

Velhice e marginalidade: a narrativa da experiência sucateada em *Lembrancinha do Adeus*, de Julio Ludemir

Susana Moreira de Lima

O velho e o novo: o diálogo do descarte

Ao analisar a presença do “mais velho” no romance *Lembrancinha do Adeus: história[s] de um bandido* (2004), de Julio Ludemir, no qual se encontram, além da representação da velhice, a discussão sobre marginalidade e violência, observa-se a relação dialógica entre dois bandidos: um velho, 62, seu Roberto, conhecido como Lambreta, e um jovem, 14 (mas tão pequeno que aparenta ter sete anos), Suvenir (do francês *souvenir* = lembrança, “vir à tona o que estava submerso”), daí o nome Lembrancinha, pelo qual ele é chamado pelo velho. Esse nome da personagem jovem que o escuta simboliza a possibilidade de uma continuação de sua existência na memória de outro, aludindo ao processo de passagem do conhecimento de geração em geração, mantendo vivas as histórias de sua vida e de sua gente. Ele lhe conta histórias porque quer ser lembrado, “entrar no coração” dele para não ser esquecido.

No diálogo entre o jovem e o idoso discute-se, nesse texto, a representação do indivíduo mais velho como figura detentora de um conhecimento, porém, em muitos pontos, deteriorada. Que é ser *velho*? A velhice é “uma categoria social. No quadro binário de construção do mundo, seu referente é a juventude”, esta, também instituída socialmente como categoria hipervalorizada, afirma a historiadora Tânia Navarro Swain, que reconhece a perda de vitalidade do corpo, mas ressalta a velhice como uma “representação social que polariza e hierarquiza o humano para melhor excluir, para melhor controlar”¹.

O mais novo é nascido no Morro do Adeus e, órfão, criado como filho da “boca do Adeus”; o mais velho é experimentado em uma vida inteira de crimes e trinta anos de cadeia. Ele fala da história do crime, que afinal

¹ Swain, “Velha? eu? auto-retrato de uma feminista”, p. 1.

é a história deles, na mídia, veiculada nos jornais falados e impressos como não correspondente à verdade, numa alusão à história oficial construída. O impulso questionador do autor do romance *Lembrancinha do adeus* à prática literária vem junto ao discurso da personagem Seu Roberto, crítico em relação à mídia, à questão da substituição da história pela notícia.

Esse romance trata da questão da memória individual e coletiva, da memória social. Discute a verdade e a mentira e sua importância para a história e para a ficção, além de questionar a possibilidade de se saber ao certo cada uma destas. Coloca em jogo o narrar e o viver. O diálogo entre essas personagens dá-se a partir de narrativas orais perpassadas pela memória do marginal idoso; e pelas perguntas do “mais novo”, que também afirma seu saber e quer “dar conselhos” ao mais velho.

Segundo Walter Benjamin, “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: *sabedoria*. *A arte de narrar* está *definindo* porque a sabedoria – o lado épico da *verdade* – está *em extinção*”². Nesse contexto, Ecléa Bosi pergunta: “por que decaiu a arte de contar histórias?” e responde: “Talvez porque tenha decaído a arte de trocar *experiências*”³.

Em “O narrador”, Walter Benjamin fala de um narrador que narra a própria experiência; em “O narrador pós-moderno”, Silviano Santiago fala de um narrador que narra a experiência do outro. Ao analisar o narrador das histórias contadas em *Lembrancinha do adeus*, observa-se que a personagem Seu Roberto narra suas experiências, as de outros, e como suas as experiências de outrem, aproximando-se ora do narrador clássico, que quer dar conselhos, intercambiar experiências; ora do narrador pós-moderno, que se quer próximo do ouvinte, não pode mais dar conselho.

Mas “quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê?”⁴, questiona Silviano Santiago. Para ele, o narrador pode narrar uma *experiência* “de dentro” ou “de fora” dela. No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação, o que empresta autenticidade à matéria narrada e ao relato. Quanto ao segundo, ele afirma que

² Benjamin, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, pp. 200-1 (grifos meus).

³ Bosi, *Memória e sociedade*, p. 84 (grifo meu).

⁴ Santiago, “O narrador pós-moderno”, p. 38 (grifos meus).

