



LETRAS **EM** REVISTA

V 06, Nº 02/2015 | ISSN 2318-1788

Dossiê

Espaços de memória em representações literárias

Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI/UEMA)

Maristela Kirst de Lima Girola (UNISINOS)

Organizadoras



@ 2015 by Mestrado Acadêmico em Letras (UESPI)

Direitos reservados ao Mestrado Acadêmico em Letras (UESPI)

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada sem autorização expressa dos autores e do editor.

Capa: Diego Lopes

Edição e preparação dos originais: Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Revisão: Autores

Bolsista: Herberty Silva

L649 LETRAS EM REVISTA – v. 06, n. 02, 2015. Teresina: Mestrado Acadêmico em Letras, 2015.

Semestral.
ISSN: 2318-1788

1. Estudos Literários. Estudos Culturais - Periódico. 2. Universidade Estadual do Piauí.

CDD 613.703



Governador do Estado
Wellington Dias

Reitor
Nouga Cardoso Batista

Vice-reitora
Bárbara Olímpia Ramos de Melo

Pró-Reitoria de Ensino e Graduação
Ailma do Nascimento Silva

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Geraldo Eduardo da Luz Júnior

**Pró-Reitoria de Extensão, Assuntos Estudantis e
Comunitários**
Luís Gonzaga Medeiros de Figueredo Júnior

Pró-Reitoria de Administração e Recursos Humanos
Raimundo Isídio de Sousa

Pró-Reitoria de Planejamento e Finanças
Benedito Ribeiro da Graça Neto

Coordenação do Mestrado Acadêmico em Letras
Diógenes Buenos Aires de Carvalho

LETRAS EM REVISTA

Publicação do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí.

Equipe Editorial

Editor Chefe

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Comitê Editorial

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes

Prof. Dr. Elio Ferreira de Sousa

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho

Profa. Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa

Conselho Editorial

Profa. Dra. Adriana Bebiano (Universidade de Coimbra)

Prof. Dr. Alfredo Cordiviola (UFPE/CNPq)

Profa. Dra. Ana Pizarro (Universidade do Chile)

Prof. Dr. Anselmo Peres Alós (UFSM)

Profa. Dra. Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro)

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (UFC)

Prof. Dr. Flavio Garcia (UERJ)

Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo (UFG/CNPq)

Profa. Dra. Luiza Lobo (UFRJ)

Profa. Dra. Marcia Miguel Manir Feitosa (UFMA)

Profa. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (UNIFESP)

Profa. Dra. Regina Zilberman (UFRGS/CNPq)

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida (UFMG/CNPq)

Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes (UFPI)

Profa. Dra. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa (UFPB/CNPq)

Profa. Tania Regina de Oliveira Ramos (UFSC)

Profa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar (PUCRS/CNPq)

Consultores *Ad hoc*

Alvaro Simões (UNESP), Ana Cecilia Olmos (USP), Andre Mitidieri (UESC), Brenda Carlos de Andrade (UFRPE), Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS), Eliane Debus (UFSC), Frieda Liliana Morales Barco (UEM), Helena Heloisa de Fava Tornquist (UFSC), Ilse Maria da Rosa Vivian (URI), Izabela Leal, Jaqueline Rosa da Cunha (IFRS), Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS), Letizia Zini Antunes (UNESP), Lizandro Calegari (UFSM), Luciene Azevedo (UFBA),

Mara Lúcia Barbosa da Silva (UFSM), Marcelo Fernandes (UFMG), Márcia Rios (UNEB), Maria Eunice Moreira (PUCRS), Miriam Denise Kelm (UNIPAMPA), Rosa Maria de Carvalho Gens (UFRJ), Simone de Souza Braga (ISAT), Sônia Inez Gonçalves Fernandez (UFSM), Rosilda Alves Bezerra (UEPB), Viviane Herchmann (UNIRITTER), Zila Letícia Goulart Pereira Rêgo (UNIMPAMPA)

SUMÁRIO

Dossiê: ESPAÇOS DE MEMÓRIA EM REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS

| | |
|--|------------|
| Apresentação..... | |
| Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI/UEMA) | |
| Profa. Dra. Maristela Kirst de Lima Girola (UNISINOS) | |
| 1. O papel da memória no processamento da leitura do objeto estético: o gênero conto..... | 11 |
| Sonia Inez Gonçalves Fernandez (UFSM) | |
| 2. Literatura, Esquecimento, Memória: de como José Saramago entrelaça as três instâncias em sua obra memorialística <i>As pequenas memórias</i> | 34 |
| Miriam Denise Kelm (UNIPAMPA) | |
| 3. Memória dialógica, cidades desérticas y errancia identitaria en <i>Nostalgia de la luz</i> de Patricio Guzmán y <i>Qué tan lejos</i> de Tania Hermida..... | 46 |
| Rolando Garrido Quiroz (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso) | |
| Paola Vázquez Neira (Universidad Nacional de Educación) | |
| 4. Perspectivas en tensión sobre una nueva pertenencia. “Mate amargo” de Samuel Glusberg..... | 59 |
| Melina Di Miro (Universidad de Buenos Aires) | |
| 5. La memoria en la modernidad: Charles Baudelaire y la fotografía..... | 82 |
| Mariana de Cabo (Universidad Católica Argentina) | |
| 6. Romance e memória de arquivo: a figuração plural da singularidade do brasil no romance <i>D’A Pedra do Reino</i>..... | 101 |
| Renailda Ferreira Cazumbá (UNEB/UESB) | |
| Edvania Gomes da Silva (UESB) | |
| 7. Memória: diálogo entre <i>O amanuense Belmiro</i> de Cyro dos Anjos e <i>Du côté de chez Swann</i> de Marcel Proust..... | 119 |
| Mariana Mansano Casoni (Unesp/Assis) | |
| 8. A memória como construção do autêntico: uma avaliação da memória em <i>O deserto dos Tártaros</i>..... | 128 |
| Carlos Eduardo Monte (UNESP) | |

| | | |
|-----|--|-----|
| 9. | A memória na tessitura narrativa do Evangelho de Lucas..... | 154 |
| | Aliana Georgia C. Cerqueira (UNESP) | |
| 10. | Migração Interior: sobre a memória e o esquecimento em W. G. Sebald..... | 171 |
| | Paula Carolina Betereli (UFMG) | |
| 11. | Memórias do Cárcere: espaço de memória..... | 171 |
| | Marisa Martins Gama-Khalil (UFU/CNPq) | |
| | Lilliân Alves Borges (UFU/CAPES) | |
| 12. | A tessitura da memória no redemoinho da vida: o caráter memorialístico em O salto do cavalo cobridor, de Assis Brasil..... | 185 |
| | Abílio Neiva Monteiro (UESPI) | |
| | Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI) | |
| 13. | Joel Rufino dos Santos e suas cartas para o filho: um simulacro da prisão..... | 197 |
| | Rebeca Bulcão da Silva (UFPEL) | |
| 14. | Memória, identidade e imaginário em diário da queda, de Michel Laub..... | 207 |
| | Simone Damasceno Guardalupe (FURG) | |
| | Mairim Linck Piva (FURG) | |
| 15. | A memória e o exílio em cinzas do norte de Milton Hatoum..... | 221 |
| | Priscila Viviane Carvalho (UFPI) | |
| | Saulo Cunha de Serpa Brandão (UFPI) | |
| 16. | O eterno retorno: considerações sobre o tempo e a memória na crônica <i>Uma velhinha em Florença de Cecília Meireles</i>..... | 230 |
| | Vanessa Gonçalo de Sousa (UFPI) | |
| 17. | O mito e a sua formação: um estudo sobre a reconstrução da memória em <i>Anatomia dos Mártires</i>..... | 245 |
| | Ágata Cristina da Silva Oliveira (UFV) | |
| 18. | Memória, escrita(ura) e oratória: a eloquência impessoal e o “scolastico insegnatore” no teatro jesuítico..... | 258 |
| | Felipe Lima da Silva (UERJ) | |

Apresentação

Dossiê: ESPAÇOS DE MEMÓRIA EM REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS

É com muita satisfação que as coordenadoras desta publicação, Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI/UEMA) e Prof. Dra. Maristela Kirst de Lima Girola (UNISINOS) apresentam aos leitores da *Letras em Revista* os textos selecionados para compor o dossiê *Espaços de Memória em Representações Literárias*.

O presente dossiê reúne trabalhos que discutem a relação entre Literatura e Memória. As produções abrangem autores de diferentes nacionalidades, contemplando diversos períodos da historiografia literária. As produções têm como foco o modo como a literatura problematiza experiências, espaços físicos, sociais ou psicológicos; aspectos culturais, históricos, políticos e econômicos, bem como a relação entre a vida e a morte, entre a lembrança e o esquecimento, sendo a rememoração o grande tema que intercambia essas questões.

No tocante à presente proposta, tenciona-se por em discussão lugares de memória a partir da imagem literária. Ao se situar no plano ficcional, os textos reúnem significados das coisas do mundo, que repercutem no ser, revelando novos sentidos.

Para Beatriz Sarlo (2007, p. 98), a escrita da memória é gerada por percalço, em um processo de revelação (coisas lembradas) e encobrimento (coisas que se dissipam), de modo que se pode transformar em uma “corrente metonímica de um vazio para outro [...] vazio constitutivo do sujeito, o vazio de onde surge o enunciado, o vazio cuja lembrança é recortada com dificuldade”.

A partir dessa reflexão, a presente publicação oferece um apanhado de estudos sobre Memória e Literatura, com diferentes enfoques teóricos e metodológicos, que, com certeza, suscitará novas ideias e possibilidades de diálogos a quem tem interesse por essa temática. Além disso, o estudo da memória e da representação literária é realizado a partir de *corpus* diversificado, em que se encontram romance, conto, crônica, narrativa bíblica, diário, memórias, biografia, cartas e poesia.

Conforme Pierre Nora (1993, p. 18), “a atomização de uma memória geral em memória privada dá à lei da lembrança um intenso poder de coesão interior”. Para tanto, é necessário pensar o lugar de onde o sujeito se pronuncia, para que se compreenda como são construídos os espaços de memória no processo de ressignificação. Nesse sentido, esta edição contempla produções que dão relevância às seguintes relações:

Memória e Leitura problematiza o modo como a memória vem se impondo na vida escolar e na cultura oficial; Na relação entre **Memória e Esquecimento** o trabalho da memória se funda na luta contra o esquecimento, condição necessária para o revezamento das lembranças. Ao mesmo tempo, o esquecimento contém a força que impulsiona para a morte, ao desaparecimento das lembranças.

Também os leitores terão acesso a texto que discute a relação entre **memória e trauma**, cujo conteúdo literário remete à experiência da dor, da compreensão do vivido, do sentido da existência.

A relação entre **Memória e Identidade** dá-se na perspectiva do reconhecimento de si e do outro, como também na problematização da própria identidade. O exílio revisitado, por meio da memória, problematiza a identidade e põe os sujeitos em deslocamento, a partir da interação com outras linguagens, outras culturas. **Memória e Nacionalidade** também surge como possibilidade de revisitação da história e de problematização do reconhecimento do lugar de pertencimento.

Sendo a memória considerada o fio condutor das relações sociais e afetivas, entrecruza-se com os anseios, desejos e frustrações dos seres, abrindo-se para questionamentos sobre o presente. Assim, a memória se configura como um elemento modelador, que subsidia a ligação entre passado e presente, evidenciando marcas e transformações do ser, corroborando com a formação do indivíduo.

Por meio das abordagens sobre a relação entre **Memória, tempo e espaço** nos textos aqui apresentados, será possível pensar sobre a escrita autobiográfica; o lugar da mulher no espaço doméstico; as relações de poder; a condição do sujeito a partir do seu lugar de fala, bem como sobre as condições históricas de um dado tempo e lugar.

Também nesta edição será possível refletir sobre o testemunho, já que este se insere no campo do vivido e/ou observado, assim as abordagens discursivas trazem reflexões sobre a forma como o passado é ressignificado a partir de relatos em cartas, diários, dando a dimensão dos impactos da lembrança sobre o sujeito do relato.

No campo da relação entre **Memória e Interdisciplinaridade** é dada ênfase à relação da memória com a metafísica e com a política; no campo da Memória e da Fotografia discute-se a capacidade da fotografia de congelar o tempo e preservar a história.

Ante o exposto, a escrita literária memorialística é capaz de reavivar o passado das datações religiosas, culturais, históricas, políticas, dentre outras questões que abrangem a vida em sociedade. Benjamin (1994) enfatiza que o passado permanece dinamizado pelo modo como é retomado no presente. Dessa forma, a representação literária, ao reunir retrospectões, contribui para a reflexão sobre marcas da história e de memórias.

É pertinente dizer que as abordagens temáticas aqui apresentadas não correspondem à sequência dos textos do sumário. Priorizou-se enfatizar as teias de relações da memória nas produções dos autores selecionados, procurando pensar no diálogo temático, para tanto, fizemos aproximações, de forma a contemplar o universo das abordagens.

A todos fazemos o convite à leitura e ao diálogo.

Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI/UEMA)
Prof. Dra. Maristela Kirst de Lima Girola (UNISINOS)
Organizadoras

O PAPEL DA MEMÓRIA NO PROCESSAMENTO DA LEITURA DO OBJETO ESTÉTICO: O GÊNERO CONTO

*The role of memory in the process of reading the aesthetic object: the
short story genre*

Sonia Inez Gonçalves Fernandez
UFSM

Resumo: Tomaremos para esta reflexão o gênero conto como construção e não como discurso porque entendemos que as configurações particulares nele contidas, verídicas ou fictícias, sempre tenderão a constituir-se numa construção sensível. Quanto à materialidade do conto escolhido, vamos lidar com o embate eu/outro, com o negro, com o opositor e até com os pares, mas, num outro diapasão ideológico, que a própria história trata de atualizar e com a (i)materialidade (porque desconhecida, dispersa, heterogênea) da memória expressa nas referências dos leitores. Desse encontro/desencontro/encontro de intersubjetividades, construiremos a significação possível do texto, com um grupo específico de leitores. A significação obtida deverá revelar os usos da linguagem nos quais as formas de memória fizeram intersecção. Esse é o encontro buscado nessa prática de leitura; na qual a materialidade das referências é provisória e sempre passível de correção (entendida como amadurecimento, ampliação, aperfeiçoamento) e na perspectiva de que arte e vida podem beneficiar-se mutuamente.

Palavras-chave: Conto-identidade. Memória-subjetividade. Recepção-conhecimento estético.

Abstract: *In this discussion we will consider the short story genre as a construction rather than a discourse, since we believe that its specific features: either true or imaginary, usually consist of a sensitive construction. In regard to the materiality of the selected short story, we will focus on the clash among 'I'/other', the Black, the antagonist and even the peers, both through an ideological pattern that is updated by history itself, and through the (i)materiality (because heterogeneous, dispersed, unfamiliar) of the memory articulated through the readers'accounts. From the encounter/misencounter/encounter between text and reading, a possible meaning will be built with a particular group of students. The achieved meaning should reveal the uses of language in which forms of memory have intersected. That is the encounter we searched for in this type of reading practice; one in which the materiality of the accounts is provisory and always*

*subject to correction (understood here as improvement, elaboration, maturity)
and also, in the light that art and life may benefit from one another.*

Keywords: *Short story-identity. Memory-subjectivity. Reception-knowledge.*

O gênero conto: objeto de memória e de ficção

Um pouco na contramão da corrente, porque as correntes tampouco são fiáveis, tomaremos para esta reflexão sobre o gênero conto, a noção de construção em detrimento da noção de discurso, tão em voga. Sou passadista confessa e em não serem fiáveis nem passadistas nem contemporâneos, opto por aquilo que me constitui e que sigo buscando entender. As modas passam; o aprender é contínuo, cumulativo e sempre retificável. Neste sentido, nosso propósito será compreender as configurações particulares contidas no conto, pois sendo verídicas ou fictícias sempre tenderão a constituir-se uma construção sensível, conseqüentemente afetarão alguém, algum leitor, no caso. Esta construção que também chamamos ficção, ainda quando finge ser verdadeira, finge uma realidade e não um discurso, portanto, resulta de uma organização singular de atributos particulares e não de uma concatenação de universais, como seria o caso do discurso. O gênero conto é assim, ao mesmo tempo objeto verbal e objeto mental, cujo conteúdo pode estar adormecido tanto na memória do leitor como na imaginação do escritor e, sendo da ordem das coisas particulares, o seu sentido pode variar segundo as referências do leitor/interpretante, porque suscita mais que um sentido, suscita enigmas e tanto afirmações/negações quanto interrogações. Mas como a noção de objeto se relaciona com a noção de representação, sempre resultará mais seguro considerar a narração (do conto) como um objeto autônomo, um fim em si, de cuja realidade como objeto, deve-se extrair sentido. É preciso deixar claro que esta posição é intermediária entre a total independência do objeto estético e a sua total dependência em relação à capacidade do leitor de construir sentido. Como ler e atribuir sentido é um processo que como tal passa por etapas, não seria coerente abdicar do fato de que o texto contém algo que podemos não alcançar em determinado momento e que em outros momentos, faríamos com facilidade.

Faz-se necessário para o nosso propósito, tomar o conceito “narração-objeto”, extraído de Juan José Saer (1999) e o conceito de memória, extraído da fenomenologia da lembrança explicada por Paul Ricoeur (2007), para tratar tanto da lembrança como *afecção/pathos*, quanto da lembrança como objeto de uma busca, denominada recordação, na qual está implicado o desejo de atualização dos fatos recordados. Segundo Ricoeur, a lembrança alternadamente encontrada e

buscada situa-se no entrecruzamento de uma semântica (criação) com uma pragmática (recepção) e é isto que nos interessa explorar a partir do processamento da leitura do conto “Os devaneios do general” de Érico Veríssimo, levado a cabo pelos participantes do Projeto “Leitura de texto literário e formação de mediadores de leitura”, em andamento na Universidade Federal de Santa Maria-RS, desde 2009. Contudo, não se pode tratar da lembrança, seja na forma da memória espontânea, seja na forma da memória refletida, sem invocarmos o esquecimento. Pois, em sintonia com as correntes racionalistas de desvalorização da memória, encontramos no mundo das instituições tanto o abuso do esquecimento quanto o que Ricoeur chama de “memória manipulada” e a este fenômeno daremos atenção no processamento da leitura do referido conto, por se tratar de leitores imersos na mesma cultura do escritor.

Este posto de observação nos servirá para entender a resposta específica, a significação empreendida por alguns leitores como forma de resignificar o impedimento causado pela manipulação da História, tanto como disciplina escolar como na defesa dos valores hegemônicos de uma cultura. Estamos nos referindo aqui aos usos da memória comemorativa que vem se impondo na vida escolar e na cultura oficial em detrimento de uma abertura para a convivência das duas intencionalidades da memória, seja a da memória voltada para o fantasioso, o utópico, o possível (a coisa imaginada); seja a da memória voltada para a realidade (a coisa lembrada). Não é o caso de discutir neste espaço as diferenças entre memória e imaginação, história e ficção, porém o conto “Os devaneios do general”, de Érico Veríssimo, propicia marcar as diferenças entre lembrança, recordação e devaneio (formas de memória) como modos de concretização do passado enquanto hábitos da personagem. São estas formas de concretização do presente que, entretanto, mantém estreita relação com o passado.

Quanto à estrutura ficcional do conto que, sendo capaz, a princípio, de suscitar tensão no leitor, pode, também, encontrar os sistemas referenciais deste (des)pragmatizados, em relação ao seu quadro de referências. Fato que pede uma mediação cuidada para não comprometer as possibilidades de sentido do texto, nem a disponibilidade do leitor para desempenhar seu papel. Acreditamos que é pela combinação dos sistemas referenciais (do texto e do leitor), implícitos nas perspectivas textuais que a construção do objeto estético se dá. Porém, notamos que muitas vezes é preciso “pragmatizar” essas referências. Ou seja, é preciso libertá-las de condicionantes padronizadas, para que possam realizar-se plenamente, pois é na articulação da estrutura interna do texto com a lembrança encontrada e/ou buscada que o efeito se concretiza. O efeito é mais que uma simples atribuição de sentido, o efeito é uma experiência estética que tem conexão com

a memória vivida ou imaginada, mas é preciso que ela possa manifestar-se sem as peias da metalinguagem imposta pela escolarização que, na boa fé de dar ao estudante ferramentas, roubou-lhe a capacidade de exercer sua própria capacidade de significar (atribuir sentido). Não é segredo para ninguém, embora não se admita em público, que o que se exige, na maioria das vezes, do estudante é uma reprodução das análises críticas já referendadas pela academia. Em contrapartida, fala-se muito pouco do repertório, da seleção, da combinação de dados e inferências do leitor, do registro que ele faz dos procedimentos para a compreensão dessa construção que é a obra literária e muito menos do registro de seu caminho analítico, para não falar da análise desse caminho. É este conjunto de ações que nos propomos descrever, analisar e refletir sobre, neste espaço.

O que se busca, ao fim, neste tipo de mediação que propomos é uma resposta estética de significação, fundada no vínculo entre subjetividade e intersubjetividade, porque a arte moderna passou a explorar a variante performance mais que a matriz mimesis, no que diz respeito ao entendimento da natureza, o que trouxe consequências para a resposta estética do leitor. Assim, da imitação, como processo de criação (no qual os dados observados na natureza migravam para a mente do artista) passou-se à performance (processo no qual as formas armazenadas na memória do artista é que são postas em ação tanto para o que diz respeito à repetição e imitação, quanto à ruptura). Esta explicação é importante, porque dá suporte à utilização dos conceitos de figura/fundo para alcançar os de schema/correção, tão necessários para a construção do objeto estético pelo leitor que nos acompanha. É o processo seletivo que capacita o leitor a agrupar dados de sua percepção, organizar suas impressões, reduzir a contingência, construindo como consequência, um ato de compreensão do objeto estético mais econômico e mais significativo. Este ponto é de fundamental importância para o trabalho, pois reconhecemos estar lidando com um objeto complexo, que exige operações complexas da mente. Por isto, ainda que não explicitemos para os participantes do Projeto as categorias *foreground/background* de Iser (1996), nós as temos em conta, pois nos ajudam a compreender melhor a experiência de leitura, bem como o princípio de seleção dentro da teoria do efeito – campo de conhecimento que resgata conceitualmente a discussão sobre a estética em literatura. Tão importante nestes tempos cheios de eufemismos e disfarces que, por outro lado, não conseguem esconder restrições ao leitor, ao mesmo que o libera na outra ponta para o que vier, sem nenhuma reflexão.

Assim, quando a ação criativa passa a ser mais importante que imitar ou reproduzir, os procedimentos passam a ser mais importantes que o discurso em si. Vale mais o ato performativo

que o imitativo, porque mesmo o imitar passa necessariamente pela seleção e pela correção. Por isto, para a compreensão do texto literário, a percepção de uma formulação desde dentro é imprescindível e depende muitas vezes de um mediador mais experiente. É importante ressaltar que há níveis de experiência de leitura, normalmente reconhecidos no discurso pedagógico, porém pouco considerado na prática de leitura. Neste sentido, a apreensão de um primeiro código (figura), por assim dizer, que oferece diretrizes para a apreensão do segundo código (fundo) não pode ser negligenciada, pois é a partir dela que a significação do objeto estético pode ser produzida. Ler pode ser entendido em um primeiro nível como imitar, na medida em que passa pelas mesmas fases de esquema e correção do escritor ao produzir a obra. Para a performance, no entanto, são exigidas outras capacidades que, partindo de uma concepção de sistema de mundo, como o da fenomenologia, ressaltam o papel do receptor, por um lado e considera, por outro, que a ficção é um meio estético de falar sobre a realidade (ISER, 1996). Em sendo assim, considerar os mecanismos reguladores e os sistemas referenciais é parte do trabalho de ajudar a perceber o quanto a literatura, por seu lado, abala as estruturas sociais e como o que chamamos realidade é passível de ser validado, negado ou neutralizado pela interpretação, em relação ao conjunto das normas dominantes de uma sociedade que, por sua vez, estão em contínua mudança, mas ainda assim guardam algo das antigas referências que servem de suporte para o leitor. Desta forma, temas como a negatividade, as pulsões de morte, como o sadismo, a perversidade, a indiferença, o abandono e a fatalidade ficcionalizados no conto serão interpretados, levando-se em conta o caráter dialético dessa relação texto/leitor.

