indicando uma atitude positiva do narrador perante a vida e afastando a forte sensação da presença da morte.

O tempo e o espaço na narrativa da memória

The Sea, através do discurso do narrador, representa o funcionamento da memória. Ao lermos o romance, acompanhando esse discurso, percebemos que há saltos cronológicos. Assim, por exemplo, em um momento, ele está narrando sobre o seu primeiro contato com a família Grace quando passa, sem qualquer marcação textual,

⁷⁴ “De repente, comecei a achar deprimente ficar ouvindo notícias daquela gente, daqueles membros da dinastia Duignan, tão concretos, mesmo que só de nome, *tão mundanamente reais* (...)” (p. 51) (grifo meu)

⁷⁵ “Ah, a vida é sem dúvida prenhe de possibilidades...” (p. 218)

para a narração da visita ao médico com sua esposa. Notemos que esses saltos cronológicos podem ocorrer entre os trechos ou ainda dentro de um mesmo trecho.⁷⁶

Assim, em *The Sea*, não há como falarmos do tempo sem atentarmos para sua duplicidade, qual seja, o tempo do narrar e o tempo do narrado.⁷⁷ Considerando o tempo do narrar, percebemos a total subversão da cronologia tendo em vista que o narrador vai narrando de forma sucessiva períodos não sucessivos em termos cronológicos. Por outro lado, se nosso olhar se volta para o tempo do narrado, é possível, por um esforço do leitor, refazer a cronologia da vida de Max, pois observamos que a narração de cada uma das memórias em separado, é feita de forma cronológica e, a partir disso, só é preciso que alinhemos as memórias sucessivamente.

Além disso, é interessante notarmos que nesse processo de recordação, por vezes, o narrador suspende a narrativa como se estivesse tentando recuperar uma imagem.

A análise que se segue do romance tem como fundamento mostrar como a organização temporal dele mimetiza o funcionamento da memória. Tal conclusão só foi possível quando, depois da compreensão do tratamento do tempo no romance, conhecemos a teoria da memória de Bergson.

Em *Matéria e Memória*, o objetivo de Bergson é traçar o cruzamento existente entre corpo e espírito. Para tal, no prefácio, ele desenvolve sua teoria das imagens a qual

⁷⁶ Ao longo do romance há espaçamentos que cortam a narrativa. Ao conteúdo que é limitado por esses espaçamentos, estamos chamando de trecho.

⁷⁷ Essa distinção é apresentada por Benedito Nunes, que retoma uma divisão temporal da narrativa iniciada por Günther Miller, em sua *Poética morfológica*. A divisão se refere ao discurso e à história. O discurso, preso à voz narrativa, pode comportar idas e vindas no tempo, ao passo que, a história, considerada como a narrativa pronta e acabada, é necessariamente linear.

será fundamental para o entendimento da relação entre corpo e espírito. Em linhas gerais, a teoria das imagens, situando-se entre o idealismo e o realismo, propõe que o indivíduo está inserido no mundo das imagens sendo que seu corpo, também imagem, é tomado como centro onde as percepções se efetivam. Bergson afirma: “A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a representação”” (p. 1-2).

A “coisa” a que ele se refere diz respeito ao que é exterior ao indivíduo enquanto que a “representação” é justamente como essa “coisa” se faz para um indivíduo em particular, ou seja, como ele a percebe. A percepção é a inserção consciente do indivíduo no universo das coisas, isto é, o resultado da seleção que ele faz entre as imagens a partir de uma imagem privilegiada, seu corpo.

Para Bergson, a diferença que existe entre o passado e o presente defini-se pela possibilidade de ação; o passado é inativo, o que não atua mais, enquanto que o presente é ação, ação que se move para o futuro. A percepção, portanto, sendo seleção consciente – isto é, ativa – do indivíduo, faz parte da esfera do presente. O recordar estabelece a ponte entre o passado e o presente sendo, por conseguinte, a presentificação do passado.

Bergson defende a idéia de que temos nosso passado integral em estado virtual – é o que ele denomina lembrança-pura. À medida que nos propomos a lembrar de uma certa região desse passado, essa lembrança-pura transforma-se em imagem lembrança, aquela passível de ser evocada. O filósofo traça uma analogia entre esse mecanismo em que a lembrança-pura se transforma em imagem-lembrança e o mecanismo de um aparelho fotográfico quando procuramos seu foco.

Para atualizarmos nosso passado, devemos nos colocar de saída nele, numa busca tateante pela lembrança que se deseja, Bergson coloca,

... a verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. Em vão se buscaria seu vestígio em algo de atual e já realizado: seria o mesmo que buscar a obscuridade sob a luz (p. 158).