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra *não* foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o “puro ficcionista”, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovido de autenticidade (...). O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são *construções de linguagem*⁵.

O romance constitui-se unicamente de discurso direto. A personagem “mais velho” narra histórias que traz na memória e passa a relatá-las ao “mais novo”, do início ao fim do livro. Este viveu muitas situações, mas também ouviu, leu muitas histórias e viu muitos acontecimentos vividos por outros. A personagem “mais velho” narra experiências das quais tem conhecimento tanto “de dentro” quanto de fora” delas, mesclando em seu discurso um *saber*, o que Silviano Santiago chama de *experiência concreta de uma ação e forma exterior a essa experiência concreta de uma ação*.

No espaço ficcional, as personagens estão escondidas numa cisterna, onde se dá o processo narrativo, em meio a um tiroteio, já há treze dias, quando o diálogo entre eles passa a ser “ouvido” por nós, seus leitores, e, pensando com a referência de Silviano Santiago em “O narrador pós-moderno”, também pelo próprio “narrador subtraído”. A função deste passa a ser a de ouvir para que possamos ouvir também esse diálogo, numa transposição da afirmação de Santiago a respeito do narrador do conto espanhol de Edilberto Coutinho, “Azeitona e vinho”, de que este, ao olhar o jovem, está a nos dizer “deixem-me olhar para que você, leitor, também possa ver”⁶. É como se o narrador do romance em estudo, tal como no conto “A lugar algum”, de Coutinho, sem dizer com palavras, assim como para aquele, nos convidasse: “eu estou olhando, olhe você também”⁷, e para este dissesse “eu estou ouvindo, ouça você também”.

O “mais velho” narra para perpetuar sua existência na memória do menino que irá lembrar. Segundo Walter Benjamin, “a narrativa (...) não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”⁸. Quando o ‘novinho’ pergunta ao ‘mais

⁵ Id., pp. 40-1.

⁶ Id., p. 45.

⁷ Id., p. 52.

⁸ Benjamin, *op. cit.*, p. 205.

velho': "o que que tem de mentira ou de verdade nisso tudo que tu me contou?", ele responde: "eu não lembro mais o que é mentira e o que é verdade. Sei que eu gosto que seja assim. É assim que eu gostaria de viver no coração das pessoas. Mesmo depois de falecido" (LA⁹, 238). Deste modo, essa narrativa reporta-se ao ato de narrar e ao seu processo de criação, à matéria de que se constitui o que é narrado.

Narrar para permanecer

O "mais velho" quer ser ouvido. Muitas de suas histórias falam dos companheiros, das diversas cadeias em que esteve preso, das fugas e dos crimes cometidos e pode-se pensar em quantas histórias ele não pôde viver e como teve que se limitar a contá-las; em quantas ele ouviu, e passou a repetir; no tempo que teve para elaborá-las, na sua inventividade e como isso foi a sua salvação. A necessidade que o velho tem de narrar histórias é tão grande quanto a do menino em ouvi-las. Não se trata de escrita e, sim, de narrativas orais, numa alusão ao que é popular, a uma sabedoria que deve ser mantida na memória das pessoas, por isso têm que ser ouvidas, gravadas não só por meio das palavras, mas dos gestos, da expressão viva de quem conta, do olhar, do calor da presença do narrador, tal como afirma Benjamin: "na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente com seus gestos (...) que sustentam de cem maneiras o que é dito"¹⁰.

A arte de contar histórias, muito freqüentemente associada ao tecer, pela prática do trabalho manual acompanhado das narrativas orais, é invocada nesse romance também com esse valor, já que o mais velho quer ouvir rádio ao cozinhar, como fazia sua mãe, trazendo para o texto, com a modernização, a prática antiga do trabalho associado a histórias. Assim, ele narra enquanto cozinha, coordenando "a alma, o olhar e a mão", reportando-me às palavras de Valéry, no que se refere à atividade típica do artesão. Deste modo, relaciona-se narrador a artesão: este pode transformar a matéria com que trabalha, com o trabalho das mãos, assim como aquele que, com a ajuda das mãos, pode narrar experiências suas e alheias.

⁹ Toda vez que se fizer referência ao romance *Lembrancinha do Adeus*, será adotada a sigla LA, seguida do número de página.

¹⁰ Benjamin, *op. cit.*, p. 221.

