

A CASA DOS ESPELHOS: REFLEXOS DA MEMÓRIA NA FICÇÃO DE SERGIO KOKIS¹

A CASA DOS ESPELHOS: REFLEXIONS OF MEMORY IN THE FICTION OF SERGIO KOKIS

Rosângela Janea Rauen²

RESUMO: Com vistas a observar os mecanismos da memória em *A casa dos espelhos*, do escritor brasileiro Sergio Kokis, este artigo pretende analisar a obra, composta de vinte e sete capítulos constituídos em duas temporalidades alternadas: o passado, que retrata sua infância no Brasil; e o presente, vivido em terra estrangeira não nominada. Levando em conta a afirmação de Alfred Adler de que o adulto constrói um passado ficcionalizado, por meio de lembranças selecionadas de forma subjetiva, e considerando-o possível caráter autoficcional da obra, fundamenta-se esta análise nos estudos de memória propostos por Adler, com referências ao trabalho seminal de Maurice Halbwachs, bem como nos conceitos de autobiografia e autoficção de Philippe Lejeune e Serge Doubrovski, respectivamente.

Palavras-chave: Autobiografia. Autoficção. Memória.

ABSTRACT: This article analyzes the mechanisms of memory in the novel *The house of mirrors*, by Brazilian writer Sergio Kokis. The book comprises twenty seven chapters structured in two alternate temporalities: the past, which covers the narrator's childhood in Brazil, and the present, in a non-nominated country. Taking into account Alfred Adler's assertion that adults construct a fictionalized past by means of subjectively selected memories, and also considering the possible autofictional character of the novel, this analysis is mainly based on studies of memory developed by Adler, with references to the seminal work of Maurice Halbwachs, as well as on the concepts of autobiography and autofiction of Philippe Lejeune and Serge Doubrovsky, respectively.

Keywords: Autobiography. Autofiction. Memory.

¹ Artigo recebido em 17 de setembro de 2017 e aceito em 25 de novembro de 2017. Texto orientado pela Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE).

² Mestranda do Curso de Teoria Literária da UNIANDRADE.
E-mail: rauenrosangela@gmail.com



INTRODUÇÃO

O romance *A casa dos espelhos* de Sérgio Kokis (1994) recebeu quatro dos mais importantes prêmios literários do Québec³, onde o autor, nascido no Rio de Janeiro em 1944, vive há mais de 25 anos. Graduado em Filosofia, o jovem Kokis envolveu-se na militância política durante os movimentos que culminaram com a Revolução de 1964, o que o levou a transferir-se para a França em 1967, com uma bolsa de estudos. Doutorou-se em Psicologia e, em 1969, procurou um novo país, desta vez o Canadá. Cidadão canadense desde 1975, dedica-se hoje, principalmente, à literatura e à pintura. Nesta obra Kokis narra suas memórias de infância, intercalando-as com relatos do presente vivido longe do Brasil.

Na redação original o romance foi recusado por diversos editores. Apenas André Vanasse, da Editora XYZ, foi capaz de perceber nas entrelinhas o real valor da obra. Este editor fez valiosas sugestões, de que Kokis se utilizou para reescrever o texto (GAGNON, 2007, p. 15).

Ausente do Brasil praticamente toda a vida adulta, o autor escreve em francês, mas o Brasil é sua principal temática. Os vinte e sete capítulos de *A casa dos espelhos* compreendem duas temporalidades: os ímpares constituem-se de reminiscências da infância e adolescência vividas no Brasil, na voz de um narrador-personagem em primeira pessoa; os capítulos pares trazem o presente do narrador adulto que vive fora de seu país de origem. Apesar de o narrador-protagonista fazer o relato em primeira pessoa, seu nome não aparece em momento algum da narrativa. Da mesma forma, o país onde a narrativa do presente acontece, embora seja descrito inúmeras vezes, não é nominado. Sabe-se que é muito frio: "De dentro de casa, tudo lá fora parece congelado" (KOKIS, 2000, p.15).