Colocamo-nos no passado de saída, mas é do presente que parte o apelo pelo qual se vai ao passado:

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura [ou lembrança-pura ou passado virtual] até o ponto preciso onde se realiza a ação [presente]. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida. (p. 179)

O cone bergsoniano ajuda a compreender esse conceito. Apoiado sobre o vértice S em um plano P, com a base voltada para cima, base que compreende uma circunferência de diâmetro AB. O vértice do cone representa o presente, o atual, que se movimenta constantemente sobre o plano P (o constante devir), e a base AB representa a totalidade de nosso passado. Ao longo do cone, temos a repetição integral de nosso passado em diversos níveis. Vejamos como Deleuze (2004) caracteriza esses níveis e como se dá atualização de uma lembrança:

A memória integral responde à invocação de um estado presente por meio de dois movimentos simultâneos: um de *translação*, pelo qual ela se põe inteira diante da experiência e, assim, se *contraí* mais ou menos, sem dividir-se, em vista da ação; outro, de *rotação* sobre si mesma, pelo qual ela *se orienta* em direção à situação do momento para apresentar-lhe a face mais útil [até aqui temos uma citação de Bergson em *Matéria e Memória* feita por Deleuze]. Já se tem aí, portanto, dois aspectos da atualização: a contração-translação e a orientação-rotação. (...) Quando Bergson fala em níveis ou regiões do passado, esses níveis são tão virtuais quanto o passado em geral; mais ainda, cada um deles contém todo o passado, mas em estado mais ou menos contraído, em torno de certas lembranças dominantes variáveis. A contração maior ou menor exprime, pois, a diferença de um nível a outro. Quando Bergson, ao contrário, fala em translação, trata-se de um movimento necessário na atualização de uma lembrança apanhada em tal ou qual nível (p. 49-50)

Podemos apreender dessa breve exposição da teoria da memória de Bergson que, para ele, o nosso passado integral coexiste com o nosso presente que, nada mais é do que um constante devir incessante que a todo o momento transforma-se em passado ele mesmo. O processo de rememoração é uma atividade do sujeito que, colocando-se no passado, presentifica este, tirando-o da obscuridade e trazendo-o à luz. Ademais, a escolha de que região do passado será trazida a luz é condicionada por uma situação do presente. É em função dessa teoria que foi feita a divisão da análise que aqui procedemos.

Um dos elementos do processo de recordação é o resgate do passado da memória por meio de estímulos do presente.

Após um sonho, Max Morden decide revisitar a pequena cidade litorânea que freqüentava quando era criança e hospeda-se na casa em que naquele tempo

hospedaram-se os Graces – Cedars. É durante sua estada na casa que as lembranças surgem ou são resgatadas em sua mente. Esse tempo é, por assim dizer, o presente, e são os estímulos desse tempo que trazem à consciência do narrador o passado.

Assim, por exemplo, a descrição de um entardecer da infância,

... a summer evening (...) that had been somber and wet and hung with big-bellied clouds (...) in what had still been afternoon and now at evening was all tawny sunlight and raked shadows, the scrub grass dripping with jewels and a red sail-boat out on the bay turning its prow and setting off toward the horizon's already dusk-blue distances (p. 145)⁷⁸

funciona como introdução para que o narrador discorra sobre o dia de sua chegada a Cedars, isto é, Morden realiza a ligação entre passado e presente quando, ao chegar em na casa como adulto, a atmosfera que encontra resgata o passado e dessa forma, ele inicia o relato de sua chegada: “It was na evening just like that, the Sunday evening when I came here to stay (...)” (p. 146)⁷⁹.

Ainda nesse mesmo dia, a senhora responsável pela pousada, Miss Vavasour, e um hóspede, o coronel Blunden, estão tomando chá quando este pergunta a Max o que ele faz, ao que o protagonista responde ser um estudioso de arte e, atualmente, estar realizando um trabalho sobre o pintor francês Pierre Bonnard. Essa pergunta faz com que o passado de Max venha à tona e invada seu presente; ele começa a pensar no artista e na vida deste com sua esposa Marthe; lembra-se da série de quadros,

⁷⁸ “... daquele entardecer de verão (...) escuro, úmido, carregado de grossas nuvens (...) durante a tarde, e que, agora, ao anoitecer, exibia um sol alaranjado e sombras movediças, com a grama cortada reluzindo como se repleta de jóias, e um barco a vela vermelho lá na baía, virando a proa e rumando para o horizonte ao longe, que já ia ficando de um azul enevoado.” (p. 125-6)

⁷⁹ “Era um entardecer de domingo exatamente como aquele do dia em que vim para cá (...)” (p. 126)

Baignoires, que Bonnard pintara inspirado no hábito de Marthe, pouco antes de sua morte, de tomar longos banhos. Esse pensamento traz à sua mente momentos antigos de Anna, esposa do narrador:

She too, my Anna, when she fell ill, took to taking extended baths in the afternoon. They soothed her, she said. Throughout the autumn and winter of that twelvemonth of her slow dying we shut our selves away in our house by the sea, just like Bonnard and his Marthe at Le Bosquet (p. 153)⁸⁰

Em outro momento, a sala de televisão, elemento do presente, em Cedars, faz com que a época referente à sua infância venha à sua consciência,

Speaking of the television room, I realise suddenly, I cannot think why it did not strike me before now, so obvious it is, that what it reminds me of, what the whole house reminds me of, for that matter (...) is the rented rooms my mother and I inhabited, were forced to inhabit, throughout my teenage years. (p. 196)⁸¹