No que se refere à materialidade do conto escolhido: o embate eu/outro, com o negro, com o opositor e até com os pares, será tratada em um diapasão ideológico que a própria história tratou de acomodar para os leitores em questão. Ao mesmo tempo, lidaremos com a (i)materialidade (porque desconhecida até então, dispersa, heterogênea) das referências dos leitores. Estas aludirão inevitavelmente à memória e à imaginação do narrador/escritor, as quais caberão ao leitor respeitar e significar e/ou resignificar, tendo em vista a contingência do espaço/tempo da leitura. Desse encontro/desencontro/encontro, se constrói a significação possível. No caso, muito bem marcada pela intersecção dos usos da linguagem com as formas de memória. Esta prática de leitura, na qual a materialidade das referências é provisória e sempre passível de correção e, sobretudo, entendida como amadurecimento, ampliação, aperfeiçoamento, dá-se na perspectiva de que arte e vida podem beneficiar-se mutuamente, porque ambas são formas de conhecimento que se caracterizam por dinâmicas próprias, que cabem ao leitor inter-relacionar.

Além disto, pareceu-nos útil recuperar a teoria do “super eu” (FREUD [1930] 2010) como instância moral de auto-observação, responsável pela formação dos ideais e do sentimento de culpa. A propósito, tomamos de Safatle (2011) a explicação de que há situações nas quais os próprios valores e normas podem ser irrealizáveis, ou seja, podem ser um construto contraditório que visa dar conta de disposições diversas e diversificadas, como no caso do narrador do conto “Os devaneios do general”, alter ego do escritor Érico Veríssimo. Quanto ao leitor, só compreenderemos os ideais e o sentimento de culpa, se pudermos identificar a consequência das fraturas abertas no processo de formação da identidade pessoal e coletiva, para o que este conto no contexto de leitura do espaço sul rio-grandense constitui um posto de observação privilegiado para um mediador externo a esse contexto. Mais útil ainda que a teoria do “super eu”, para a construção do sentido do conto indicado é o modelo da “suspeita de si”, legado de Freud ([1930] 2010) que entende a forma de vida da modernidade como caracterizada, principalmente, pela suspeita em relação aos ideais que organizam os processos de maturação de nossa vida social, que passam tanto pela afetividade, como pela rejeição, repulsa, negação e até racismo. Vale destacar que Freud ([1930] 2010) sabia que sua experiência intelectual colocava em operação um modelo de reflexão que desconstruía a estabilidade de nossas figuras gerais de normalidade e de maturação psíquica, o que nos ajuda a compreender que as valorizações ou discriminações são provas vivas das crises provocadas por nossos próprios valores e não apenas por imposições ideológicas. Entretanto, não trataremos com a profundidade que este aspecto merece, neste texto.

O gênero conto e o processamento da leitura

O projeto “Leitura de texto literário e formação de mediadores de leitura”, desenvolvido na Universidade Federal de Santa Maria-RS, coordenado pela autora deste texto, tem como subtítulo “Ler e contar, contar e ler”, porque queremos garantir a experiência ancestral das múltiplas vias “Quem conta um conto aumenta um ponto” e porque o gênero conto trata do homem que fomos e ainda somos. Porém, o conto é essencialmente ficcional e como manifestação artística, sua característica fundamental é recusar o quadro de referências equilibradoras dos sistemas sociais aos quais está adstrito e, esta, a principal razão da escolha do conto “Os devaneios do general” de Érico Veríssimo, para esta reflexão. Este conto lido e comentado, dentre outros, com os participantes do Projeto no 1º Semestre de 2013, evidenciou a inevitável modificação em termos de memória/expectativa e um conseqüente redirecionamento no processo de leitura a partir de uma percepção mais empática desses leitores com a personagem general Chicuta.

Tratou-se de um processo no qual o efeito surpresa foi o responsável por uma atribuição de sentido, na qual o quadro de referência equilibrador do sistema da sociedade e do pensamento regional pode ser reorganizado, passando a constituir a estrutura ou o próprio repertório do texto. A revisão das normas e alusões do contexto fez com que novos significados pudessem configurar-se. Mas, vamos começar do começo.

Nosso protocolo de trabalho inicia-se com duas perguntas. A primeira: quais as suas impressões? Espera-se que os leitores falem do seu processo de leitura, do que aconteceu durante o ato de leitura, o que pode incluir algo estranho ao texto. A segunda: qual o efeito que o conto produziu segundo suas sensações, emoções, reflexões? Espera-se que falem mais especificamente dos acontecimentos inerentes à narração, o que inclui o modo de narrar. Os relatos trazem informações subjetivas e, invariavelmente, o leitor se dá a conhecer ao grupo, pelo simples fato de que o efeito é pessoal. No entanto, constata-se uma resposta relativamente comum no que se refere à significação do texto. Explico: As lembranças, as invocações, as projeções surgidas no ato da leitura são particulares, mas uma base comum de significação é atribuída ao texto, por parte dos leitores. Como consequência, a conversa pode derivar para questões da vida de todos nós ou de alguém em particular, o que é sempre terapêutico, porque a vida moderna não permite grandes nem pequenas aproximações entre as pessoas e a literatura cumpre, neste aspecto, uma de suas funções humanizadoras.

Porém, à medida que os leitores vão se tornando mais experientes, eles vão introduzindo ou chamando a atenção para especificidades da construção do texto e a conversa toma novos rumos. Alguém que começou sua fala referindo-se às personagens como pessoas e tratando as ações/conflitos como se fossem verdadeiras começa aos poucos entrar no jogo da ficção e o vocabulário modifica-se. O leitor passa a observar os procedimentos. Às vezes, alguém que à primeira vista nos figurava um leitor ingênuo acaba revelando-se um excelente observador e interpretante competente, na medida em que a função sintonizadora e a cognitiva vão se superpondo à catártica.

Essas surpresas do ponto de vista da recepção animam o mediador de leitura e faz girar a roda da conversa. Nosso propósito neste caso é tratar do papel da memória que foi surgindo das impressões de leitura e, mais precisamente dos comentários sobre o efeito. Além disto, o fator tempo é de suma importância para o processamento da leitura, pois o caráter sígnico-consecutivo do texto se oferece à construção e o preenchimento do sentido é feito por etapas. Sabemos que os sistemas referenciais do objeto estético tem que ser acionados para que a subjetividade do

leitor e a estrutura subjetiva da obra entrem em sintonia e nem sempre o tempo colabora. Algumas estratégias, porém, são particularmente produtivas, entre elas a de inferência que permite relacionar o reconhecimento do vivido com o jogo ficcional. Sobre o conto em questão, observamos que os participantes do encontro haviam se referido ao personagem General Chicuta como uma pessoa/uma personagem que se punha a recordar “os tempos gloriosos” como forma de se contrapor aos tempos de decadência e rebaixamento em que se encontra no presente e que de forma geral, também, todos estavam de acordo que a personagem era um signo do mal, do reprovável, era um malfeitor e que na oscilação passado/presente, a narrativa tratava de conferir-lhe o devido castigo e isto referendava o efeito previsto pelo narrador, em um primeiro nível de leitura.

Por causa da referência afetiva, a palavra rebaixamento apareceu logo de início, pois o General Chicuta, lembrava o pai, o avô de alguém. A vida militar é conhecida de muitos estudantes de Santa Maria por causa da existência de uma Base Aérea e, com isto, o modo rígido (em suas palavras) de se colocar diante da vida foi assinalado por vários leitores que convivem com pessoas com alguns traços semelhantes aos do General Chicuta (guardadas as diferenças que já são notadas). Não era necessário, neste caso, portanto, nenhum preâmbulo sobre a questão da memória; as analogias e comparações com experiências conhecidas foram aparecendo aos borbotões. A questão assim era conseguir passar da vida para a arte. Neste ponto, a arte imitava a vida e questões de representação eram inevitáveis, justamente pelo afetamento provocado pelo espaço, pelos gestos, pelas falas e pelas idiosincrasias da personagem.

As identificações foram acolhidas e os alunos-mediadores (são pesquisadores de Iniciação Científica) foram extraindo elementos próprios da narrativa e aqueles leitores mais tímidos também iam entrando no jogo da ficção. A primeira mostra de correção veio justo da leitora que pareceu ingênua no seu comentário inicial. “Abre-se uma clareira azul no escuro céu de inverno”. Lembra o “abre-se a cortina” do teatro, dando início ao espetáculo a que outro leitor acrescentou: lembra também o “Faze-se a luz” da Bíblia. Porém, há sempre aqueles que resistem. Uma desconfiança de que vão falar sobre mim e estarei alerta. São estes, no entanto, que acabam por repensarem seu contexto pragmático, ao se virem mais tocados pelo texto no plano da afetividade.

Uma vez disparados os comentários subjetivos, somando-se colaborações de todo tipo é preciso manter o foco na referencialidade do texto e para tanto, o papel do mediador é essencial. Neste caso, o vocabulário relacionado à vida militar: “guerra, covardes, campo aberto, peito

contra peito, homem contra homem, bombas, infantaria, cheirava a sangue, combate, ataque rápido, apanhada de surpresa, oficiais, acampamento inimigo” e, especialmente, a palavra “maragatos” põe fora de dúvida o espaço, no qual se passa esta história. A personagem, por sua vez, vai se construindo aos olhos do leitor, primeiro face às referências a partir do presente da narrativa: “O General Chicuta resolve... sair da toca; ... passa horas sozinho, esperando a morte; ... papéis velhos, medalhas, relíquias, uniformes, lembranças; a cadeira de balanço, o retrato do Senador, o busto do Patriarca,... recordações dum tempo bom que passou”. Depois as referências a um episódio pontual na história da personagem: “Botou a farda de general e dirigiu-se para a Intendência. Mandou chamar o Mendanha, diretor do jornal. ... Abra a boca! – ordenou. ... – Come! Gritou. ... Mendanha suplicava com o olhar. ... – coma, pústula! E o homem comeu” colocam o leitor, frente a uma ficção que se confunde com a história das revoltas do Rio Grande do Sul. Não que os leitores saibam muito sobre essas guerras (o século XIX e o começo do XX foi pródigo delas, como de resto todo o período colonial), mas os comentários não deixam dúvida para o leitor de fora (o professor-mediador) que esses leitores identificaram a personagem pelos traços gaúchos, em um nível bastante profundo.

Trata-se de uma estrutura ficcional constituída de uma somatória de lembranças, recordações e devaneio. O devaneio é sempre positivo para quem se põe a devanear “O general mergulha no devaneio”, enquanto a lembrança aparece sem pedir licença e a recordação é buscada. E essa distinção (conceitualizada por Ricoeur, 2007) vem nos ajudando a organizar este processo particular de leitura. O conto é primoroso e os leitores vão se dando conta do “muito bem construído”, na medida em que a narrativa se desdobra em outros episódios que reiteram a natureza indômita da personagem e, mais que isto, sobre a complexidade da vida e de sua relação inseparável com a morte. O general Chicuta recorda na sequência um ataque vitorioso empreendido por ele, numa das campanhas revolucionárias do Rio Grande do Sul e no qual eternizou sua linguagem: “Inimigo não se poupa. Ferro neles!”. Segundo o narrador em 3ª pessoa, “Não ficou nenhum prisioneiro vivo para contar dos outros” e, mais adiante também nos conta que “hoje os jornais já falam na hiena que bebeu em 93 o sangue dos degolados”. A mesma frase que fez Mendanha pagar com a vida o tê-la pronunciado, em outros tempos. De tal modo que esses fenômenos mnemônicos podem culminar numa discussão sobre o conteúdo do esquecimento, mais especificamente sobre o que se decidiu lembrar e o que se decidiu esquecer. E, em última instância sobre a condição histórica dos seres humanos que somos.

As recordações e devaneios do General Chicuta conformam o seu passado glorioso, mas o presente do general é uma agonia perpassada por pensamentos amargos “Deus negou-lhe filhos homens”. Em lugar disto, deu-lhe “uma única filha mulher que morreu no dia em que dava à luz uma neta... casada com um bacharel... e um neto que parece uma menina”. Chiquinho é seu nome que, também segundo o narrador (que fala como se fosse a personagem), “tão próximo está dela não tem nada que lembre os Campolargos. Nada parecido pelo menos com os Campolargos que brilharam na guerra do Paraguai, na Revolução de 1893 e que ainda defenderam o governo em 1923...”. Ao constatarem esse movimento do texto, os leitores passam das inferências afetivas para as cognitivas, pois reconhecem o âmbito ético-político, no qual estão inseridos e no qual uma memória obrigada é mais incisiva que uma tradição do olhar interior que, por sua vez, daria ensejo a múltiplos lugares de interpretação, o que corresponderia a novas intervenções do mediador. Mas fiquemos com esta que já apresenta desdobramentos muito interessantes.

As primeiras percepções sentidas e agora interpretadas sobre a personagem ampliam-na, trazendo para a cena da leitura a questão da identidade ativa, que sempre esteve presente, mas que, estando sob rigorosa defesa, impedia que o ressentimento, contraditoriamente, lhe conferisse a dose de humanidade, que alguns leitores haviam intuído. Este jogo de memória impedida e memória manipulada que vive o leitor neste tipo de cultura acaba por confundir o que é pessoal e o que é coletivo, especialmente porque não trata dos usos e abusos desta memória exercitada nos centros de cultura, em casa e na escola. Em nenhum desses lugares de exercício da memória ou de espaços habitados por memória se promove a dialética da representação. Neste sentido, o ativo também aparece combinado com a violência das ações no passado, tão bárbaras para o leitor e para as vítimas, contudo caríssimas à personagem “Recordações dum tempo bom que passou”, em contraste com um presente de contrariedades que a personagem não consegue entender. O general Chicuta já não conhece mais a cidade onde mandou (a oposição comia fogo com ele) e desmandou (a morte do Medanha, a degola coletiva). Ali, automóveis, rádios, aviões o desagradavam; em lugar de água lhe trazem suco de laranja, “Ninguém dá mais importância ao velho”, e “Petronilho... agora goza, provoca, desrespeita. E fica rindo...”. Só lhe resta mesmo “recordar a glória antiga” e “entrar de novo ao devaneio”, uma escolha ou uma fuga, é o que resta, mas que representa algo positivo para a personagem, neste fim de vida. É esta ambivalência face ao passado e ao presente, de estar por cima e estar por baixo que, afinal, permitem ao leitor compreender a diferença entre a ideia de mentalidade na qual eles são formados e a de representação, à qual a literatura objetiva. Sobretudo, à medida que o leitor vai compreendendo essa estrutura constituída de polos opostos (natureza X cultura, mentalidade X representação)

que servem para formar um todo muito mais complexo do que se supunha à primeira leitura, o processamento da leitura vai ganhando força interpretativa.

É bom lembrar que esta personagem que se sustenta pela memória, lembrança, recordação e devaneio, ações que caracterizam o “ser humano capaz”, na expressão de Ricoeur (2007), é apresentada ao leitor como um bicho: “O general Chicuta resolve então sair da toca” e que, inclusive, tem uma relação sintomática com a natureza: “O general aceita o convite do sol”, porém as expressões “seus olhinhos sujos e diluídos se fecham ofuscados pela violência da luz” e “Do seu peito sai um ronco que lembra o estertor da morte”. Esta intermitência entre o humano e o animal pode ser observada tanto no conjunto mais amplo do texto, como também nas microestruturas como em “seus olhinhos”. O lugar do texto onde aparece essa expressão é o lugar da apresentação da personagem na sua condição presente, portanto no momento da decadência. Sobram palavras como morte, cadáver, defunto, mas também é o lugar da influência da natureza “Animado aos poucos pela ilusão de vida que a luz lhe dá” que, como o narrador, acolhe a personagem apesar de seus maus hábitos. O general Chicuta chama a todos de “patifes” e “canalhas”, “Manda chamar o Medanha”, grita ininterruptamente: “ – Petronilho! Negro safado! Petronilho!”, “– Quero um copo d’água... – Eu disse água!... – Eu quero água. – Água!”. Eu disse “acolhem” porque é sob o sol que a personagem devaneia. A natureza e o narrador são seus únicos e últimos companheiros, nestes derradeiros momentos que antecedem a morte e em que a vida ou é passado ou é aborrecimento.

Um aborrecimento que parece tão enfático quanto o êxtase do mandonismo e como tal é aleatoriamente contrariado pela neta, que lhe dá suco de laranja, no lugar de água. Por algum motivo que o leitor não atina, essa troca também é efetuada por Petronilho, que vive seu momento de gozo em substituição à vingança. O fato é que, por mais que o general seja insuportável, dar-lhe suco de laranja em lugar de água não tem nenhuma explicação nem científica, nem lógica, talvez psicológica como a que justificaria as suas errantes campanhas revolucionárias. Parece simples teimosia em resposta a tanta teimosia. Isto, em certa medida, coloca o leitor diante de um dilema: trata-se de um velho turrão apenas ou de uma personagem que tem sua razão de ser no tempo e no espaço histórico? Alguns leitores logo saem em defesa da personagem justamente por conta das reiteradas referências à guerra: ao ataque e à degola de duzentos homens, que pareciam típicas de um general pouco profissional “Se fizessem um ataque rápido, ela (a força revolucionária) seria apanhada de surpresa. O general... chamou os oficiais. Traçou o plano. Cercariam o acampamento inimigo”. Mas, ao contrário, estas ações passam a ser

totalmente justificadas dentro do contexto e conferem à personagem certa integridade, antes recusada. Em contraposição, outros, mais arredios a justificar as atrocidades do general, seguem sem perceber esse paralelismo na construção. Uma dualidade feita de compensações, no nível da narrativa. Se, considerarmos o equilíbrio da estrutura narrativa com o efeito projetado, podemos assinalar o efeito como plenamente atingido, mas alguns leitores têm dificuldade de olhar com desenvoltura para os procedimentos, especialmente quando se trata de textos que têm potencial catártico.

No entanto, não são alheios ao conjunto de ações (tidas como) positivas da personagem que, combinadas com comentários sutis do narrador traem contraditoriamente, a simpatia deste. Esta constatação implicará em modificações na relação memória/expectativa, acarretando, por sua vez, um novo direcionamento no processamento da leitura. Não foi um dado externo nem da referencialidade, nem da subjetividade do leitor que propulsou este efeito. Foi justamente, o dado familiar já desfamiliarizado no interior mesmo do texto que levou o leitor a repensar seu contexto pragmático em cuja familiaridade encontrava estabilidade. Ficou evidenciado assim que alguns leitores consideraram que se o narrador tinha elementos para justificar a perversidade da personagem, por que então o leitor mais identificado com a memória manipulada (uso prático da memória) não seria capaz de aceitá-lo em suas contradições? E apesar das divergências em relação a justificar ou não as ações da personagem, a esta altura, os leitores admitiram o caráter realista e naturalista do texto, dado que as representações são tão convincentes quanto bem elaboradas: “Marchariam no maior silêncio e, a um sinal, cairiam sobre os ‘maragatos’”.

Pois, do ponto de vista da eficiência, as ações do general não deixam dúvida. Afinal, este não é um general qualquer. Ele tem uma personalidade singular e sobre características específicas o narrador veio desenhando seu perfil. Há componentes dela que vão além de um ataque bem planejado, além de uma inteligência para o combate, uma competência para a guerra. Esses componentes nos são dados pelas idiosincrasias da personagem que repousam principalmente nos seus gestos nada sutis “Sorriu um sorriso torto de canto de boca... Passou o indicador da mão direita pelo pescoço” e, mais precisamente, na sua linguagem, “Inimigo não se poupa. Ferro neles!”, ao que o narrador trata de atribuir um sentido muito preciso: “Ia ser uma festa!... Foi uma tempestade”. Além disto, gozava de uma comunicação eficiente com os comandados “Os oficiais sorriam, compreendendo”. O general Chicuta reunia uma série de virtudes como intendente municipal e chefe político dum tempo remoto. E é esta cumplicidade do narrador que vai se tornando cada vez mais clara para os leitores, o que, em contrapartida, nos permite pensar na

“suspeita de si”. Alguns comentários evidenciam os abusos sofridos pela memória natural, seja no nível patológico-terapêutico (ou da memória impedida), seja no ético-político, (ou da memória obrigada), como alicerce da interpretação, o que corrobora a dialética da representação de uma realidade ambígua, não ambígua por si mesma, mas feita ambígua pela ficção.

É certo, pois, estarmos frente a uma personagem grandiloquente, tudo nela é hiperbólico, um “super eu”: essa individualidade organizada a partir do eu como unidade psíquica de síntese e de coerência das condutas. Pois, tanto os “tempos gloriosos” como os de decadência são marcados por gestos agressivos: “Começa a bater forte no chão com a ponta da bengala, frenético”. No entanto, essa agitação toda sugere que seu fim está próximo: “A voz... apagada... voz de moribundo”, seu fim como animal que é no fundo “O animal passou o inverno metido na toca”, apesar da energia de suas capacidades humanas como conversar, nem que seja com os “defuntos”; gritar, dizer desaforos “para os fantasmas”, dar vozes de comando “Romper fogo! Cessar! Acampar”, mesmo que seja para ninguém; “recitar coisas esquisitas” e, sobretudo, divagar sobre esses eventos apresentados de modo inquestionável, numa escala de legitimação muito comum na ficção realista.

Esta construção que alterna humanidade e animalidade na composição da personagem, esta trama tecida de fios vermelhos “93... Foi lindo. O Rio Grande inteiro cheirava a sangue”, entre o azul da clareira e o escuro do inverno, entre os determinismos do clima “adormentado pela carícia do sol” e o imponderável da descendência “No primeiro instante o general perde a voz, no Choque da surpresa. Depois murmura comovido: – Seu patife, Seu canalha! Degolou a lagartixa?”, entre recordações de vida no âmbito individual “o general se vê montado em seu tordilho, teso e glorioso, espada chispando ao sol, o pala voando ao vento...” e no âmbito coletivo “Aqui ele mandava e desmandava. Elegia sempre os seus candidatos; derrubava urnas, anulava eleições. Conforme a sua conveniência, condenava ou absolvía réus” que culminavam com fatos de morte: “o general estende a mão pedindo” desafia o leitor para além da história e o coloca diante de si, quer seja pelo apelo à afetividade, quer seja, pela sua percepção/conhecimento ficcional.

O leitor, ora embarca na condenação da personagem, por sua animalidade, ora se vê obrigado a reconhecer seu quê de humano, o que garante a ela um status muito bem justificado nesta saga que conforma as campanhas do Rio Grande e que deu origem a temperamentos e personalidades dessa envergadura, para as quais o narrador, embora não deixe fora os detalhes de prepotência, seguida de violência e de ignorância “Só restarão idiotas efeminados, criaturas que

acreditam na igualdade social, que não têm o sentido da autoridade, fracalhões que não hão de se lembrar dos feitos dos seus antepassados...” também não economiza em detalhes referentes à decadência física “ele arqueja”, “rosto murcho”, à decadência social “um caco velho, sem força nem serventia”, “um general de bobagem”, um “sargento” e psíquica “o general se entrega... braços caídos”; tudo dentro de uma estratégia construtiva muito peculiar.

