

A memorialística feminina no romance *Os anos 40*, de Raquel Jardim

Enilce do Carmo Albergaria Rocha*
Édimo de Almeida Pereira**

RESUMO:

Este trabalho procura estabelecer uma análise sobre a escrita de Raquel Jardim no romance intitulado *Os anos 40: a ficção e o real de uma época*, destacando aspectos de uma verve memorialista feminina da cidade de Juiz de Fora, escrita esta criada num universo predominantemente marcado pela produção literária masculina.

Palavras-chave: Gênero. Memória. Tempo. Verdade. Verossimilhança.

Introdução

CRONOS

Não é o tempo que voa.
Sou eu que vou devagar.
Helena Kolody¹

Considerar, de início, que a escritora Rachel Jardim escreve suas memórias, recuperando aspectos vividos num contexto em que a estrutura social juizforana era marcada pelo patriarcado (no qual a voz da mulher era silenciada pela presença hegemônica do homem como chefe da família, num ambiente o mais das vezes pontuado pela opressão e pelo preconceito, pela hostilidade e pela angústia) revela já a importância dessa autora no que se refere a questões ligadas ao discurso de gênero. Ainda hoje, verificamos que a escrita feminina ocupa um lugar marginal no quadro que começou a ser estabelecido na Literatura Ocidental, a partir do século XVIII, na medida em que se delinea o chamado cânone. Todavia, essa escrita da mulher – acompanhada de outras formas de discurso oriundas de setores ditos marginais, como a literatura dos grupos étnicos desfavorecidos, por exemplo – tem experimentado um considerável grau de complexidade, de modo a exigir da crítica novos modos de leitura e de interpretação da produção literária gerada pelas *minorias cognitivas*²; modos diferentes daqueles baseados somente nos rígidos padrões setecentistas. Dentro desse contexto, torna-se importante recuperar a obra de uma autora como Rachel Jardim, por ser, há muito, enunciadora de um discurso que já não pode mais passar despercebido aos sentidos da crítica.

Para corroborar esse entendimento, ressaltamos o fato de que no cenário da escrita memorialística mineira, o nome de Rachel Jardim – ao lado de outras poucas referências femininas – encontra-se junto ao de escritores como Carlos Drummond de Andrade (que parece exercer forte influência sobre a autora em *Os anos 40*, livro de sua estreia no mundo literário), Murilo Mendes e Pedro Nava, este último, sobretudo, considerado expoente de maior importância para a literatura memorialística juizforana e brasileira.

Rachel Jardim, tendo em vista ainda a escrita memorialística, inscreve sua “fala de mulher” ao lado da fala de um autor como Belmiro Braga, também juizforano e afeito a este gênero de texto. Evidenciado o fato de que Rachel Jardim representa o único discurso memorialista feminino³ entre autores juizforanos com incursões importantes nesse gênero, podemos afirmar que ela constitui – guardadas as diferentes épocas, embora relativamente próximas, em que cada um deles escreveu:

Belmiro Braga (*Dias idos e vividos*: 1936); Pedro Nava (*Bau de ossos*: 1972); e Murilo Mendes (*A idade do serrote*: 1965-1966) – um contraponto à prosa que recorda o passado sob uma perspectiva masculina. Logicamente, não se encontra somente nesse fato a contraposição da escrita de Rachel Jardim à dos referidos autores; vale lembrar que, enquanto em Belmiro Braga, como mostra de sua fidelidade às raízes mineiras, predomina uma narrativa da vida pela via satírica⁴ – o que se pode perceber não apenas em sua prosa, mas também em sua poética –, em Rachel Jardim, detectamos, em sentido contrário a esta linha, a presença de uma narrativa memorialística do sério. Assim, em sua obra, a denúncia da visão conservadora do que deveria ser o padrão de comportamento feminino escreve-se do seguinte modo:

Imagens de nossas vidas adolescentes: – nós tínhamos saído de carro, com a Flávia. A irmã de Flávia não era casada. ‘Que gente!’ Flávia jogava tênis conosco. No caminho surgiu o sítio da irmã. Entramos – café, banho de cachoeira, pleno verão, fim de tarde. Ao regressar, contamos a verdade. ‘Vocês perderam o senso?’, dizia tio Mário. ‘O importante não é só ser direita, é parecer direita...’ Parem direita. Era a frase-chave. Todas aquelas vidas plasmadas por ela. Nossas vidas plasmadas por ela. No fundo, o ser não importava muito (JARDIM, 2003, p. 24).