Da mesma forma, no almoço em Cedars, em que estão presentes Miss Vavasour, Bun, amiga desta, o coronel Blunden e Max, o narrador é tomado pelo passado ao observar Bun:

⁸⁰ “A minha Anna também começou a tomar longos banhos à tarde, depois que ficou doente. Era um alívio para ela, ao que dizia. Durante todo o outono e o inverno daqueles doze meses em que ela esteve morrendo lentamente, nós dois nos isolamos em nossa casa à beira-mar, exatamente como Bonnard e Marthe haviam feito em Le Bosquet.” (p. 132)

⁸¹ “Ao me referir à sala de TV, percebo, subitamente – e não consigo saber por que isso não me ocorreu antes, já que é tão óbvio –, que o que ela me lembra, o que toda a casa me lembra, aliás (...) são os quartos alugados onde minha mãe e eu moramos, onde fomos obrigados a morar, durante toda a minha adolescência.” (p. 167)

One is inclined to imagine that people who are fat must also be stupid. This fat person, however, had taken the measure of me, and, I was convinced, saw me clearly for what I was, in all my essentials. And what was it that she saw? In my life it never troubled me to be kept by a rich, or richish, wife. I was born to be a dilettante, all was lacking was the means, until I met Anna. (p. 206-7)⁸²

Vem-lhe à mente a sua origem humilde sobre a qual afirma: “I will not deny it, I was always ashamed of my origins (...)” (p. 207)⁸³. É por conta disso e, em última instância pela presença de Bun naquele almoço, que a lembrança de outro almoço, de outro tempo, surge. Nessa ocasião, Max sente-se muito envergonhado quando está à mesa com os Graces e não sabe lidar com todos os apetrechos que estão sobre a mesa,

How nervous I was, really terrified. There were things on the table such as I had never seen before, odd-shaped cruets, china sauce-boats, a silver stand for the carving knife, a craving fork with a bone handle and a safety lever that could be pulled out at the back. As each course arrived I waited to see which pieces of cutlery the others would pick up before I would risk picking up my own. (p. 208)⁸⁴

Do que expomos, é possível observar que na narrativa de Max há a passagem abrupta do presente ao passado – são os saltos cronológicos a que nos referimos. Não

⁸² “Temos tendência a achar que os gordos são também idiotas. No entanto, essa mulher gorda me avaliou da cabeça aos pés, e garanto que me viu exatamente como eu era, com todas as minhas características essenciais. E o que foi que ela viu? Nunca na vida me preocupei com o fato de ser sustentado por uma mulher rica, ou praticamente rica. Nasci para ser um dilettante, e o que me faltava eram os meios para isso. Até que conheci Anna.” (p. 176)

⁸³ “Não posso negar que sempre tive vergonha de minha origem (...)” (p. 176)

⁸⁴ “Como fiquei nervoso... Na verdade, fiquei apavorado. Na mesa, havia coisas que nunca tinha visto antes, como um galheteiro todo trabalhado, uma molheira de porcelana, um suporte de prata para a faca trinchante, o garfo que fazia par com ela, com seu cabo de osso e uma trava de segurança que podia ser acionada na parte de trás. A cada prato que chegava, tinha de esperar para ver os talheres que os outros iam pegar antes de me arriscar e escolher por conta própria.” (p. 177)

há, como já dissemos, nenhuma marcação textual que indicaria um “antes-depois” de que fala Pouillon, mas como nos adverte o crítico, essa ausência de cronologia não significa que estamos diante de um relato que une partes aleatórias num discurso descontínuo, mas sim de outra organização temporal, que, em *The Sea*, subordina-se ao tempo da consciência. Consciência esta que é controlada pela ação de rememoração engendrada pelo narrador.

The Sea, embora tenha como matéria o passado, é do presente que surgem o apelo que invoca o passado, como vimos nas passagens citadas anteriormente. Há no romance, portanto, um presente que a todo momento resgata o passado.

Como Bergson afirma em sua teoria da memória, temos todo nosso passado em estado virtual e este convive com o presente. Em *The Sea*, não somente a narração simultânea de diferentes épocas da vida do protagonista, mas um evento no final revela a coexistência dos tempos e o presente como constante devir.

Ao final do romance, o narrador afirma: “All this in the historic present” (p. 248)⁸⁵, ou seja, está se referindo ao presente já como passado. Isso se confirma quando, nas últimas páginas, ele afirma estar escrevendo suas memórias com a caneta que ganhara do coronel Blunden no dia de sua partida de Cedars: “He [Blunden] even produced a going-away present, a fountain pen, a Swan (...) I am graving these words with it” (p. 262)⁸⁶. Tendo em vista que ele só ganha a caneta quando deixa Cedars, o período anterior a este deve ser passado, o que nos leva a inferir que o que é tomado como presente da narrativa ao longo desta, em termos do tempo do narrar, já é passado,

⁸⁵ “Tudo isto, no presente histórico.” (p. 209)

⁸⁶ “Chegou [Blunden] até a me dar um presente de despedida, uma caneta-tinteiro, uma Swan (...). É com ela que estou escrevendo estas palavras” (p. 220)

ao pensarmos o tempo do narrado. Entretanto, este passado é diferente dos outros passados que encontramos no romance. Esse passado é o que está mais próximo do presente, é o passado imediato.