Além de nos remeter ao problema colocado por Santiago acerca da “autenticidade” do que se narra, a partir do que se experimenta ou do que se conhece pela observação, o romance *Lembrancinha do adeus* faz novamente a pergunta de Benjamin acerca da “relação do narrador e sua matéria – a vida humana”, se “não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?”¹¹. Ao aludir ao resgate da tradição oral, o autor desse romance também convida o leitor a “refletir sobre o sentido de uma vida”¹².

Narrativa oral e linguagem marginal

A narrativa literária tem lançado mão de outros modos de contar histórias, de diferentes pontos de vista, de outras linguagens, como a do cinema, por exemplo. A literatura brasileira contemporânea tem sido atravessada de diversas formas narrativas, de outras mídias. O romance em análise traz, ao longo de suas páginas, fotografias legendadas de situações reais de crime ou miséria. A narrativa oral também tem se manifestado na voz de personagens, numa representação dessa prática pela construção de linguagem, aproximando-se de tal tradição. Em *Lembrancinha do adeus* utiliza-se essa técnica narrativa e apaga-se o narrador, dando espaço à voz da personagem que assume o papel de contador de histórias, como na tradição oral. Esse artifício retoma a forma de se transmitir conhecimento de boca em boca e traz a presença do corpo de quem narra para perto de quem ouve.

Ao retomar a narrativa oral como prática, numa história que se refere a uma sociedade de marginais, de bandidos, pode-se atribuir tal escolha como busca de figuração mais legítima da voz desse grupo, observando-se o que afirma Ivete Walty acerca de “contadores de histórias, em sua relação com o *lugar de oralidade* nas sociedades atuais”, como “o espaço da marginalidade”. Em tal reflexão, ela pergunta: “como se associam velhice, oralidade e o ato de contar histórias em seu movimento de resistência e exclusão numa época marcada pela informática, pela globalização (...)

¹¹ Ibid.

¹² Id., p. 213.

coletivização do saber”. Walty retoma o pensamento de Le Goff sobre a memória coletiva acerca da “transmissão de conhecimentos considerados como secretos” e a “vontade de manter em boa forma uma memória mais criadora que repetitiva” e conclui que se o ato de narrar tem a função social de formar e manter a memória “é natural que o velho seja elemento básico nesse processo”¹³.

Velhice e história: construção ao longo da vida

Seu Roberto refere-se muitas vezes ao longo desse diálogo o fato de ter dificuldades com a memória, e o atribui ao excesso de maconha durante toda a sua vida: “mas ele me largou, não lembro bem por quê. Caraca, esse negócio de fumar maconha todo dia tá foda. Já notou que toda história que eu conto sempre falta um nome, um lugar?” (LA, 27). Com essa afirmativa, ele pode estar encobrendo um sinal de sua velhice, para sua narrativa não cair no total descrédito, ou pode-se denotar o resultado dessas deficiências da velhice agravadas pelo comportamento dele ao longo de sua vida. Segundo os antropólogos Klass e Ellen Woortmann, “o que o velho é, depende do que ele *foi* ao longo de sua vida e, particularmente, dos eventos cruciais para a comunidade a que pertence”¹⁴. Nessa perspectiva, pode-se entender o pouco crédito dado pelo jovem ao mais velho como uma continuidade do estigma que ele já carrega por ter sido “contador de histórias”, no sentido pejorativo, a vida toda, já conhecido por contar mentiras. A questão da verdade e da mentira entra nesse diálogo para discutir-se também a questão do limite entre invenção e fato, o que desemboca novamente na referência à história e à literatura oral.

Contando histórias ao menino, a personagem Seu Roberto (o Lambreta) vai narrando uma história do país, sob a perspectiva do marginal, do pobre, do favelado do Rio de Janeiro. Fala daquilo que faz parte de seu universo: futebol, polícia, crime, mídia, política, políticos (dentre outros Carlos Lacerda, Deputado Tenório Cavalcante e sua capa preta); bandidos, favelas, morros; faz o mapa da cidade antiga, como era, e diz como são hoje os

¹³ Walty, “Velhice, marginalidade e oralidade: resistência e/ou exclusão”, pp. 24-5.

