

Memória e autoficção em *A Casa dos Espelhos*, de Sergio Kokis

letrônica

Anna Faedrich Martins¹

*Afinal, o que é a arte senão a procura do tempo perdido,
do não-vivido, daquilo que nunca foi presente?*

Sergio Kokis

Sergio Kokis é pintor e escritor, pouco conhecido no Brasil, nascido no Rio de Janeiro, em 1944, naturalizado canadense desde 1975, vive no Québec há mais de 30 anos. Kokis exerceu atividades em diversas áreas, atuando no jornalismo, política, comércio, aviação internacional e magistério. Formou-se em Filosofia pela Faculdade Nacional de Filosofia, em 1966, e participou ativamente de lutas estudantis, o que resultou em perseguições policiais durante a Revolução de 1964. Foi bolsista do governo francês na Universidade de Estrasburgo, de 1967 a 1968, onde aprofundou seus estudos em Psicologia e metodologia fenomenológica. É, também, Doutor em Psicologia. Trabalhou como psicólogo clínico de 1969 a 1996. Atualmente, se dedica exclusivamente à literatura e às artes plásticas. Conforme observa Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2 – França), Kokis é um dos principais representantes da escrita migrante produzida pelos estrangeiros instalados no Québec que inauguram passagens entre universos culturais e lingüísticos diversos. Em 1994, publica o seu

¹ Graduada em Letras Licenciatura Português-Inglês pela UFRGS (2006). Especialista em Literatura Brasileira pela UFRGS (2007). Atualmente, é mestranda em Teoria da Literatura pela PUCRS e bolsista integral CNPQ.

primeiro livro – *Le Pavillon des Miroirs* (*A Casa dos Espelhos*, 2000), único romance traduzido para o português até o momento.

O romance *A Casa dos Espelhos* é composto por vinte e sete capítulos que oscilam entre duas temporalidades: nos capítulos ímpares (exceto o capítulo vinte e seis), o tempo da infância e da adolescência do protagonista, tempo da retrospectão; e nos capítulos pares, o tempo do presente, do protagonista adulto no exílio. O narrador, em primeira pessoa, cujo nome não sabemos, recupera experiências vividas através de episódios trazidos pela memória, oscilando entre o presente, exilado em um País frio, e o passado da infância, vivido na cidade do Rio de Janeiro. O passado da infância no Brasil é recuperado pela memória do pintor adulto instalado no Québec, entretanto, o narrador se limita à descrição desses lugares, sem nomeá-los explicitamente.

Não foi fácil no início. Principalmente porque cheguei pensando que isto seria provisório, para fazer um pé-de-meia e partir de volta. Era o que eu dizia. Aqui, no estrangeiro. Nem vi passarem os primeiros invernos; tudo era tão novo, tão confortável, tranqüilo. Deixei-me ir neste ambiente de extensões brancas. Como eu vinha do turbilhão, essa calma me seduziu. Pouco a pouco, porém, desencadeou-se um processo insólito, discreto e extremamente eficaz: aceitar ser estrangeiro, exilado. Considerar provisórias todas as coisas, ser outro por trás das minhas aparências, perder-me nessas ruas limpas e quase desertas, entre gente desconhecida. (KOKIS, 2000, p.35)

Sergio Kokis constrói o seu personagem a partir de elementos de sua própria biografia, de modo que criador e criatura fundem-se numa relação intrínseca entre ficção e realidade. A identidade da voz autoral é ambígua, e o romance é paradoxal. Dessa forma, consideramos pertinente a análise do romance de Kokis como uma autoficção, neologismo criado por Serge Doubrovsky (1977) em resposta ao famoso estudo de Philippe Lejeune (1975), *O Pacto Autobiográfico*, que aponta para problemas teóricos da autobiografia e versa sobre suas possíveis definições, revelando a complexidade desse gênero.

Para iniciarmos a análise do romance de Kokis como autoficção, é preciso esclarecer o estudo de Lejeune, a fim de apontar as semelhanças e as diferenças entre os dois conceitos: autobiografia e autoficção. Philippe Lejeune (1991) aponta para as possíveis definições da autobiografia. Para o estudioso, uma definição plausível seria a seguinte: “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade”² (LEJEUNE, 1991, p.48).