Portanto, aquilo que até então considerávamos como presente – o período em que o protagonista está em Cedars – é um presente que se transforma em passado aos olhos do leitor, pois este entende essa mudança temporal apenas ao final do romance.

Já aludimos anteriormente ao fato de que, ao observarmos o tempo do narrado, é possível organizarmos de forma cronológica a narrativa de Max; isto é, entendemos que há um período da infância que vai do encontro com os Graces até a morte dos gêmeos, um período posterior que percorre a descoberta da doença de Anna até sua morte e outro período mais tardio que é o da sua estada em Cedars já como adulto. Entretanto, ao invés de montar sua narrativa seguindo essa cronologia, o narrador opta pelos saltos cronológicos, narrando simultaneamente períodos que são sucessivos.

O filósofo Benedito Nunes (2000) se refere à simultaneidade no romance e diz que a narrativa, por estar sujeita à linearidade do signo lingüístico, ao tratar eventos que são simultâneos no tempo, “terá que criar, mediante artifícios ou convenções, a ilusão da simultaneidade” (p. 50).

Sendo assim, o narrador de *The Sea* faz uso da simultaneidade ao invés de narrar os fatos de forma cronológica. Ao trazer essa forma de narrar, o romance representa a coexistência entre os diversos passados na mente do protagonista. Essa representação se faz cabal com a revelação explícita da mudança temporal ao final da narrativa⁸⁷.

⁸⁷ Importante para compreendermos essa intrincada questão do tempo que é representada no romance, é a seguinte passagem de Deleuze (1999):

A coexistência entre os tempos se mostra, portanto, através do narrar simultâneo de períodos não simultâneos, como já havíamos apontado, e da transformação de presente em passado, assinalando a coexistência deles na medida em que fica representada a passagem do tempo. Além disso, a presença de períodos diferentes dentro de um mesmo trecho (conteúdo de texto delimitado pelos espaçamentos), também marca a coexistência temporal e corrobora a idéia de que a mente do narrador carrega todo seu passado sempre.

Assim, por exemplo, na passagem que descreve sua visita ao médico junto com Anna, é dessa forma que se refere à vestimenta de Mr. Todd: “He wore a tweed suit with a waistcoat and watch chain, and chestnut-brown brogues that *Colonel Blunden would have approved*” (p. 15) (grifo meu)⁸⁸. Há, claramente, o ponto de vista de um período interferindo em outro.

Em outro momento, já completamente instalado em Cedars, descrevendo a casa e a anfitriã e pensando sobre seu modo de trabalhar, é interrompido por Miss Vavasour que o presenteia com uma cadeira. A presença da cadeira cria “um parêntese” em seu

Temos, em demasia, o hábito de pensar em termos de “presente”. Acreditamos que um presente só passa quando um outro presente o substitui. Reflitamos, porém: como adviria um novo presente, se o antigo presente não passasse ao mesmo tempo em que é presente? Como um presente qualquer passaria, se ele não fosse passado *ao mesmo tempo* que presente? O passado jamais se constituiria, se ele já não *tivesse* se constituído inicialmente, ao mesmo tempo em que foi presente. Há aí como que uma posição fundamental do tempo, e também o mais profundo paradoxo da memória: o passado é “contemporâneo” do presente que ele *foi*. Se o passado tivesse que aguardar para já não ser, se ele não fosse “passado em geral”, desde já e agora que passou, ele jamais poderia vir a ser o que é, ele jamais seria *este* passado. Se ele não se constituísse imediatamente, ele não poderia ser depois reconstituído a partir de um momento ulterior. O passado jamais se constituiria se ele não coexistisse com o presente do qual ele é o passado. O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mais dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar [é um constante devir]; o outro, que é passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. É nesse sentido que há um passado puro, uma espécie de “passado em geral”: o passado não segue o presente, mas, ao contrário, é suposto por este como condição pura sem a qual este não passaria. Em outros termos, cada presente remete a si mesmo como passado. (p. 45-46)

⁸⁸ “Estava usando um terno de *tweed*, com colete e relógio de bolso, e umas botinas marrom-escuras que o *coronel Blunden* teria decerto aprovado.” (p. 19)

fluxo de consciência para abrigar uma breve lembrança sobre uma cadeira semelhante que tinha na época em que vivia com Anna: “There is my sea-captain’s swivel chair too, just like the one I used to have in some rented place where we lived years ago, Anna and I, it even groans in the same way when I lean back in it” (p. 40)⁸⁹. Podemos dizer que há uma sobreposição de tempo visto que um momento da vida de Morden é trazido para outro, sobrepondo-se a ele.