A lógica do “ser e do parecer”, norteadora do padrão de moral familiar vivenciado e imposto à autora, aparecerá construída e desconstruída em vários pontos de *Os Anos 40*, aspecto que será abordado mais adiante. Por outro lado, em Belmiro Braga, a caracterização e a exteriorização desse padrão comportamental – que é também conservador – ocorrem de forma quase anedótica, como demonstram os versos a seguir:

O que perdemos na vida
procuramos sem achar,
exceto a mulher perdida
que achamos sem procurar.
(BRAGA apud FONSECA; RODRIGUES, 2002, p. 11).

As limitações e normas sociais transgredidas pela mulher (aqui lembramos que a tentativa dessa transgressão e a quebra de padrões familiares são elementos pontuais na obra comentada), conforme Fonseca & Rodrigues (2002, p. 11), “foram glosadas pelo autor, muito mais com o sentido moralizante do que o de aceitação ou complacência. Nota-se o ludismo, mas o que predomina é a rude clareza”.

Ao encerrar a leitura de *Os Anos 40: a ficção e o real de uma época*, vimo-nos instigados a refletir acerca de alguns aspectos relacionados à chamada *escrita memorialística*, de vez que, através de lembranças – e também de esquecimentos, conforme abordaremos posteriormente –, a autora se lança ao passado, para construir a narrativa de sua própria história, reconstituindo o tempo de sua infância e de sua adolescência. Para tanto, recorreu à descrição dos perfis dos entes de sua família e de outras pessoas de seu convívio ou das quais teve conhecimento, e à lembrança de fatos, objetos, filmes por ela assistidos e lugares do passado. Nessa escavação vai, por inúmeras vezes, lançar mão das lembranças, das opiniões e de outros perfis que foram traçados por aqueles que fizeram e ainda continuam fazendo parte de sua vida. Recupera, num rememorar por vezes sofrido, pessoas, fatos, lugares, sensações que se perderam, porque mortas ou porque a autora, por uma razão ou outra, perdeu de vista. Assim, os Jardim, mortos, novamente se veem reunidos para saborear o vinho do Porto, na medida em que a autora os resgata do passado.

Memória, que matéria será essa? De que terreno se trata? De que maneiras pode ser acionada e manipulada? De que modos pode ser percorrida? Através da abordagem de aspectos como a construção

do presente através da reconstituição do passado, as possíveis relações de verdade e verossimilhança que se estabelecem na obra em questão e a construção social da realidade, ocorrerá a nossa tentativa de responder a essas questões, bem como de estabelecer uma interpretação do modo como a autora trabalha com elas durante a enunciação de seu discurso.

A construção do presente pela reconstituição do passado

PROUST

[...]
Os homens procuram reelaborar o tempo perdido, oráculo do futuro; Mas nem todos possuem um estilo igual ao nervo, um estoque inesgotável de asma, um detector das ondulações humanas, um quarto forrado de cortiça, e três mil anos de cultura. [...]

Murilo Mendes⁵

Sobre o tempo e a memória

No Ocidente, o texto inaugural daquela a que se convencionou chamar de *escrita do eu* é da autoria de Santo Agostinho, o qual, em suas *Confissões*, refere-se à concepção do tempo como algo dotado de uma linearidade e de uma continuidade que o impedem de sofrer quaisquer espécies de fragmentação ou de entrecortes. Desse modo, a memória se configura como sendo um determinado *locus*, no qual o passado se mantém intacto, pronto a se revelar – neste exato estado de destituição de impurezas, de fissuras ou de fragmentações – àquele que se aventurar em escavá-lo (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 20-24).

De fato, essa concepção da memória como um procedimento de retorno ao passado para dele resgatar um determinado elemento e trazê-lo em absoluta e inquestionável integridade para o presente domina o modo de pensar da maioria daqueles que, no Ocidente, ativeram-se ao estudo do tempo e da memória sendo que, nesse sentido, podemos nos reportar inclusive ao pensamento de Platão e Aristóteles.

A memória, dessa forma, parece-nos representada pela imagem de um lago, de cujas águas se pudesse, num mergulho, resgatar um objeto ali atirado há muito tempo e, nesse expediente, notar que tal objeto se encontra limpo, livre das marcas do sedimento que estivesse eventualmente depositado no fundo. É essa ideia que vai nortear a escrita elaborada nos domínios do gênero memorialístico como meio de retornar ao passado, apreendendo nele as experiências vividas e trazendo-as de forma quase impoluta para o presente em que se pretende recontá-las. Isso se constitui, aliás, no grande legado da narrativa memorialística proustiana, no sentido de que o indivíduo, ao voltar-se para o passado e rememorar, consegue se revelar, tal como era, na sua integralidade.