¹⁴ Woortmann, “Velhos camponeses”, p. 139 (grifos dos autores).

mesmos lugares; menciona a tortura no período da ditadura militar; fala de crimes históricos (Trem pagador, Tim Lopes e outros), de criminosos conhecidos do mundo “real” ou não (Uê, Escadinha, Lúcio Flávio, Fernandinho (da) Beira-mar e outros). Ao citar nomes próprios de seus companheiros e de bandidos famosos, o “mais velho” busca perpetuar os eventos ocorridos no grupo social a que pertence. Essa prática confere à narrativa uma “densidade da história pessoal”¹⁵. Seu Roberto tem orgulho de dizer que fez parte de determinada história, que conheceu um bandido perigoso. Orgulha-se de narrar e de fazer parte de uma história que fala de sua realidade, aquela com a qual se identifica, “o crime”.

Mas não só para falar de si é narrada a história da marginalidade pela perspectiva do excluído, mas para que as histórias (ou a história) deixem de ser registradas apenas a partir do ponto de vista daquele que pertence a outro lugar de fala, a um grupo socialmente incluído. Ao narrar para um jovem favelado a história vista por alguém “de dentro”, um velho favelado, cujos códigos são diferentes daqueles que têm escolaridade avançada e, portanto, podem escrever, têm legitimidade para escrever, são lidos e a seus textos é dada credibilidade. Além disso, por ser escrito e publicado, este fica como registro histórico, como “verdade”. Que lugar ocupa a versão da história contada por um marginal, que viveu a situação, ou pertence à mesma perspectiva de mundo de quem a viveu? Trata-se de preconceito em relação a esse grupo social ou essa exclusão faz parte do jogo de permanência da classe dominante no poder?

Pode-se entender a escolha estética de representação da narrativa oral para contar essa história de bandidos como uma postura que prolonga o preconceito quanto à voz do excluído, ao reproduzi-la da forma mais comum com a qual este tem se expressado? Ou essa forma narrativa é justamente a voz que amplia a visão acerca do quanto esse grupo marginalizado vai ficando cada vez mais à margem da sociedade ao passo que sua história vai sendo tipificada pela linguagem de outro grupo que o representa, criando, assim, uma realidade distorcida que será noticiada ao mundo?

¹⁵ Bosí, *op. cit.*, p. 28.

Ouvir para esquecer de si

O mais novo ouve as histórias narradas por Lambreta. Ele quer saber tudo, quer detalhes, quer que ele continue a relatar tudo o que sabe. Ele quer ouvir, tem necessidade de manter-se suspenso da realidade pelo envolvimento com as histórias que o mais velho narra, como se fossem contos de fada. A relação deles dá-se em termos de troca. Eu conto histórias, você as ouve. Você me possibilita manter-me ocupado, narrando, dispõe-se a registrar na memória o que tenho a dizer, as experiências que vivi, ou que quero que sejam lembradas assim, para que não se percam e, em troca, eu o mantenho fora desta dura realidade, transportando-o para uma realidade semelhante, mas que não é a sua, que se dá em outros lugares ou neste mesmo em outro tempo, com outras pessoas. As histórias são familiares à realidade do menino, mas são fictícias, ou pertencem a outros, portanto, servem-lhe de entretenimento. São como filmes a que ele assiste ou como se houvesse um rádio ligado: “–Eu tava tão ligado nas tuas aventura, que até esqueci da vida”; “ – Os tiro voltou só agora ou é nós que tava tão entertido na nossa prosa que nem notou o barulho?” (Suvenir, *LA*, 85; 21).

Vou contar, porque falando eu não penso no que tá acontecendo no morrão (Lambreta, *LA*, 11).

– Então conta logo, que eu também não quero saber onde é que essas bala toda tá pegando (Suvenir, *LA*, 11).

Carente e de comportamento contraditório, o menino afirma ser um “bandidão”, mas tem medo do escuro (*LA*, 45); empunha um revólver e chupa chupeta (*LA*, 52; 151; 166; 167); fuma maconha, cheira coca e quer comer brigadeiro com muito “nescau”; quer colo (*LA*, 133), quer ouvir histórias (*LA*, 166), é órfão, vive em busca de um pai, fala de sua mãe com ódio, tem raiva das mulheres. Tais observações trazem elementos que colocam a personagem Lembrancinha em posição de aprendiz em relação ao velho Roberto, que passa a ser seu protetor durante os dias de convívio no esconderijo. Ele estabelece uma relação afetiva paternal com o garoto órfão.