Informações paratextuais sobre o autor na apresentação do romance – a origem brasileira e a militância política que ocasionou o afastamento do Brasil; sua vida no Canadá, onde se dedica à literatura e às artes plásticas – levam o leitor a indagar se a narrativa é uma autobiografia de Kokis. Por outro lado, o subtítulo "**romance**" (LEJEUNE, 2014, p. 32, ênfase no original) na capa, conforme Lejeune, estabelece um atestado de ficcionalidade e pode levar esse leitor a cogitar a hipótese de que se trata de uma obra de ficção. De todo modo, trata-se de uma narrativa de memória de uma personagem-narradora que recorda suas experiências no Brasil, onde nasceu e viveu até certa idade, intercalada com

³ Prix Molson de l'Académie des lettres du Québec (1994), le Grand Prix du livre de Montréal (1994), le Prix Québec-Paris (1995) et le Prix Desjardins du Salon du livre de Québec (1995), (GAGNON, 2017).



reflexões sobre sua vida em um país muito frio, ambientada no presente da narrativa.

Este artigo pretende observar os mecanismos da memória na construção de *A casa dos espelhos*, valendo-se dos pressupostos teóricos de Maurice Halbwachs, Bergson e, principalmente, Alfred Adler. Paralelamente, busca verificar se a obra tem o caráter referencial de autobiografia, segundo os pressupostos de Philippe Lejeune, ou se nela prevalece o caráter autoficcional.

AUTOBIOGRAFIA OU AUTOFICÇÃO?

Philippe Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico*, define autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). É de importância seminal para reconhecer uma obra como autobiográfica o estabelecimento de um contrato de leitura entre o texto e o leitor, um pacto de verdade, que se evidencia pela identidade entre autor-narrador-personagem, o chamado pacto autobiográfico. Essa identidade pode ser afirmada pelo autor no texto, de forma implícita ou explícita.

1. *Implicitamente*, na ligação autor, narrador e personagem no momento do pacto autobiográfico. Este pode assumir duas formas:

a) uso de títulos que não deixem pairar nenhuma dúvida quanto ao fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor (História de minha vida, Autobiografia, etc.);

b) seção inicial do texto onde o narrador assume o compromisso junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o “eu” remete ao nome escrito na capa do livro, embora o nome não seja repetido no texto.

2. *De modo patente*, no que se refere ao nome assumido pelo narrador-personagem na própria narrativa, coincidindo com o nome do autor impresso na capa. (LEJEUNE, 2014, p. 31-32, ênfase no original)



A obra *A casa dos espelhos* aproxima-se da definição de Lejeune, por se tratar de uma narrativa retrospectiva em prosa, mas não se encaixa nos demais pressupostos, por não apresentar a necessária identidade autor-narrador-personagem. Não se trata, portanto, de uma autobiografia, pois ainda que o uso da primeira pessoa do discurso sugira essa identidade, que o tema seja a narrativa em prosa da vida de uma pessoa e que os elementos dessa vida sejam semelhantes aos da vida do autor, o pacto de verdade não foi firmado. Os pressupostos de Lejeune nos serão úteis, porém, na análise subsequente do texto de Kokis.

Usando um quadro no qual articula dois critérios, o nome do personagem e a natureza do pacto firmado entre autor e leitor, Lejeune esclarece que se o personagem não tem nome e o pacto é romanesco – o caso de *A casa dos espelhos*, já se pode considerar que se trata de uma obra ficcional.

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a Romance	2 a Romance	
= 0	1 b Romance	2 b Indeterminado	3 a Autobiografia
Autobiográfico		2 c Autobiografia	3 b Autobiografia

Figura 1: O quadro acima fornece a grade de combinações possíveis (LEJEUNE, 2014, p. 34).

Esse quadro apresenta duas casas cegas. Diante de uma delas Lejeune se pergunta: “O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?” (LEJEUNE, 2014, p. 37).

Serge Doubrovsky refletiu sobre a pergunta de Lejeune e escreveu um romance intitulado *Fils*, que apresentou em 1977, declarando tratar-se de autoficção, que ele define como: “Ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120). Para ele, todo contar de si é ficcionalizante e, por conseguinte, a narrativa autoficcional é um misto de realidade e ficção: escrita no presente pode, por vezes, tomar a forma de fluxo da consciência ou de fragmentos de frases interrompidos por espaços vazios, contrapondo-se à ordem linear da narração autobiográfica (p. 116).



Parece-nos apropriado considerar a obra analisada como autoficcional, pois ela apresenta uma retrospectiva interrompida pela narrativa do presente, tal como pressupõe Doubrovsky e, por outro lado, se o real se faz presente pelas semelhanças entre a vida do autor e as lembranças relatadas pelo narrador, tudo leva a crer que a ficção reconstruiu essas lembranças, pois a sociedade brasileira na década de 1950 – mesmo no Rio de Janeiro – era conservadora, não vendo com bons olhos a permissividade expressa no relato, como veremos a seguir.