As teorias a respeito da continuidade do tempo e do consequente poder de perfeita restauração do passado que a memória deteria, conforme Castello Branco (1994, p. 27), sofrem importantes intervenções a partir das ideias expostas por Henri Bergson em sua obra *Matéria e memória*. Com efeito, Bergson centraliza suas ideias na concepção do tempo como um *continuum*, que por sua vez é derivada da noção de causalidade, característica do modo de pensar matemático, de fundo teórico na Física Clássica Newtoniana, e desenvolve o conceito de *duração*⁶ como elemento que vai resultar na indivisibilidade do tempo. Estabelecendo a organização temporal com base na *duração*, Bergson descarta a possibilidade da concepção cartesiana e pontual do instante, demonstrando ser artificial a segmentação do tempo em partes separadas.

O teórico em questão (*Apud* BOSI, 1994, p. 44) desenvolve também os conceitos de *lembrança* e de *percepção*, a partir da indagação sobre o que se pode perceber quando se vê as imagens do presente ou se levanta as imagens do passado. Constata que cada imagem que se forma nele encontra-se mediada pela imagem de seu próprio corpo. Esse sentimento do próprio corpo é uma constante e persiste, em nível psicológico, junto à percepção do meio físico ou social que envolve o indivíduo. Esse presente contínuo manifesta-se em movimentos de ações e reações do corpo em relação ao seu ambiente. Entretanto, nem sempre ocorre de as sensações que são levadas ao cérebro serem devolvidas por ele aos nervos e músculos que atuam nos movimentos desse corpo (ações). Tais estímulos podem, muitas vezes, permanecer no cérebro, e, assim, como afirma Bosi (1994, p. 44), não se teria mais o esquema **imagem-cérebro-ação**, mas o esquema **imagem-cérebro-representação**, em que o primeiro seria um esquema motor e o segundo, perceptivo. Apesar da diferença entre o processo que leva à ação e o processo que leva à percepção, que estaria mais profundamente ligada à consciência, um e outro dependem, fundamentalmente, de um esquema corporal que vive sempre no momento atual, imediato e se alimenta desse mesmo presente em que se move o corpo em sua relação com o ambiente.

Ecléa Bosi afirma que, num dado momento, o discurso de Bergson sobre ação e percepção precisa enfrentar o problema da passagem do tempo, pois se é verdade que cada ato perceptual é um ato presente, uma relação atual do organismo com o ambiente, é também verdade que cada ato de percepção é um novo ato, o que supõe que antes desse “novo” já tenham ocorrido “outras experiências, outros movimentos, outros estados do psiquismo” (BOSI, 1994, p. 45). Como enfrentar o problema da vida psicológica já atualizada se, em termos de percepção pura, só existe o presente do corpo, ou, mais rigorosamente, a imagem aqui e agora do corpo? Formulando a questão no contexto de indagação acima, Bergson vai opor vigorosamente a *percepção atual* àquilo que, logo adiante, chamará de *lembrança*. Nesse ponto, segundo Bosi (1994, p. 46), estabelece-se o nó das objeções que a psicologia social de Maurice Halbwachs faria ao pensamento bergsoniano: para Bergson, o universo das lembranças não se constitui do mesmo modo que o universo das percepções e das ideias. Todo o esforço científico e especulativo de Bergson está centrado no princípio da diferença: de um lado, o par *percepção-ideia*, par nascido no coração de um presente corporal contínuo; de outro, o fenômeno da lembrança, cujo aparecimento é descrito por outros meios.

Herdeiro da tradição sociológica francesa, Maurice Halbwachs desenvolve o estudo da memória sob um ponto de vista diferenciado do de Bergson, para quem a memória seria uma *força espiritual* a que estaria oposta a *matéria*, como sua única fronteira (a matéria, como tal, por ser capaz de bloquear o espírito que é a memória, geraria o esquecimento). Halbwachs, percebendo que Bergson não discute sobre os sujeitos que lembram, sobre as relações entre esses sujeitos e as coisas lembradas, aponta no texto bergsoniano para uma ausência de liames interpessoais, na medida em que falta uma abordagem da memória como fenômeno social.

Assim, conforme observa Bosi (1994, p. 54), Halbwachs não vai estudar a memória, como tal, mas os “quadros sociais da memória”. Nessa linha de pesquisa, as relações a serem determinadas não irão se restringir apenas ao mundo da pessoa (relações entre o corpo e o espírito), mas perseguirão a realidade interpessoal das instituições sociais. A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, a classe social, a escola, a Igreja, a profissão; enfim, depende de sua relação com os grupos de convívio e os grupos de referência próprios desse indivíduo. Cumpre ressaltar, nesse passo, que as memórias de Rachel Jardim se fazem sobre e em torno de seus relacionamentos com seus familiares e com pessoas de seu convívio. A autora fala muito mais do outro do que de si mesma. Projeta-se, de certo modo, na pessoa da prima Laura, e, assim, acabará por se revelar, colocando em evidência seu próprio senso estético, suas opiniões, seus sentimentos ao descrever os numerosos tios,

a mãe (cuja beleza, segundo a autora, era lendária na cidade), o pai de escasso diálogo, os amigos e amigas da faculdade, ora esquadrinhando-lhes as personalidades e o caráter, ora apenas lembrando-os superficialmente.