² No original: “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”. (Tradução nossa)

Portanto, o pacto autobiográfico consiste na identidade entre autor, narrador e personagem principal, e essa identidade suscita problemas numerosos, conforme as considerações de Lejeune.

Dessa forma, o teórico francês aponta para os elementos que a definição proposta de autobiografia põe em jogo, pertencentes a quatro categorias diferentes: 1. Forma de linguagem: a) narração; b) em prosa. 2. Tema tratado: vida individual, história de uma personalidade. 3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador. 4. Posição do narrador: a) identidade do narrador e do personagem principal; b) perspectiva retrospectiva da narração³. (LEJEUNE, 1991, p.48).

Essas categorias restringem o gênero autobiográfico. Para Lejeune, está bem claro que para esse gênero ser considerado como tal é preciso que haja, em primeiro lugar, o pacto autobiográfico, em segundo lugar que seja um relato retrospectivo sobre a história de uma personalidade e escrito em prosa. Assim, Philippe Lejeune mostra que os “gêneros vizinhos” (memórias, biografia, novela pessoal, poema autobiográfico, diário íntimo, auto-retrato ou ensaio) não cumprem essas quatro condições que a autobiografia põe em jogo. As memórias não cumprem a segunda categoria enumerada pelo teórico: o tema tratado em memórias não é a vida individual, a história de uma personalidade (2). A biografia, por sua vez, não tem a identidade entre o narrador e o personagem principal (4a). O poema autobiográfico não é uma narração em prosa, por isso não se enquadra nas categorias que Lejeune julga necessárias (1b). O auto-retrato e o ensaio não cumprem com as exigências (1) e (4b), não são narração em prosa e, assim como o diário íntimo, não têm perspectiva retrospectiva.

O caso do romance autobiográfico, também chamado autobiografia ficcional ou novela pessoal, é interessante de se observar, uma vez que o pacto é estabelecido entre narrador e personagem. O Eu que narra é o Eu que age, porém o autor não faz parte do pacto. É o que Gérard Genette (s/d) denomina narrativa autodiegética, em seus estudos narratológicos; narrativa na qual as identidades do narrador e do personagem principal coincidem, através do discurso em primeira pessoa. O narrador é protagonista, conta a história e faz parte dela. Bons exemplos na literatura brasileira que elucidam esse “gênero vizinho” da autobiografia são os romances em que o narrador é autodiegético, isto é, conta a sua própria história através do olhar da personagem: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis; *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia. Além de

³ No original: “1. Forma del lenguaje: a) narración; b) en prosa. 2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad. 3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvia a una persona real) y del narrador. 4. Posición del narrador a) identidad del narrador y del personaje principal; b) perspectiva retrospectiva de la narración”. (Tradução nossa)

narrativas longas, como o romance, também encontramos, por exemplo, o conto “O Enfermeiro”, de Machado de Assis, em que existe o pacto entre o narrador e a personagem, Procópio é o enfermeiro – personagem principal – que conta a sua própria história com intuito de se autojustificar. Neste tipo de narrativa, o pacto estabelecido é o romanesco (pacto novelesco), em que a natureza fictícia do livro está indicada na página do título, e a narração autodiegética é atribuída a um narrador fictício (cf LEJEUNE, 1991, p.54).

Não podemos considerar *A Casa dos Espelhos* uma autobiografia conforme a proposta de Lejeune, pois o romance de Kokis é uma escrita do presente, em que o relato retrospectivo não predomina. Mesmo quando o relato se refere à infância do personagem, ele é feito no tempo do presente, como se acompanhássemos a perspectiva da criança e do adolescente, aproximando-nos do narrador-protagonista:

Depois **continuamos** o passeio rumo à Praça Quinze, onde **está** a estação das barcas de Niterói. O entreposto de peixes **exala** cheiro forte, e o mar está juncado de sujeiras que flutuam ao ritmo das ondas. O mercado público **domina** a praça com suas cores brilhantes, seus cheiros adocicados e suas nuvens de moscas. **É** um lugar animado, ruidoso, coberto de barracas nas quais os comerciantes **oferecem** suas mercadorias gritando. Os balcões de peixes **me atraem** especialmente, e **posso me atrasar** quanto eu quiser para olhar os vendedores que **cortam** as carnes, que **pesam** os polvos pingando, montões de sardinhas e cestas de siris com pinças agressivas, azul e roxo, entre algas. [...] No domingo, **ele** [o pai] também pode nos levar ao Jardim Botânico. **É** seu passeio preferido, meu também. (KOKIS, 2000, p.50-51, grifamos)