Neste sentido, não há como não falar do rebaixamento da personagem que se apresenta de diversas maneiras “foi perdendo a autoridade”, “ninguém dá mais importância ao velho”. Não se pode deixar de assinalar também que esse rebaixamento segue paralelo à passagem do tempo “a situação política da cidade melhorou”, “hoje os jornais já falam na hiena que bebeu em 93 o sangue dos degolados” e, para completar, Petronilho “assiste com gozo sua agonia”, além de “pensar em novas perversidades” para desaforar-lhe. Petronilho, o negro é de fato a prova viva de seu rebaixamento e da inversão de gestos de poder que se deu na sociedade, sugerida pelo narrador, como contraponto aos “tempos gloriosos”. A ambivalência dessa situação é percebida pelo leitor como um estar bem à vontade do narrador que, pelo caráter realista da narrativa e, em certo sentido, regionalista do autor, não tem como acomodar essas modificações que são por si mesmas contraditórias, na sociedade brasileira. O desprestígio de um e o prestígio do outro são inversões restritas às contingências e não generalistas, o que é bastante sintomático em um texto realista e muito próprio do gênero conto.

Entretanto, esta personagem particularíssima é personagem de uma saga. Não é à toa que sua amargura se volta para a falta de homens entre os descendentes, ou de um que quisesse ser general como ele “Chiquinho quer ser doutor como o pai” e, neste sentido, o conto trata de um mundo em ruína, da própria ruína que o general resiste em aceitar. E da reflexão sobre o efeito causado nos leitores é que constatamos uma certa manifestação da “suspeita de si”, na medida em que a instância moral e a auto-observação se apresentam face aos ideais e ao sentimento de culpa. Não há como ignorar o comportamento irracional e a maneira de submeter-se a lideranças autoritárias e carismáticas que deriva desse modelo de maturação subjetiva, como o que se pode apreciar neste conto. A principal reação do leitor a esta altura é a suspeita em relação aos ideais que organizam esses processos de maturação da vida social, uma vez que os modos singulares do general não lhe conferem saída para seus impasses. Daí, a relevância da rememoração do general para o leitor que pode, por seu lado, (re)construir as contradições e conflitos ficcionalizados.

É indiscutível a simetria entre a narração sobre o passado e a narração sobre o presente e é justamente esse equilíbrio que permite a condescendência com a personagem, mas, mais que

isto, o fato de a personagem se constituir numa personagem de saga faz toda a diferença para o leitor sul-riograndense. Seus feitos são políticos, no sentido mais preciso da palavra e, portanto, históricos. Esta personagem não sobreviveria em tempos e espaços distintos dos que estão aí para emoldurá-la e o leitor vai compreendendo isto no decorrer da análise, ainda que não saiba nada sobre saga. Intuitivamente, no entanto, os leitores não apenas identificaram a personagem no contexto da experiência como vão identificando a personagem no contexto da ficção. Porém, é em razão da mediação que esses movimentos vão se configurando em percepções conscientes e que história e memória, o vivido e o imaginado vão se diferenciando. O intuído e o construído vão tecendo a tão falada teia, não apenas a teia da gênese do texto, mas também a teia da recepção.

Vale ressaltar que Érico Veríssimo não é um autor muito lido no Rio Grande do Sul, digo no sentido de que os estudantes não trazem essa referência de modo inequívoco e que suas virtudes reconhecidas são menos em referência ao seu talento de escritor e mais ao fato de ser gaúcho. Grande escritor, no entanto, que uma estrangeira como eu, só veio a descobrir por força da curiosidade de viver em um estado que cultua seu passado de forma persistente, mas que pouco conhece efetivamente a produção de seus homens imaginativos/construtivos. De resto, como os demais brasileiros, vivem aprisionados nos usos e abusos da memória escolarizada ou manipulada. Alguns leitores puderam vivenciar a partir do estímulo proporcionado pela leitura deste conto, lampejos de eventos recalcados numa memória dispersa que, em lugar de proporcionar um reconhecimento da história e da própria identidade, costuma congelar gloriosos discutíveis em um panteão também discutível e fizeram suas próprias avaliações.

Este fenômeno não constitui propriamente uma exceção, no contexto brasileiro, mas dá mostras de como pode ser profunda a relação entre o texto e a subjetividade do leitor e como isto pode ser importante para a interpretação. O texto de Veríssimo pode produzir tanto uma significação inusitada quando da assunção do negativo da personagem General Chicuta como para deixar vir à tona a historicidade da personagem, sua pertença a um tempo e espaço que os leitores santamarienses, por exemplo, reconhecem perfeitamente. Porém, se usado para enaltecer esse tempo ou se usado para condená-lo, perde o texto e, por extensão o escritor, e perde principalmente, o leitor. A teoria já havia ensinado essa lição, mas vivenciá-la foi uma experiência transformadora. Foi possível verificar que a projetada simpatia do narrador para com a personagem não era um fato gratuito, mas um fato ficcional também, construído para tanto, o que permitiu uma leitura/atribuição de sentido muito mais sofisticada por parte dos leitores. Por

fim, a observação do efeito dessa simpatia sobre os leitores, esse ler a recepção com olhos desarmados permitiu ao pesquisador atinar com uma dimensão do texto não provada com outros públicos.

Contudo, em um bom conto não poderia faltar o elemento surpresa. Neste conto, também a personagem se surpreenderá com a força da genética que, se não lhe deu outro general, há possibilidade de lhe dar um degolador. “– Degolei a lagartixa, vovô! Quem sai aos seus não degenera”, comentou um leitor. “–... Muito bem. Inimigo não se poupa... E afaga a cabeça do bisneto, com uma luz de esperança nos olhos de sáurio”. Surpresa tanto para a personagem como para o leitor que estava esperando um desfecho coerente com o gênero: superação ou castigo, mas não este que, convenhamos, é além de realista-naturalista, emblemático, reforçando o caráter de saga da narrativa. Essa combinação de naturalismo com saga confere ao texto uma condição histórica que atualiza o fardo da história, por um lado, e joga luz no “não-histórico”, por outro, porquanto não seja nada elogioso equiparar homens de hoje com personagens como o general Chicuta, que contrariam a nobreza de caráter que se quer imputar aos heróis e, na outra ponta, é justamente a memória profunda que traz à tona a semelhança que gera reconhecimento e superação. Esses insólitos lugares de memória ajudam o leitor a compreender o ser-no-tempo e a dialética da história e da memória.

Entretanto, isto só é possível porque a ação pragmática esteve suspensa, enquanto durou a interação da percepção do leitor com a literatura. A horizontalidade da ficção ou da representação da convenção permitiu que o leitor se visse à distância. O efeito surpresa, implicado na mudança de percepção entre figura e fundo no plano pragmático, constituiu, pois, o aspecto de semelhança na nova percepção do leitor. Ao colocarmos em interação o contexto de ação do leitor com a ficção, o resultado de todo esse percurso implicou uma resposta, ou seja, uma significação para a experiência estética do significado imagético (efeito). O conceito de significação funda a descrição do processo de leitura segundo os pressupostos de interação do receptor do leitor com o texto literário. E a resposta estética da significação fundada, por sua vez, no vínculo entre subjetividade e estrutura intersubjetiva se mostra inesgotável.

O gênero conto e o conhecimento estético

“No hay comprensión posible para el hombre sin imaginación”

Sintetizando, o objeto conto se materializa em face de uma hermenêutica e em face da recepção. Pois, o conto é um gênero que solicita a memória que, por sua vez, demanda uma

identificação, que colabora para um novo saber sobre si mesmo e sobre o outro. O conto também é um gênero que relativiza a história, porque constrói novas visões da história, na medida em que também constrói um objeto histórico que, por sua vez, pode afetar a história, reafirmando-a ou modificando-a. A desconstrução do objeto conto permitiu, assim, que alguns leitores santamarienses se identificassem, porque sua memória e imaginação foram tocadas de modo particular, produzindo um novo fato (história revista) a partir da ficção. Entre a personagem e o leitor houve uma intersecção de subjetividades, cujo mérito consistiu justamente na releitura do traço “mau”, equivalente à generalidade, versus traço “bom”, equivalente à singularidade, ou mais que isto, a superação dessa dicotomia gerou uma “suspeita de si”, que resultou, por contiguidade no conhecimento estético.

Vale ressaltar que a atividade de mediação de leitura que estivemos descrevendo e sobre a qual estivemos refletindo se deu em pelo menos três níveis de leitura, seja o dos participantes do projeto (alunos de Letras inscritos para o 1º Semestre 2013), seja o dos mediadores monitores (alunos de Iniciação Científica que recebem formação em mediação de leitura), seja o do coordenador do Projeto (mediador mais experiente). Nosso objetivo, portanto, foi o de tratar a recepção como construção e por extensão como conhecimento do objeto estético e, além disto, explicitar um caminho analítico. Para tanto, o conto escolhido “Os devaneios do general”, funcionou como um posto de observação privilegiado face à criação de Érico Veríssimo, escritor gaúcho, e da recepção do grupo de leitores do curso de Letras da UFSM. A reflexão sobre esta experiência nasceu, portanto, de um desejo individual de conhecimento e de uma necessidade pedagógica.

Deste modo, a matéria recordada e imaginada pelo autor, construída pelo narrador e percebida pelo leitor evidenciou um objeto complexo, ou seja, objeto material, enquanto fato verdade e fato imaginado, pertencente, portanto, à história e à ficção, e objeto imaterial porque pode provocar tanto verdade como fantasia. Por ser um modo específico de ficção, o conto se caracteriza por um certo número de marcos convencionais, cuja apropriação põe em funcionamento tanto a memória como a imaginação, afetando conseqüentemente a sensibilidade do leitor, sobre a qual interferem tanto sua experiência de vida como a de leitura. É neste ponto que as subjetividades de autor e leitor se comunicam, possibilitando a compreensão ou alguma atribuição de sentido, pois vimos como o tempo, a atenção, a curiosidade, o aceitar o desafio de uma mediação contribuem para a qualidade da compreensão. E é exatamente este tocar a

sensibilidade do leitor que, além de contribuir para a formação, pode contribuir para uma melhor consciência de sua identidade.

As convenções funcionaram aqui frente à identificação dos elementos de figura e fundo, nos quais passado e presente se qualificam para conferir à personagem o máximo de superioridade que também é a medida da sua derrota. Este elemento construtivo acaba por evidenciar a sensação de semelhança, de simpatia, de empatia do narrador para com a personagem, com a qual compartilham também alguns leitores. Há, portanto, uma razão de ser, uma explicação e uma expiação como consequência do efeito e parte dos leitores corrige seu sistema de referências, afina sua percepção e reafirma ou não sua identidade. Outros corrigem seu sistema referencial incluindo uma nova possibilidade frente às potencialidades do objeto.

Neste sentido, a atividade acima descrita e refletida é resultado de uma tensão que levou a uma prática criativa, cujo processo pode ser entendido desta maneira: "Cada vez siento más intensamente que todo texto es un prólogo (o un esbozo) en el momento que se escribe, y una máscara mortuoria algunos años después, cuando no es otra cosa que la figura ya sin vida de esa tensión que lo animaba" (LARROSA, 2003, p.25). Passados os momentos dos encontros, em que a vibração de todos era compartilhada, resta reforçar tanto para o mediador como para o leitor que a prática de leitura como instrumento de formação implica necessariamente uma atividade criativa. Este trabalho voltado, assim, para a sensibilidade, que leva em conta a competência fruitiva acaba por refinar a percepção do leitor porque o sentido interpretado tornou-se suporte de um sentido-sentimento. Assim, é sobre o efeito que o mediador se debruça para compreender o que afeta o leitor, uma vez que o nível situacional é justamente o que aciona o reconhecimento das marcas oferecidas pelo texto para a construção do sentido. Se o leitor se abre para as qualidades da personagem, na medida das analogias que constrói de acordo com seu olhar para o mundo, ler passa então a ser igual a sentir os afetos provocados pelo texto e a memória, no caso do conto em questão, funciona como fio condutor dessa adesão do leitor por se sentir tocado pela situação lida.

Deste processo que combina competência de linguagem com competência fruitiva deduzimos uma inteligibilidade maior do texto, porque mais aberta às possibilidades de afetamento, o que redundou em maior confiança por parte dos leitores para manifestar seu próprio grau de aceitabilidade da personagem-título. Desde um ponto de vista semiótico, a fruição estética é tão importante para o estudante de Letras como para o leitor comum, porque ambos são afetados pela totalidade do sentimento, especialmente àquele resultante da qualidade

do sentimento apresentado na obra de arte. Recursos que buscam causar surpresa, que causam impacto ou ruptura que, acima de tudo, primam pela originalidade da construção, com o propósito de provocar uma resposta sensível e contam com a noção de ânimo do leitor presentificando a fruição, acionam o jogo ficcional do texto e o reconhecimento do vivido pela memória ou pela imaginação. Todos eles combinados levam ao sentido final do texto, mas não a um único, como já sabemos, mas é sempre bom lembrar.

Em outro nível de reflexão, podemos observar que a flexibilidade tanto da experiência vivida quanto da linguagem utilizada para expressar essa experiência traz à tona a questão das memórias manipuladas como problema que ameaça as identidades de autor e leitor. Pois, não existe uma identidade pessoal totalmente única. O ser humano é, na visão de Ricoeur, alguém que vive em um mundo com outros e em instituições de vários tipos. Esse “ter sido” lembrado ou imaginado da personagem general Chicuta resultou da específica capacidade de empreender narrativas por parte do artista, mas ao re(a)presentar por meio da ficção um fato velho, capaz de gerar novas significações, o autor pode não só resgatar experiências coletivas como também promover experiências pessoais inusitadas. No caso, devido ao pertencimento à mesma comunidade cultural, autor e leitor estabelecem uma relação profunda tanto no que diz respeito à resistência deste grupo ao pacto cultural hegemônico, quanto ao que diz respeito à adesão ao pacto, no qual a memória fez um trabalho de resgate por reconhecer certos usos de linguagem bastante integradores. Nestes usos, a memória fez uma intersecção significativa, uma vez que se verificou uma comunicação eficiente e efetiva entre obra e leitor.

No mundo veloz em que vivemos, além de predominantemente imagético e conseqüentemente superficial, o papel da memória é inestimável, pois ao contrário, do que se imagina “a memória é coisa de velho”, “velho é que gosta de lembrar” é na memória que repousam possibilidades de resgate e resignificação de muitos eventos recalcados ou simplesmente adormecidos, como mostrou Veríssimo com relação à criação desta personagem. Se, para alguns, suas ações constituíam um fato menor, coisa de ficção, sem qualquer emoção mais eloquente, para outros, o sentido dessa postura estava aguardando uma nova oportunidade de atualização. É neste sentido, que defendemos o papel humanizador da literatura. Não a rebaixamos. Seu status de objeto estético continua preservado, mas o tratamento que damos à recepção é de natureza fenomenológica. Pois, da relação das ideias presentes no texto com experiências apagadas ou persistentes na memória e da seleção empreendida pelo leitor para interpretar o texto pode resultar um sentido muito mais profundo do que aquele suposto a

princípio, em um exercício de leitura ou mesmo em uma análise rigorosa. Os níveis construtivo e situacional fizeram vínculos neste processo de influências mútuas em que a leitura do texto literário e a consequente atribuição de sentido evidenciaram de parte dos leitores um grau de competência de linguagem, de autonomia, de participação e de consciência de atuação como coenunciadores, poucas vezes obtida, porém buscada com afincamento no Projeto.

E é esta experiência vivida e refletida que nos leva inevitavelmente a associar conhecimento e sujeito cognoscente, imaginação e realidade, no contexto de criação e leitura de textos literários. E, por sua vez, às noções de reprodução e de produção criativa. Não custa lembrar que, estando a imaginação ligada à capacidade criativa da linguagem (*fictio* vem de *facere*), o que se ficciona é algo ao mesmo tempo fabricado e ativo. Conforme Iser (1979), algumas possibilidades de efeito são apenas desativadas, mas não eliminadas, de modo que o sistema pode perfeitamente adaptar-se às mudanças do mundo, pois a ficção abala a estrutura da realidade, ela reorganiza horizontalmente os valores hierarquizados da sociedade e com isto, promove novas seleções que passam a constituir-se em novos repertórios que pedirão novas formas de relação entre artista e leitor. É importante ressaltar, portanto, que a estrutura ficcional restabeleceu, em termos de recepção, a vida, a força, o sentido da personagem como uma espécie de crítica aos homens e valores de hoje, considerados progressistas, em alguns aspectos, mas não totalmente. Há uma coesão na composição da personagem que renova na perspectiva da ficção algo que a realidade já não possibilita.

O método empregado para descrever esta experiência nada mais é do que o que o filósofo Spinoza (1632-1677) chamou de “conhecimento reflexivo” ou “ideia da ideia” (VÁZQUEZ, 1986). O quanto de liberdade que colocamos na mediação (poder do intelecto de transcender a passividade, de adquirir compreensão da natureza das coisas) pode fazer a diferença tanto para os leitores, como para os mediadores em formação que, mais facilmente, podem abster-se das coisas inúteis. Ou seja, antes de ser um bom leitor, há que ser leitor e parece que a escola anda esquecendo-se deste detalhe. Além disto, a arte consiste em um processo de conhecimento mais efusivo (para usar uma expressão cara a Spinoza) que a ciência e, isto tem a ver com a atividade inerente às emoções e sua consequente potencialidade para fazer sentido, em um mundo caótico como o nosso.

Assim, toda a questão do método, tanto no tocante à criação quanto no tocante à recepção é determinada pelo ponto de vista e este é tão obviamente pessoal que espanta que se determine qual interpretação o estudante deva alcançar. Daí a importância da memória, da

identificação e da sabedoria prática no processamento da leitura. Conceitos que permitiram acionar as condições de possibilidades do texto em relação a esse público específico que, apesar de uma identidade singular, é constituído por indivíduos que vivem num mundo com outros e sujeitados a instituições de vários tipos que convergem para certas defesas, nem sempre propiciadoras de cura, no sentido de superação de traumas ou de degenerescência (mania de degola) como a de Chiquinho. Desta perspectiva, a mediação levando em conta a possibilidade de reavivar tanto a lembrança como o esquecimento, abriu a discussão sobre a memória comemorativa e seus possíveis abusos.

Podemos observar que a imagem retida pelos leitores ou a imagem produzida pela História não levava em conta a imagem proporcionada pela literatura, o que traz à tona a questão da fidelidade das imagens em relação ao que elas representam para o leitor no ato da leitura. A distinção entre recordação e hábito que assinalamos acima ajuda-nos também a compreender a distinção entre memória e imaginação, na medida em que a recordação depende de uma específica capacidade de lembrar, assim como falar, narrar e compreender narrativas e que o hábito, por sua vez, atua de uma maneira contínua no presente. Ricoeur explica que memória e hábito constituem o que a fenomenologia chama de “presentificação” que no caso do conto “Os devaneios do general” se alternaram e se equilibraram para produzir a estrutura ficcional. Neste sentido, a memória (re)apresenta os fatos vividos, lembrados, historiografados e no encontro com o efeito causado no leitor, com as suas inferências e significações, expõe os usos negativos desta mesma memória: a memória bloqueada, as lembranças manipuladas e os usos abusivos da (co)memoração. Em última instância, a mediação ajuda a revelar memórias individuais (egos específicos) e memória coletiva (anônimo coletivo). Porém, a memória individual é a que conta mais porque o senso de pertencimento está presente na individualidade deste “eu” no espaço. Enquanto a memória coletiva está associada à resistência de um grupo no tempo, quer falemos dele na primeira pessoa ou na terceira, como neste conto.

Ao reconhecermos que qualquer testemunho sobre o passado, quer seja na história, quer seja na ficção, coloca três fatores em jogo: o testemunho propriamente, o uso de verbos no passado e uma alegação relativa a um tempo e um lugar específicos (RICOEUR, 2007), é inevitável examinar a relação entre explicação e entendimento no processamento da leitura. A interpretação entra em jogo e projeta uma possibilidade de identidade autêntica e o significado que se atribui a partir deste processo é absolutamente pessoal e intransferível. E a função humanizadora da arte se revela como forma organizadora do pensar e agir humanos, porquanto o

sentimento é exclusivo e especificamente humano, assim como a função precípua da obra de arte é fazer sentido e/ou provocar sentimento. O encontro de experiências, os processamentos analógicos é que produzem efeito, autor e leitor estarão inextricavelmente em comunicação ou não haverá sentido. Nesta perspectiva, o processo identificatório operado pelos leitores não pode ser explicado, a não ser vagamente, como fizemos, mas o resultado da reflexão sobre a atividade de mediação identifica a sensação de amadurecimento experimentada pelo leitor e, em última instância, se explica como método de conhecimento equivalente à busca da própria liberdade, como tal, desafiadora. E, principalmente, indica um caminho possível, para os leitores e para os mediadores de leitura em formação. Compreender a compreensão pressupõe também munir-se de estratégias que ajudam a perceber profundamente aquele que lê, observar e registrar as inferências expressas indiretamente por meio de analogias para, ao final, apreender sua renovação e (trans)formação, pois que foi desafiado a construí-la. A emoção, como moção, movimento, (des)locamento de ânimo encontra, no afetamento do texto do qual é alvo, seu lugar no ser humano. Por fim, atuar e relatar são dois sentidos expressos por nossa capacidade de fazer história e se traduzem em sabedoria prática que, espero, possam inspirar outros leitores e mediadores.

Referências

- FREUD, Sigmund. O mal estar na civilização [1930]. Trad. Paulo César de Souza. *Obras Completas*. Vol. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.13-122.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.105-118.
- _____. *O fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- _____. Os atos de fingir ou o que é o fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.955-984.
- LARROSA, Jorge. Literatura, experiencia y formación. In: *La experiencia de la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p.25-54.
- RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alin François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007, p.25-70.
- SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Planeta, 1999, p.17-29.
- SAFATLE, Vladimir. Freud e a suspeita de si. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jun. 2011, Ilustríssima, p.04-05.
- VÁZQUEZ, Manuel E. La filosofía como ejercicio racional en sociedad de la libertad. In: _____. *Spinoza*. Barcelona: Península, 1986, p. 94-100.
- VERÍSSIMO, Érico. *Os devaneios do general*. Entrevero. Porto Alegre: L&PM, 1984, p.106.

Mestrado em Literatura Espanhola e o Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Realizou pesquisa de Pós-doc na PUC-MG. Atualmente é Professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Santa Maria-RS. Dedicar-se à pesquisa sobre Modernismo/Vanguardismo na América Ibérica, dentro da Linha de Pesquisa: Escritas Literárias e Leitores.. Email: sofernan@terra.com.br

Recebido em 30 de abril de 2015.

Aceito em 25 de junho de 2015.

LITERATURA, ESQUECIMENTO, MEMÓRIA: DE COMO JOSÉ SARAMAGO ENTRELAÇA AS TRÊS INSTÂNCIAS EM SUA OBRA MEMORIALÍSTICA *AS PEQUENAS MEMÓRIAS*

Literature, forgetfulness, memory: on how does José Saramago interweaves the three instances in his memorialistic work The Small memories

Miriam Denise Kelm
UNIPAMPA

Resumo: *As pequenas memórias*, livro publicado por José Saramago em 2006, quatro anos antes de falecer, é um texto exemplar no sentido de explorar ao máximo as possibilidades e limitações do lembrar/esquecer, e assumir os dilemas daquele que se debruça sobre o passado tentando reavê-lo. No afã de “atar as pontas” do ciclo existencial, Saramago irá se deparar com todas as formas que o embate entre Esquecimento e Memória empreendem em seu íntimo. Para compor uma reflexão sobre este tema, recuperamos brevemente as origens míticas e etimológicas destes dois termos, observando os estudos de Harald Weinrich, Paul Ricoeur e Philippe Lejeunne, e empreendendo uma incursão interpretativo-analítica sobre a obra literária que elegemos, dentro da perspectiva memorialista e auto-representativa que oferece.

Palavras-chave: Literatura, Esquecimento, Memória

Abstract: *The Small Memories, published by José Saramago in 2006, four years before his death, is an exemplary text in order to exploit to the full the possibilities and limitations of the remember/forget, and assume the dilemmas of the one that focuses on the past trying to recover it. In an effort to “tie the ends” of the existential circle, Saramago may encounter all the ways in which the struggle between Memory and Forgetfulness undertake in his innermost. To compose a reflection about this theme, we’ve recovered briefly the mythical and etymological origins of these two terms, noting the studies of Harald Weinrich, Paul Ricoeur and Philippe Lejeunne, and undertaking a interpretive and analytical raid on the literary work we elected, within both memoirist and self-representative perspectives offered by it. .*

Key-words: *Literature, Forgetfulness, Memory*

Para aqueles que são agraciados com uma vida longa, torna-se imperiosa a noção de circularidade e de um percurso cíclico que se vai, enfim, completando com a espécie de junção das duas fases, a inicial e a final. Com José Saramago, cujo grau de perspicácia e espírito arguto mantiveram-se intactos, até mesmo cada vez mais apurados, não seria diferente.