Tendo em vista as instituições formadoras do sujeito, Halbwachs mitiga o rigor do entendimento de Bergson no sentido de que a memória guarda o passado na sua totalidade e autonomia. Desse modo, Bosi (1994, p. 54) assevera que Halbwachs realça a iniciativa que a vida atual do indivíduo toma ao rememorar. Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar, ou seja, “O maior número de nossas lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, no-las provocam” (BOSI, 1994, p. viii).

Conforme a autora, para Halbwachs, muitas vezes, lembrar não é reviver, mas *refazer, reconstruir, repensar*, com imagens e ideias do presente, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. O sociólogo observa, então, que se deve desconfiar não só da sobrevivência do passado exatamente como foi, mas também do fato de que se manifestaria no inconsciente de cada pessoa. Tal atitude é relevante porque a lembrança é uma imagem que se constrói com os elementos que estão no presente à nossa disposição, no conjunto de representações que habitam nossa consciência atual.

Diante disso, vale dizer que ao lembrarmos um fato do passado, fazemo-lo com a bagagem intelectual do presente. Jamais conseguiríamos lembrar um acontecimento da infância, por exemplo, tal como ele ocorreu, tendo em vista possuímos no presente não mais a percepção da criança que fomos; mas a do adulto, capaz de alterar o entendimento da realidade. Tal assertiva ganha relevo, quando abordamos o percurso memorialístico de Rachel Jardim em *Os Anos 40*, na medida em que a autora adota o discurso de uma moça da província – mas, na realidade, escreve o livro aos quarenta e cinco anos de idade, para lembrar fatos e elementos de sua infância e adolescência.⁷ Essa postura diante da memória e a impossibilidade de resgate do passado tal como foi – sem as intervenções do presente – geram na narrativa de Rachel Jardim a angústia e o vazio motivados pela perda desse passado.

Por outro lado, declarar que o livro não foi escrito por uma mulher em plena maturidade, constitui, pelo que já vimos, uma estratégia pouco provável – já que a autora lembra o passado da moça da província com a *percepção* da mulher de quarenta e cinco anos – mas que, no entanto, empresta à narrativa o seu caráter ficcional. Ainda sobre este aspecto, merece consideração a leitura que Mário de Andrade fez da postura vingativa adotada por Raul Pompeia ao escrever *O Ateneu*. Nessa obra de ficção, o autor vale-se das memórias do jovem personagem Sérgio para narrar, ao que tudo indica, a sua própria experiência de aluno de colégio interno. Segundo Andrade (1974, p. 173), não é possível negar que neste livro o escritor vazou a sua vingança contra seu internamento no Colégio Abílio. Exatamente como vimos, o romance *O Ateneu* é o exemplo de como as impressões que o adulto tem da realidade influenciam no resgate do passado (aqui, o do adolescente Sérgio), trazendo-o de forma não intacta para o tempo presente. Dentre outros aspectos, Andrade (1974, p. 174) destaca “a insensibilidade de Raul Pompeia ante a idade da adolescência e o sentimento da amizade”, detectado como um dos traços conceptivos mais absurdos e mais trágicos de *O Ateneu*.

Castello Branco (1994, p. 28) mapeia o desenvolvimento das ideias acerca das concepções do tempo após as intervenções de Bergson nesse campo, indicando como Bachelard, a partir da discussão do conceito de duração, irá constituir a sua argumentação. Segundo o autor de *A poética do espaço*, o tecido do tempo é fundamentalmente lacunar e a continuidade temporal não deve ser entendida como um dado, mas como uma obra, um trabalho, uma construção do sujeito, diante sobretudo da angústia que significa para ele a experiência da memória, o ato de reviver o desaparecido (e, portanto, o descontínuo), de enfrentar a morte. Vemos, desse modo, que tanto Bachelard quanto Halbwachs comungam a mesma perspectiva que nos permite entender a memória como *construção*.