OS REFLEXOS DA MEMÓRIA

A casa dos espelhos é uma obra tecida com os fios da memória que entrelaçam, sucessivamente, o passado e o presente e boa parte dos fatos narrados é condizente com a vida de Kokis, criando um efeito de fusão entre autor e narrador.

Os capítulos ímpares, que compreendem o passado, são apresentados de forma linear, iniciando na primeira infância do narrador até sua juventude. “Ainda sou pequeno” (KOKIS, 2000, p. 9), diz o narrador. Mais adiante, relata o empurra-empurra e o desconforto que experimenta no meio da multidão, na festa de Santo Antonio: “Como sou pequeno, sou esmagado (...)” (p. 11). E repete, no capítulo 3: “Sou muito pequeno” (p. 19).

Essa linearidade é interrompida repetidamente pelo relato do presente, vivido pelo narrador num país distante e não nominado. Sabe-se que é um país frio, porque “o calor úmido de outrora não existe mais, senão na minha memória. Aqui as flores da geada cobrem as vidraças de uma renda espessa” (KOKIS, 2000, p. 15), diz. A solidão, o silêncio total, o isolamento: “Nunca chegam cartas. A última carta de lá [do Brasil] recebi há pelo menos 15 anos” (p. 16). Pode-se depreender que esse isolamento é voluntário, pois no capítulo 24, o narrador serve-se de uma dose de vodca e reflete: “(...) há um quarto de século moro neste país. (...). Nunca mais voltei a minha terra” (p. 247).

Para construir as imagens do passado é preciso lançar mão dos materiais que temos “à disposição no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (BOSI, 1994, p. 55); é o que faz o narrador: “Ainda hoje, aspirando a garrafa vazia de vodca abandonada na véspera, creio reconhecer os eflúvios desse perfume” (KOKIS, 2000, p. 85), referindo-se ao uso do lança-perfume nos carnavais de antigamente, fonte de seus primeiros porres.

Ainda que observe antigas fotos, a dificuldade em evocar suas lembranças persiste: “Em vão perscruto esses clichês de coloração sépia, meu



passado continua fechado” (KOKIS, 2000, p. 16) como os esforços da memória não produzem resultados, sua infância “continua em algum lugar, perdida no tempo” (p. 16).

Percebe-se pelo discurso que o narrador esforça-se para lembrar, mas “só algumas imagens mentais insólitas conservam as cores e o movimento que tinham no momento em que foram impressas em meu espírito. Como traumatismos” (KOKIS, 2000, p.17). Ele começa a pintar essas imagens, resgatadas da “poeira fina do tempo que confunde os detalhes na memória” (p. 17) e faz delas “fogos-fátuos” (p. 17), tornando-as “objetos plásticos, [e assim] minhas imagens se disciplinaram” (p. 17).

No presente, é ela, a pintura, que o auxilia a evocar o passado. Halbwachs afirma que só podemos reconstruir uma lembrança que tenha verdadeiramente marcado nosso espírito. O narrador confessa: “É curioso pensar em todas essas coisas, nessas expressões tão precisas que ficaram em meu espírito sob a forma de cicatrizes, isoladas do momento da vida. Quando olho meus quadros o processo se inverte e posso então voltar-me para trás” (KOKIS, 2000, p. 65).

Auxiliando na recuperação das imagens perdidas na memória, a pintura, paradoxalmente, permite-lhe ocultar-se ao mesmo tempo em que o liberta, quase como uma catarse. Uma vez pintado, o quadro é voltado para a parede: “Esses quadros arrumados contra as paredes são máscaras atrás das quais me ponho para captar essas visões que se dissimulam, que se escondem ao se desvelar” (KOKIS, 2000, p. 17).

“Minha descoberta da pintura foi tardia” (KOKIS, 2000, p. 83), explica. Mas gostava de brincar com as manchas de tinta sobre o mata-borrão, na escola: “O efeito é espetacular: mexendo lentamente a pena, obtenho todo tipo de espirais, manchas redondas e prolongadas. Depois as manchas se transformam em formas sinistras, fantasmas, árvores ou insetos” (p. 71).