Ao mesmo tempo, essa narrativa pela voz do velho retrata alguém de quem já não se tem muito o que esperar, em quem não se pode crer,

confiar na memória, ou de quem não se tem muita coisa aproveitável a se ouvir ou aprender, afinal, já está ultrapassado em valores e posturas, modos de ver e lidar com um mundo que em muito já se modificou e não aceita mais os velhos códigos para seu funcionamento. Enfim, trata-se de alguém que possui uma chave cujo recorte não corresponde mais ao segredo da fechadura de uma porta que se quer abrir, mas que ainda se comporta frente ao jovem como se a chave fosse abri-la para encontrar um tesouro. O que esse velho possui nada mais é do que uma sucata. Esse é um modo como se pode ver o velho representado nesse texto.

Preconceito e estereótipos: construções de linguagem

Por ser velho, Seu Roberto já é excluído. Suas histórias trazem a trajetória da exclusão, por ser marginal. Trata-se de dupla exclusão num romance cuja forma também está em processo de exclusão, pois este é a representação da narrativa oral. Deste modo, a representação da velhice e da marginalidade está bem apropriada na forma narrativa. O mesmo ocorre quanto às relações estabelecidas entre as personagens, já que o velho se contrapõe a um jovem no diálogo. Sempre se referindo ao fato de um ser *velho* e o outro *jovem*, ambos adotam vários nomes para se tratarem, ressaltando essa diferença de idade: mais velho, coroa, vovô, tio, velhinho; e: mais novo, novinho, menor, pirlalho, moleque, leite ninho, seu merdinha, menino, meu menino.

Nessa narrativa, a velhice é representada de modo estereotipado no que se refere à linguagem, pois o velho coloca a maioria dos verbos no passado e usa expressões comuns aos idosos como: “na minha época”; “naquele tempo”; “antigamente”. Pelo mesmo artifício, aparece também o preconceito, partindo do próprio velho, sobre sua diferença em relação ao novo, delimitado pela distância tanto do tempo “hoje; agora/antigamente”, quanto das pessoas “eu; a gente/vocês” e de ambas juntas “minha época”:

O que *hoje* vocês chamam de Zona Oeste, mas que *na época* a gente chamava de Zona Rural (...) eu tinha um contexto com o Chicão, que foi o primeiro dono da Vila Vintém, que *na época* a gente chamava de Vila do Vintém. Pra você ver que não foi só o crime que mudou. Mudou tudo menor (LA, 63);

O crime é um meio de viver, *vocês novinhos* é que têm essa mania de ser Rambo (LA, 177);

– Tô falando: esses novinhos são tudo cheio de marra. Mas nenhum sabe o que é o crime (LA, 10);

Na minha época, por mais que *a gente* achasse a boa, o crime não dava tanto dinheiro como o tráfico (LA, 94);

– Como tu disse, *era* não sou mais. *Agora* eu não encaro os meus inimigos nem se eu tô de bazuca (LA, 45).

Mas *antigamente* não era medo (LA, 29);

Porque qualquer um bandido, qualquer um cara que tivesse a infelicidade de matar um policial *naquela época* ele viveria pouco tempo (...) e *naquela época*, bandido nenhum tinha peito de bater de frente com a justa (LA, 31);

Naquela época a mídia tratava os comunistas que nem *hoje* eles fazem com os traficantes (LA, 79).

O preconceito de outras ordens aparece no discurso do velho: contra o homossexual e a prostituta, ao se referir à infelicidade de um policial cuja maldade ele compreendia, pois este era pai de um “viado e de uma puta”; sobre as mulheres, às quais só se refere para falar de sexo, sendo que muitas vezes nem fala o nome de uma mulher, apenas cita seu sexo para referir-se a ela. O menino também expressa seus preconceitos: primeiro contra mulheres, e também sobre homens que cozinham: “mulher é um bicho que não presta” (LA, 93); “cozinhar é papo de boiola” (LA, 88); “tu pode contar umas história maneira. Mas quando tu tá cozinhando tu fica burro que nem uma mulherzinha” (LA, 92); “esses tiro são pra chamar atenção da mídia (...) Mas bandido nunca gostou de urubu. Jornalista, pra nós, é tudo x9. Tim Lopes. Cagoeta fila da puta” (LA, 72).