Todavia, Bachelard inclui o sujeito nessa construção do tempo, enquanto ser de linguagem. No entendimento desse pensador, o tempo não é apenas essa dimensão anterior e exterior ao sujeito, mas também o resultado da maneira como ele aí se inscreve, como ele dinamiza essa dimensão (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 29). Haveria superposições temporais entre o *tempo do eu* e o *tempo do mundo*, e, de acordo com o momento em que cada um desses tempos se mostrasse mais acelerado que o outro, o indivíduo perceberia as sensações de felicidade, de fugacidade do tempo, de eternidade ou de tédio. Considerando o tempo como construção, não se poderia abandonar a ideia de que a perspectiva do sujeito nela tem sua importância, tendo em vista que ela ocorre em nível de representação, não havendo como tornar um só o tempo da linguagem (que é o construído pela memória) e o tempo realmente vivido. Nas palavras de Castello Branco (1994, p. 29):

É precisamente na linguagem que pretende descrever, criar a continuidade almejada, que essa continuidade se rompe: o signo se erige sempre a partir do que *já não é* (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 28).

Desse modo, ao perpassar alguns aspectos das teorias sobre o tempo (culminantes no entendimento de que a memória é algo que se constrói, que se refaz) e ao reconhecer a importância do indivíduo que rememora (assim como a dos sujeitos que o rodeiam – nessa construção do presente a partir da reconstrução do passado, o que se daria no texto memorialístico pelo manuseio da linguagem), vislumbramos a possibilidade de percorrer os caminhos da escrita de Rachel Jardim, buscando apreender, a partir daí, as relações de verdade e verossimilhança incrustadas em sua narrativa.

Verdade e verossimilhança na escrita memorialística de Rachel Jardim

TEMPO
máquina que imprime
a ruga.
Ricardo Corona⁸

A memória se *constrói* a partir da tentativa de resgate de lembranças do passado que podem ou não chegar intactas ao tempo presente, tendo em vista a incidência do esquecimento, que abre lacunas no rememorar. Por outro lado, o preenchimento dessas lacunas tende a se realizar através da invenção e da ficção desencadeadas pelo sujeito. É a partir do manuseio dessa temporalidade descontínua, da tentativa de se percorrer esse lugar vazio, no qual a realidade não está mais presente – porque não mais se tem o “aqui e o agora do corpo”, no entendimento bergsoniano –, que a memória se elabora e se concretiza no texto. Isso implica numa necessidade da lacuna para a viabilização da memória : é preciso que haja esquecimento para que haja lembrança.

Em decorrência disso, verifica-se que não se pode dar ao texto memorialístico um perfeito enquadramento como texto histórico ou ficcional, posto que a memória se refaz a partir do vazio, a partir desse lugar fora da realidade, de onde não se pode resgatar os fatos que se quer transmitir em sua completa *originalidade*, face ao artifício da superação de eventuais lacunas – de instantes de esquecimento – por meio da *ficção*. Levando-se em conta a forma como é concebido o texto memorialístico, este não pode ser caracterizado como histórico porque recorre, em parte, à invenção; também não pode ser caracterizado como pura ficção, pois, nesse manuseio da memória através da linguagem, podem ocorrer “*discretas infidelidades ao vivido*”, e a transmissão de fatos ocorridos acaba

por acontecer (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 64). Isso transforma o discurso memorialístico num discurso híbrido, ocupante de um entre-lugar, de uma margem em relação a uma literatura oficial que classificaria os textos em inteiramente históricos ou inteiramente ficcionais.

Por sua vez, a pesquisa da situação da mulher frente ao discurso masculino revelará que também ao feminino vem sendo historicamente aplicada, assim como à memória, toda uma caracterização de objeto invisível, vazio, posto sempre à margem dos domínios do masculino. Ocorre que, sendo tema de estudo da Psicanálise – que ora nega existência à mulher e ora faz uma leitura de subordinação da existência do feminino à existência do masculino –, o feminino permanece carente de um conceito, porque transeunte no caminho da invisibilidade e da impossibilidade de generalização da mulher. As tentativas de encontrar essa conceituação, no entanto, resultaram na criação de uma linguagem em que se dá uma paradoxal generalização do feminino como algo que é singular, como tudo aquilo que é imanente à mulher.

Antes de abordar a questão da verdade e da verossimilhança na obra de Rachel Jardim, um outro aspecto que envolve memória e feminino precisa ser evidenciado, qual seja, o expediente de se comparar o ato de rememorar aos atos de tecer e bordar – tão marcadamente femininos. Essa urdidura de um tecido esgarçado, também repleto de vazios e lacunas que não podem ser preenchidos de outra forma senão por meio da ficção, marca a aproximação entre o texto memorialístico e a concepção que se tem do feminino, ressaltando-se tanto em um quanto noutro a intervenção do corpo. O corpo da mulher que borda remete-nos ao corpo de quem rememora e nos revela suas impressões e seus sentimentos de alegria, de medo, de angústia, de prazer e de sofrimento. Esse corpo que se sujeita à vida, ao envelhecimento e também à morte.