Este romance está muito próximo à autobiografia, uma vez que existe a identidade entre autor e narrador, narrador e personagem principal; é uma narração em prosa; tem como tema principal a vida individual, a história de uma personalidade. A tônica do romance, que é a questão do desenraizamento, é também uma tônica na vida do autor Sergio Kokis. O narrador migrante, marcado pela errância, conforme Walter Benjamin, o “marinheiro comerciante”, aquele que viaja e tem muito o que contar, é o narrador de *A Casa dos Espelhos*:

Depois veio o exílio. Primeiro a Europa, depois aqui, sempre em busca de alguma coisa que me faltava. Essa condição que eu prolongava sem pensar nisso me parecia cada vez mais agradável. (ibidem, p.105)

O estrangeiro não pode se voltar sempre ao futuro; fica frequentemente atolado entre essa identidade que foi e o desencontro de ter de se tornar outro. Não gosta de seu passado; é um passado ruim que ele tenta superar. E, afinal, é por causa do passado que ele não está mais lá em sua terra, mas aqui, deslocado. [...] O

estrangeiro quase sempre é assim, um verdadeiro artista do tempo. (ibidem, p.294-295)

Por essas razões, apostamos na pertinência da autoficção. Este neologismo foi criado por Serge Doubrovsky, em 1977, para qualificar o romance que publicou sobre si próprio – *Fils*. Ele escreve em resposta ao estudo sobre autobiografia de Lejeune, dizendo: “Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo”. Na quarta capa de seu romance, Doubrovsky publica a sua definição:

Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer⁴. (DOUBROVSKY apud HUBIER, 2003, p.121-122)

Esta é a escrita do presente, que engaja diretamente o leitor, como se o autor quisesse compartilhar com ele suas obsessões históricas. Na autoficção, segundo Doubrovsky, também existe a identidade entre autor, narrador e personagem principal, porém, o texto deve ser lido como romance, e não meramente como recapitulação histórica. Em *A Casa dos Espelhos*, o pacto (quase) romanesco é estabelecido explicitamente, na capa do livro, onde o autor escreve “romance” logo abaixo do título, isto é, a proposta do autor afirma a natureza fictícia do romance. Entretanto, vale lembrar que no pacto romanesco a identidade se limita ao narrador e ao personagem, diferentemente do que acontece na autoficção.

Sébastien Hubier (2003), ao analisar as literaturas de cunho íntimo, observa que o pacto mais apropriado para a autoficção é o “pacte oxymorique”, assim, aponta para as vantagens desse pacto e da escrita autoficcional:

Um dos privilégios da autoficção, fundada sobre um «pacte oxymorique», seria então a possibilidade de falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um *eu* variável, polimorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente defasadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de experimentar a partir de sua vida e de

⁴ No original: Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofricción pacientemente onanista que espère faire maintenant partager son plaisir ». (Tradução nossa)

sua ficcionalização, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro⁵.(2003, p.125, traduzimos)

Madeleine Ouellette-Michalska também observa que a autoficção é um gênero híbrido em que se misturam ficção e realidade, o imaginário e o real, a certeza e o “pode ser”, enviando, assim, uma mensagem contraditória: “sou eu e não sou eu”, “é verdade e não é verdade” (2007, p.71).

Dessa forma, enquanto o paradoxo da autobiografia, para Lejeune, é que a autobiografia deve executar seu projeto de uma sinceridade impossível através de instrumentos habituais da ficção, o paradoxo da autoficção é que havendo identidade entre autor, narrador e personagem principal, o texto estabelece com o leitor um pacto autobiográfico e referencial, sendo assim, o texto lido é uma expressão da verdade e da autenticidade, entretanto, a autoficção é o gênero híbrido e ambíguo, que oscila entre o autor e o outro ficcional.

O narrador em *A Casa dos Espelhos* é escritor e pintor, como o próprio Sergio Kokis, assim, pode-se dizer que Kokis cria um romance “a partir de algumas verdades autobiográficas”, ou conforme prefere Eurídice Figueiredo⁶, a partir de “memórias ficcionais”. Figueiredo observa que “alternando o passado no Brasil como o presente no Canadá, seu *alter ego* retrata a situação do exilado, do imigrante que transita pela transculturação, pela hibridização, pelo nomadismo”(1997, p.48).