O tempo nos faz diferentes, altera nossa forma de pensar, nossos juízos de valor e a forma como vemos a realidade; não somos mais os mesmos e as imagens, os fatos vividos que recuperamos também não são mais os mesmos que vivenciamos no passado, ainda que nos pareçam nítidos. O texto deixa transparecer o olhar do adulto que avalia a situação familiar na época de sua infância, quando viviam amontoados num apartamento e dormiam no mesmo quarto (o casal e seus três filhos). Só a tia Lili dormia no chão da sala: “Somos um conjunto em desordem” (KOKIS, 2000, p. 9); e “(...) falta alguma coisa para que isto seja uma família. Cada um parece ocupado com seu próprio tédio” (p. 9).

O narrador-menino saía a passear com a tia Lili à noite e iam a um bar que havia no bairro, onde o menino apanhava objetos com os quais poderia brincar em casa: caixas de charutos e chapinhas de cerveja enquanto observava os rapazes que ofereciam maços de cigarros à tia, aproveitando para boliná-la. Em



face dessa lembrança o narrador ironiza: “Cada um com seus brinquedos” (KOKIS, 2000, p. 10).

Comentários avaliativos fruto da reflexão sobre o passado ainda persistem, pois no primeiro capítulo, sobre a festa de Santo Antonio, quando acompanhava as mulheres da família em romaria até o convento do Largo da Carioca, o narrador relata que as mulheres iam lá “para tocar no santo por baixo do hábito, acariciando as coxas de gesso da imagem. Os frades fingem não ver essas coisas. Um pouco por piedade diante do desespero delas” (KOKIS, 2000, p. 11), observa. Refere-se ao santo como macho adorado e mais adiante, referindo-se à impassibilidade dos frades diante da conduta das mulheres para com o santo, comenta que o frade ficava “resmungando latinórios para não sucumbir à tentação” (p. 13). Ou então: “Penso que se houvesse homens na multidão haveria assassinato. Mas, entre mulheres, cada uma se contenta em avançar acreditando-se melhor que a vizinha” (p. 12).

Halbwachs considera, no capítulo intitulado *Memória individual e memória coletiva*, que, por pertencermos a grupos familiares e sociais, de relações de trabalho, por exemplo, nossas memórias, ainda que pareçam ser apenas nossas, são coletivas; são essencialmente memórias de grupos e a memória individual só existe na medida em que esse indivíduo é parte de um grupo. Para Halbwachs, essa memória do grupo se liga a um contexto maior, a tradição, que é a memória cultural de cada sociedade (KOKIS, 2006, p. 30). Essa tradição cultural mantém-se, segundo Certeau, nas “zonas silenciosas da memória, [que compreendem] a feitiçaria, a loucura, a festa, a literatura popular, o mundo esquecido dos camponeses” (CERTEAU, citado em RICOEUR, 2007, p. 213). Valemo-nos desses pressupostos de Certeau para observar que o narrador refere-se ao sincretismo, que permeia a religiosidade de boa parte do povo brasileiro, para comentar as credences populares a que se entregam as mulheres, inclusive a mãe do narrador.

De um lado, o catolicismo: o narrador-menino acompanha as mulheres da família nas romarias da festa de Santo Antonio, conhecido popularmente como o santo casamenteiro. A tia solteira, Lili, é madrinha do irmão caçula, referido apenas como neném, e “o padrinho é Santo Antonio, o das causas perdidas, para que Lili ache um marido o mais rapidamente possível” (KOKIS, 2000, p. 10). A mãe obriga o narrador e seu irmão mais velho a comparecerem a cerimônias/obrigações religiosas, tais como missas, a primeira comunhão, a servirem de coroinhas em liturgias, por exemplo.

Por outro lado, a mãe também frequenta reuniões de espiritismo e participa de rituais provenientes da cultura africana: as mulheres da família, amigas e vizinhas se reuniam sob a liderança de “uma velha enorme, negra como um telefone, e com olhos enormes que se tornam ainda mais esbugalhados quando ela me olha” (KOKIS, 2000, p. 20), relata o narrador. Em noite de luar, o reflexo da lua numa bacia com água e gotas de urina, a velha decifra imagens que



aparecem nessa água e que podem significar um futuro marido para as mulheres solteiras presentes. Mesmo sendo casada, a mãe do narrador aprecia muito esses rituais.