Esses traços, reveladores da relação entre o sujeito e seu mundo, são perceptíveis na escrita feminina e memorialística de Rachel Jardim. A autora borda suas memórias com os fios da ficção ao comparar as pessoas com os atores e as atrizes dos filmes a que assistia no cinema. A vida adquire, nessa tecedura, um tom igualmente cinematográfico, tal como anunciam várias passagens da obra:

Ela era a mulher mais bonita da cidade. Bonita, elegante, presente a todos os acontecimentos mundanos. Casada com médico famoso, muito mais velho. Parecia-se com quem? Meio Kay Francis, meio Ava Gardner, uma certa vulgaridade necessária e na medida exata.

Era irmão de Laura. A cara de Jean Marais. Foi o filho pródigo.

Quando estive em Upsala, visitei o castelo, no alto de um morro. O mesmo que vira no filme, embora bastante restaurado, por causa de um incêndio. Subi lá – debrucei-me na janela – não havia neve (*‘où sont, Deus meu, les neiges d’antan?’*). E chorei loucamente, desesperadamente, deixando todo mundo em volta perplexo. Chorava não a rainha, mas a moça do cinema em Juiz de Fora.

Foi eleita *glamour girl* num baile do Copacabana Palace, parecida com Rita Hayworth.

Fazia um sorriso de Hady Lamarr, com quem (diziam) tia Inaiá se parecia (JARDIM, 2003, p. 32, 34, 43, 55, 74).

Rachel Jardim alimenta as relações entre verdade e verossimilhança em diversas passagens, nas quais podemos compará-la à bordadeira que lida com fios cuidadosamente selecionados. Agindo assim, a autora contesta o padrão moral dominante na época (embora seja a todo instante lembrado pelos familiares: “O importante não é só ser direita, é parecer direita...” (JARDIM, 2003, p. 24)), tecendo

e desafiando os perfis de personagens que num primeiro momento parecerão perfeitos, bem-sucedidos e, logo depois, estarão demonstrando sua real natureza. Da mesma forma, é nesse movimento de construção e desconstrução, que permeia toda a obra, que Rachel Jardim tece os instantes que lhe são favoráveis, vivendo a felicidade e o gozo. Por outro lado, com a mesma pena desfia esse tecido, denunciando a condição de instabilidade do ser humano perante a vida, e porque não dizer, perante o tempo. É sob essa lógica que os acontecimentos são criados e recriados:

Tio Pedro mentia. Por que seria? [...] Tinha vencido na vida, vindo morar no Rio. Não conheci seus tempos de glória, mas fora diretor de um jornal chamado *O País* e crítico de música. Naquele tempo o teatro lírico estava no apogeu. Era um fim de *belle époque*. Tio Pedro pontificava com suas críticas. [...] Mas só conheci tio Pedro, sem jornal e sem crítica, gordo e mentindo. [...] Morava numa casa grande em Botafogo. Tia Marieta, sua mulher, era tão gorda quanto ele. Quando iam juntos para a Europa, não podiam andar lado a lado nos becos de Veneza. [...] Morreu, imenso de gordo, logo depois de termos mudado para o Rio.

Um dia, tia Madalena me chamou e disse que eu e Laura estávamos ficando 'faladíssimas'. Eu conhecia a expressão desde menina. Em Juiz de Fora havia sempre moças que estavam ficando 'faladíssimas'. Perguntei por quê. Ela não sabia. Mas nós éramos meio insólitas, não fazíamos o gênero de moças casadouras. Isso inspirava certa desconfiança. Se não queríamos casar, queríamos o quê? Eu também não sabia.

Roberto apareceu em casa levado por Romeu, que nós conhecíamos de pequeno, em Guará. Eram aviadores e tinham vindo dos Estados Unidos. Incorporaram-se à família. Roberto me dava aulas de inglês. Sobre Roberto não consigo falar. Tenho chorado mais por ele que por outra coisa qualquer no mundo. Choro agora. Quando choro, o sinto renascer violentamente dentro de mim, por isso talvez chore tanto. Forma precária de vida, mas vida. Edifício Mirai, tão diferente de nossas casas anteriores, fazendas. Tão sem chão. Mas por isso mesmo, cada palmo, cada centímetro impregnado de nós. Até no sono, juntos, minhas irmãs respirando ao meu lado. Minha cama, meu mundo, lágrimas no travesseiro, insônias, leituras pela madrugada. Perplexidade e medo. Morte, quando morreu Roberto.