A isto vamo-nos referir, nesta brevíssima reflexão, que toma como ponto de partida o vídeo-show que circulou pela web em 2010, pouco depois do falecimento do escritor, com um apanhado de frases presentes em seus livros, e momentos, principalmente os compartilhados com o público, em grande parte registrados nas inúmeras vezes em que falou às plateias brasileiras. Numa das imagens, ele dizia esperar que sua trajetória existencial não decepcionasse a criança que fora outrora. Cito: “Tentei não fazer nada na vida que envergonhasse a criança que fui.”. A declaração se referia a algo de que poucas vezes nos lembramos, com a profundidade característica de Saramago presente em tudo a que se referia: a coerência do indivíduo para consigo mesmo. Coerência que passa pelo contato com princípios somente vislumbrados na infância, percepções tocadas muito ao leve e o desenvolvimento das mais incipientes capacidades ao longo da vida... Coerência que o faz reconhecer, lá em anos adiantados, que, afinal, “já estava tudo ali” (SARAMAGO, 2006, p.10), porém de forma embrionária. Coerência que Saramago busca, já idoso, e que o remete a um estágio vivencial em que há nobreza de sentimentos e perspectivas esperançosas, que quase sempre esmorecem com o passar do tempo.

Como não tentar aquilatar e recuperar aquele infante, completamente movidos que somos pela curiosidade de leitores e receptores de todo o conteúdo multifacetado em que pensou e sobre o qual se expressou um escritor, um homem como Saramago? Como não tentar conhecer de que modo se constituiu uma personalidade tão íntegra e tão comprometida com as circunstâncias humanas, das quais sempre se colocou tão próximo? Como não reconhecer que um projeto humano em curso encontrou-se com inúmeros projetos e realizações ficcionais, de modo a que não se pudesse mais separar um do outro? Como não perceber que o ficcionista, ao escrever suas memórias, detém-se e perscruta a sua parcela singularmente humana, em busca daquilo que ajudaria a explicar suas opções posteriores? Pois, voltar ao espaço-tempo da infância era necessário: “Só eu sabia, sem consciência de que o sabia, que nos ilegíveis fólios do destino e nos cegos meandros do acaso havia sido escrito que ainda teria de voltar à Azinhaga para acabar de nascer.” (SARAMAGO, 2006, p. 11).

José Saramago publicou *As pequenas memórias* em 2005, contando então com a idade de 83 anos e, em suas palavras, com “o poder reconstrutor da memória”, mencionada na página 16 como aquela capaz de transportá-lo, em qualquer instante, para junto de cenas, pessoas, sensações e paisagens.

Sobre esta potencialidade reconstrutora e invocativa da memória, já Santo Agostinho, em suas *Confissões*, fizera referência, nomeando-a de “palácio da memória”, expressão superlativa e espacial por estar repleta de meandros, imagens e incontáveis sugestões a que qualquer um poderia se reportar, quando assim o desejasse. (AGOSTINHO, 1982, p. 200-201). Para Agostinho, a memória seria uma prova da superioridade humana conferida por Deus, generosamente, aos homens: “É grande esta força da memória, imensamente grande... É um santuário infinitamente amplo. Quem o pode sondar até ao profundo? Ora, esta potência é própria do meu espírito e pertence à minha natureza.” (p. 201). Mas, já então, aponta o que paira como ameaça a tal capacidade:

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está escondido também tudo o que pensamos [...] também os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo [...] se é que o esquecimento ainda não o absorveu e sepultou.” (AGOSTINHO, 1982, p. 200, grifo nosso)

O labor empreendido, inegável, motivado pelo desejo de recomposição junto às “profundezas do ser”, em busca, seja das origens, seja de um fio condutor ou de uma coerência na trajetória que somente poderá ser balizada mais adiante, no entanto, leva Agostinho a concluir: “Não chego, porém, a apreender todo o meu ser.” (p. 201)

Propomos percorrer alguns sentidos daquele que chamaremos o primeiro termo de um binário hipotético: esquecimento/memória, lançando uma indagação quanto ao propósito mais essencial de toda a Literatura: não seria ela o resultante último da luta contra o esquecimento? Se um dos paradoxos contemporâneos é o fascínio pelo instante, ainda que nossa existência só se assegure na duração, interrogamos: o que garante a duração? A memória...O que ameaça a duração? O esquecimento.

De acordo com o linguista e crítico literário Harald Weinrich, toda orientação e reflexão relativa ao fenômeno do esquecimento, no Ocidente, iniciaria com a imagem mítica criada na antiga Grécia. Em Hesíodo e Píndaro, há referências ao mito grego: Lete – divindade feminina, formaria um par contrastante com Mnemósyne (deusa da Memória). Lete vem da linhagem da Noite e é filha da deusa Discórdia, o que remete à proximidade entre desacordo e esquecimento.

Em seu campo semântico estão as trevas, a obscuridade, o apagamento, o encobrimento, mas também o alívio. Lete, no mito, é nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos. No campo de imagens, o esquecimento está mergulhado no elemento líquido, associando-se à queda, ao desaparecimento (WEINRICH, 2001, p. 24).

O esquecimento desempenha importantes aparições nos dois textos épicos gregos referenciais, *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero. Neste último, os piores obstáculos enfrentados por Ulisses para retornar à Ítaca, por longos dez anos, foram as tentações do esquecimento: - episódio dos lotófagos (ingestão da planta lótus – esquecimento dos objetivos da viagem pelos marujos); encontro com Circe, a feiticeira (ministra uma bebida encantada aos homens que apaga a lembrança da pátria); Calipso, a deusa que seduz Ulisses pelo “feitiço do amor” – a mais eficaz droga do esquecimento e que atua sobre ele por sete anos. (WEINRICH, 2001, p. 35-36). Assim também na epopeia camoniana, *Os Lusíadas* (1572), o episódio da “Ilha de Vênus” é apresentado como um bálsamo que apagaria a lembrança dos sofrimentos indizíveis dos navegantes (Canto IX).

Além das aparições do tema em textos narrativos, na poesia, o termo surge mais frequentemente associado à morte, ao olvido e ao alívio: *”Desce por fim sobre o meu coração/ O olvido. Irrevogável. Absoluto./ Envolve-o grave como véu de luto./ Podes, corpo, ir dormir no teu caixão.”* “Olvido”, de Camilo Pessanha. Nos poetas românticos, o lenitivo do esquecimento cria as possibilidades do viver intenso: *“Bebe a bebida de alívio/ E esquece a grande dor! / Magnífico é o dom de Baco,/ Bálsamo para o coração dilacerado.”* “A festa da vitória”, Schiller.

Sobre o esquecimento, na reflexão e ação humana, em rápidos traços aqui, mas bem melhor desenvolvidos na análise elaborada ao longo da obra de Weinrich, tem-se: na retórica jurídica: *lex oblivionis* significa esquecimento legalmente ordenado ou *anistia*. Para os gregos, na história do conceito de esquecimento aparece a palavra *aletheia*, “verdade” – a verdade como o inesquecido ou o inesquecível. Desde Platão, o esquecimento aparece como lacuna no texto, que se pode preencher com escrita e pensamento. No Antigo Testamento, a relação de Deus com seu povo escolhido, Israel, é apresentada como aliança fundada no não-esquecimento recíproco. Em Freud, surge o conceito de “esquecimento apaziguado”, pela via do trabalho de rememoração. Contemporaneamente, a experiência simbolizada por Auschwitz coloca um novo paradigma, o do esquecimento impossível, do qual as obras de Primo Levi e Elie Wiesel são as expoentes. Por fim, em se aceitando que a morte seria um agente a serviço do esquecimento, ideologias em

diferentes épocas e situações se valem deste preceito para destruir, apagar as manifestações culturais, desfazer a presença de indivíduos, de grupos, de etnias e povos.

Seguindo a recuperação empreendida por Weinrich quanto à Memória, contraponto ao Esquecimento, as suas origens míticas se reportam a Mnemósine, filha de Gaia (Terra) e Urano, que tem como irmão o deus Cronos (Tempo). Mnemósine personifica a Memória e tem relação com o patrimônio cultural da Humanidade. Ameaçada pelo “devorador” Cronos, mantém-se graças à habilidade na escrita, isto é, na linguagem. Torna-se esposa de Zeus (deus supremo do Olimpo) e dá origem a nove musas, deusas das artes e de algumas ciências, entre elas: Poesia, Música, Dança, Arquitetura e História - deusa Clio, também representante da Criatividade. (WEINRICH, 2001, p. 58). Na *Ilíada*, de Homero, é possível perceber sua presença no canto II, onde o “catálogo das naus” descreve a pujança das terras, dos líderes e dos combatentes, enaltecendo suas habilidades. Referência a tudo aquilo que deverá perdurar, na memória dos homens, sobre a Grécia. No mesmo canto, fala-se daquele que “veio tarde, mas fama vai ter sempiterna”: Aquiles, cuja escolha recai sobre a exaltação e permanência de sua memória, e não sobre o seu esquecimento pela posteridade.

Já Jeanne Marie Gagnebin, levantando hipóteses sobre o estatuto da verdade do passado, o ofício do historiador e sobre a importância da memória, indaga: por que fazemos questão, hoje, de estabelecer a história verdadeira de uma nação, de um grupo, de uma personalidade, de nós mesmos? Em seu entender, a verdade do passado remete mais a uma ética da ação presente do que a uma adequação entre palavras e fatos. (GAGNEBIN, 2006, p. 39). A autora propõe uma retomada do conceito de rastro, afirmando que ele sempre foi uma das noções preciosas e complexas que procuram manter juntas “a presença do ausente e a ausência da presença” (p. 42). O conceito de rastro rege todo o campo semântico e metafórico da escrita, de Platão a Derrida; possui uma fragilidade inerente que se opõe ao desejo de plenitude, de presentificação e substancialidade. Por fim, interroga: por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente o conceito de rastro? E responde: “porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência: presença no presente que lembra do passado desaparecido, e também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção nos rastros.”, sendo as inscrições fúnebres os primeiros rastros de signos escritos, assegurando que memória, morte e escrita são inseparáveis. (GAGNEBIN, 2006, p. 47). Por fim, afirma que se o trabalho da memória se funda na luta contra o esquecimento, é porque se reconhece, implicitamente, a força deste último: o reconhecimento do poder da morte, do desaparecimento.

Ainda, é em Paul Ricoeur que encontraremos retomado um princípio fundamental ligado à memória, presente também nas reflexões filosóficas desde a Antiguidade: as distinções entre a presença da lembrança no espírito e a recordação enquanto busca. Diz Ricoeur: “a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa [...] a iniciativa da busca está na dependência de um *poder buscar* que é nosso.” E mais: “o ato de se lembrar produz-se quando transcorreu um tempo. E é esse intervalo de tempo, entre a impressão geral e seu retorno, que a recordação percorre.” (RICOEUR, 2007, p. 37).

Neste sentido, podemos nos referir à escrita memorialística como uma ação efetiva resultante da vontade humana, um trabalho árduo, muitas vezes, empreendido em relação ao passado, um projeto, enfim, em que os obstáculos vão desde os lapsos criados pelo esquecimento até os enfrentamentos de vivências soterradas que serão, necessariamente, resgatadas. O próprio planejamento faz parte desta busca e José Saramago, ao mencionar os anos antes em que a ideia de rememorar sua infância, pela via escrita, começou a se fazer presente em seu íntimo, observa que os dois impedimentos mencionados acima já lhe assomavam à mente. Veja-se: “Perguntar-se-á como sou eu sabedor de todos estes pormenores depois de passado tanto tempo. [...] Quando há muitos anos me veio a ideia de escrever as recordações e experiências do tempo em que era pequeno, tive logo presente de que deveria falar da morte (já que tão pouca vida teve) do meu irmão Francisco.” (SARAMAGO, 2006, p 113.)

Diferentemente de Agostinho, o autor será menos benevolente e menos reverencial para com a memória, admitindo suas falhas, mas não lhe diminuindo a importância como fenômeno que confere, mais propriamente, uma existência aos seres. Assim, “(nomes) soterrados durante anos e anos sob aluviões de olvido, ascenderam obedientes das profundezas da memória quando a necessidade os convocou”. (p. 36). Um dos sentidos que aqui detectamos é também o de paciente trabalho – o trabalho da memória – que é o de iluminar fatos esquecidos ou fazer emergir fragmentos de vida, o que é reconhecível também na frase: “Salvo que esta minha por enquanto ainda prestável memória deixe vir à superfície novas referências e novas datas...” (p. 40).

Na qualidade de homem contemporâneo que é, Saramago pretende, tão-somente, retomar aquilo e aqueles que lhe legaram os apetrechos iniciais para a existência, e muito especialmente reencontrar-se com o ser criança, numa aceitação tácita da alteridade que forma um e o mesmo sujeito, simultaneamente, pois como declararia posteriormente: “Quando me for deste mundo, partirão duas pessoas. Sairei de mão dada, com essa criança que fui.”(vídeo-show).

Subjetivamente, o resgate da meninice também em face do mundo, e de si, seria o modo pelo qual José Saramago comporia uma / a sua unidade.

Entre as páginas 32 e 34, explica a escolha do título, com o qual se destituiu de qualquer traço pretensioso que pudesse ter inicialmente, optando pelo exercício de inserção naquela criança, *(Re)-Conhecendo-a* em si por meio da retomada consciente do período. Finaliza dizendo: “*As pequenas memórias*. Sim, as memórias pequenas de quando fui pequeno, simplesmente.” (p. 34), e indicando ao leitor a realização de um passeio através da ótica infantil de há 70 e tantos anos atrás, que demarca o seu “aparecimento neste mundo” (p. 46), porém conduzido pela narração coloquial do escritor maduro, que vai tecendo os arremates finais e conclusivos de uma vida, a quem apeteceria “voltar a mergulhar (nas águas) a minha nudez da infância”, reencontrando “um certo ser que fui e que deixei encalhado algures no tempo” (p. 15).

E afinal, o que encontramos ao iniciar a leitura de *As pequenas memórias*? De onde partiu este homem e escritor que aprendemos a amar? De que modo, aos 83 anos, Saramago olha para o seu passado depois de muita escrita, viagens, amores, laços de amizade, palavras contundentes e graves, e o exercício de um poder de persuasão, também de provocação e de “desvendamento pela palavra” (SARTRE, 1993, p. 67) que não deixou de praticar em tempo algum?

Somos conduzidos, então, a Azinhaga – “a minha aldeia” (p. 09); “o rio da minha aldeia” (p. 77) – numa clara interlocução com Fernando Pessoa; “a gente da terra” (p. 27), ao encontro de homens e mulheres que vivem da terra ou de pequenas atividades, gente simples, analfabetos em grande parte, mas feitos sábios pela aprendizagem do viver. Somos levados para junto dos rios Almonda e Tejo, para junto de oliveiras centenárias, de choupos, freixos e salgueiros e noites de luar absoluto; para junto das diversas estações do ano e de seus efeitos na natureza, sem que nenhuma nuance deixasse de ser percebida pelo menino que diz “A criança, durante o tempo que foi, *estava* simplesmente na paisagem, fazia parte dela, não a interrogava” (p. 13). Saramago conduz-nos para junto das ruas de Lisboa de há 80 anos atrás, pois “me levaram para Lisboa, para outros modos de sentir, pensar e viver” (p. 10); conheceremos, ainda, os bancos escolares, onde o menino Saramago vai amealhando prazeres e pequenas conquistas, e onde diz: “E foi aqui, agora que o penso, que a história da minha vida começou” (p. 93), associando sua identidade à leitura e à escrita. Somos levados, enfim, ao encontro de histórias, personalidades e lugares que, nos vai contando o autor maduro, iriam comparecer aqui e ali, pontilhados na obra futura, tal como sugestões indeléveis, irrecusáveis, a que Saramago deu concretude pela palavra.

Deparamo-nos, por força de suas memórias reconstruídas com o poder da escrita literária, com o seu “desprevenido e isento coração infantil” (p. 57), assim descrito em terceira pessoa:

Naturalmente, quando subia ao campanário da igreja ou trepava ao topo de um freixo de vinte metros de altura, os seus jovens olhos eram capazes de apreciar e registrar os grandes espaços abertos diante de si, mas há que dizer que a sua atenção sempre preferiu distinguir e fixar-se em coisas e seres que se encontrassem perto, naquilo que pudesse tocar com as mãos, naquilo também que se lhe oferecesse como algo que, sem disso ter consciência, urgia compreender e incorporar ao espírito (escusado será lembrar que a criança não sabia que levava dentro de si semelhante jóia). (p. 13)

A utilização da terceira pessoa para referir-se a si como estratégia de auto-representação lembra Philippe Lejeune, que sobre este fenômeno intrínseco ao memorialismo e suas principais características, diz: “O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, da identidade de nome entre autor, narrador e personagem.” (LEJEUNE, 2008, p. 23). E completa: “O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real, socialmente responsável, e o produtor do discurso.” (p.26). Segundo ele, o movimento realizado pelo receptor-leitor vai no sentido de captar a veracidade do relato e confirmar a identidade entre autor-produtor do discurso. Por outro, o leitor compreende e aceita o distanciamento proposto pelo autor, quando utiliza a terceira pessoa, visualizando aquele intervalo de tempo percorrido pelo ato de recordar, a que se refere Ricoeur anteriormente citado.

Sobre os efeitos invariavelmente devastadores do tempo em tão antigas lembranças, o autor assumirá uma postura volátil, de grande leveza e completa honestidade, assinalada e reiterada ao longo do livro através das expressões: “...se bem recordo, se não estou a inventar agora” (p. 20); “se a memória não me engana” (p. 21); “se a memória não me falha” (p. 48); “Às vezes pergunto-me se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias de episódios e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes...” (p. 58); “Não tenho a certeza absoluta de as coisas se terem passado exactamente desta maneira, mas...” (p. 74); “Mais de setenta anos depois, por entre as brumas da memória, consigo ver-me...” (p. 97); “Esta é, pois, a minha memória mais antiga. E talvez seja falsa...” (p. 111).

Tem-se aqui material suficiente para estudar essas palavras e essa postura perante aquilo que Georges Gusdorf chama de “inventário” (a autobiografia) do autor que, na qualidade de “historiador” de sua própria vida irá se deparar com dificuldades a essa tarefa inerentes: “Será necesario luchar, sin duda alguna, contra las flaquezas de la memoria y contra las tentaciones de la

mentira, pero una higiene moral suficientemente severa, así como una buena fe fundamental, permitirá restablecer la realidad de los hechos...” (GUSDORF, 1960, p. 14). A própria relativização explicitada por Saramago demonstra o empenho consciente adotado na recomposição, sem ignorar as limitações impostas pelo tempo e o esmaecimento das lembranças.

Por fim, José Saramago retoma o que sempre lhe foi e custou muito caro: as opções políticas e ideológicas, que o afastavam instintivamente do totalitarismo e das religiões, devido a já sentir-se um “precoce racionalista” (p. 81), e o aproximavam dos homens comuns, da “gente da terra” à qual dedica as últimas páginas de suas memórias – amorosas páginas, reconhecendo o quanto a exclusão social, econômica e cultural relega potencialidades irrealizadas a uma vida escassa e sem perspectivas.

Num dos momentos mais belos e densos do livro, já quase ao final, permeado pelos sentimentos assumidamente expressos do autor postado no tempo presente, invoca-se a imagem dos avós, premonitórios e circunspectos em relação ao próprio fim. O sentido de proximidade, do “trazer de volta à cena” o que estava envolto em sombras, mas certificando e ratificando a presença do menino, quando dos acontecimentos, pode ser vista nesses trechos:

Mas a imagem que não me larga nesta hora de melancolia é a do velho que avança sob a chuva, obstinado, silencioso, como quem cumpre um destino que nada poderá modificar. A não ser a morte. Este velho, que quase toco com a mão, não sabe como irá morrer. Ainda não sabe que poucos dias antes do seu último dia terá o pressentimento de que o fim chegou, e irá, de árvore em árvore do seu quintal, abraçar os troncos, despedir-se deles, das sombras amigas, dos frutos que não voltará a comer. (p. 120)

[...] Tu estavas, avó, sentada na soleira da tua porta, aberta para a noite estrelada e imensa, para o céu de que nada sabias e por onde nunca viajarias, para o silêncio dos campos e das árvores assombradas, e disseste, com a serenidade dos teus noventa anos e o fogo de uma adolescência nunca perdida: “O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer.” Assim mesmo. Eu estava lá. (p. 121)

Se Gusdorf afirma ser a autobiografia um “testemunho de si mesmo”, tomando os demais (nós leitores) como testemunhas de uma trajetória, (e da coerência perseguida, acrescentaria), poderíamos ainda dizer que o escritor português reafirmou, até o último momento, a responsabilidade individual pelos destinos coletivos da humanidade e pela historicidade do homem – a ser construída ou inteiramente repensada. Saramago é, modernamente, um dos exemplos mais veementes da profissão de fé feita por Jean Paul Sartre, em seu *O que é a literatura?*:

a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. [...] podemos concluir que o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade. [...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. (SARTRE, 1993, p. 20-21)

A Literatura, de um modo geral, mas também de um modo todo ele proposital, irá trabalhar aspectos da Memória os mais diversos, elaborando-os esteticamente e representativamente. Chamamos a atenção para três deles, exemplificados em palavras e obras de narradores exponenciais da Literatura de Expressão Portuguesa.

Em Saramago, destacaríamos a faceta integradora do indivíduo junto à coletividade maior a que pertence: “Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos. Sem memória, não existimos; sem responsabilidade, talvez não mereçamos existir.” Na obra do escritor angolano Ondjaki, é possível reconhecer a associação da Memória com a subjetividade: “O ‘dia da véspera de carnaval’...quando acontecia era um dia rápido, porque os dias mágicos passam depressa deixando marcas fundas na nossa memória, que alguns chamam também de coração.” (ONDJAKI, 2007, p. 60). Já no autor moçambicano Mia Couto, tanto na postura ideológica quanto no estilo adotado em sua produção escrita, vê-se a Memória como coparticipante do sentido de identidade cultural e nacional: “Nossas ruas e praças estão recheadas de nomes de heróis, porém, falta-lhes rosto, falta-lhes voz, falta-lhes vida. Faltam-nos as pequenas histórias, os pequenos episódios que seduzem a imaginação e sustentam a memória.” (Discurso pronunciado no dia 02/08/2015, por ocasião da atribuição do título de Doutor *Honoris Causa*, a ele, pela Universidade Politécnica de Maputo, Moçambique).