Memória de velho: tesouro ou sucata?

O “trabalho da memória”, em *Lembrancinha do adeus*, é um exercício constante da personagem ‘mais velho’ enquanto conta histórias para o ‘novinho’. Segundo Halbwachs “a memória não é sonho, é trabalho”¹⁶. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto das representações que povoam nossa cons-

¹⁶ Halbwachs *apud* Bosi, *Memória e sociedade*, p. 55.

ciência atual. A linguagem é o elemento socializador da memória, que é responsável pela conservação e elaboração do passado. Por isso Lambreta, como narrador, e Lembrancinha, como ouvinte, mantêm um interesse comum, o de conservar o narrado, pois “a história deve reproduzir-se de geração a geração, gerar muitas outras cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos”¹⁷. O “mais velho” sabe que irá morrer no final de suas narrativas, por isso narra muitas histórias, tal Sheerazade quando contava, “cada episódio gerava em sua alma uma história nova, era a memória épica vencendo a morte em mil e uma noites”¹⁸. Essa alusão possibilita a relação que se pode estabelecer entre o fato de Sheerazade levar ao conhecimento do Califa a realidade dos marginalizados do deserto, em *Mil e uma noites*, e de o velho Lambreta contar ao menino histórias da marginalidade, da favela em outros tempos, em *Lembrancinha do adeus*.

A diferença é que o Califa não conhecia tal lado da vida, tendo Sheerazade, assim, a possibilidade de apresentar-lhe essa face do mundo. Suas histórias, então, interessam a seu interlocutor, são para ele jóias preciosas; porém, o menino favelado – sem infância, que desconhece muitas coisas, mas sabe bem sobre a dura realidade da vida de marginal, vive na pele todos os dias e, mais, sabe lidar com os códigos atuais dessa prática de sobrevivência – não precisa mais dessas histórias: estas não servem mais como exemplo, não trazem mais estratégias que o ajudem em sua sobrevivência. Ele gosta de ouvir essas histórias, apenas para esquecer um pouco de si, de sua realidade, não para conhecer outras e aprender com elas. Esse sujeito, embora novo, aprende com as próprias experiências. Há um debate entre o mais velho e o mais novo. O velho não é o único detentor de conhecimento, o menino também sabe, iguala-se a ele:

eu sou que nem tu era no passado. (...)

– No crime, o cara tem que ter certeza que a vida dele é toda agora (...) o amanhã não existe pra ele.

Não sei se você percebe isso, mas essa é que é a grande verdade. O bandido de ontem sabia disso.

¹⁷ Bosi, id., p. 90.

¹⁸ Id., ibid.

E o de hoje também. Eu sei (LA, 44).

(...)

tu vai perder teu tempo. Porque com esses tiros todos, o povo todo passou a noite deitado no chão.

– Tu pode entender muito de crime, mas é do passado. Porque, hoje em dia, eu não conheço uma pessoa que não fica pelos canto do barraco, filmando tudo o que tá acontecendo quando tá tendo trocação nos beco (LA, 46).

O menino também quer dar conselho ao velho:

mas tu não entende nada de mulher (...) e quanto mais eu conheço as cachorra, mais eu odeio elas (...)

Tu não sabe como é mulher, seu Lambreta?

Sei, Suvinil. A melhor coisa do mundo.

Não, as cachorra é o bicho mais traiçoeiro que existe nesse mundo. Nós devia chamar elas de cobra peçonhenta (LA, 93).

E não é só... o menino mostra que vê as coisas de modo diferente do velho não só pela diferença de idade, mas porque as experiências das pessoas são diferentes mesmo. Por isso, a partir de sua visão, ele pode discordar da opinião do velho e isso não se refere a respeito, apenas é fruto da vivência diferente de ambos. O menino parece ter consciência disso, quando diz, em resposta ao velho chamando-o de criança:

– Criança é tu, vovô. Porque não se mede uma criança pelos anos que ela tem. Uma criança, nós mede pelo proceder. Crianças é qualquer pessoa que a gente engana fácil... e tu vive sendo enganado por mulher (LA, 94).