Quando Tereza ficou noiva, tia Edith me mandava vigiar o par. Noivos não podiam ficar sozinhos, não ficava bem (ouvi tanto essa expressão, 'não ficar bem', durante toda a minha vida, que quase me convenci de que nascer, absolutamente, não ficava bem.)
(JARDIM, 2003, p. 98, 108, 117, 124).

Nessa urdidura da memória, Rachel Jardim reconstrói a realidade de uma típica família de classe média dos anos 30 e 40, expondo-nos os valores dominantes da época, tais como a rigidez moral, a constante preocupação com a forma como a sociedade consideraria os atos individuais e os modos como alguns personagens lidavam com esses valores. Num universo predominantemente masculino, a autora narra sua convivência com o lado feminino da família, explorando a narrativa das vidas das primas, das tias e das amigas e de como suas experiências, de certo modo, influenciaram sua formação, seja pela admiração dos seus comportamentos (a figura desafiadora e altruísta da Tia Inaiá, que contraria e contesta as imposições do avô; a avó paterna, que denuncia o comportamento libertino do marido); seja pela aversão ao modo de vida que cada uma delas resolvera adotar (o entregar-se e o engordar passivamente).

Como é a autora quem manuseia o tecido da memória, percebe-se que nele há fios que ela não revela, ou seja, há na narrativa aspectos de sua intimidade que deixam de ser expostos, denunciando, talvez, uma forma de autopreservação perante os moldes impostos pelo meio social em que tal narrativa é concebida e inserida. Isso se evidencia, por exemplo, na enigmática abordagem do relacionamento da autora com Roberto, personagem de quem Rachel Jardim fornece poucas informações (muito embora demonstre a elevada importância desse “namorado”) e cuja morte lhe deixou profundas marcas: “Sobre Roberto não consigo falar. Tenho chorado mais por ele que por outra coisa qualquer no mundo. Choro agora. Quando choro, o sinto renascer violentamente dentro de mim, por isso talvez chore tanto. Forma precária de vida, mas vida” (JARDIM, 2003, p. 117). Além disso, as atitudes e as ideias, tidas como avançadas (principalmente porque formalizadas e reveladas por uma mulher) para os padrões dos anos 30 e 40, época a que o texto remete, e mesmo para os anos 70, quando a obra foi escrita, pelo que já vimos, são cuidadosamente tecidas pela autora.

É assim que, como a confirmar esse posicionamento, somente quase ao final da narrativa, num diálogo com a prima Laura – velado ainda sob a possibilidade de tudo se tratar de uma ficção – porém, inserido no capítulo intitulado *Os anos 70*, toma-se um superficial contato com uma série de informações sobre a autora, que não são sequer abordadas ao longo do romance, tais como o seu casamento e o seu *desquite* (e não se sabe com quem ela se casara), sua volta para a casa dos pais devido à falta de dinheiro, a notícia de que a autora tivera filhos e sozinha os educara.

Conclusão

O que de mim soubestes
foi somente a cobertura,
a túnica que reveste
a nossa humana ventura.
Eugenio Montale⁹

Dentre os estudos referentes à memória, não há dúvidas de que se deve destacar as contribuições de Maurice Halbwachs e de Gaston Bachelard, cujas ideias, como visto, desenvolveram-se a partir da discussão de determinados aspectos decorrentes das incursões feitas por Henri Bergson no mesmo campo. O entendimento de Halbwachs no sentido de que não se pode desconsiderar a influência das instituições sociais no processo de memória e as noções que Bachelard nos apresenta em relação à importância das intervenções do indivíduo nesse mesmo processo foram de inegável auxílio para a presente abordagem da escrita memorialística de Rachel Jardim. Sob esse ponto vista, foi possível verificar não só que a autora *constrói* suas memórias numa narrativa inteiramente mergulhada no meio social em que vivera (meio do qual são extraídas as descrições dos perfis e as impressões que possui de cada uma das personagens) mas também que suas intervenções pessoais na captação e no transporte dessas memórias para o presente, elaborando-as e concretizando-as no texto através da linguagem, imprimem à narrativa um tom característico de uma escrita feminina.

Conforme o exposto, a escrita feminina guarda com o texto memorialístico uma estreita semelhança, o que se pôde evidenciar na narrativa de Rachel Jardim. Não se detecta, em *Os Anos 40*, a pretensão em se fazer uma narrativa histórica ou uma narrativa memorialística oficial, pontuada de grandes acontecimentos e de feitos extraordinários, próximos mesmo de toda uma caracterização épica. É certo que não se poderia fazê-lo, tendo em vista que estas não são características do discurso memorialístico, tecido a partir de esquecimentos, de fragmentos que se fazem buscar no vazio e situado marginalmente num entre-lugar entre o histórico e o ficcional.