Voltando para a obra *As pequenas memórias*, elas são, para nós, um tributo à alteridade – representada no eu-menino - e também um tributo à coerência alcançada por José Saramago, cuja deposição das cinzas, em 18 de junho de 2010, deu-se junto a uma oliveira centenária, trazida de Azinhaga do Ribatejo para junto da Casa dos Bicos, em frente ao Tejo, Lisboa, onde está instalada a Fundação José Saramago. Em sua memória, a escritora portuguesa Lídia Jorge enunciou mais que uma despedida; alteou-o ao lugar para onde todos os seus leitores o elevarão nos singulares momentos de leitura da sua obra:

Dentro de instantes, Pilar, a tua mulher, irá deitar parte do que sobejou do teu corpo ao chão, mas todos nós que aqui estamos sabemos que ao mesmo tempo

que te deitamos na terra, não te deixamos na terra, nós todos levantamos-te do chão. Nós, teus amigos, teus leitores, teus companheiros, toda esta cidade, levantamos-te do chão neste momento. E o mesmo sucederá no futuro, cada vez que abirmos os teus livros e lermos as tuas palavras, e imaginarmos as figuras que tu mesmo imaginaste. E entrarmos nas tuas razões, e nos teus combates, sobretudo, no edifício magnífico da língua escrita que tu inventaste. Cada vez que acontecer, seja onde for, e em que idioma for que sejas lido, em qualquer parte da terra que seja, tu não serás as tuas cinzas que irão ser depositadas neste jardim, à sombra duma oliveira. Serás sim, os milhares de páginas que escreveste sobre a Utopia e o desconcerto e o concerto do mundo. Sobre os vivos, os mortos, Deus, os reis e os pobres, o elefante e o Cristo. Um mundo acrescentado ao Mundo. (<http://www.josesaramago.org/>)

Referências

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- GAGNEBIN, JEANNE MARIE. *Lembrar escrever esquecer*. Trad. Almira J. Benevides. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GUSDORF, Georges. Condiciones y limites de la autobiografía. In: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Estudios, *Suplementos Anthropos*, no. 9, Espanha, 1995.
- HOMERO. *Iliada*. 2ed. Trad. Carlos A. Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- _____. *Odisséia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Trad. Jovita M. Gherheim Noronha e Maria Inês C. Guedes. NORONHA, Jovita M. Gerheim. (Org.) Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- OLMI, Alba. *Dimensões e perspectivas da literatura memorialista*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.
- ONDJAKI. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François *et al.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. João C. Almeida. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- WEINRICH, Harald. *LETE – arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Outras:

<http://www.josesaramago.org/>

<http://www.folhademaputo.co.mz/pt/noticias/nacional/aula-de-mia-couto-durante-a-cerimonia-doutor-honoris-causa-completa/>

Miriam Denise Kelm

Professora associada da Fundação Universidade Federal do Pampa, Bagé/RS, onde dirige o Núcleo de Estudos de Literaturas Lusófonas no Pampa e o Projeto “Leituras Orientadas de Textos Dramáticos”. Com Doutorado em Letras - Teoria da Literatura, pela PUCRS (2005), tem parte de sua pós-graduação realizada junto à Universidade de Coimbra/PT. Atua com os temas Literatura e História, Memória, Gênero e Literaturas de Expressão Portuguesa. (miriam.kelm@unipampa.edu.br)

Recebido em 15 de março de 2015.
Aceito em 15 de abril de 2015.

MEMORIA DIALÓGICA, CIUDADES DESÉRTICAS Y ERRANCIA IDENTITARIA EN *NOSTALGIA DE LA LUZ*, DE PATRICIO GUZMÁN, Y *QUÉ TAN LEJOS*, DE TANIA HERMIDA

*Memória dialógica, cidade desérticas e errância identitária em
Nostalgia de la luz, de Patricio Guzmán, e Qué tan lejos,
de Tania Hermida*

*Dialogic memory, desert cities and wondering identity in Nostalgia
de la luz, by Patricio Guzmán, and in Qué tan lejos,
by Tania Hermida.*

Rolando Garrido Quiroz.

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Chile

Paola Vázquez Neira.

Universidad Nacional de Educación. UNAE. Ecuador.

Resumo: Memória, cidade e errante capturam as lentes de Patricio Guzmán e Tania Hermida de diferentes poéticas e estéticas. O documentário *Nostalgia da luz*, de Guzmán, produz memórias dialógicas onde o deserto e o espaço sideral encontrada, no cálculo das estrelas e das vítimas da Caravana da Morte, destino e origem da vida em diferentes vozes que empatizam com o sentido de busca do passado. O habitat desértico coloca luz onde o esquecimento torna-se estratégia política. Nesse sentido, a ficção Hermida em *Qué tan lejos* articula no encontro de seus personagens a busca de sentido no presente errante, as cidades desérticas falamos de suas ausências e apresentam cenários e contextos que questionam suas identidades. As identidades de nação em grau zero, de personagens folclorizadas como estratégia para o resgate de si mesmo, desarraigados dando conta de identidades fictícias em cidades mapeadas com verdades entre parêntesis em filmagem.

Palavras-chave. Memória dialógica – identidade errante – visualidade – deserto – cidadania

Resumen: Memoria, ciudad y errancia captan los lentes de Patricio Guzmán y Tania Hermida desde diferentes poéticas y estéticas. El documental *Nostalgia de la luz*, de Guzmán, produce memorias dialógicas donde desierto y espacio sideral encuentran, en el calcio de las estrellas y de las víctimas de la

*caravana de la muerte, destino y origen de la vida en voces diversas que empatizan con el sentido de búsqueda en el pasado. El hábitat desértico pone luz donde el olvido se vuelve estrategia política. Por su parte, la ficción de Hermida en *Qué tan lejos* articula en el encuentro de sus personajes la búsqueda de sentido en el presente errante, las ciudades desérticas nos hablan de sus ausencias y presentan escenarios y contextos que cuestionan sus identidades. Las identidades de una nación en grado cero, de personajes folclorizados como estrategia para el rescate de sí mismos, desarraigados dando cuenta de identidades ficticias en unas ciudades mapeadas con verdades entre paréntesis y en rodaje.*

Palabras claves. *Memoria dialógica – errancia identitaria– visualidad – desierto – ciudadanía.*

Abstract: *Memory, city and errancy are captured by the lenses of Patricio Guzmán and Tania Hermida from different poetic and aesthetic backgrounds. The documentary directed by Guzmán, *Nostalgia de la luz*, produces dialogic memories where desert and outer space find, both in the calcium of the stars and in the victims of the caravan of death, the destiny and origin of life in different voices empathizing the sense of search in the past. The desert throws light where forgetfulness becomes a political strategy. On the other hand, the movie *Qué tan lejos* directed by Hermida articulates in the meeting of its characters the search for meaning in the wandering present, where desert cities speak out about absences and suggest scenarios and contexts that question their identities. The identities of a nation from scratch, of folklorized characters as a strategy to rescue themselves, uprooted and revealing fictitious identities within cities mapped with truths in brackets and while shooting.*

Keywords. *Dialogic memory – errancy identity – visuality – desert – citizenship.*

1. Archivo y memoria errante entre documentos y ficciones.

La práctica del archivo es recurrente en cineastas, particularmente desde una perspectiva espacial o una poética del espacio. El presente trabajo indaga sobre ciertas claves del cine documental de Patricio Guzmán¹ y del cine ficción de Tania Hermida². La activación de archivos en contextos espaciales permite configurar una memoria de carácter artístico, ya que prima una estética de la navegación, del desplazamiento que permite el juego de la memoria al propiciar estos lentes una tensión política en zonas de deslinde.

¹ Realizador de cine documental chileno radicado en Francia. Entre algunos de sus films se cuenta *La batalla de Chile* (1975-1976-1979), *La memoria obstinada* (1997), *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2014).

² Cineasta ecuatoriana autora de los films *Qué tan lejos* (2005) y *En el nombre de la hija* (2010). Creadora de la plataforma Ecuadorparalargo.

La memoria artística radicada espacialmente por efecto de la mirada de sus personajes en ciudades desérticas favorece -desde una ética de la errancia- diferentes niveles de politicidad de esas imágenes captadas. El documental *Nostalgia de la luz* de Guzmán produce memorias dialógicas donde desierto y espacio sideral encuentran en el calcio de las estrellas y de las víctimas de la caravana de la muerte³, destino y origen de la vida en voces diversas que empatizan con el sentido de búsqueda en el pasado. El hábitat desértico que cobija ciudades superpuestas en las voces y miradas de sus personajes ponen luz donde el olvido se vuelve estrategia política.

Por su parte, la ficción de Hermida en el film *Qué tan lejos* articula en el encuentro de sus personajes la búsqueda de sentido en el presente errante, las ciudades desérticas en estado de tránsito nos hablan de ausencias como pérdida y búsqueda de sentido identitario y evidencias de puntos ciegos, al mismo tiempo que encuentros y desencuentros de miradas entre sus personajes. Individualidades presentes en escenarios y contextos que cuestionan identidades propias y ajenas, así como desplazamientos mezclados con memorias dispersas que intentan alcanzar estatus desde su propia posibilidad de configuración. La identidad de una nación en la mitad del mundo, de una población en grado cero, de habitantes que no habitan, de personajes folclorizados como estrategia de rescate de sí mismos, pero, al mismo tiempo, desarraigados dando cuenta de identidades ficticias en unas ciudades mapeadas con verdades entre paréntesis y en rodaje.

El sentido de la búsqueda en *Nostalgia de la luz*.

*Sobre el rostro de la madre
con la punta del dedo
la hija traza las constelaciones:
del mentón a la frente,
del pelo a la boca
dibuja Orión, la Cruz del Sur
la Osa Mayor.
En la cara amada del padre lee
una noche de cifras
una mañana de estrellas.*

(Cristóbal Zapata. *Jardín de arena*. 2009:25)

El film de Guzmán, *Nostalgia de la luz*, comienza su rodaje espacialmente en Santiago de Chile, una capital de antaño, la del viejo barrio, tan añoso como el lustroso telescopio alemán que atraía al joven aficionado a la astronomía, y culmina con imágenes nocturnas, con las luces de la ciudad que de lejos se asemejan a un cosmos oscuro, iluminado por cuerpos celestes. Ese entre

³ La 'caravana de la muerte' constituye una práctica y estrategia cívico-militar para violar los derechos humanos durante los primeros años de la dictadura cívico militar en Chile, luego del golpe de Estado perpetrado por militares en contra del gobierno encabezado por el Presidente Salvador Allende. La caravana llevó a su paso el arresto, tortura, masacre y desaparición de ciudadanos chilenos en la zona norte del país. Escenario de esas violaciones a los derechos humanos fue el desierto de Atacama.

paréntesis fílmico tiene por intención contrastar pasado con presente, luz diurna con luz nocturna, situada en el epicentro capitalino donde ocurrió un golpe de Estado que trastocó la vida provinciana de la polis.

En medio de esas dos imágenes, el lente sube hasta el firmamento para luego, desde una toma sideral, satelital hacia abajo captar el planeta azul y su única mancha marrón, el desierto más árido de la Tierra, el desierto de Atacama. En ese lugar, Guzmán juega su narrativa poética en diálogos cruzados sobre un mismo objeto de estudio -el pasado- un espacio y un tiempo que atrae la mirada y la acción de sus protagonistas, ahí, la memoria se torna dialógica y empática en sujetos de las más diversas procedencias, pero que conviven sin necesariamente encontrarse frente a la cámara del documentalista.

Nostalgia de la luz se vuelve un film dialógico, no solo entre imágenes ciudadanas que dialogan, entre ellas: Santiago de día-Santiago de noche / Santiago pasado-Santiago presente, así como las ciudades o ciudadelas superpuestas o yuxtapuestas en el desierto de Atacama: campos de concentración y oficinas salitreras fantasmales / ciudadelas de astrónomos, centros de investigación arqueológicos y la vastedad del desierto con transeúntes errantes explorando las entrañas de la sequedad de la tierra. Astrónomos, arqueólogos y víctimas de la represión política ejercen ciudadanía, generando diálogos provocadores y reflexiones más allá del lugar común de sus protagonistas. En tal sentido, la obsesión de Guzmán por la memoria y su afición por la astronomía sacan de sus hábitats confortables e inconfortables a sus entrevistados para poner en diálogo circulante ciencia y sociedad, astronomía con drama social, arqueología con historia ausente, astronomía con herencia y familia, comunidad científica internacional con sentido de la búsqueda y materialidad local, el origen del universo con el origen de la vida humana. La constante del film de Guzmán es el diálogo, reflexivo y proyectivo.

El documental *Nostalgia de la Luz*, es la primera parte de una trilogía en proceso que pone en escena desierto y espacio sideral en el norte de Chile. Entre desierto y espacio se generan diálogos sobre el pasado. Por una parte el pasado astronómico sobre el origen del universo y el pasado político de Chile y las víctimas de la represión política producto de la dictadura de Pinochet. Los cuerpos de los detenidos desaparecidos son calcio al igual que las estrellas del firmamento. De esa materialidad están hechas las preguntas que producen diálogos cruzados entre científicos que trabajan en los observatorios astronómicos y las víctimas de la violencia dictatorial en Chile.

Un aspecto presente en la poética de Guzmán es poner luz donde el olvido se vuelve estrategia política. Para Kanahuaty (2014) toda forma de olvido es una instrumentalización política, ideológica, que conmina a dejar de lado lo que nos hace daño o lo que incomoda a un

programa político. En este sentido, al referirse a *Nostalgia de la luz*, asume en el film, la construcción social de la memoria y su narrativa poética desde diversas perspectivas. Al respecto señala:

[...] Guzmán arma un juego de paralelos y metáforas que intentan explicar las políticas de la memoria desde las ciencias puras, como la astronomía, hasta la arqueología y el activismo. Así, en ese enlazamiento de narrativas, convoca una única mirada, y una única forma de leer, a la historia y a la memoria. A pesar de las múltiples entradas, ahora el acercamiento es más terrenal, algo que las historias oficiales de ciertos países han tratado de anestesiar. (KANAHUALTY, 2014).

El film de Guzmán es, al decir de Kanahuaty, una reflexión sobre el destino. Sobre nuestro destino, y sobre lo que conocemos de él. Sobre lo inseguros o seguros que nos hace sentir el saber que todo lo que respiramos-oímos-vemos, a través de los ecos de la luz, ya es pasado, así, el habla, la escritura, cuando acontece, ya es pasado. En palabra de uno de sus personajes, el astrónomo chileno Gaspar Galaz *'el presente no existe'* y lo puntualiza desde la lógica o narrativa científica. Con ello, se refuerza la propia poética del documental y su puesta en escena y, al mismo tiempo, el empeño cinematográfico del cineasta de dedicarse a filmar en tiempo presente los ecos de una historia que vuelve una y otra vez a rebotar como la luz en los cuerpos, independiente de la generación a la cual pertenezcan sus protagonistas, es decir, lo que queda o se encuadra en el lente de Guzmán es el presente en permanente construcción.

Los protagonistas del documental de Guzmán resignifican las ciudades superpuestas en el desierto de Atacama, al ser visitadas por la cámara y revisitadas por testigos que cobran vida en sus propios testimonios presentes como haz de luz milimétrico, fugaz, cobrando derecho de ser ciudadanos en los vestigios de sus hábitats pasados. Es así como el ejercicio de nueva ciudadanía de los protagonistas del film se manifiesta en un desierto de cuatro ciudades entramadas en tiempo y espacio. Los ex presos políticos de Chacabuco vuelven a mirar hacia arriba, al cielo infinito (lugar de esperanza y libertad) o hacia las paredes en ruinas de un campo de concentración, leyendo de memoria lo que el tiempo borró en la física de su paso. El mismo ejercicio de nueva ciudadanía realiza el arquitecto memorioso, encarnado en el Miguel Lawner del presente. Son sus dibujos, sus mapas y planos mentales tridimensionales los que le ganan también a la física del tiempo y del espacio para devolverle la memoria política a la ciudad despolitizada del presente. No solo reconstruye la arquitectura del lugar, sino que la voz, estrategias y políticas de sus verdugos.

Así como las poderosas antenas de los mayores observatorios de la Tierra instalados en el desierto de Atacama buscan ecos, rebotes de sonidos, ondas en extremo lejanas para reconfigurar el origen de todo, de lo que llamamos universo. Al respecto, Kanahuaty (2014) señala:

Es imposible tratar la memoria desde un solo sujeto, pero cuando se la va tejiendo, se convierte en 'socialmente necesaria' para referir una historia común y un horizonte de llegada. Lo que sucede en *Nostalgia de la luz* se asemeja a lo que sucede en películas como *Roma*, de Arístaraín; *El secreto de sus ojos*, de Campanella; *Machuca*, de Andrés Wood; o *El Baño*, de Gregory Cohen; es una exploración, un acto catártico y un ejercicio político por evitar el dictamen de quién es el bueno o el malo. Esta cinta pone la lupa sobre el rol de los sujetos y se pregunta cómo una historia puede conjugar una suma de identidades, de deseos, necesidades y contradicciones. (KANAHUALTY, 2014).

El desierto como zona fílmica hacia arriba, hacia abajo y sus desbordantes horizontes alberga condiciones insuperables de sus cielos por la transparencia y delgadez del aire para la observación astronómica y, a su vez, la sequedad de su atmósfera es propicia para la investigación arqueológica. Este espacio físico e histórico es también la primera estación de una trilogía en proceso de construcción. En tal sentido, para Michael Chanan⁴, *Nostalgia de la luz* prosigue con el trabajo de duelo que Guzmán ha desarrollado en su filmografía de más de cuatro décadas, en los que ha regresado persistentemente al trauma de la dictadura desde una serie de ángulos diferentes, complementarios y en evolución. De esta manera, para Chanan, el trabajo de Guzmán es el epítome de eso que investigadores de cine como Hamid Naficy han llamado cine diaspórico, o al menos una de sus aristas principales, aquella del exilio político. Este autor pone énfasis en que:

Nostalgia de la luz, emprende otro viaje hacia el espacio de amnesia que es la historia de Chile. Un país perseguido por el espectro de la justicia, pero aquí, eludiendo la proximidad de los eventos históricos y sus figuras, el tono es una suerte de melancolía –que, al revés del trabajo del duelo, nunca puede acercarse a una finalización–, una melancolía poética y serena fundada en la reflexión intelectual, ni sensiblera ni contemplativa, sino al mismo tiempo terrenal y celestial, que renuncia a la ficción de la superioridad humana sin repudiar el sueño utópico de justicia social que yace aquí bajo el sol. (CHANAN, 2011).

Las voces y miradas que capta Guzmán son y se sienten acompañadas por objetivos compartidos, uno principal tiene que ver con el sentido de la búsqueda, que refleja las motivaciones profundas del propio autor y sus obsesiones con el tejido compartido/colectivo de la memoria al nivel incluso del hallazgo⁵, pero también a la luz de los objetivos científicos

⁴ Michael Chanan es documentalista, escritor y profesor de cine y video en Roehampton University, Londres.

⁵ Durante el proceso que dura la filmación se encuentran los restos de algunos detenidos desaparecidos que fueron buscados por sus familiares, principalmente mujeres esposas, madres, hijas. La identificación de osamentas en medio de la aridez e inmensidad del desierto corona el sentido de la búsqueda.

compartidos entre astrónomos y arqueólogos que indagan en la búsqueda de evidencias explicativas del pasado y sus resonancias.

En nivel de congruencias y conjunciones que alcanza el film al captar a víctimas de la represión que aprendieron astronomía en un campo de concentración o de hijos e hijas de detenidos desaparecidos y víctimas de la represión política que se convirtieron en científicos al servicio del espacio sideral y abiertos a la memoria y al futuro proyectando nuevas posibilidades de convivencia, de relación con la memoria constructora de futuro cuando las luces de una nueva ciudad, de otra ciudad, dan cuenta del silencio de la noche contemplativas de su propio amanecer donde la luz de la nostalgia nos devuelve al origen de las cosas y al sentido de la búsqueda.

El segundo film analizado en este trabajo *Qué tan lejos*, de Tania Hermida, esta vez en el formato de ficción, nos invierte la pregunta adentrándonos en los interrogantes de otro país andino como Ecuador como escenario de errancias identitarias donde prima la búsqueda de sentido.

La búsqueda de sentido en *Qué tan lejos*.

54.
*El sendero continua el camino.
El camino lleva a la ciudad.
El verano continua a la primavera.*
(Gonzalo Millán. *La ciudad*. 2007:125)

Partiendo de la afirmación de Tania Hermida de que la única vía para negociar con la verdad es la ficción y que aquello que llamamos realidad es siempre una ficción, una narración; visualizamos el tránsito de identidades en su film *Qué tan lejos* (2006), en el cual se pone la cámara en movimiento desde el antiguo aeropuerto de Quito con la entrada en escena de Esperanza, la turista española en Ecuador y luego, la estudiante errando por los espacios de su alma máter, titubeando ante un espejo sobre su forma física y en su interior vacilando sobre su sentir. Estos dos personajes coinciden en la terminal terrestre de la capital, cuando se encuentran en el bus para emprender el viaje a la ciudad de Cuenca, Esperanza, motivada por el turismo y *Tristeza* (primera máscara de Teresa en el rodaje), para impedir la boda de su amigo, medio novio que conoció en sus errancias por la playa. Lo central en esta película de Hermida es la errancia identitaria de sus personajes⁶ en medio de un proceso de autoconocimiento y aprendizaje de los protagonistas.

⁶ La realizadora del film describe su proceso escritural y creativo en una entrevista al portal web 'ecuadorparalargo' de la siguiente manera: "La idea apareció hace años, por ahí en el 98, cuando estudiaba letras, en Madrid. Me sedujo la imagen de dos mujeres viajando por el Ecuador, una española y una ecuatoriana, mirando el viaje de modos distintos y tratando de descifrar quiénes son, quiénes son los otros y en qué lugar del mundo se encuentran". Esta entrevista aparece en el contexto de la edición de un

La errancia es un término que se relaciona con “errante”, para Heidegger, según Feinmann (2011) se determinaría como la avidez de novedades, saltar de una cosa a la otra. Para Patiño García (s.f.), será un movimiento sin retorno que, sin embargo, regresa para no ser lo mismo, sino siempre diferente. Para Esperanza el eterno viaje para encantar a su mirada que choca con la rareza de no hallarse en un espacio; para Tristeza un viaje con un objetivo fijo que la obliga a regresar en su historia y retornar sin ser la misma. Para Hermida un movimiento de cámara captando ficticiamente personajes con su propia historia, un tiempo no lineal, un gran paisaje sin sentido colectivo, un país vaciado porque todo el mundo se ha ido para ser diferentes...siempre diferentes.

La identidad es la circunstancia de ser una persona o cosa en concreto y no otra, determinada por un conjunto de rasgos o características que la diferencian de otras (RAE), en *Qué tan lejos* estas circunstancias van aconteciendo, tejiendo poco a poco en el trayecto del viaje los rasgos que enlazan y diferencian a los personajes en acción, los mismos que darán disímiles significados a los escenarios de sus acciones. Al respecto, Hermida señala en una entrevista de mayo del 2014, que es parte de este proceso de investigación, lo siguiente:

Lo que estaba latente detrás de todo era la reflexión sobre la mirada y el lenguaje como creadores de realidad. Me seducía explorar cómo un mismo paisaje, por ejemplo, puede tener distintos significados dependiendo del ojo que lo mira y de la palabra que lo nombra. Era esto lo que me movía, la posibilidad de construir una historia a partir de personajes que se ven obligados a construir y reconstruir, permanentemente, la realidad, tanto la suya propia como la del mundo por el que transitan.

Para Hermida (Garrido, 2014) dentro del film existen dos perspectivas, la mirada de Esperanza: turística, encantada, audiovisual; y la de Tristeza: introspectiva, literaria, reflexiva a veces. El punto de interés de estas dos ‘miradas’ es la ciudad de Cuenca, cuyo sentido es el provocar el viaje y cuyo devenir se muestra en el desarrollo del film. En este archivo que se abre como destino, la ciudad para Tristeza toma un nuevo significado, es el otro Daniel, no el que conoció en la playa, uno que no acepta en su decisión de “ser” de acuerdo a la tradición y costumbre, al de las reglas establecidas, que evidencia Teresa como una relación tan solo pasajera, pero al mismo tiempo, la vitalidad que fluye como momento para luego volver a la vida encasillada, predeterminada representada en la ciudad.

libro sobre la película el año 2011. Tomado en: <http://ecuadorparalargo.com/2011/06/el-libro-del-guion-de-que-tan-lejos/>

El reverso de la ciudad se proyecta en la trayectoria hacia ella, donde en todo momento se alude, pero es mostrada al final. En esa trayectoria, caminos o vías, se politiza la ciudad, la polis ecuatoriana, ausente en la nada del paisaje. El camino como no ciudad pone entre paréntesis al gobierno de turno y a los movimientos sociales e indígenas. Es el camino también el escenario para la simulación de la ciudad. La visualidad captada en el camino dice y no dice de la vida en la polis que no va a ninguna parte o que restituye su movimiento en la tradición.