Para além da situação do exilado e do imigrante, Sergio Kokis apresenta aquilo que Julia Kristeva também analisa em seu estudo intitulado *Estrangeiros para nós mesmos*, penetrando no íntimo do artista que recusa o enraizamento – o “ser de nenhuma parte”:

Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. [...] A felicidade parece transportá-lo, *apesar de tudo*, porque alguma coisa foi definitivamente ultrapassada: **é uma felicidade do desenraizamento, do nomadismo, o espaço de um infinito prometido.** Contudo, felicidade cabisbaixa, de uma descrição

⁵ No original: « L'un des privilèges de l'autofiction, fondé sur un «pacte oxymorique», serait donc qu'il est possible de parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun souci de censure, de livrer tous les secrets d'un *moi* changeant, polymorphe, et de s'affirmer libre enfin d'idéologies littéraires en apparence dépassées. Elle offre à l'écrivain l'opportunité d'expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d'être tout à la fois et lui-même et un autre. (p.125) » (Tradução nossa)

⁶ FIGUEIREDO, Eurídice. Sérgio Kokis: imagens do Brasil na literatura canadense. In: --- & SANTOS, Eloína Prati dos (orgs.). *Recortes transculturais*. Niterói: EdUFF/ABECAN, 1997, p. 47-63.

medrosa, apesar de sua intrusão penetrante. (KRISTEVA, 1994, p.09-12, grifamos)

No capítulo 4, o narrador confessa que não sofre tanto com o exílio, não como os outros aparentam sofrer. Dessa forma, ele conclui que isso acontece porque ele é um ser desenraizado:

O exílio me permitiu descobrir então que eu não sofria como os outros, que, ao contrário, **eu sempre tinha sido estrangeiro, por toda a parte**. Possuindo o mimetismo espontâneo dos **seres de lugar nenhum**, meti-me numa carapaça protetora por trás da qual podia olhar sem pressa e colecionar minhas visões. (2000, p.36)

Essa sensação já está presente no narrador ainda jovem, ou seja, não é uma conclusão a qual o adulto maduro chega com o distanciamento temporal e geográfico. No capítulo sete, ele mostra que não é nacionalista, que não está enraizado no seu país de origem:

Meu irmão gosta muito da vida militar. Fica em posição de sentido, faz continência à bandeira e lamenta a minha indiferença. Não chego a levar tudo isso a sério, nem a ter sentimentos patrióticos. Quando os outros cantam o hino ou fazem continência, não posso deixar de olhá-los, observá-los. Talvez por isso os soldados me pareçam tão ridículos como as cores de nossa bandeira. Uma vez disse isso a meu irmão e ele me respondeu que eu era um traidor da pátria. (KOKIS, 2000, p.64)

Ele não pertence a essa nação (e nenhuma outra), não está de acordo com a (falta de) atitude alheia, muito pelo contrário, se revolta com a comodidade, a inanidade e a fraqueza das pessoas face à miséria, à política autoritária, à falta de liberdade, ao caos em que vivem, percebem, porém não agem para transformá-lo.

Nos relatos da fase adulta, no país de exílio, feitos nos capítulos pares, o narrador mostra que não pertence a lugar nenhum. Sente-se estrangeiro no país de exílio, assim como se sentia distante no país de origem:

Essa situação é familiar para mim, e a questão da linguagem não é mais do que uma de suas facetas. Na presença dos miseráveis de minha infância, eu já tinha **uma certa distância como um espectador de um filme**. [...] A contradição que sinto em mim não transparece no dia-a-dia. Meu exterior muito neutro permite dissimular a falha que se limita à superfície da pele. Fui feito com essa **ausência de unidade**, e transito nas relações com o mundo exterior com uma certa naturalidade. Espanta-me, certamente, que, apesar de tudo, as pessoas com as quais convivo não parecem lembrar de que **sou estrangeiro**. (KOKIS, 2000, p.228-229)

Kristeva, fazendo uma reflexão sobre a condição estrangeira de ser, observa a questão do afastamento; e, pode-se aproximar as suas reflexões com o personagem de Kokis:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um sursis, de ter escapado. (KRISTEVA, 1994, p.15)