Nota-se na obra em questão a ocorrência de uma escrita urdida com uma linguagem de afetos, amores, dores e melancolias, porque é também uma narrativa da perda daquilo que se tenta em vão recuperar tal como ocorrera no passado.

Finalmente, por se tratar de uma escrita memorialística feminina – esse bordado esgarçado – tecida a partir das experiências da autora no meio notadamente machista e conservador dos anos 30 e 40, deve-se ressaltar que é também uma narrativa marcada pelos silêncios. Nessa escrita, determinados fios/signos deixam de ser utilizados, permitindo que – através da construção e da desconstrução, do tecer e do desfiar das memórias – a autora, ainda que através de outros personagens, não só revele o seu próprio perfil, mas também o esconda, ao velar certos eventos de sua vida que não lhe seria conveniente evidenciar.

The feminine memoirist in the novel *Os anos 40*, of Rachel Jardim

ABSTRACT:

This paper seeks to establish an analysis of the writing of Raquel Jardim's novel *Os anos 40: a ficção e o real de uma época*, highlighting aspects of a memoirist feminine verve from the city of Juiz de Fora, written in an universe predominantly marked by the male literary production.

Keywords: Gender. Memory. Time. Truth. Verisimilitude.

Notas explicativas

- * Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora Adjunta da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
- ** Doutorando em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
- ¹ KOLODY, Helena. *Helena Kolody por Helena Kolody*. Coleção Poesia Falada. Vol. 4. Idealizado e produzido por Paulinho Lima. Paraná: Luz da Cidade.
- ² O conceito de minoria cognitiva é formulado por Berger (1997, p. 26) nas seguintes palavras: “Por minoria cognitiva entendo um grupo de pessoas cuja visão de mundo difere significativamente da visão generalizada em sua sociedade e simplesmente aceita como tal. Dito de outra forma, minoria cognitiva é um grupo formado ao redor de um corpo de ‘conhecimentos’ divergentes dos da maioria.”
- ³ Lúcia Castello Branco (1994, p. 79) defende a “existência de um elemento contínuo na percepção temporal feminina, o que a afasta radicalmente das noções do feminino descontínuo, cindido, construído a partir do vazio originário”, e a aproximando da ideia de uma plenitude e inteireza.
- ⁴ FONSECA, Leila Maria Barbosa; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. Belmiro Braga, o poeta da Beira da estrada. *Orpheu, Juiz de Fora: Funalfa*, n. 5, p. 10, 2002.
- ⁵ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único, organização e preparação do texto por Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ⁶ “O que é, para mim, o momento presente? O próprio do tempo é escapar; o tempo que já escapou é passado, e nós o chamamos presente ao instante em que ele escapa. Mas aqui não se pode tratar de um instante matemático. Sem dúvida, há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele do qual eu falo quando falo de minha percepção presente, ocupa necessariamente uma duração. Onde então se situa essa duração? É bastante evidente que é antes e depois ao mesmo tempo e que aquilo que eu denomino ‘meu presente’ estende-se ao mesmo tempo sobre o meu passado e o meu futuro”. BERGSON. In: *Matière et mémoire*, p. 153, apud CASTELLO BRANCO. In: *A Traição de Penélope*, p. 27/28.
- ⁷ JARDIM, Rachel. Apud SILVA, Roberto. “Memórias de Rachel Jardim, Os Anos 40”.

- ⁸ CORONA, Ricardo. *Ladrão de fogo*. Produção e direção artística de Grace Torres. Curitiba: Medusa edições, 2000/2001.
- ⁹ MONTALE, Eugenio. *Ossos de sépia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- BERGER, Peter Ludwig. *Rumor de anjos: a sociedade moderna e a redescoberta do sobrenatural*. Trad. de Waldemar Boff e Jaime Clasen. 2. ed. revista. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAGA, Belmiro. Fragmento de poema. FONSECA, Leila Maria Barbosa; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. “Belmiro Braga, o poeta da Beira da Estrada”. *Orpheu*. Juiz de Fora: Funalfa, p. 11, 2002, n. 5.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994 – (Selo Universidade).
- FONSECA, Leila Maria Barbosa; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. Belmiro Braga, o poeta da Beira da Estrada. *Orpheu*, Juiz de Fora, Funalfa, n. 5, 2002.
- JARDIM, Raquel. *Os anos 40: a ficção e o real de uma época*. 5. ed. Juiz de Fora: Funalfa Edições/Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003.