El acercamiento en postas⁷ hacia su destino Cuenca es parte de un proceso de transformación en Esperanza y Tristeza que se inicia en rodaje con el bus destino a Cuenca desde Quito y que es interrumpido por un paro nacional y bloqueo de carreteras. Paso a paso, se marca la metamorfosis y transformación de estas mariposas migrantes circunstanciales en un proceso de conocimiento-autoconocimiento-reconocimiento y aceptación del viaje que caracteriza la errancia identitaria de sus personajes. Al respecto Hermida en la entrevista con anteriormente mencionada indica:

A mí me interesa la identidad como búsqueda, como aquello que estamos constantemente construyendo, de-construyendo y re-construyendo alrededor de nosotros mismos y de nuestra relación con el mundo y con los otros. Me interesa pensar la identidad como lugar donde se juntan la memoria individual y la colectiva, la historia personal y las historias de todos. En este sentido, creo que la reflexión sobre la identidad no tiene que llevarnos a fijar rasgos que nos definan como personas o como sociedades, porque eso terminaría por anquilosarnos y compartimentarnos, pero sí tiene que llevarnos a hacer sentido de lo que somos y podemos llegar a ser.

Para Hermida (2014) trabajar con imágenes en el mundo contemporáneo es necesariamente un acto político, porque significa tomar partido frente a la imagen del mundo, así el lente de cámara en el film recoge el sentimiento de incertidumbre dentro de un país indescifrable cuyos actores secundarios se presentan en escena vacilantes en cuanto a su conocimiento de la realidad e incluso de su autoconocimiento como miembros de un colectivo social, mezclándose ciertamente con el constante reconocimiento de las protagonistas con quienes interactúan.

El país paralizado se auto cuestiona, sus habitantes le interrogan por si es o no un país; tras su imagen derrumbada a causa de la crisis de fines de los años noventa y sus escenarios

⁷ En la ruta que recorren Esperanza y Tristeza y, que luego se les suma Jesús, cambian varias veces de medios de transportes para llegar a la ciudad de Cuenca. Parten en bus, desde Quito, luego se detienen producto del paro en las carreteras y continúan viaje en un trencito alegórico. Continúan a pie hasta que suben a una camioneta de periodistas culminando ese trayecto al toparse con una pequeña barricada para proseguir a pie y luego encontrarse con Jesús, otro caminante rumbo a Cuenca. Luego de descansar y comer en un pueblo, Tristeza sigue su camino en motocicleta y Esperanza y Jesús por la vía férrea cabalgando caballos para más tarde pedirle un aventón a Andrés hasta que se encuentran una vez más con Tristeza y continúan los cuatro su destino hacia la playa como desvío obligado antes de avanzar a Cuenca. Su último recorrido es en bus hasta la ciudad, viaje compartido por Tristeza, Esperanza y Jesús.

desolados tras la crisis migratoria, para los actores parece que todo el mundo se ha ido y quienes se han quedado no saben qué es lo que está pasando, ni por qué, ni cuándo, ni cómo. Todas estas figuras visuales presentadas metafóricamente al ojo público.

De esta manera el film da cuenta del estado de la nación a mediados de la primera década del 2000, con un país convulsionado en lo político, inestable, con paros en las carreteras que afectan y alteran el destino y la errancia de los personajes, ese Ecuador, entre la nada, cuyo ojo errante en tránsito hacia su destino pone de manifiesto, entre otros aspectos, la situación de los indígenas, del Presidente de turno, de una ciudadanía en ascuas. Aunque en la película no se vea a los indígenas, presidentes o ciudadanía, éstos se exponen en el simulacro montado por supuestos periodistas que quieren mostrar en imágenes las consecuencias del paro, ensamblando una trama artificial en torno al intento de entrevistar a Esperanza y Tristeza, acto complotado por esta última al salirse de la imagen que pretende ser construida sobre el paro en las carreteras, y señalar que ella no es otra turista, sino que está ahí porque vino a apoyar la causa de los indígenas y, de ese modo, quebrar la noticia y el simulacro pretendido por noticiario “Mundo al día”.

En tal sentido, Tristeza como nativa de ese hábitat, cumple el rol de la memoria-conciencia y/o mirada crítica frente a la mirada extranjera y errante de Esperanza. En uno de los diálogos, luego de dejar atrás a los periodistas, Tristeza le señala a Esperanza que está cansada de ella porque “todo te parece muy guay” advirtiéndole que “éste es un país que tiene unos problemas también”. Dicha imagen de confrontación de miradas luego se yuxtapone con la escena de los niños pastoreando ovejas, como lo auténtico de ese camino en tránsito, lo real y, a su vez, indecible de ese país entre paréntesis.

La canción *Si no estoy aquí* de la película refiere al abandono obligado, un navegar en el cual el viento conduce a un conocimiento, reconocimiento, al recuerdo y al olvido. Familiares de ecuatorianos que residen lejos, en realidades distintas, en donde, como manifiesta el taxista en la escena con Esperanza, ganan en miles; un éxodo que trajo consigo a jóvenes y niños inmersos en la soledad, esperando noticias de sus padres que están allá, en otros escenarios ajenos al paisaje presentado por Hermida que carece de un sentido colectivo. Ese pensar constante en quienes están ausentes, como declara Esperanza “da la sensación de que todo el mundo se ha ido” y todos quienes se han ido apelan al recuerdo y en otras de las melodías nos conectamos con ese sentimiento de ausencia, insistiendo en que “cuando pienses en mí, encuéntrame en las cosas más sencillas, en las cosas leves y profundas” es decir, los recuerdos.

Así se articula o se manipula la búsqueda en un presente del sentido que tendrá dicho país vaciado en un futuro cercano y/o lejano. Qué es Ecuador en ese presente, paralelamente con la incógnita sin respuesta sobre el futuro de dicha nación, que demanda una transformación, un

fluir y un reencontrarse con lo que ha sido su historia, su nombre, su identidad. Como se alude al Tomebamba al final de la película, última errancia identitaria que recorre el film, la última identidad en tránsito que se presenta cambiando de nombres en su fluir a lo largo de las orillas que baña, desde los páramos del Cajas hasta terminar en el Amazonas.

La memoria dialógica o diálogo generacional, hace referencia a la posibilidad de que recuerdo, memoria y post – memoria se mantengan en proximidad. (Oncina, F; Cantarino, M. 2011. pp. 55), con este concepto podemos ir identificando los diálogos de los personajes que se conectan con los recuerdos y la memoria personal y/o colectiva, que van alimentando la trama del film; así también los lugares de la ruta del viaje como elementos espaciales y geográficos cargados de una memoria y para cada actor colmados de significados particulares según su mirada y el diálogo con ellos, pues cada receptor de las imágenes con su mirada van dando quiebres significativos, conectándose con el planteamiento de la guionista y realizadora del film, quien manifiesta que la trama gira en torno a las múltiples posibilidades que tenemos de leer el mundo (Hermida, 2015)

La información particular de los personajes al ser presentados en la película despierta la memoria de esa historia única para cada uno de ellos, el diálogo íntimo con su ser y sus seres más cercanos. ¿Es esa la identidad? Esperanza del Carmen Sánchez Cruz, Espe, Carmenza o la nena... ¿quién es en realidad ella, los nombres o sus sobrenombres la identifican en verdad? María Teresa Hernández Larrea, es más María T, Tita, princesa...o Tristeza. Así como el Tomebamba, Paute, Nomangosa, Santiago y Amazonas, el fluir de estos personajes se va alimentando del diálogo de sus recuerdos, su memoria con los contextos particulares y colectivos, para ir en cada momento determinándose, identificándose, reinterpretándose...deviniendo. Resultando múltiples identidades efímeras que se asemejan al paro referido en el film, el cual para Esperanza es como un paro virtual, que cuando lo quieres tocar ya no está. Cada momento va marcando el ritmo, los diálogos de los actores con los escenarios y a su vez, entre ellos, esos encuentros marcan un aprendizaje y una transformación.

El personaje de Teresa y su autobautizo frente a Esperanza como Tristeza, alude al estado de ánimo de ella misma al enterarse de la inminente boda de Daniel y, en cierto modo, por sus propias expresiones, al estado de cosas que contextualizan la situación del país frente a la mirada extranjera de Esperanza. La joven ecuatoriana toma conciencia a partir de su acto de valentía impulsivo de atreverse a cuestionar la decisión de Daniel de casarse y asumir la disposición de emprender el viaje como posibilidad de cambio, de alterar los hechos, de cambiar la decisión del otro; que luego se transforma en un viaje de conocimiento, aprendizaje y un nuevo comenzar en

imágenes y diálogos donde se practica la solidaridad entre ellas revisando su propio acontecer y en diálogo transformador.

Tristeza, personaje que en un momento está en contra de todo, se detiene a reflexionar sobre los finales felices y ese diálogo de reflexión la lleva a darse cuenta de que su historia acaba de comenzar, porque para Jesús, los finales felices dependen de dónde se pone el punto final; así Tristeza, dibuja su punto final y, al verse ya en Cuenca, al haber culminado su viaje; su juego de máscaras se apacigua y se revela en un acto de sinceramiento ante Esperanza como Teresa. Con este acto no determina su identidad, pues quizá su realidad ya se desenmascaró en muchas de las acciones dentro del caminar errante hacia la ciudad y esta joven no se halla, aún no sabe con certeza las respuestas a muchas interrogantes. Paralelamente Esperanza con su viajar continuo tampoco logra determinarse, dialoga con sus entornos y no precisa un yo certero, es una turista española guay, pero ¿encontró en los paisajes lo que buscaba?, ¿dialogó con su memoria y encontró una verdad para sí misma?

En aquella imagen en el puente sobre el Río Tomebamba, habiendo cumplido el trayecto propuesto, es cuando la ciudad se revela con inquietante extrañeza en el último diálogo transformador de las protagonistas. Teresa dice: “es tan raro estar aquí” y Esperanza le responde: “Esa línea es mía”. Esta transmutación de identidades da paso a diálogos en reversa al final del film hasta el momento del origen del primer diálogo de las protagonistas: “Yo soy Esperanza, ¿y tú, cómo te llamas?”

La memoria dialógica, las ciudades desérticas y la errancia identitaria entran en escena dentro del diálogo reflexivo y proyectivo que da sentido al documental de Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz*, así como en la errancia identitaria hacia la ciudad en el film ficción *Qué tan lejos* de Tania Hermida, films dentro de los cuales el conjunto de conceptos precedentes se amalgaman y complementan admirablemente en la confluencia vital del sentimiento innato del ser humano y de los colectivos sociales en la búsqueda incesante de su identidad, a través de la retrospectiva nostálgica de su pasado lejano e inmediato y el devenir futuro, partiendo de un presente que deja de serlo tan pronto se ejecutan los actos y se pronuncian las palabras en la vorágine de la inmediatez del tiempo.

Referencias

CHANAN, Michael. (2011). Nostalgia de la luz. *Revista de cine La fuga*. Tomado el 10 de septiembre del 2015. <http://www.lafuga.cl/nostalgia-de-luz/586>

FEINMANN, José Pablo. (2011) Filosofía aquí y ahora II. *Encuentro 2: El Dasein y sus posibles*. Recuperado de: http://marcelogfernandez.blogspot.com/2011/10/filosofia-aqui-y-ahora-ii-jose-pablo_08.html

GARRIDO, Rolando. (2014) *Entrevista a Tania Hermida*. Mayo 2014, Quito-Ecuador.

GUZMÁN, Patricio. (2010). *Nostalgia de la luz*.

HERMIDA, Tania. (2005). *Qué tan lejos*.

KANAHUATY, Christian. (2014). El olvido es una droga dura (apuntes sobre Nostalgia de la luz). *La barra espaciadora*. Revista digital de periodismo narrativo. Tomado el 10 de octubre del 2014. <http://labarraespaciadora.com/resenas/el-olvido-es-una-droga-dura-apuntes-sobre-nostalgia-de-la-luz/>

MILLÁN, Gonzalo. (2007). *La ciudad*. Editorial Norma. Bogotá.

ONCIN, F; Cantarino, M. (eds.) 2011. *Estética de la Memoria*. Valencia –España. Recuperado de: https://books.google.com.ec/books?id=BJfWM8xCmCAC&pg=PA32&clpg=PA32&dq=est%C3%A9tica+de+la+memoria&source=bl&ots=bFAh5P1HZj&sig=GIUsHfX_e4wNq7nJNwbp1GR0VY&hl=es&sa=X&ved=0CCwQ6AEwA2oVChMIv8y4qaiyAIVBl0eCh2ieQ0t#v=onepage&q=est%C3%A9tica%20de%20la%20memoria&f=false

PATIÑO García, O. CAIDAL PALABRA DE LA ERRANCIA. *Errancia*, 1(1). Recuperado de: <http://journals.iztacala.unam.mx/index.php/errancia/article/viewFile/159/166>

ZAPATA, Cristóbal. (2009). Lección de astronomía. *Jardín de arena*. Cascahuesos Editores Arequipa.

Comentario recuperado de:

<http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/3218/comentario.php>

Rolando Garrido Quiroz

Dr. en Literatura y Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. P. U. Católica de Valparaíso. Magíster en Estudios Internacionales. U. de Chile. Director Académico DIEVAM. (Dialogo Interdisciplinario sobre Escritura, Visualidad, Archivo y Memoria). Autor de *La imagen escrita; Gonzalo Millán de la A a la Z.; Escritura y Visualidad. Hacia un diálogo interartístico ecuatoriano-chileno* por Altazor Ediciones. rgarridoquiroz@gmail.com

Paola Vázquez Neira

Magíster en Teoría y Filosofía. Licenciada en Artes Visuales por la Universidad de Cuenca. Ha sido representante del Ecuador en el "VII Women Artists International Conference" Celaya, México. Promotora del Coloquio "Encrucijada de Homilías". Ha publicado "El Arte fuera del Cubo Blanco" (2010). Actualmente es investigadora docente de la Universidad Nacional de Educación, UNAE, miembro del equipo interdisciplinario de investigación en educación para la paz y profesora de Cultura y Sociedad. paola.vazquez@unae.edu.ec

Recebido em 30 de março de 2015.

Aceito em 30 de maio de 2015.

PERSPECTIVAS EN TENSION SOBRE UNA NUEVA PERTENENCIA “MATE AMARGO” DE SAMUEL GLUSBERG

*Perspectives about a new belonging “Mate amargo” from Samuel
Glusberg*

Melina Di Miro

Universidad de Buenos Aires

Resumen: El cuento “Mate amargo” (1924) del escritor judeo-argentino Samuel Glusberg relata la vida de un judío en Buenos Aires tras escapar de los pogromos de la Rusia Zarista. Nos proponemos, en primer lugar, examinar cómo en “Mate Amargo” se presenta la problemática de la constitución de una *nueva pertenencia* (Bromley, 2000) de los judíos en Argentina a través tanto del punto de vista de los personajes sobre la relación cultura heredada /cultura huésped, como de la conformación de un lugar de enunciación cultural intermedio del narrador y la alternancia de lenguas entre el ídish, el hebreo y el castellano. En segunda instancia, buscaremos detallar el diálogo polémico, tácito o explícito, que se establece entre “Mate amargo” y otros lenguajes del entorno plurilingüe de su momento de publicación a raíz de una diversa concepción sobre los modos de integración de los inmigrantes a su nuevo país de residencia y de los lazos entre lengua e identidad nacional.

Palabras-claves: Literatura judeoargentina, Samuel Glusberg, judíos, nueva pertenencia, inmigración

Abstract: *The short story “Mate Amargo” (1924) of the Jewish-Argentinian writer Samuel Glusberg describes the life of a Jew in Buenos Aires after his escape from the pogroms during tsarist Russia. First of all, I would like to examine the way “Mate amargo” presents the issues regarding the constitution of a new belonging (Bromley, 2000) of Jews in Argentina considering not only the point of view of the characters on the connection between inherited culture and host culture, but also the constitution of a space in-between of the narrator’ enunciation and the alternation between Yiddish, Hebrew and Spanish. Secondly, I would like to characterize the polemic dialogue, tacit or explicit, that takes place between “Mate amargo” and other languages of context of plurilinguism at the time this text was published. This polemic dialogue has its roots in a dissimilar conception about modes of*

Introducción

En 1924 Samuel Glusberg (1898-1987), quien había llegado a la Argentina desde Kishinev a los siete años de edad, publica en la revista *El Hogar*, bajo el seudónimo Enrique Espinoza, el cuento titulado “Mate amargo”. Pocos meses después, durante el mismo año, el relato es integrado en el primer libro de ficción de este autor judeo-argentino, *La levita gris*. Satisfaciendo las expectativas abiertas por el subtítulo de esta obra, “Cuentos judíos de ambiente porteño”, a través de las páginas de “Mate amargo” el lector podía seguir las peripecias en Buenos Aires del protagonista Abraham Petacóvsky, un judío venido a la Argentina junto a su familia tras haber dejado atrás el horror de los pogromos de su Rusia natal.

Más la relación entre “lo judío” y “lo porteño” no se encarna en el relato solo a través de la conjunción de un personaje ashkenazí en el telón de las calles de Buenos Aires. Ella se hace presente en los diversos modos en que en las biografías ficcionales de los miembros de la familia Petacóvsky se experimenta y desarrolla aquello que Roger Bromley ha conceptualizado como la problemática de constituir una *nueva pertenencia*. Se trata de un complejo proceso de reelaboración identitaria asociado a las *identidades diaspóricas*, es decir, identidades híbridas, performativas, migrantes y –muchas veces– marginalizadas, desarrolladas en el espacio de *comunidades diaspóricas*, producto de procesos migratorios y de desterritorialización, las cuales enfrentan a los sujetos a una continua dialéctica de la pertenencia y la no pertenencia donde se negocia, sin cesar, entre los constituyentes de la propia cultura y la *cultura huésped* (BROMLEY, 2000, pp. 3-7). Si bien Bromley piensa la *nueva pertenencia* como un proceso propio de comunidades emigrantes (o que sufrieron colonización) en la era postcolonial, tanto el contexto histórico de producción de “Mate amargo” –marcado por la emigración de judíos que huyen de una situación de opresión–, como el carácter híbrido del texto legitiman su utilización en el marco del análisis de esta obra.

Los personajes judíos de “Mate amargo” deben lidiar con la problemática de constituir una nueva pertenencia en el espacio –físico y cultural– de la ciudad argentina, el cual permite ser pensado

como un *espacio intermedio* en tanto lugar fronterizo según la concepción de Gloria Anzaldúa (*Borderlands/La frontera*, 1987). Pero además de hacerse presente en sus trayectorias el complejo vínculo entre “lo judío” y “lo porteño-argentino”, esta relación –a semejanza de las narrativas producidas por otros *hyphenated writers*– se realiza tanto en un particular lugar de enunciación del narrador, instalado en una zona liminar entre ambas culturas, como en un singular contacto lingüístico en el espacio textual entre el ídich, el hebreo y el español. En efecto, si la historia del judío Petacóvsky se halla narrada primordialmente en español, se presentan términos de dichas lenguas judías en los diálogos de los personajes y en el discurso del narrador que conforman, de este modo, una textualidad multilingüe y tramada por diversos puntos de vista enraizados en experiencias multiculturales.

Teniendo en cuenta estas singulares características del cuento de Samuel Glusberg, nos proponemos en este trabajo, en primera instancia, especificar el punto de vista discursivo del narrador y el de los diversos personajes de “Mate amargo” en torno a la problemática de la constitución de una *nueva pertenencia*, planteada en el relato a partir del encuentro entre los judíos y el nuevo espacio socio-cultural argentino a principios de siglo XX. Con el fin de alcanzar este primer propósito, partiremos del supuesto teórico-metodológico constituido por la noción de Bajtín del “language as ideologically saturated, language as a world view” (BAJTÍN, 1981, p. 270), y su concepción del discurso del narrador y el habla de los personajes en la prosa literaria como imágenes de diversos lenguajes sociales, ideológico-culturales, existentes o potenciales en el entorno plurilingüe y heteroglósico. De acuerdo con Martín, consideraremos parte de la heteroglosia, compuesta por los lenguajes sociales resistentes a la centralización de una lengua nacional, también a las lenguas de las comunidades diaspóricas, pues son partícipes de este proceso de estratificación lingüística (MARTÍN, 2005, p.410). Por lo dicho, será preciso examinar, por un lado, las características del *lugar intermedio* de enunciación del narrador así como su lenguaje y el de los personajes judíos en tanto portadores de rasgos que indican disímiles puntos de vista sobre la problemática de la nueva pertenencia; y, por otro lado, las distintas visiones sobre los inmigrantes judíos que se diseñan en el discurso de los personajes argentinos no judíos. En este análisis, se hará especial hincapié en la presencia de *subjektivemas* –es decir, de “unidades significantes cuyo significado presenta un rasgo semántico subjetivo y cuya definición semántica exige la mención de su usuario” (KERBRAT-ORECCHIONI, 1984, p. 96)–, y de diversas modalidades de *alternancia de lengua*, entendiendo siempre que “code switching is not the arbitrary use of one language or another [...]. It is a

structured system which allows the author to make shift according to the situation the effect he or she hopes to produce” (MARTIN, 2005, p. 412). Particularmente, por su frecuencia en el cuento que nos ocupa, se interpretarán aquellos casos donde o bien las palabras de la lengua minoritaria son dejadas sin traducir, o bien se utiliza la técnica llamada por Ashcroft *glossing*: “parenthetic translations of individual word [...] which foreground the continual reality of culture distance” (ASHCROFT, 2002, p. 60).

En segunda instancia, buscaremos detallar el diálogo polémico, tácito o explícito, que se establece entre “Mate amargo” y otros lenguajes del entorno plurilingüe de su momento de publicación a raíz de una diversa concepción sobre los modos de integración de los inmigrantes a su nuevo país de residencia y de los lazos entre lengua e identidad nacional. Así, se analizará cómo la visión del narrador en torno a la posibilidad de una nueva pertenencia responde tácitamente a dos concepciones centrales del discurso de las elites socio-políticas de las primeras décadas del siglo XX sobre la comunidad judía en Argentina, y la “reacción” que este texto generó en la revista *Martín Fierro* donde parece negársele su pertenencia a la literatura argentina.

Contexto histórico

Cuando fue publicado *La levita gris* habían pasado ya 35 años del comienzo de la inmigración judía masiva a la Argentina con el arribo de 820 judíos rusos en el vapor Wesser, allá por 1889. A partir de aquel entonces y hasta 1930 la llegada de judíos a este país se enmarcó en la correspondencia entre la política liberal inmigratoria argentina, funcional a la demanda de mano de obra requerida por el modelo económico agroexportador, y la imperiosa necesidad de emigrar de sus lugares de origen de cientos de miles de judíos por las persecuciones y/o carencias económicas allí sufridas. Aunque dicha política liberal padecería algunas restricciones –como las impulsadas por la Ley de Residencia (1902) o las trabas burocráticas tras la Primera Guerra Mundial–, ella se mantendría hasta el final de la década de 1920, posibilitando que los judíos representaran el 5% de los inmigrantes que llegaron a Argentina en el período de 1888-1930 (MIRELMAN, 1988, p. 35).

Arribados principalmente desde Europa Oriental –como el mismo Glusberg, quien siendo niño debió huir de los pogromos de la Rusia zarista–, pero también de África del Norte y el Imperio Otomano, los judíos en Argentina se asentaron tanto en las colonias rurales de la *Jewish Colonization Association*, como, mayoritariamente, en zonas urbanas. En 1909, el 30% de ellos residía en la capital,

porcentaje que superaría el 50% en 1934 (FEIERSTEIN, 1993, pp.122-123). Dos barrios de importancia de esta organización residencial serían Once y Barracas, lugares donde en clave realista “Mate amargo” ubicará las trayectorias de sus personajes. Como puede intuirse por aquellos diversos lugares de procedencia, no era la comunidad judeoargentina un grupo homogéneo, ni había instituciones que nuclearan todos sus sectores. A las diferencias por sus países de origen, se sumaban aquellas debidas a la estratificación clasista, la diversidad político-ideológica –evidenciada en la crítica pública de la Federación Israelita al asesinato del comisario Ramón Falcón por el anarquista judío Simón Radowitzky (Cf. AVNI, 1983, p. 211) –y las franjas etarias, especialmente entre los adultos emigrados y sus hijos criados o nacidos en Argentina. Un núcleo particular de estas divergencias intracomunitarias lo constituía la cuestión de cuál debía ser la relación de los judíos con el país de residencia.