É interessante observar que Serge Doubrovky define a autoficção como “uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (apud VILAIN, 2005, p.212). Voltamos a essa questão, pois, ao definir o romance de Kokis como autoficção, não o fazemos por mera necessidade de teorizar o texto literário e de dar caráter sério e científico à análise. Ao contrário, o interesse pela busca desse conceito foi despertado pela própria noção de criação artística com a qual Sergio Kokis trabalha e pela relação tênue que se estabelece entre a autoficção e a memória, questões essas norteadoras deste trabalho. A consciência do fazer artístico perpassa todo o romance, no caso, o narrador se refere ao artista plástico, o pintor. Ele diz

o artista trabalha sobre os acontecimentos, mas nunca copia. Depois, recria a história, arranja-a de modo artificioso, de modo que permaneça o essencial. O que sobra torna-se mais essencial do que a vida. **Eis o sentido exato da arte: despojar para mostrar melhor.** Mentira? Se se quiser assim. Antes artifício, desprezo em relação às partes sombrias e frouxas da realidade. (2000, p.295-296, grifamos).

Dessa forma, percebemos que é a partir de “fragmentos esparsos pela memória” que também o narrador-protagonista-adulto constrói o seu discurso. Alguns relatos do romance são produtos de uma rememoração, feita principalmente pelo personagem no País frio, que recupera o passado através da memória e da imaginação. Falamos em imaginação, pois o próprio narrador coloca em xeque o seu discurso, uma vez a sua composição é subjetiva e circunscrita à esfera da memória deste narrador, colocando a franqueza e a convicção daquilo que é narrado em constante suspeita, evidenciando um discurso que não é inabalável: “Existiram ou foram apenas palavras, impressões luminosas no meu cérebro cansado?” (2000,

p.302). Dessa maneira, ele conta fatos passados para melhor compreender o seu próprio presente e, através da memória, recuperar a essência da vida, reconstruindo a si mesmo:

O calor de outrora não existe mais senão em minha memória. [...] Ainda olho pela janela. O mundo cinzento e sem contrastes do inverno está congelado, suspenso numa espécie de chumaço de algodão vaporoso. Parece de certo modo com algumas velhas fotografias de minha infância que conservo, também elas congeladas, amareladas. Em vão perscruto esses clichês de coloração sépia, meu passado continua fechado. **Todos os esforços da memória não produzem senão um pálido reflexo daquilo que fui.** (p.15-16)

O narrador-protagonista tenta recuperar o vivido, através da memória (e da arte), em busca de uma identidade; ao afirmar que “até a imagem deste que sou eu mesmo permanece estranha para mim, artificial”(p.16), ele mostra uma necessidade de autoconhecimento, uma busca do *eu* perdido e, assim, dá um sentido ao processo mnemônico. Essa recuperação através da memória, que suscita fatos do passado, forma, segundo o narrador, um “tecido de lembranças”, que ele chama de “identidade”. Assim, ele confessa que

Era a mim mesmo que eu procurava através de todos esses momentos do passado, para saber quem sou, de onde venho. Agora sei: venho de longe, de lugar nenhum. Não sou mais do que o receptáculo de um conteúdo de lembranças, a forma que essas lembranças assumem arrumando-se em memórias. **Sem elas, sou vazio e sem volume.** (p.302)

Georges Poulet, em *O espaço proustiano*, analisa a questão da privação do espaço na série *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Segundo Poulet, “o ser privado de lugar encontra-se sem universo, sem lar, nem eira nem beira” (1992, p.19). Dessa forma, o narrador-protagonista de *A Casa dos Espelhos*, busca o *eu* perdido e o encontra nas lembranças que “se arrumam em sua memória”, entretanto, sente-se “sem universo, sem lar”, pois vem “de lugar nenhum”, um ser “sem eira nem beira”. Ambos escritores têm a criação literária fundada na recordação do passado. Podemos dizer que a memória é a confluência temática existente entre ambos, que pode ser tanto uma reação à fugacidade da vida, como à força avassaladora da morte, ou, ainda, à denúncia de miséria material e moral.