Ainda em relação ao tratamento do tempo em *The Sea*, é importante observarmos que, por vezes, a narrativa é interrompida como se o narrador estivesse procurando em sua mente a totalidade da imagem que se propõe a lembrar, como acontece na cena do *picnic*:

On a patch of grass between the low grassy bank and the wall of ferns a white cloth was spread. Mrs. Grace, kneeling, a cigarette clamped in a corner of her mouth and one eye shut against the smoke, laid out the picnic things, while her husband, his hat falling further askew, struggled to draw a resistant wine cork. Myles was already off among the ferns. Chloe sat froglike on her haunches, eating an egg sandwich. Rose – where is Rose? She is there (...) But how did she get here? She had not been in the car with us. A bicycle, yes, I see a bicycle (...) (p. 113)⁹⁰

Notamos que Morden vai se lembrando de cada personagem e sua respectiva ação. Ele sabe que Rose deveria estar presente, mas não a vê imediatamente e pergunta-

⁸⁹ “Há ainda a minha cadeira giratória de capitão de navio, igualzinha à que eu tinha em alguma casa alugada onde moramos anos atrás, Anna e eu; e que até geme, do mesmo jeito que a outra fazia, quando me inclino para trás.” (p. 38)

⁹⁰ “Num trechinho coberto de grama, entre o talude e a muralha de samambaias, foi estendida uma toalha branca. Mrs. Grace, de joelhos, com um cigarro pendendo do canto da boca e um dos olhos fechados para se proteger da fumaça, começou a arrumar as coisas para o piquenique enquanto seu marido, com o chapéu ainda mais caído para o lado, lutava com a rolha de uma garrafa de vinho. Myles já tinha se metido lá no meio das samambaias. Chloe se acorou como um sapo, comendo um sanduíche de ovo. E Rose? Estava ali (...). Mas como ela chegou até lá, se não estava conosco no carro? De bicicleta. Isso mesmo. Estou vendo uma bicicleta (...)” (p. 97-8)

se onde ela está, como se a estivesse procurando na memória; da mesma forma, por lembrar-se dos acontecimentos no interior do carro até a chegada ao local do *picnic*, narrados anteriormente, sabe que Rose não viera com eles e pergunta-se como ela havia chegado lá, novamente pesquisando sua memória até que vê a bicicleta e conclui que ela viera de bicicleta.

Ao narrar a ocasião de sua primeira visita à Cedars, as imagens vão aparecendo aos poucos em sua mente, o narrador se pergunta: “Where was Chloe? Where was Myles? Why was I left alone with their mother?” (p. 86)⁹¹. Isso acontece não apenas em relação às pessoas, mas também quanto ao espaço:

How intensely that sunbeam glows. *Where is it coming from?* It has an almost churchly cast, as if, impossibly, it were slanting down from a rose window high above us. Beyond the smouldering sunlight there is the placid gloom of indoors on a summer afternoon, where my *memory gropes in search of details, solid objects, the components of the past* (p. 86-7) (grifo meu)⁹²

Observamos, portanto, que a presentificação do passado é representada nos momentos em que o narrador revela ao leitor o seu esforço de recordação, até que consiga trazer ao momento presente a imagem completa. Esse processo ocorre lentamente e se assemelha à procura do foco numa câmera fotográfica, como coloca Bergson (2006).

⁹¹ “Onde estaria Chloe? Onde estaria Myles? Será que tinham me deixado sozinho com sua mãe?” (p. 75)

⁹² “Como o sol está brilhante... *De onde será que está vindo?* A luz tem um ar quase de igreja, como se, o que seria impossível, estivesse entrando por uma rosácea bem lá no alto. Além daquele sol ardente, há a luminosidade plácida de uma tarde de verão, por onde *minha memória tateia em busca de detalhes, de objetos concretos, de elementos do passado.*” (p. 76) (grifo meu)

O tratamento do tempo em *The Sea* traz o tema da memória para a própria forma do romance tendo em vista que o processo de recordação do narrador, como procuramos mostrar, é representado no modo como ele organiza o tempo na narrativa.

Outro fator que nos ajuda a compreender a memória é a relação que se estabelece entre algo que aconteceu de fato e o modo como temos isso armazenado em nossa memória, pois coloca Poulet (1992),

Graças à memória, o tempo não está perdido, e, se não está perdido, também o espaço não está. Ao lado do tempo reencontrado está o espaço reencontrado. Ou, para ser mais preciso, está um espaço enfim encontrado, um espaço que se encontra e se descobre em razão do movimento desencadeado pela lembrança (p.54-55)

A reação de Morden ao visitar a cidade daquele verão e hospedar-se na casa então ocupada pelos Grace, revela-nos, também (assim como a organização do tempo), algo do funcionamento da memória.

O encontro com a sala de visitas de Cedars é descrito da seguinte forma:

In the bay of the window in the lounge, formerly the living room, a hunting table was set for tea. The room was much as I remembered it, or looked as if it was I remembered, for memories are always eager to match themselves seamlessly to the things and places of a revisited past. The table, was that the one where Mrs.