Sin embargo, existía entre los inmigrantes judíos y en muchos de sus descendientes un sentimiento de pertenencia al mismo colectivo. Un factor central en este sentido fueron las manifestaciones antisemitas, pues si bien los judíos expresaban su identidad acentuando algunos el carácter religioso, otros el sionismo, otros la dimensión étnica o cultural, “había otro factor crucial en la identidad de los judíos: el hecho de que sean considerados como tales por sus semejantes no judíos” (MIRELMAN, 1988, p. 55). En efecto, a pesar del liberalismo de la política argentina, hubo expresiones antisemitas, siendo un hito por su terrible virulencia aquellas manifestadas durante la Semana Trágica en enero de 1919, cuando en el marco de una huelga obrera iniciada en los talleres de Pedro Vasena, se desarrolló un “pogrom que durante seis días [...] azotó los barrios judíos e inventó una absurda conspiración para fundar una República Soviética [...]. A la cabeza de los progromistas estaban los acomodados jóvenes de la Liga Patriótica, grupo de choque de connotaciones fascistas creado por las “buenas familias” de la oligarquía” (FEIERSTEIN, 1993, p. 199). Los orígenes de estas expresiones de rasgos antisemitas pueden remitirse, en principio, a dos factores. Por un lado, el ascendente sentimiento xenofóbico a partir de la creciente prédica nacionalista desde el Centenario de la Revolución de Mayo de 1910. Por otro lado, la asociación estereotípica, debida entre otras razones al país de origen de la mayoría de ellos, de *judíos-rusos-izquierdistas* en un contexto donde la cuestión obrera empezaba a preocupar a la sociedad y en el que la elite temía que los obreros judíos, como así también de otros orígenes extranjeros, propagaran ideas libertarias, un temor que, como ha analizado con detalle Daniel Lvovich (2003), aumentaría tras la Revolución Rusa.

Perspectivas sobre la nueva pertenencia

El lugar intermedio de enunciación

“Mate amargo” se inicia con el relato de la huida de la familia de Abraham Petakovsky de los pogromos de Kishinev hacia Buenos Aires. Desde las primeras líneas, el discurso del narrador lo revela a los lectores como una voz bilingüe que domina el español, lengua predominante de la cultura que hospedaré a los personajes, y el ídish, lengua natal de estos inmigrantes ashkenazíes.

El asesinato de su primer y único hijo varoncito en el *pogrom* de Kischinev, más el nacimiento anormal de una segunda criatura, a causa de los trastornos que durante la matanza sufrió la madre, fueron causas harto suficientes para que Abram Petacóvsky, dejando su oficio de *melámed* (preceptor hebreo) se diera a emigrar a Rusia (GLUSBERG, 1924a, p. 55).

La primera palabra en ídish, sin traducción evidentemente por su semejanza con la palabra española, es *pogrom*. Mas, justamente esa similitud plantea el interrogante de por qué se prefiere ese vocablo antes que *pogromo*, interrogante cuya respuesta nos remite a la especial carga afectiva que la palabra en ídish tiene en su contexto lingüístico-cultural. De manera similar, la distancia entre la cultura, las tradiciones y las experiencias históricas de los judeo-ashkenazí y las argentinas se abre en el hiato que media entre *melámed* y “preceptor hebreo”. El narrador no simplemente conoce dos idiomas, sino que también parece comprender las connotaciones socioculturales-afectivas ligadas a los términos en uso de esas lenguas. De esta forma, la voz narrativa emerge desde un espacio intermedio, mediando entre dos culturas, cuyo conocimiento se revela además en el uso de adverbios temporales que señalan su saber sobre la historia de ambos pueblos y sus espacios. Así, puede afirmar que Estados Unidos era “la América por excelencia de los *judíos de ayer* y yanquis de hoy” (GLUSBERG, 1924a, p. 55), y que los Petacóvsky se instalan “en el *antiguo* barrio de los Corrales” (GLUSBERG, 1924a, p. 57, subrayado nuestro).

El modo en que es nombrado el protagonista enfatiza tal lugar intermedio de enunciación. En efecto, una vez introducido el personaje de Abraham, el narrador lo llama “tío Petacóvsky”, al igual que lo hacen sus parientes judíos de Buenos Aires. Esta denominación la usará en toda la narración, no así el vocativo “tío Petaca” otorgado por los dos jornaleros argentinos, los hermanos Bermúdez, quienes viven en el conventillo donde se instala la familia al llegar. Entre la inicial forma

judeorusa del nombre, “Abraham Petacóvsky”, y la versión argentinizada de “tío Petaca”, surge, desde el punto de vista intermedio, el vocativo judeoargentino “tío Petacóvsky”.

La perspectiva bilingüe y bicultural del narrador permite que este, aun siendo una voz extradiegética, pueda desplazarse y focalizar lo narrado desde la visión de personajes de diferentes culturas, y, por tanto, percibir qué términos no son susceptibles de una simple traducción. Ejemplo de ello es el uso de la palabra *goim* en pasajes donde se expresan las reacciones de la esposa de Abraham ya sea al llegar al conventillo –“Tuvieron que dejar sus escrúpulos religiosos: resolverse a vivir entre *goim*. Jane Guitel, por ciento, resistiose un poco” (GLUSBERG, 1924a, p. 57) –, ya sea al enterarse que su hija se casaría con un cristiano –“Jane puso el grito en el cielo. ¿Cómo una hija suya iba a casarse con un *goi*?” (GLUSBERG, 1924a, p. 73). La palabra *goim*, como su singular *goi*, se encuentra aquí en fragmentos relatados o bien en tercera persona con focalización interna – recurso mediante el cual “si bien la historia se construye utilizando la voz de una narrador no implicado en ella, encontramos en el discurso los datos derivados de la percepción del personaje (RUBIO, 1991, p. 48)–, o bien en discurso indirecto libre – “caso extremo de la primacía de la percepción interna frente a la voz externa” (RUBIO, 1991, p.62)–, por lo cual se genera una ambigüedad sobre si la presencia del ídich es un reflejo del habla de los personajes o un uso propio del narrador. Sin embargo, más allá de su posible función mimética, sí es una elección de este último mantener la palabra *goim* sin traducir, a diferencia del resto del pasaje en que se deja entrever que Jane habla en ídich. Y ello, probablemente, no porque sea el significado léxico lo que dificulta su traducción, sino, nuevamente, el punto de vista de la comunidad lingüístico-cultural que la utiliza. *Goi* no es simplemente “no judío”¹, sino que connota al *Otro* en tanto tal: aquel que posee, en principio, diferente religión. En las citas vistas, el cotexto de la palabra, al ser parte del discurso indirecto libre, permite recuperar el punto de vista desde el cual *goim* cobra todo su sentido.

Mas también la tercera persona con focalización interna es usada centrando la visión en los jornaleros argentinos: “La adaptación [...] la facilitaron los dueños de la casa en el respeto a las extrañas costumbres de los judíos [...]. La discreta curiosidad que los criollos mostraban por la forma rara con que “*la rusa*” salaba la carne al sol y el tío Petacóvsky guardaba el sábado” (GLUSBERG, 1924a, p. 57). En este fragmento, al utilizarse la tercera persona para dar cuenta de la impresiones de estos personajes no es posible indicar claramente para quiénes son “extrañas” y “raras” las costumbres mencionadas. Asimismo, si el artículo “los” en relación a los judíos evidencia que el narrador no construye su identidad integrándose simplemente en este grupo étnico, a la vez, el hecho

de colocar en bastardillas el vocativo de los criollos hacia Jane, “*la rusa*”, indica que tampoco se identifica sin más con la mirada criolla. De este modo, la biculturalidad se instala en el origen de la enunciación y permite que el narrador, en tanto conocedor de ambas culturas, pueda percibir la mirada extrañada de una hacia la otra y participar de ese extrañamiento. En efecto, la construcción del lugar de enunciación desde un espacio fronterizo habilita al narrador de “Mate amargo” a desplazarse entre el punto de vista de personajes judíos y argentinos mostrando sus zonas de contacto y de choque sociocultural.

Tensiones intracomunitarias, entre el gueto y la asimilación.

Los integrantes de la familia Petacóvsky pueden ser comprendidos como portadores de identidades diaspóricas en tanto sus trayectorias ficcionales y sus conflictos se tejen en una frontera bicultural entre la judeidad y las costumbres porteñas. Sin embargo, la visión desde el espacio liminar, físico y cultural, de estos judíos en Buenos Aires no es homogénea. Las vivencias y actitudes de dichos personajes respecto a las relaciones interculturales se diferencian a tal punto que padre, madre e hija llegan a establecerse como expresiones modélicas de posturas en tensión ante el problema de la nueva pertenencia.

Así, observaremos en Abraham Petacóvsky la encarnación de una postura de *integración negociada* —entendida como aquella que se desarrolla propiamente en un proceso de mantenimiento y transformación de los propios rasgos y costumbres—²; en Jane, una postura conservadora que tiende a la guetización, en tanto su atrincheramiento espacial y discursivo conduce al aislamiento de la cultura emigrada respecto de la cultura huésped; y, finalmente, en su hija, una postura asimilacionista-aculturadora orientada a la invisibilización, o bien la destrucción, de la diferencia cultural. Como veremos en los siguientes párrafos, estas diversas posturas se expresan en diferentes episodios de la trama narrativa, los cuales cobran a menudo un valor simbólico. Pero, ante todo, ellas pueden ser leídas en los usos y actitudes lingüísticos de los personajes y en sus reacciones ante el matrimonio mixto.

El conservadurismo étnico de Jane Guitel aflora en su ferviente resistencia al “contagio” de sus costumbres con las prácticas de la cultura huésped, así como en su añoranza omnipresente de regresar a su Rusia natal. Tal postura de gueto se revela asimismo en el hecho de averiguar solo mediante su hija el significado de las palabras castellanas, y en su resistirse a la domesticación de sus

nombres al nuevo ámbito sociocultural. A ella “le molestaba” el nuevo vocativo “tío Petacóvsky” y que los Bermúdez llamaran con él a su marido (GLUSBERG, 1924a, p. 63). Tampoco le simpatizaba ser “rebautizada con la traducción de Guillermina, por su segundo nombre, y el apelativo *doña* en lugar del primero” (GLUSBERG, 1924a, p. 57). El narrador se distancia de esta mirada aislacionista y nostálgica de Jane Guitel, como lo indica el subjetivema “muy orgullosa” para describirla, y su uso reiterado de “tío Petacóvsky” –desdeñado por ella– para nombrar al protagonista. Tal discrepancia puede leerse claramente en la siguiente frase, focalizada desde el personaje femenino a partir de la palabra “lamentaba”: “No obstante haber pasado con el tío Petacóvsky años difíciles, lamentaba siempre el tiempo antiguo en *nuestra Rusia*” (GLUSBERG, 1924a, p. 56). Las bastardillas disocian la visión del personaje y del narrador quien se autoexcluye del “nosotros” al que remite el posesivo, connotando así que él no se integra en la visión nostálgica implicada en el sintagma “*nuestra Rusia*”. Por otra parte, es preciso señalar que si el discurso directo de Jane se presenta en español –como ocurre con su exclamación: “–¿Cómo voy a cocinar mi pescado relleno junto a la olla con puerco de una cristiana?!” (GLUSBERG, 1924a, p. 57)–, se entiende que es el narrador quien “traduce” sus palabras desde el ídish, ya que, como él mismo señala, aun a los pocos días de llegar al conventillo “todos se entendían por gestos” (GLUSBERG, 1924a, p. 57).

El personaje que sí adquiere un perfecto manejo de la nueva lengua es la hija mayor del matrimonio, Elisa, quien llegada a Buenos Aires con siete años, a los 18 “ya estaba hecha una simpática criollita” (GLUSBERG, 1924a, p. 70). Una mención de su actitud hacia la lengua étnica basta para evidenciar su posición ante el problema de la nueva pertenencia: “Aunque [...] solo cursaba el tercer grado, sabía ya expresarse correctamente en castellano, hasta el punto de no querer hablar el ídish ni con su propia madre” (GLUSBERG, 1924a, p. 63). Este rechazo a la lengua de la cultura diaspórica prefigura un hecho que incidirá en la muerte de su madre: su matrimonio con uno de los hermanos Bermúdez y la huida de la pareja ante la censura familiar. Para Jane, por motivos religiosos, es inconcebible tal unión. Por eso, al saber del noviazgo “fue la ruina de Jerusalén”: “¿Podía olvidar, acaso, la ingrata que un bisabuelo de ella [...] fue gran rabino en Kischinev y que todos sus parientes fueron santos y *puros judíos*?” (GLUSBERG, 1924a, p. 73, subrayado nuestro).

Ahora bien, entre los polos constituidos por el atrincherarse en la lengua diaspórica o su abandono por aquella de la cultura huésped, el protagonista va desarrollando una “rara lengua judaico-criolla” (GLUSBERG, 1924a, p. 59), la cual mantendrá la marca de su origen en la pronunciación de ciertas palabras incluso después de catorce años viviendo en Buenos Aires. Así, por

ejemplo, esta particular pronunciación se registra en la siguiente representación del habla de Petacóvsky: “Esta *boino*. Pero no olviden los *noive* San Antonios para San Pedro” (GLUSBERG, 1924a, p. 63). Los enunciados híbridos del protagonista, que mezclan como todo enunciado híbrido dos lenguajes sociales (BAJTÍN, 1991, p. 174), son en el texto a la vez producto y símbolo de su proceso de negociada integración a la cultura porteña. Un factor fundamental en este proceso es la amistad y el trabajo compartido de Petacóvsky con los hermanos Bermúdez. De ellos aprende a tomar mate, con ellos se asocia para, tras vender por las calles estampas de santos, abrir una fábrica de cuadros cuyo nombre, “Petacóvsky-Bermúdez”, señala la unión cultural a través del comercio. Serán ellos también quienes lo ayuden cuando años después fracase su emprendimiento particular de ventas de estampas patrióticas.

Esta adaptación de Abraham Petacóvsky, de la cual “las alpargatas y el mate amargo fueron los primeros síntomas” (GLUSBERG, 1924a, p. 58), no es pasiva. El personaje vislumbra en ocasiones en las nuevas costumbres un equivalente funcional a un elemento de su cultura. Así, por ejemplo, “encontraba en el mate sin azúcar las mismas virtudes estomacales que su mujer atribuía al té con limón” (GLUSBERG, 1924a, p. 58). Otras veces halla que los hábitos porteños tienen su máxima utilidad conjugados a necesidades presentadas como propias de su grupo étnico. Por ejemplo, al vender cuadros por las calles juraba que sin las alpargatas “jamás habría podido con ese endiablado oficio –tan de judío errante sin embargo.” (GLUSBERG, 1924a, p. 58). Por lo demás, el protagonista no solo se apropia y combina costumbres, sino que incluso se adueña de las formas con que la cultura huésped domestica sus nombres, y les da un nuevo valor pragmático. Así, usa el “Doña Guillermina” para bromear afectuosamente a Jane en los momentos habituales en que la mujer despotrica contra sus penurias económicas. De este modo, el habla y el cuerpo del personaje se transforman poco a poco en espacios donde se inscriben ambas culturas: lengua judeo-criolla; cuerpo híbrido que las articula y se erige por las calles como “la figura de talmudista metida entre dos parejas de estampas evangélicas” (GLUSBERG, 1924a, p. 59), figura de judío errante que matea y vende, en alpargatas, estampas católicas.

Sin embargo, “aunque por otras razones, él también era contrario al matrimonio [...]. Sostenía la antigua fórmula de los nacionalistas: «No podemos dejar de ser judíos, mientras los otros no dejen de ser cristianos»” (GLUSBERG, 1924a, p.74). En la diversidad de razones opuestas al matrimonio mixto – sutilmente sugeridas– es donde se vislumbra en qué radica, en última instancia, la diferencia entre la posición conservadora y la integración negociada: la esencialización o la historización de la

diferencia. En efecto, en Jane se encarna un punto de vista esencialista racial-religioso cuyo discurso, apelando a las categorías puro/impuro, conduce a un pensamiento dicotómico que pone límites insalvables entre las identidades culturales. Al esencializarse los rasgos identitarios no se concibe la posibilidad de dejar o llegar a ser *goi* o judío, y además se obtura toda construcción de nuevas pertenencias: solo queda la errancia ilegítima para quien se sale de la pureza racial-religiosa. Para Abraham, en cambio, el matrimonio no es posible, mas no por motivos esencialistas, como lo muestra la frase citada anteriormente, sino porque considera que ninguno de los dos jóvenes ha dejado su identidad étnica-cultural formada en la educación y las costumbres. Si en el discurso de Jane la palabra *goi* remite al *Otro* esencialmente diferente, en el de Petacóvsky acarrea la visión del otro como *Otro* étnico –una otredad lingüística, política y cultural– y amenaza a ser utilizada como insulto mientras no haya negociación de las diferencias. Por estos motivos dice a su hija:

Son distintos: han nacido en países opuestos, han recibido diversa educación, han rezado a distintos dioses [...]. En resumen: ni él ha dejado de ser cristiano, ni tú judía [...]. En la primera pelea [...] tú le gritarás cabeza de *goi* y él, a manera de insulto, te llamará judía...y puede que hasta de burla de como tu padre dice “noive” (GLUSBERG, 1924a, p. 74).

El discurso de Petacóvsky no niega la posibilidad de realización de ese “dejar de ser”, y allí podría residir la explicación de su decisión final de admitir el matrimonio. Pero, en su clara oposición de los términos “*goi*” y “judío”, utilizados como insultos hacia el *Otro* desde la comunidad lingüístico-cultural de donde provienen, expone la dificultad del proceso de transformación, negociación y construcción de la identidad en la experiencia de intercambio cultural.

El narrador ante la nueva pertenencia

Las tres posturas manifestadas por los personajes de Jane, Abraham y Elisa respectivamente en torno a la nueva pertenencia constituyen a la familia Petacóvsky en un microcosmos simplificado del plurilingüismo de la comunidad judía ashkenazí en Argentina. Ante él, la perspectiva del narrador, ubicado desde su particular lugar entre culturas, se aproxima de diversos modos a la postura del protagonista en cuanto a la afirmación de una integración negociada refiere. Tal es así, que no es solo el discurso y el cuerpo del personaje en donde se inscribe lo híbrido, sino también en el propio cuerpo textual.

En efecto, el mismo lenguaje del texto realiza una integración negociada, ya que si bien se narra mayormente en castellano, se presentan ciertas palabras en ídish o hebreo relacionadas con la identidad de los personajes en tanto remiten a su profesión –como en el caso de *melámed*– o a su religión. Así, por ejemplo, en la frase que expresa la reacción de Jane ante el matrimonio de su hija: “se echaba a llorar como en *I om Kápur* –el día del perdón” (GLUSBERG, 1924a, p. 73), el narrador conserva la frase en hebreo sin reemplazarla por su traducción parentética. Un caso especial ocurre con la palabra *kádish*. La cantidad de recursos involucrados para comunicar su significación cultural revelan la complejidad de su traducción. Primero, el vocablo se presenta transliterado; segundo, se repite con una frase apositiva donde se explica que remite a una oración fúnebre; tercero, se ejemplifica su uso mediante un poema de Heine³. Finalmente, tiene lugar una intervención autoral con una nota al pie que señala que “por extensión, los judíos llaman así a sus hijos varones”. Citamos, por su importancia, el extenso fragmento:

Él (Abraham) había soñado siempre un hijo varón que a su muerte dijera el *kádish* del recuerdo. El *kádish*, esa noble oración del huérfano judío que el mismo Enrique Heine recordaba en su tumba de lana:
Nadie ha de cantarme misa,
Nadie “Kádish” me dirá.
Sin cantos y sin plegarias
Mi aniversario fatal
(GLUSBERG, 1924a, p. 65)

El narrador traduce el poema alemán adaptando el texto a fines de la rima, personalizando la enunciación y, entre otros cambios, sustituyendo el último verso por una metáfora. Sin embargo, la palabra *kádish* se mantiene en hebreo. De esta manera, se realiza la traducción del poema aproximándolo a la nueva comunidad lingüística receptora, mas respetando aquello que no podría ser simplemente reemplazado por otro vocablo sin pérdida de las especiales connotaciones socioculturales y afectivas que el término conlleva en su entorno lingüístico cultural de origen. En esta actitud del narrador-traductor hacia el poema fuente puede leerse una puesta en abismo de su punto de vista hacia la problemática de la nueva pertenencia. Efectivamente, él no solo enuncia desde un lugar intermedio, sino que en su forma de traducir se cifra su adhesión a una integración negociada de diversas culturas en donde la construcción de una nueva pertenencia es posible en una dialéctica del mantenimiento y la transformación de las propias significaciones y costumbres en el contacto con un nuevo horizonte lingüístico-cultural. Por otra parte, tal punto de vista narrativo se evidencia asimismo en los subjetivemas con los que el narrador califica acciones decisivas de los

personajes en cuanto a sus relaciones con la cultura diaspórica y la cultura huésped. Así, juzga que “era *justo*” que Abraham “con motivo del nacimiento de un hijo argentino, celebrara la circuncisión” (GLUSBERG, 1924a, p. 64), y que por su amistad con los Bermúdez y “a pesar del mate, no había dejado de ser *buen judío*” (GLUSBERG, 1924a, p. 74, subrayado nuestro).

No debe deducirse de ello que haya en el texto una visión ingenua sobre el efectivo proceso de construcción de una nueva pertenencia. Así, si bien en el protagonista la integración sin asimilación tiene lugar en el plano de la amistad, del comercio, del lenguaje, y de ciertas costumbres cotidianas, ella es difícil de lograr en el terreno de lo sociopolítico y lo cultural-religioso. Con estas dimensiones, cuyos obstáculos criticará el narrador, se vinculan los dos eventos desencadenantes del relato: la muerte de Jane por la tristeza ante el matrimonio mixto, la muerte de Petacóvsky en un pogromo durante la Semana Trágica.

Ante la cuestión religiosa, el narrador adopta una perspectiva reformista, pues si mira desde la cultura judía y la argentina, lo hace desde una zona liberal que posibilita la conexión de ambas. Así, no hay una condena sobre el matrimonio mixto, tal como se ve en los subjetivemas que destacamos en estas frases: “*como si* los dos –Elisa y Bermúdez– fueran los causantes directos de esa muerte, lloraron”; “Petacóvsky tuvo la *honradez* de [...] autorizar el casamiento” (GLUSBERG, 1924a, p. 75). Tampoco hay una impugnación ante la comercialización de imágenes católicas. Por el contrario, el narrador despliega hacia este episodio, símbolo de la posibilidad del vínculo socio-comercial de ambas culturas, una mirada cómico-humorista que obtura toda lectura conservadora moralista del mismo. Así llama con ironía “devoto oficio” a la venta de estampas por Petacóvsky, quien sin darse cuenta equivocaba un San Juan con un San José.