Antigos costumes para assustar meninos travessos, tais como a ideia de que ciganos roubam crianças, transparecem na afirmação “evito me aproximar das ciganas” (KOKIS, 2000, p. 30) ou os contos populares sobre o homem do saco, que na mente infantil se transforma nos mendigos que habitam o pátio do edifício onde moram: “Temo também os mendigos, porque eles agarram as crianças e as metem nos seus sacos de jornais velhos” (p. 31).

Pode-se entrever no texto alguns dos sentimentos que permeiam essa infância. Ainda o medo, expresso nas ameaças de abandono, “como na história do pequeno Hans, que as tias gostam de contar, para mostrar que se pode realmente abandonar os meninos teimosos e não voltar a procurá-los” (KOKIS, 2000, p. 30), ou de ser entregue aos ciganos “que roubam os meninos maus e lêem o futuro nos intestinos abertos dos nenéns” (p. 30). O medo dos espíritos dos mortos que vê na rua e mesmo sabendo “que terei medo [à noite] de que me venha puxar as pernas” (p. 42), teima em olhar de perto. Também o medo dos bêbados, dos vagabundos, dos mendigos que vivem no pátio imundo dos fundos do edifício, “temores que antes me sufocavam a garganta a ponto de me impedir de respirar” (p. 144).

O sentimento de inferioridade, que começa em relação ao irmão mais velho, que tem a primeira escolha em tudo, mesmo em relação aos brinquedos, “porque ele é mais velho” (KOKIS, 2000, p. 26) e “terá a responsabilidade da família se um dia os pais faltarem” (p. 26). Esse medo é transferido para os relacionamentos com as meninas: “nunca tinha visto meninas como essas (...) [apesar disso] no recreio, não ousa me aproximar delas” (p. 56).

O sentimento de abandono, fruto do frio distanciamento nas relações familiares, leva à solidão refletida nas imagens pintadas no presente, cada uma delas correspondendo a “[uma] personagem nascida nos olhos de um menino solitário” (KOKIS, 2000, p. 65), e culminando num permanente “anonimato da massa” (p. 139), porque “os golpes recebidos no passado começavam a pagar seus dividendos” (p. 139). Tal sentimento começara já no internato, lembra o narrador, que conclui: “Era agora a vez dos outros [os colegas] de construir suas carapaças” (p. 139). Sabe lidar com o exílio, porque “sempre tinha sido estrangeiro, por toda parte” (p. 36). Ao mesmo tempo, tem consciência que o exílio favorece a imaginação e reconhece: “Dir-se-ia que, sem ter consciência disso, vim aqui para achar uma solidão propícia a minhas fantasias, para dar livre curso ao meu passado” (p. 36).

Lembra o carnaval brasileiro daquela época – a década de 1950 – um carnaval que não existe mais, em que o povo saía às ruas para brincar, com fantasias sem ostentação, a purpurina transformando “qualquer trapo em fantasia



luxuosa” (KOKIS, 2000, p. 84); moedas de latão, lantejoulas, pacotes de serpentina e de confete; as “máscaras primitivas, apenas sugerindo a personagem através dos traços grosseiros das pinturas a água, sobre o papel machê” (p. 86). “Era o carnaval de rua, dos pobres, aos quais são vedados os clubes privados ou os hotéis à beira-mar” (p. 88).

O ambiente familiar é desestruturado, pobre de afeto e precário financeiramente, onde não existe diálogo: “É tradição entre nós: corrigem-se todos os males sem consultar quem o está sofrendo” (KOKIS, 2000, p. 25). Aos domingos, “as tardes são intermináveis, tediosas; o mutismo das pessoas é tão intenso que posso vê-lo, ouvi-lo até, quando os vejo lendo. Às vezes tenho a impressão de que vão gritar. Mas eles não vão além de um bocejo” (p. 52). O pai está sempre ausente e a mãe se mostra indiferente: “Estou tão pouco habituado a que me escutem” (p. 25), revela.