Grace had stood arranging flowers that day, the day of the dog with the ball? (p. 148)⁹³

Há, portanto, uma coincidência da imagem que Morden traz em sua memória com a imagem que tem no presente. Em outra passagem, ele narra sua entrada na casa, para além da sala de visitas:

Miss Vavasour led the way into the hall. (...)The hall I did not recognize at all. It is short, narrow and ill-lit (...) I do not recall there having been a hallway here. I thought the front door opened directly into – well I am not sure what I thought it opened into. The kitchen? (...) I found that the model of the house in my head, try as it would to accommodate itself to the original, kept coming up against a stubborn resistance. Everything was slightly out of scale, all angles slightly out of true. The staircase was steeper, the landing pokier, the lavatory window looked not on the road, as I thought it should, but back across the fields. I experienced a sense almost of panic as the real, the crassly complacent real, took hold of the things I thought I remembered and shook them into its own shape. Something precious was dissolving and pouring away between my fingers. Yet how easily, in the end, I let it go. The past, I mean the real past, matters less then we pretend (p. 155-7)⁹⁴

⁹³ “Junto à janela do saguão, que antes era a sala de visitas, havia uma mesa extensível posta para o chá. A sala era bem do jeito que eu me lembrava, ou parecia ser, já que as recordações estão sempre prontas para se enquadrar perfeitamente às coisas e aos lugares do passado revisitado. A mesa – será que era aquela mesma onde Mrs. Grace estava fazendo o arranjo de flores naquele dia, no dia do cachorro com a bola?” (p. 128)

⁹⁴ “Miss Vavasour saiu andando na frente pelo corredor. (...) Não reconheci absolutamente aquele corredor. Era pequeno, estreito e mal-iluminado (...). Não me lembrava da existência desse corredor. Achava que a porta da frente dava diretamente para – bom, não sei exatamente para onde. A cozinha? (...) descobri que, por mais que tentasse adequar a imagem que eu tinha na cabeça à casa original, continuava encontrando uma resistência obstinada em conciliar ambas as coisas. Tudo era ligeiramente desproporcional; cada ângulo, ligeiramente desajustado. A escada era mais íngreme, o patamar mais acanhado, mas sim para os fundos, para o lado do Campo. Tive uma sensação quase de pânico quando o real, esse real indelicadamente complacente, se apoderou das coisas de que eu pensava me lembrar e deu a elas o formato que bem quis. Algo precioso estava se desmanchando e escorria por entre os meus dedos. E, no entanto, com que facilidade deixei que aquilo tudo se fosse... O passado, quero dizer, o passado de verdade, tem muito menos importância do que acreditamos...” (p. 134-5)

Neste caso, ao contrário do primeiro, a imagem trazida pela memória, não coincide com aquela que percebe no presente.

Para entendermos a relação que se estabelece entre o espaço do passado (aquele armazenado na memória) e do presente (o da percepção atual), vamos nos valer dos conceitos de justaposição e sobreposição de Poulet (2000). Segundo ele,

Ambas implicam a presença de duas realidades contíguas, mas que não se fundiram, colocadas de tal modo que o espírito vai de uma a outra sem confundi-las, sem multiplicá-las. Porém, a justaposição supõe a simultaneidade das realidades reunidas, enquanto que a superposição requer o desaparecimento de uma realidade para que a outra apareça (p. 77-8)

Na primeira citação, por conseguinte, há uma justaposição de imagens, visto que a imagem trazida pela memória acomoda-se àquela percebida no presente e, nesse processo, não há substituição de uma pela outra, elas coexistem pelo fato de coincidirem. Na segunda citação, porém, a imagem da casa que Morden possui em sua mente não coincide em quase nada com aquilo que vê, o que acaba por causar uma espécie de pânico no narrador. Neste caso, portanto, há uma superposição de imagens, pois, tendo em vista que se trata do mesmo espaço físico (a casa), não há como o protagonista possuir duas imagens diferentes; uma delas, conseqüentemente, deverá desaparecer.

A conclusão a que o narrador chega – isso vem expresso na segunda citação – é de que o passado real, ou seja, aquilo que de fato aconteceu, ou as coisas como elas realmente eram, não tem tanta importância quanto pensamos. Isso porque, afinal, o

passado que carregamos é aquele armazenado em nossa memória e este, como fica claro aqui, nem sempre coincide com o real.

Esse encontro entre as imagens do passado e as do presente mostra que a memória não é simplesmente um “depósito de imagens” que vamos enchendo ao longo da vida. Ela é um espaço mental em que as imagens se fixam com mais ou menos nitidez dependendo da carga emocional que carregam, como nos lembra Bosi (2000); é um elemento mutável, assim como o mar que se movimenta em função das marés.

Conclusão

The Sea é narrado pelo narrador protagonista que escreve um livro sobre suas memórias. A seleção que faz de seu passado revela o *ethos* do romance, o sentimento de mortalidade. São três os períodos que ele escolhe: o verão de sua infância que passara junto aos Grace, o ano anterior à morte de Anna e os meses que passa hospedado em Cedars. O encerramento de cada uma dessas épocas de sua vida é marcado pela presença da morte. Na infância, a morte dos gêmeos; a convivência com Anna termina com a morte desta e sua saída de Cedars acontece no dia posterior ao seu quase afogamento. Portanto, há uma forte percepção por parte do narrador da existência da morte (que caracteriza o *ethos* do romance); isso se converte em sua conclusão da efemeridade da vida e na importância da memória como único meio de preservação daquilo que é transitório; talvez, resida aí a decisão de Morden escrever seu *memoir*.