Ana Maria Lisboa de Mello aponta para a importância da epígrafe na obra de Sergio Kokis. Esta é a última estrofe do poema “profundamente”, de Manuel Bandeira: “Estão todos dormindo / Estão todos deitados / Dormindo / Profundamente”:

Nesse poema, o sujeito lírico refere-se a um passado só recuperável pela memória, e esse é o exercício constante do narrador protagonista de *Le pavillon des miroirs*, dividido entre um passado traumático e um presente solitário e perpassado de melancolia. Ao longo do poema, Bandeira trata também da fugacidade do tempo, das alegrias da infância, ao lado de pessoas que já morreram, e emprega o verbo “adormecer” no sentido de morrer, metáfora presente no excerto selecionado por Kokis. (MELLO, 2008, p.180)

Mello observa que ao retomar a estrofe de Bandeira, Kokis antecipa o teor do romance, que é “a recuperação do passado que se expressa em um ‘tecido de lembrança’ de coisas que existiram ou até foram inventadas, de recordações pungentes, tecido que, no final do romance, o narrador arrisca chamar ‘identidade’” (idem).

O ambiente familiar da infância do protagonista, vivido no Rio de Janeiro dos anos 50, é um ambiente precário material e afetivamente. A casa é descrita como um espaço pesado e viscoso, a família é desestruturada, o narrador sente a ausência do pai – “meu pai trabalha muito e quase nunca está” (p.39), a indiferença da mãe, a falta de diálogo na família: – “Meu pai não quer saber de histórias de negros nem de padres. Por isso não posso falar com ele. Os outros também não querem responder às minhas perguntas” (p.19). Integram a casa da rua Presidente Vargas: o pai, a mãe, o irmão mais velho, o nenê e a tia Lili. O narrador-protagonista sente-se alheio a esse ambiente, e desde sempre, solitário:

Não há nada a fazer nesta casa, nada de brinquedos. Me arrasto por debaixo das camas ou olho pela janela, só isso. O neném ainda é muito pequeno para brincar e meu irmão mais velho não gosta das minhas brincadeiras. É sempre assim. Somos um conjunto em desordem. [...] Vivemos todos amontoados no apartamento e dormimos no mesmo quarto; só Lili dorme no chão da sala. Mas falta alguma coisa para que isto seja uma família. Cada um parece ocupado com seu próprio tédio. (2000, p.9)

A arte ajuda o pintor a domar os seus fantasmas do passado, uma vez que a “Mnemósine” (memória) é a deusa de sua pintura. O narrador associa a memória do vivido, as suas “viagens imaginárias”, perpassadas pela melancolia, à produção de sua arte:

Assim que as cores chegam aos meus olhos no canto sombrio do ateliê, o passado começa a dançar em meu espírito. Como quando eu fechava os olhos em minha cama, na volta dos passeios. Entre estes espaços gelados que me envolvem, é mais fácil para mim abandonar-me nessas viagens imaginárias. Agora que sei domar as imagens, dando-lhes uma forma plástica, posso tirar mais proveito disso. (p.35)

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. (p.65)

Assim, o narrador-protagonista reflete que foi a “impressão de desenraizamento” que o empurrou para o “trabalho inútil de acumulação de imagens pintadas. Para reencontrar a vida” (p.164-165).

O exílio, para a personagem do romance de Kokis, representa a saída encontrada para a busca de algo em falta, uma vez que a idéia de partir o fascina. Desse modo, percebemos que, de acordo com Kristeva, “o estrangeiro suscita uma nova idéia de felicidade. [...] A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo” (1994, p.12). Assim, o narrador-protagonista vê no exílio uma tentativa de se descobrir, de (re) construção da sua identidade:

As línguas estrangeiras me pareciam cheias de promessas, de entonações penetrantes, de raízes próprias para desvendar o desconhecido. Também as acreditava ricas de uma sabedoria milenar, da qual eu me achava afastado por minha situação tropical. Suas dificuldades com ares insólitos sugeriam aventura, cargueiros de partida marcada cheios de vagabundos. Toda partida, aos meus olhos, era como que a descoberta da identidade, ou antes a redescoberta, pois eu a supunha escondida, inteira e acabada, sob a camada dos hábitos cotidianos. (p.135)

A solidão que o narrador-protagonista sente, entretanto, não faz parte apenas de seu presente no exílio, na sua situação de migrante. Na infância e na adolescência, esse estrangeiro desenraizado, já era um solitário em suas brincadeiras, pensamentos e passeios:

E sinto a mesma distância em relação aos companheiros da rua. Não estou mais totalmente na jogada, nossas lembranças são distintas e, pior ainda, tenho a impressão de que eles não fazem mais do que se repetir para matar o tempo. Meus passeios são mais solitários agora; tomo mais cuidado ao olhar as coisas ou ouvir histórias dos outros para refazer minha provisão de sonhos. E fico esperando minha volta. Guardo meus segredos, já não me desvendo mais. (p.170)

No estrangeiro, ele confessa ter perdido a noção do tempo. Já se passaram vinte e cinco anos, mas ele diz não ter visto o tempo passar. Partiu para umas férias que se prolongaram em exílio, e desde esse dia nunca mais voltou para o país de origem. A ilusão de que tudo no estrangeiro era provisório aliviava-o de suas angústias:

Sirvo minha dose de vodca lembrando que há um quarto de século moro neste país. Não vi o tempo passar. Bebo para festejar ou para esquecer? Eis uma questão de que eu fujo. [...] A solidão enfim reencontrada, a liberdade integral, eu me dizia. Mas também uma identidade que eu evitava considerar. Eu era diferente das pessoas daqui, um outro. [...] A gente é sempre estrangeiro em relação a um outro, mesmo quando não sente isso. (2000, p.247)

Porém, essa liberdade total nas duas temporalidades resulta na melancolia de um ser solitário, como bem observa Kristeva:

Livre de qualquer laço com os seus, o estrangeiro sente-se “completamente livre”. **O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão.** Sem utilidade ou sem limite, ela é tédio ou disponibilidade supremos. Sem os outros, a solidão livre, como o estado de ausência de gravidade nos astronautas, destrói os músculos, os ossos e o sangue. Disponível, liberado de tudo, o estrangeiro nada tem, não é nada. [...] Ninguém melhor do que o estrangeiro conhece a paixão da solidão: ele acredita tê-la escolhido para gozar ou tê-la suportado para padecer. [...] este é seu paradoxo: o estrangeiro quer estar sozinho, porém cercado de cúmplices. [...] O estrangeiro aspira à cumplicidade para, ao recusá-la, melhor sentir a sua virgindade. (1994, p.20)

Enfim, concluímos com uma última observação a respeito do título do livro, *Le pavillon des miroirs (A Casa dos Espelhos)*, que remete ao pavilhão de espelhos de um parque de diversões, onde o narrador diz se reconhecer nas deformações:

Meu ateliê está disposto de tal modo que eu me situo em **um canto sombrio**, sentado à minha mesa para receber os reflexos diretos das pinturas. Tudo se ilumina, então, em minha retina. A fumaça do cigarro contribui para criar efeitos sobre as superfícies paradas; um pouco como o calor que subia do chão ardente parecia molhar as formas sob o sol da minha terra. [...] Baixar as cortinas do ateliê é como fechar os olhos e **deslizar para um real mais brilhante**, um mundo em que o mormaço desaparece, em que a cor dos quadros aviva e aquece o ar ambiente. A bagunça que me rodeia é espantosa: uma coleção de imagens bem reais que se amontoam à maneira de um gigantesco carnaval. [...] Das vagas garatujas de minha infância deslizei, sem me dar conta disso, para esta floresta colorida, habitada por multidões de reflexos humanos. **Meu subsolo** assim se tornou pirâmide, fechando o cortejo fúnebre de minhas imagens metamorfoseadas em simples múmias coloridas. (p.17-18)

O título é uma metáfora às telas no ateliê do artista transformada em “sala dos espelhos deformantes”. Consideramos que uma tradução mais pertinente seria “O pavilhão dos espelhos”, de forma que remeteria apenas aquele espaço circunscrito dentro da casa onde ficam guardados os quadros do pintor, assombrados pelos fantasmas de suas lembranças.

Referências

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

KOKIS, Sérgio. *A Casa dos espelhos*. Tradução de Marcos Castro. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (org). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991. (p. 47-61)

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O Brasil visto de longe: memória e melancolia em *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis. In: *Brasil/Canadá: imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais*. Zilá Bernd, org. – Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi : essai*. Montréal : XYZ éditeur, 2007.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. São Paulo: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard).

VILLAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005.