Do pai são as lembranças mais afetuosas, as únicas em que o narrador menino recebe a atenção e o carinho de um adulto:

Nossos domingos, em compensação, são bem melhores, como se fossem iluminados. (...). Saímos com meu pai, só nós, os homens. (...) ele nos prepara o café da manhã, (...) torradas com geléia, dispostas metodicamente e cortadas em triângulo. Enquanto comemos, ele nos observa sorrindo, como se nunca tivesse nos visto antes, insistindo para que a gente repita mais uma vez. (KOKIS, 2000, p. 49)

Para Bergson, é preciso abstrair-se da ação presente para evocar o passado, pois a lembrança é representação (BERGSON, citado em RICOEUR, 2007, p. 44). É ela que nos permite visitar o passado em busca de uma imagem ou fato. Em *Matière et mémoire*, Bergson afirma:

Imaginar não é lembrar-se. Uma lembrança, à medida que se atualiza, provavelmente tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples só me levará de volta ao passado se eu realmente tiver ido buscá-la no passado, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade para a luz. (BERGSON, citado em RICOEUR, 2007, p. 68)

O narrador argumenta que as cenas esquecidas, que pareciam apagadas renascem nítidas, como num filme:



Mesmo se o tema do quadro parece diferente do que eu vivi, ainda assim me revela coisas, reaviva minhas lembranças e me transporta para o passado. Aí reconheço as expressões de minha infância, as maquiagens das mulheres, os *rictus* dos mortos, a cor e a luz de situações precisas. “Foi-me preciso criar com todas as peças essa enorme rede de sombras e de manchas de tinta, para libertar afinal, os escombros de uma memória até então enterrada”. (KOKIS, 2000, p. 65, ênfase no original)

O narrador prossegue em sua busca de imagens no passado para reconstruir as lembranças: “Ainda que dê atenção ao presente, [este é sempre confrontado] com imagens do passado; a tal ponto que o novo acaba por perder seu interesse” (KOKIS, 2000, p. 18).

Faz frequentes conexões entre as lembranças e as pinturas: “Meu homem fuzilado, desequilibrado em queda livre, é apenas meu pai vacilando sobre os andaimes do destino” (KOKIS, 2000, p. 66). Sobre as cores que utiliza esclarece:

Em relação às cores há ainda mais dissimulação. Descubro que esse rosa-violeta muito delicado que utilizo para as olheiras de uma menina foi-me revelado pela cor das gengivas de um cadáver que ficou muito tempo ao sol. Ou que o verde pálido dos olhos de uma mulata provém da pele de uma branca afogada. (KOKIS, 2000, p. 67)

Dessa forma, percebe-se que o fazer artístico cumpre uma dupla função: se por um lado, recupera as imagens do passado para que não se percam, porque “há muito tempo que minhas lembranças vão empalidecendo” (KOKIS, 2000, p. 90); por outro, liberta o narrador dos próprios fantasmas; depois de pintados, “viro os quadros contra a parede para que parem de me atormentar” (p. 37), confessa.

Interessam-nos, particularmente, os pressupostos de Adler que, opondo-se ao ponto de vista de Freud de que as memórias de infância são determinantes para a construção da personalidade adulta, afirma que o adulto determina o que vai lembrar da infância, construindo, de certa forma, um passado ficcionalizado por meio das lembranças (ADLER, citado em CRAVEIRO, 2005, p. 235).



Para Adler, as lembranças expressam a singularidade do estilo de vida de cada um, seus valores e suas intenções, sendo, portanto, subjetivas e até mesmo, ficcionais; ele as considera sob o ponto de vista das teorias do eu, que permitem compreender as lembranças como ficções construídas subjetivamente.

Parece-nos apropriado aplicar essa ideia da construção ficcional das lembranças à obra de Kokis, que, de certa forma, apresenta um Brasil estereotipado, sujo, sem cultura, miserável, sexualmente livre e violento. Essas mazelas sempre estiveram presentes na sociedade brasileira, mas não com a frequência e a intensidade como *A casa dos espelhos* apresenta. As ruas são repletas de vagabundos, prostitutas, miseráveis, cadáveres. No carnaval, "um batalhão de miseráveis que dançam até o esgotamento" (KOKIS, 2000, p. 54) em "contorções obscenas acompanhadas de expressões vulgares" (p. 87) que a multidão aplaudia.

O pátio no fundo do edifício onde mora com a família, repleto de lixo porque "as pessoas não fazem cerimônia para jogar lixos caseiros diretamente das janelas" (KOKIS, 2000, p. 128), onde até "um neném morto foi abandonado lá, cuidadosamente depositado no meio do pátio, com um monte de tripas manchadas de sangue, como se ele fosse um despacho de macumba" (p. 128).

Uma vida de duas faces. A casa da família transformada em bordel, "uma casa de banhos" (KOKIS, 2000, p. 147), reflete-se no ambiente externo, pois o edifício insere-se entre dois extremos, "o pátio de imundícies de nosso edifício e a fachada dando para a Academia Brasileira de Letras" (p. 136).