Em linhas gerais, esta dissertação procurou argumentar em favor de que esta obra de Banville é não somente como um livro de memórias, mas também como um livro sobre a memória. A matéria do romance, brevemente exposta no início dessas considerações, repousa sobre o passado do protagonista configurando *The Sea*, por conseguinte, como um romance de memórias. O narrador, entretanto não apenas conta seus eventos passados, mas, além disso, dramatiza o meio pelo qual estes se fazem presentes por meio da memória. O objetivo deste trabalho foi analisar a obra literária focando o processo de recordação do passado.

Na parte I, procedeu-se a uma análise do narrador. Primeiramente, nosso foco foi encontrar de onde ele narrava e o modo como apresenta o seu discurso. Percebemos que sua perspectiva é daquele que, estando no presente, volta seus olhos para o passado, porém não com distanciamento, mas em constante diálogo com ele, ora levantando questões antigas, ora novas. Além disso, concluímos que seu discurso acompanha o curso de seus pensamentos, inclusive nos momentos de dúvida, que são expostos ao leitor; é a consciência do narrador, portanto, o que dá materialidade ao romance.

A seguir, nossa atenção se voltou para o modo como esse narrador se relaciona com a memória a qual, ao mesmo tempo em que serve de fonte para a narrativa, agindo somente quando o narrador a solicita, por vezes, age de forma independente, à revelia do narrador. Dessa forma, a característica dúbia da memória é revelada.

Sendo de conhecimento comum a idéia do narrador como um “contador de histórias”, a sua discussão teórica em diversas partes da narrativa e que o faz levantar hipóteses sobre a vida e sobre a memória, ainda na parte I, concentramo-nos na face do narrador que o caracteriza como um ensaísta. Por meio de seu ensaio, desenvolvido ao longo do romance, foi de onde extraímos o tema da efemeridade da vida e da memória como único meio de permanência.

Por fim, considerando a concepção de memória que traz em seu ensaio, a de que ela é feita de imagens, procuramos investigar se seria assim que o narrador se recorda de seu passado e percebemos que, no que tange à memória da infância, composta de muitos eventos significativos, sua solução não foi outra senão pintá-la. Assim, a construção da narrativa desse período pode ser caracterizada como efrástica. Notamos, ademais, que esse uso das artes plásticas se dá, também, no sentido oposto, isto é, por vezes, a lembrança de um quadro constitui-se como um meio de apreensão de imagens.

O propósito central da parte I foi, portanto, investigar a voz que unifica o romance por diversos ângulos.

Na parte II, nos voltamos para a revisitação do passado em si. Perguntando-nos o porquê dessa decisão por parte do narrador, chegamos a duas conclusões: uma, já referida aqui, relaciona-se a uma tentativa de eternização do passado por meio da escritura de um livro; a outra, mais ligada à condição psicológica do narrador, caracteriza-se por ser uma jornada interior através do mito. Há que se destacar que essa conclusão só foi possível graças a um sonho que é contado na obra acompanhado da reação do narrador a ele. Essa “pista” nos revelou o cunho mítico do verão de sua infância de que trata na narrativa.

Com base nisso, procuramos investigar se de fato havia elementos míticos no modo como esse período é contado através de afirmações do narrador e da caracterização dos personagens. Todavia, deixamos claro que nosso foco estava mais para o porquê da distinção mítica que é dada a essa época do que para a caracterização em si, pois nossa pergunta inicial da parte II era o porquê da revisitação do passado.

Ainda sob a mesma ótica, outra questão que levantamos na parte II foi o modo como acontece a revisitação do passado. Para conseguirmos a resposta não encontramos outro meio senão investigar aquilo que guarda o passado – a memória. A narrativa nos revelou a representação do funcionamento da memória em dois níveis: no tratamento do tempo e, para compreendermos esse ponto nos baseamos nas considerações de Bergson sobre a memória; e, no que diz respeito ao espaço, como ele pode indicar algo do funcionamento da memória quando há o encontro do espaço do passado com o do presente.

Centrada na análise da narrativa, portanto, esta dissertação procurou demonstrar ser a memória e o processo de recordação os elementos centrais de *The Sea*. Ao trazer um narrador escritor que escreve suas memórias e, ao mesmo tempo, enaltece a própria memória enquanto único modo de permanência das coisas em face da morte, *The Sea* revela-se como uma ode à narrativa enquanto elemento redentor da passagem do tempo e das perdas decorrentes disso.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003 A.

_____. “O ensaio como forma” In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003 B.

AUERBACH, Erich. “A meia marrom” In: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Estética e Literatura. A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaços da memória: uma leitura da Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BANVILLE, John. ‘A Talk’. *Irish Literary Supplement*, XI 1. (1981):13-17.

_____. “Novelists on the Novel.” Interview with John Banville and Francis Stuart.’ Conducted by Ronan Sheehan. *Crane Bag*. 3 1. (1979): 76–84.

_____. ‘Place Names: The Place’. *Ireland and the Arts*. Ed. Tim Pat Coogan. A *Literary Review Special Issue*. London. (1984): 62–65.