Há uma inversão. Nesse momento, quem ensina algo é o mais novo ao mais velho.

O velho narra até o fim suas histórias e sabe que irá morrer. Ao contrário de Sheerazade, ele morre no final, é morto pelo menino. A morte do velho narrador é a representação da morte da narrativa oral? Esta virou sucata?

Seu Roberto é um narrador que, como pensa Benjamin, tem o “dom do conselho (...) seu talento de narrar lhe vem da experiência”, extrain-

do sua lição da própria dor, “sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo”¹⁹. É por isso que ele vai até o final da narrativa que faz ao “menor”:

Todo mundo queria ver o fim daquele homem, que era o cão em pessoa. A punição tinha que ser exemplar. Ele tinha que entrar no coração das pessoas que nem eu quero fazer com tu, mesmo que tu vá me matar depois que eu terminar essa história (LA, 237).

O ‘mais velho’ quer ser um narrador benjaminiano, acha que tem conselhos a dar:

eu, com minha experiência (...) depois de onze perfurações no corpo e trinta anos de cadeia, o que que eu vou fazer com tudo que eu aprendi com meu sofrimento? A única coisa que eu posso fazer é ensinar aquilo que eu não aprendi na época que devia ter aprendido pra uma pessoa que nem tu, que também só vai aprender tarde demais (LA, 141);

– Então, aprende com quem teve lá fora. E pode te ensinar como é a vida pra lá da praça das Nações” (LA, 15).

Além disso, o mais velho cobra *respeito* do mais novo – “ainda tenho que ouvir esse pirralho faltando com respeito a um cara que só de cadeia tem o dobro de anos que ele” (LA, 10) – em nome da idade, e repete frases estereotipadas como:

no dia que tu *respeitar os mais velhos*, tu vai parar de vacilar (...) É, menor, porque não é só tu que vacila, pirralho. Neguinho vacila desde 79, tá ligado? E naquele dia morreu mais de cem só porque três caras não quiseram *ouvir a voz da experiência* e vacilaram (LA, 11, grifos meus).

Nesse romance contemporâneo, retoma-se um sujeito anterior ao romance quixotesco, tendo em vista o que diz o filósofo italiano Giorgio Agamben: “o velho sujeito da experiência (...) não existe mais. Ele fala da impossibilidade de uma experiência que se pode, “simultaneamente, fazer e ter”²⁰. O velho Lambreta não pode mais ser sujeito da experiência, ele a tem e quer passá-la ao mais novo mediada pela linguagem, que não aceita esse conhecimento, pois o jovem, sem infância, está fora do escopo da ex-

¹⁹ Bosi, *op. cit.*, p. 91

²⁰ Agamben, *Infância e história*, p. 33 (grifos meus).

periência. O “mais velho” narra também a experiência alheia, como um narrador visto sob a perspectiva de Santiago, pois seu interlocutor, o “novinho”, recusa seus conselhos, a experiência do mais velho é de “menor valia nos tempos pós-modernos”, por isso ele “se subtrai”. Aconselhar não é mais possível, pela incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes. “A história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos”. As narrativas hoje são “quebradas. Sempre a recomeçar”²¹. A narração exemplar foi substituída pela informação da imprensa e a ‘velha’ voz é superada pela imagem.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em ———. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 197-221.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LUDEMIR, Julio Bernardo. *Lembrancinha do adeus: história[s] de um bandido*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”, em *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 38-52.
- SWAIN, Tania Navarro. “Velha? eu? auto-retrato de uma feminista”. *Labrys: estudos feministas*, nº. 4, ago.-dez. 2003.
- WALTY, Ivete Lara Camargos. Velhice, marginalidade e oralidade: resistência e/ou exclusão, em *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, pp. 23-36.
- WOORTMANN, Klass; WOORTMANN, Ellen F. Velhos camponeses. *Humanidades*, nº. 46. Brasília: Editora da UnB, out.1999, pp. 132-41.

Recebido em agosto de 2006.

Aprovado em novembro de 2006.

Susana Moreira de Lima – “Velhice e marginalidade: a narrativa da experiência sucateada em *Lembrancinha do Adeus*, de Julio Ludemir”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 28. Brasília, julho-dezembro de 2006, pp. 33-46.

²¹ Santiago, op. cit., pp. 46-7.