Uma contradição surge já no primeiro capítulo, que trata da infância. Ao relatar a romaria ao convento no Largo da Carioca, no dia de Santo Antonio, comemorado em treze de junho, refere-se à "massa feminina fundindo-se ao sol" (KOKIS, 2000, p. 11) e mais adiante reclama "além de tudo há esse calor que aviva a impaciência das mulheres, esse sol a pique" (p. 11). Em junho não é verão no Brasil e mesmo na cidade do Rio de Janeiro não faz tanto calor nessa época. Na década de 1950, deveria fazer menos calor ainda do que agora e, provavelmente, Kokis apenas procurou reforçar a ideia de eterno verão tropical em contraste com o frio intenso do país onde vive, em que a neve, o vento constante e gelado fazem o narrador sentir-se "como se o mundo não existisse mais" (p. 15).

O narrador explica que para ordenar e "fazer calar" (KOKIS, 2000, p. 55) as imagens ele as "mascara através de disfarces estranhos" (p. 55). E reflete consigo mesmo: "Quem sabe talvez eu também esteja inventando essas lembranças" (p. 285), quando se refere ao bom relacionamento com o pai.

As mulheres da família são apresentadas como levianas e inúteis, pessoas que se ocupam apenas com "os cabelos, as unhas, a pele do rosto, os pelos das pernas" (KOKIS, 2000, p. 118), quando não estão matando o tédio na janela a observar a rua, "passam o dia jogando baralho, sozinhas ou em grupos, intermináveis jogos em que elas apostam que tal homem vai chegar ou que um



comerciante do mercado vai se decidir, afinal, a convidá-las para sair” (p. 118). Tais comentários levam-nos a concluir que, de certa forma, o narrador se desforra de uma vida familiar em que imperavam a frieza nos relacionamentos, a carência afetiva e a ausência de vínculos interpessoais: que o faziam sentir que “sempre tinha sido estrangeiro por toda parte” (p. 36).

CONCLUSÃO

Neste trabalho foi possível verificar os mecanismos da memória na construção da obra analisada e concluir que a memória como reconstrução de fatos passados não é completa nem confiável e que as lembranças podem ser inventadas, conforme afirma Adler. O narrador-personagem insinua que pode ter criado ou enfeitado reminiscências, ao confessar que, desde a infância, se deixava cativar por narrativas “menores, mas cheias de fantasia para camuflar a mentira e o trivial” (KOKIS, 2000, p. 138).

Essa ambiguidade entre o real e a ficção sempre lhe agradara. Gostava de inventar para si aventuras e personagens que o acompanhavam aos passeios ao ar livre, “transformados em expedições temerárias” (KOKIS, 2000, p. 138), criando para si um companheiro fiel e inseparável, que não o decepcionava jamais: “minha duplicata, esse eu-mesmo misterioso e flexível apto a receber o conjunto de minhas fantasias” (p. 138).

A capacidade imaginativa e o gosto pela fantasia expressos no texto contribuem para que o desafio proposto ao leitor de descobrir onde termina a memória e começa a ficção permaneça sem resposta.

A lembrança reinventa os fatos, mistura realidade e ficção na construção de uma narrativa que, oscilando entre passado e presente, fragmenta-se, apresentando características dos textos contemporâneos autoficcionais, de acordo com os pressupostos de Doubrovsky.

Além do mais, a confissão do narrador a respeito de seu relato: “Eu já não sei essas coisas existiram ou se são pura invenção das minhas quimeras” (KOKIS, 2000, p. 302), reforça a ideia da ficcionalização das lembranças, permitindo-nos concluir que a obra analisada pode ser considerada autoficcional.



REFERÊNCIAS

BOSI, E. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CRAVEIRO, M. J. O sentido da memória. *Dedalus*, revista portuguesa de literatura comparada, n. 10, Lisboa, 2005, p. 232-248.

DOUBROVSKY, S. O último eu. In: NORONHA, J. M. G. *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 111-125.

GAGNON, I. *Québécoisité et écriture migrante: Le pavillon de miroirs de Sergio Kokis*. Disponível em:
<http://cls.recherche.usherbrooke.ca/vol1no1/gagnon_vol1no1_2007.pdf>.
Acesso em: 25 jul. 2017.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KOKIS, S. *A casa dos espelhos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François e outros. Campinas: Unicamp, 2007.