_____. “Re-inventing Ireland in Art”: Interview with John Banville.’ *Nae* 17(2006): 3–7.

- _____. (1970) *Long Lankin*. Dublin: The Gallery Press, 1984.
- _____. (1973) *Birchwood*. London: Grafton Books, 1987.
- _____. (1976) *Doctor Copernicus*: London, Panther Books, 1984.
- _____. (1981) *Kepler*. London: Panther Books, 1985.
- _____. (1982) *The Newton Letter*. London: Panther Books, 1984.
- _____. (1986) *Mefisto*. London: Grafton Books, 1987.
- _____. (1989) *The Book of Evidence*. London: Secker & Warburg, 1989.
- _____. (1993) *Ghosts*. London: Secker & Warburg, 1993.
- _____. (1995) *Athena*. London: Secker & Warburg, 1995.
- _____. *The Untouchable*. London: Picador, 1997
- _____. *Eclipse*. London: Picador, 2000.
- _____. *Shroud*. London: Picador, 2002.
- _____. *Prague Pictures*. London: Bloomsbury, 2003.
- _____. *The Sea*. London: Picador, 2005.
- _____. *O Mar*. Trad. Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- _____. "Fiction and the dream". In: *Irish Studies in Brazil. Pesquisa e Crítica*. Edited by Munira Mutran & Laura P. Z. Izarra. São Paulo: Humanitas, 2005.

- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BARTHES, Roland. “O modelo da pintura” In: *S/Z*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BOSI, Alfredo. “A interpretação da obra literária” In: *Céu, Inferno. Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. “Imagem, discurso” In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Luis Alberto. “Espaços literários e suas expansões”. In: *Aletria: revista de estudos literários* (v.15 – jan/jun). FALE, UFMG, 2007.
- BROOKS, Cleanth. *Understanding Fiction*. New York, Appleton-Century-Crofts, 1959.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: *A personagem de ficção*. Antonio Candido (org). São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CORTAZAR, Julio. “Situação do Romance” In: *Válise do Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *O Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

D'HOKER, Elke. "Self-Consciousness, Solipsism, and Storytelling: John Banville's Debt to Samuel Beckett" In: *Irish University Review. A Journal of Irish Studies*. Special Issue. Spring/Summer 2006.

GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. São Paulo: Difel 82, 1965.

GUIMARÃES, Rodrigo. "Espaço e lugar: relações impossíveis com a possibilidade de nomear". In: *Aletria: revista de estudos literários* (v.15 – jan/jun). FALE, UFMG, 2007.

HAND, Derek. "Introduction: John Banville's Quixotic Humanity" In: *Irish University Review. A journal of Irish Studies*. Special Issue. Spring/Summer 2006.

_____. *Exploring Fictions*. Dublin: The Liffey Press, 2002.

HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley: University of California Press, 1958.

IMHOF, Rüdiger. *A Short History of Irish Literature*. Klett, 2002a.

_____. *The Modern Irish Novel*. Dublin: Wolfhound Press, 2002.

_____. "The Sea: Was't Well Done?" In: *Irish University Review. A journal of Irish Studies*. Special Issue. Spring/Summer 2006.

_____. *John Banville. A Critical Introduction*. Dublin: Wolfhound Press, 1989.

IZARRA, Laura P. Z. *Espelhos e labirintos holográficos: o processo de uma nova síntese estética na obra de John Banville*. São Paulo: FFLCH/USP, 1995.

_____. "Disrupting Social and Cultural Identities: A Critique of the Ever-Changing Self" In: *Irish University Review. A Journal of Irish Studies*. Special Issue. Spring/Summer 2006.

KENNY, John. “Well Said Well Seen: The Pictorial Paradigm in John Banville’s Fiction.” In: *Irish University Review. A Journal of Irish Studies*. Special Issue. Spring/Summer 2006.

KRIEGER, Murray. “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo – y la obra literária.” In: *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (org). Madrid: Arco/Libros, S. L., 2000.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou Descrever?” In: *Ensaio Sôbre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARKIEWICZ, Henryk. “*Ut picture poesis*: historia del topos y del problema”. In: *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (org). Madrid: Arco/Libros, S. L., 2000

McMINN, Joseph. “Ah, This Pletora of Metaphors! I am Like Everything Except Myself: The Art of Analogy In Banville’s Fiction” In: *Irish University Review. A Journal of Irish Studies*. Special Issue. Spring/Summer 2006.

NOVAES, Aduino (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

OTTE, Georg. “Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin”. In: *Aletria: revista de estudos literários* (v.15 – jan/jun). FALE, UFMG, 2007.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1984.

POULET, George. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

RIFFATERRE, Michael. “La ilusión de éfrasis”. In: *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (org). Madrid: Arco/Libros, S. L., 2000.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno” In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SOETHE, Paulo Astor. “Espaço literário, percepção e perspectiva”. In: *Aletria: revista de estudos literários* (v.15 – jan/jun). FALE, UFMG, 2007.

STEINER, Wendy. “La analogia entre la pintura y la literatura”. In: *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (org). Madrid: Arco/Libros, S. L., 2000