Esta mirada humorista ya no tendrá lugar cuando irrumpa la agresión de un grupo de jóvenes “patriotas” que, en el marco de la Semana Trágica, se topan con la mísera librería que Petacóvsky había abierto tras su fracaso con las estampas patrióticas. Ellos disparan hacia los libros de “autores barbados” de la vitrina, y su “puntería [...] habría sido cómica, de no fallar una vez y costarle con eso la vida al tío Petacóvsky” (GLUSBERG, 1924a, p. 78). La comicidad es sustituida por la amarga ironía de la peripecia de la vida de este personaje judío, que llegado a Buenos Aires huyendo de los pogromos rusos viene a morir en un pogromo criollo. El narrador deslegitima el acto de los “patriotas” con un subjetivema descalificador de su móvil afirmando que: “las noticias más *inverosímiles* acerca de una revolución maximalista propagábanse” (GLUSBERG, 1924a, p.77,

subrayado nuestro), y cierra el relato con una apoteosis de Petacóvsky al prever, en un gesto que culmina la integración negociada, la justicia divina: “Ahora el buen hombre debe hallarse en el cielo junto a los santos, héroes y artistas que por su industria hicieron soñar a tanta gente en Buenos Aires” (GLUSBERG, 1924a, p. 79).

La perspectiva de los Otros

Si en “Mate amargo” la homogeneidad no es una característica aplicable a las perspectivas de los personajes judíos sobre sus vínculos con la cultura argentina, tampoco lo será en relación a la visión de los personajes criollos sobre los inmigrantes. Dos miradas extracomunitarias respecto de los judíos son representadas en el relato. La marca de su diversidad se manifiesta en la huella disímil que ellas dejan en el lenguaje de los personajes criollos a través de la presencia y el uso diferenciado de determinados apelativos y vocativos.

La primera de estas perspectivas porteñas hacia los inmigrantes judíos presentada en el relato es la visión tolerante e integradora de la familia Bermúdez, quien respeta y se interesa por las “raras” costumbres de sus vecinos. Los Bermúdez usan vocativos que familiarizan los nombres ajenos al acercarlos a la propia lengua y al enunciarlos de manera afectiva, incluso mediante la broma amistosa. Se han visto ya los casos de “tío Petaca” y “Doña Guillermina”. Mas incluso el apelativo “la rusa”, que afirma la propia identidad al nombrar al otro señalando su extranjería, es pronunciado por ellos con respeto y usado únicamente antes de poder comunicarse tan siquiera por señas con Jane. Contrapuesta a esta perspectiva, se encuentra la visión criminalizadora e intolerante de los jóvenes “patriotas”. Ella se condensa en el apelativo “ruso” utilizado por estos jóvenes despectivamente al ver a Petacóvsky en la librería: “—Libros maximalistas —señaló a gritos el más próximo [...]. —Ahí está el ruso detrás —objetó otro. — ¡Qué hipócrita, con mate, para despistar!” (GLUSBERG, 1924a, p. 78).

Es en el diverso funcionamiento de los apelativos utilizados con mayor asiduidad por los Bermúdez y los jóvenes “patriotas” respectivamente donde se evidencia la distancia de sus posturas sobre los judíos. Por una parte, los nombres propios acriollados (como “Petaca” y “Guillermina”) mantienen la individualidad del otro, acercándolo, a la vez, a la cultura huésped. Por otra parte, un sustantivo común (“ruso”) aplicado a cualquier judío, no solo subsume al individuo en un colectivo indiferenciado, sino que lo distancia de la comunidad huésped enfatizando su proceder de una nación otra, a la cual, además, se asocia negativamente una cualidad —en este caso, la idea de ser la patria

comunista. Llega a cobrar así el apelativo “ruso” la función pragmática de una compleja acusación estereotipada.

Al establecer un énfasis en la dimensión nacional y en la ideológico-clasista, el apelativo “ruso”, asociado a la connotación de “izquierdista”, es susceptible de encubrir el antisemitismo, pero también lo es de volverse la condensada expresión de las tres instancias rechazadas. De allí que su enunciación en el momento previo del crimen contra Petacóvsky permita intuir que se lo ha asesinado por su condición de extranjero, por suponérselo comunistas y por ser judío. De esta manera, se sugiere en el relato que los conflictos de clase median también las relaciones entre judíos y argentinos, no siendo ajenos a la construcción de la pertenencia. No es casual que el narrador subraye el sector social desde donde son enunciados los apelativos, a la vez que expresa su simpatía por los obreros mediante términos axiológicos. Así, describe a los Bermúdez como “buenos y honrados jornaleros”, y a los agentes del pogromo como “un grupo de jóvenes bien vestidos [...] vitoreando a la patria” (GLUSBERG, 1924a, p. 78). Al mismo tiempo, la trama niega el estereotipo de judío-ruso-comunista que guía el accionar de los asesinos de Petacóvsky, pues la connotación de “conspirador socialista” del apelativo “ruso” se revela falsa al ser este aplicado a un personaje cuyo vínculo con la política es casi inexistente.

En este sentido, “Mate amargo” deconstruye los estereotipos sobre los judíos que circulaban en Argentina. Abraham no es un conspirador socialista y, lejos del estereotipo de judío usurero o mercader, que la novela *La Bolsa* (1891) de Julián Martel (José María Miró) había contribuido a difundir en este país, “no tenía pasta de comerciante” (GLUSBERG, 1924a, p.67). En contraposición a esas representaciones, el narrador tiende a construir una imagen de los judíos mediante frases generalizadoras –tales como “¿Qué judío no admira a un hombre que escribió libros?” (GLUSBERG, 1924a, p. 66) o “la solidaridad en el dolor tan característica de los judíos” (GLUSBERG, 1924a, p. 68) – que pone el énfasis en la sensibilidad y en actitudes que se alejan del estereotipo del judío avaro-especulador.

“Mate amargo” y el plurilingüismo social en torno a la emigración judía

En el marco de los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo pueden verse cristalizadas dos posturas centrales de las elites socio-políticas hacia la inmigración judía, las cuales afectarían también a otras comunidades inmigrantes. Dichas posturas, que persistirían a lo largo de la

década de 1910, son: la xenofobia mediada por la criminalización del extranjero, y las expectativas asimilacionistas del *Otro* a la “cultura nacional”.

La primera de ellas, respecto a la inmigración judía, tiene una clara manifestación en un hecho de violencia ocurrido en mayo de 1910 al cual Juan José Sebreli denominaría “primer pogromo argentino” (1973, p. 230). Me refiero al ataque, tolerado por la policía, de miembros de la Sociedad Sportiva Argentina al sector judío de Once destruyendo la Biblioteca Rusa y vejando mujeres. Al ser tal agresión parte de un repudio a obreros en general, es dificultoso discernir (como en el vocativo “ruso”) si se trató de un choque ideológico-clasista o una reacción antisemita –mediada por la criminalización de inmigrantes vistos como difusores de ideas subversivas. Mas a la luz de la particular saña contra los judíos en 1919 y de cierta resistencia al arraigo de sus costumbres, se revela que subyacía a tal conflicto una actitud antijudía que, aunque dirigida ante todo a los judíos obreros, excedía el carácter clasista. Ejemplo de dicha resistencia son los ataques a partir de 1908 desde la revista del Consejo Nacional de Educación a la red de escuelas de la *JCA* en las colonias agrícolas, y el cierre temporal de las Talmud Tora de la Capital en 1910. Tanto desde esta revista como desde la opinión pública de la clase alta porteña se consideraba a las escuelas judías inculcadoras de sentimientos antiargentinos. Se generó entonces una polémica a la cual Leonardo Senkman se ha referido como un caso de “antisemitismo educacional” acompañado de una explícita demanda de asimilación étnica y cultural (SENKMAN, 1983, p. 30).

En cuanto a las expectativas asimilacionistas es insoslayable recordar la alabanza de Lugones hacia los “*mansos*” inmigrantes judíos, “*trabajadores de sencillez sumisa*”, en sus *Odas Seculares* (1910). En esta obra del “poeta nacional” resuenan los deseos de la oligarquía sobre el extranjero: debían ellos fundirse en el crisol de razas para fundar la argentinidad, acriollarse mansamente. Se confiaba para ese proceso en la construcción del sentimiento patriótico –elevado a culto laico– por las escuelas públicas, aunque los sectores católicos alentaban también el rol de la religión en la conformación de la matriz identitaria argentina. La asimilación cultural era una condición primordial en los discursos en los que se manifestaba un elogio a los judíos. De allí que quienes consideraban que era negativo para el “carácter nacional” que ellos fueran integrados al crisol de razas, argumentaran la existencia en los judíos de un carácter intrínsecamente endogámico y sectario. Así, por ejemplo, “durante la segunda década del XX los principales diarios de la Capital continuaron criticando la inmigración judía [...] por diversas razones, aunque un alegato constante era su dificultad para asimilarse a las costumbres del país” (MIRELMAN, 1988, p. 79).

Es frente a ambas posiciones de los círculos oficiales argentinos –la criminalización o la aculturación–, que el discurso de “Mate amargo”, en un diálogo implícito con su entorno social plurilingüe, aboga por una dialéctica de integración en que se enriquezcan mutuamente las costumbres a través de la sociabilidad cotidiana y las relaciones económicas, y en donde exista tolerancia para la convivencia allí donde los rasgos identitarios son sentidos como innegociables. Mientras las posturas de estas dos orientaciones de las élites socio-políticas argentinas hacia la inmigración se presentan como modelos de identidad cerrados –en tanto el otro o bien es un judío-ruso-socialista, amenazante para la integridad social, o bien debe llegar a ser un manso trabajador criollo–, en “Mate amargo” no se define una nueva pertenencia de modo descriptivo y prescriptivo, sino que se muestra el difícil y doloroso proceso de su construcción y la dialéctica de mantenimiento y adaptación que debe guiarla en pos de una integración negociada.

Por otra parte, lejos de hacerse eco de la integración mediante el culto laico de la Patria, hay en el cuento un sutil cuestionamiento a la adopción de la liturgia patriótica como modo de construcción de una auténtica identidad. Así, se afirma con ironía que “la prueba definitiva” de la adaptación de Abraham al nuevo país vino con su asistencia al funeral de Mitre, y se denomina “negocio patriótico” su venta de estampas de próceres, cuando el personaje apenas conoce la historia política argentina. A diferencia de la postura criminalizadora y de la visión aculturadora, en las cuales hay una fuerte afirmación del sentimiento nacional, “Mate amargo” vehiculiza tácitamente un cuestionamiento a la pretendida homogeneidad de la cultura huésped. Así, si verdaderamente es el catolicismo la religión de los argentinos, ¿por qué Petacóvsky no halla casi a quien vender sus estampas católicas?, y si “los hermanos Bermúdez [...] lo informan acerca de la historia patria [...] con un criterio de federales [...] lleno de parcialidad” (GLUSBERG, 1924a, p. 65), ¿cuál es la identidad política-histórica de la Nación?, ¿cuál el sentimiento patriótico, si la venta de imágenes de sus próceres lleva a la quiebra? En este sentido, un sutil interrogante pareciera recorrer toda la historia de “Mate amargo”: ¿dónde reside la identidad argentina a la que Petacóvsky y su familia deben amoldarse?

De esta manera, la narrativa de Samuel Glusberg interviene en uno de los núcleos problemáticos del pensamiento de intelectuales y escritores argentinos en las primeras décadas del siglo XX, la pregunta crítica y reflexiva por la identidad de la nación. Desde una posición diferente a la del autor judeoargentino, incluso la vanguardia nucleada en la revista de arte y crítica *Martín Fierro* (1924-1927), cosmopolita y esteticista, se ocuparía de ella en su preocupación por el desarrollo de

una literatura nacional. Esta revista se inauguró el mismo año de aparición de “Mate amargo”, y en sus páginas no faltaría una reseña del libro de quien había sido parte de sus orígenes. En efecto, como señala Horacio Salas, el proyecto de la publicación es iniciado por Samuel Glusberg y Evar Méndez, quienes proponían darle una impronta política y literaria (SALAS, 1995, p. IX). Sin embargo, ya a partir del segundo número, bajo la influencia de Oliverio Gironde, comenzarían a dejar en un segundo plano los temas políticos haciendo énfasis en la difusión del arte y la literatura vanguardista. Glusberg se apartaría entonces del grupo martinfierrista debido a “diferencias ideológicas y literarias” (GLUSBERG, 1987).

Entre los objetivos que la revista se proponía, según el “Manifiesto de Martín Fierro” –publicado en el cuarto número de forma anónima y cuya autoría la crítica ha atribuido a Gironde–, se hallaba la construcción y defensa de un idioma y una literatura argentinos en los que se manifestara una sensibilidad nacional. Como lo anticipaba su título, homónimo al del poema de José Hernández (entronizado ya como la épica argentina), la publicación propugnaba un nacionalismo cultural y centralmente lingüístico. Así, en una declaración de principios, se afirmaba: “MARTÍN FIERRO tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales”, aunque no se desconocía “que todas las mañanas nos servimos [...] de unas toallas de Francia, y de un jabón inglés” (GIRONDE, 1924, sp.). El nacionalismo lingüístico de la revista *Martín Fierro* se erigía tanto contra España como contra las “contaminaciones” de los inmigrantes. En este sentido, es tradicional en la historia de la literatura argentina la polémica entre los martinfierristas del “grupo Florida” y el llamado “grupo de Boedo”, pues más allá de que “buena parte de los martinfierristas eran [...] hijos de inmigrantes, y sólo Güiraldes y Gironde pertenecían a la clase alta” (SALAS, 1995, p. XIII), y de la seriedad o no de las rencillas entre ellos, el distanciamiento de la procedencia italiana atribuida a los escritores boedistas fue un elemento discursivo de diferenciación en el intento de construir una elite literaria nacional por parte de los martinfierristas.

El análisis de la recepción de *La levita gris* por esta revista, efectuada a través de una nota bibliográfica de uno de sus colaboradores permanentes, permite vislumbrar que la problemática de la nueva pertenencia alcanzaría, más allá de los personajes de “Mate Amargo”, al mismo Samuel Glusberg. En efecto, en el discurso de Ernesto Palacio, autor de dicha nota bajo el seudónimo de “Héctor Castillo”, pueden rastrearse reticencias y ambigüedades en cuanto a considerar a Glusberg un escritor nacional. La investigadora Gabriela Mizraje (2010) ha realizado una interpretación de la recepción de Ernesto Palacio diferente de la que desarrollamos aquí. Según la autora, en la reseña se

sostiene que la literatura de inscripción judía “no sólo no mancha sino que contribuye a ensalzar las riquezas del mejor español” (MIZRAJE, 2010, p.118). Sin embargo, como veremos, aunque en primera instancia esta parece ser la orientación de la nota, pues se elogia el libro en términos generales, las argumentaciones y contradicciones de Palacio ponen al descubierto su rechazo a aceptar la pertenencia de *La levita gris*, y de su autor, a la literatura argentina. Así, aunque se reconoce que Samuel Glusberg “es tan conocido en nuestro medios literarios por sus actividades editoriales”, se deja en claro que el libro de este escritor, “dueño de una sensibilidad particular”, debe inscribirse en el marco de la tradición literaria judía antes que en la local. *La levita Gris*, según Palacio, “es una obra perteneciente a la literatura judía” (1924, sp.).

En apoyo de su opinión, el crítico despliega el argumento consistente en que la pertenencia a una tradición literaria no se debe al uso y la continuidad de una misma lengua, sino a los tipos y costumbres que se describan en las obras y a la sensibilidad del escritor. De esta forma, por una parte, señala que son rasgos judíos de los cuentos de *La levita Gris*: “una punta de humor que es más bien la malicia característica de la raza judía” y el hecho de que “nos da las características de los hijos de Israel trasplantados a Buenos Aires”. Por otra parte, traza una línea de influencias que distancia a Glusberg de sus maestros criollos –apunta así, por ejemplo, que la huella de Quiroga, a quien se dedica el libro, se reduce apenas a la técnica del oficio– a la vez que lo acerca a escritores de origen judío:

Más evidente me parece la influencia de [...] otros escritores de sensibilidad más acorde con la de Glusberg. Los escritores judíos, por ejemplo. [...]. Hablo de literatura judía porque autores como Israel Zangwill y André Spire [...] conservan, a pesar de la diferencia de lenguas una estrecha afinidad espiritual y son más asimilables a la tradición común de raza que a la idiomática: son tan hijos de su pueblo como los escritores en «idisch» (PALACIO, 1924, sp.)

Los argumentos expuestos por Palacio –que lo son en verdad de la no pertenencia de la obra a la literatura argentina– se revelan endeble no solo por lo difícil de fundamentar la existencia de “una malicia judía” (sin mencionar el trasfondo de racismo), sino porque su afirmación de que la lengua no es lo que liga a una tradición literaria se contradice con el propio cierre de su nota. Allí defiende tácitamente –y en tono acorde con la revista– el nacionalismo lingüístico al manifestar, en un pretendido elogio a Glusberg, la aversión hacia “la mezcla” idiomática del “escritor judío”:

Nunca en el caso del escritor judío el idioma originario llega a contaminar la pureza del adquirido como les sucede, por ejemplo, [...] a los escritores noveles de la Boca y Boedo, en cuyo lenguaje se siente como un tufo la influencia del

arraigado italiano paterno, formándose así un castellano “al pesto” que amenaza con asfixiarnos (PALACIO, 1924, sp.).

Esta aversión de Palacio hacia la “mezcla idiomática” no podría comprenderse si la lengua no fuera considerada base fundamental de la cultura y la tradición literaria. Además, es llamativo que no solo en el cuento central del libro al que se refiere el crítico, “Mate amargo”, se usen términos del “idioma originario”, sino que la “mezcla” es mayor que en los textos de esos años de los escritores modelos de Boedo. Por estos motivos es legítimo considerar que en el rechazo de integrar *La Levita gris* a la literatura argentina lo que está realmente en juego es su estatuto bilingüe y la defensa de la búsqueda de una nueva pertenencia que implica la negociación de perspectivas lingüístico-culturales.

A diferencia de Ernesto Palacio, el autor de “Mate amargo” afirmaba abiertamente su convencimiento de que la lengua y la cultura son indisociables. Así, cuando *Martín Fierro* organizó una encuesta sobre si existía una sensibilidad/mentalidad argentina y, en tal caso, cuáles eran sus rasgos, él declaraba en su respuesta: “No creo en la existencia de una sensibilidad argentina porque [...] no creo en la existencia de un idioma o dialecto argentino. En todo caso debemos hablar de una sensibilidad criolla o americana”(GLUSBERG, 1924b, sp.). Samuel Glusberg se identificaba a sí mismo inscripto en la cultura argentina en tanto parte de la cultura latinoamericana, concibiendo a ambas como culturas en formación cuyo desarrollo no podía darse si no en la dialéctica de negociación e interrelación de diferentes aportes para la construcción de una tradición literaria. Por eso afirmaba que “Rubén Darío, el poeta que más ha influenciado en nuestra poesía (mucho más que Hernández) era una argentino de Nicaragua” (GLUSBERG, 1924b, sp.). Probablemente él mismo se sintiera “un argentino de Kishinev” como años más tarde, al instalarse en Chile entre 1935 y 1973, debió sentirse “un chileno de argentina”.

Estas declaraciones de Samuel Glusberg en *Martín Fierro* así como el cuento que hemos examinado aquí, nos revelan un escritor consciente de que el lenguaje conlleva siempre una inscripción identitaria. De allí la meticulosidad y la significativa sistematicidad con que esculpe en “Mate amargo” el discurso de su narrador y el habla de sus personajes, inmersos en una trama que problematiza la construcción de una nueva pertenencia de los inmigrantes judíos en Argentina. Igualmente importante es advertir en la escritura de este autor una profunda y reflexiva convicción acerca de que el lazo entre lengua e identidad, lejos de sostenerse en míticos esencialismos, es un entramado surgido de la historia. De allí el mensaje que podemos leer en la biografía ficcional del protagonista Abraham Petacóvsky y en la trayectoria autoral de Samuel Glusberg en cuanto a que el

derecho a habitar una lengua no es dado de manera exclusiva y excluyente por el nacimiento en un medio lingüístico-cultural determinado, sino por las experiencias vividas y las múltiples negociaciones en la búsqueda incesante de renovadas pertenencias.

El análisis de “Mate amargo” nos ha permitido observar el caso de una narrativa que, surgida en un espacio intermedio, representa y explora esta problemática de la construcción de la pertenencia, poniendo en escena que el enriquecimiento de diversos puntos de vista étnico-culturales podrá surgir solo donde los procesos de aculturación y de atrincheramiento de gueto dejen lugar a la dialéctica de la integración negociada. El relato de Samuel Glusberg se erige contra toda idea simplificadora y purista de la cultura; en el mundo interno de esta historia no hay homogeneidad ni en la sociedad huésped ni en la comunidad diaspórica. Es esta representación –y esta defensa– de la heterogeneidad de las identidades sociales y culturales, así como la postulación literaria de la complejidad de su integración sin enunciados fatalistas acerca de su imposibilidad, lo que singulariza a “Mate Amargo” frente a otros discursos vinculados a la emigración en su contexto de producción. En este sentido, poner bajo el signo de la duda la pertenencia a la literatura argentina de escritores como Samuel Glusberg, sería repetir el temor hacia la heteroglosia que resuena en las páginas de *Martín Fierro* y en su búsqueda de un artificial unificado lenguaje literario nacional.

Referencias

- ANZALDUA, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- ASHCROFT, Bill et al. *The Empire Writes Back*. USA, Cornwall: Routledge, 2002 (1989).
- AVNI, Haim (1983). *Argentina y la historia de la inmigración judía 1810-1950*. Buenos Aires-Jerusalén: Editorial Universitaria Magnes, Universidad Hebrea de Jerusalén, AMIA, Comunidad de Buenos Aires, 1983.
- BAJTÍN, Mijaíl. Discourse in the Novel. En: HOLQUIST, Michael (Ed.). *The Dialogic Imagination: four Essays by Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1985.
- BROMLEY, Roger. *Narratives for a New Belonging. Diasporic Cultural Fictions*. Great Britain: Edinburgh University Press, 2000.
- FEIERSTEIN, Ricardo. *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- GIRONDO, Oliverio. “Manifiesto de Martín Fierro”. *Martín Fierro, periódico quincenal de arte y crítica libre*, Buenos Aires, año1, n°4, mayo 1924. Sp.
- GLUSBERG, Samuel. “Mate amargo”. En: *La levita gris. Cuentos judíos de ambiente porteño*. Buenos Aires: Babel, 1924a.

GLUSBERG, Samuel. “De Samuel Glusberg, escritor”. *Martín Fierro, periódico quincenal de arte y crítica libre*, Buenos Aires, año1, n°5-6, mayo-junio 1924b. Sp.

GLUSBERG, Samuel. *Entrevista con Samuel Glusberg*. Entrevistadoras: Ana De Weinstein, Mónica Sifrin y Susana Galak. Buenos Aires: Centro Marc Turkow-AMIA, 1987. Disponible en: <<http://collections.ushmm.org/search/catalog/irn42884>>. Acceso en: noviembre 2013.

HEINE, Heinrich. “Gedächtnisfeier”. En: *Romanzero*. Hamburgo: Hoffmann und Sampe, 1851.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette, 1985.

LUGONES, Leopoldo. *Odas seculares*. Buenos Aires: Pasco, 2000 (1910).

LVOVICH, Daniel. *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires: Vergara, 2003.

MARTIN, Holly. “Code switching in US ethnic literature: multiple perspectives presented through multiple languages”. *Changing English*, v.12. n° 3, p. 403-415, diciembre 2005.

MIRELMAN, Víctor. *En busca de una identidad. Los inmigrantes judíos en Buenos Aires 1890-1930*. Buenos Aires: Milá, 1988.

MIZRAJE, Gabriela. “Un talmudista entre evangelios: a propósito de Samuel Glusberg, “La Levita gris” y otros textos”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Arizona, v. 39, n. 2, p. 114-132, noviembre 2010.

PALACIO, Ernesto. “La levita gris, por Samuel Glusberg”. *Martín Fierro, periódico quincenal de arte y crítica libre*, Buenos Aires, año1, n°7, julio 1924. Sp.

RUBIO MONTANER, Pilar. “La tercera persona desde la focalización interna: su equivalencia con la narración en primera persona”. *Epos: Revista de filología*, Madrid, n°7, p. 235-258, 1991.

SALAS, Horacio. “Estudio preliminar: El salto a la modernidad”. *Martín Fierro, periódico quincenal de arte y crítica libre*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

SEBRELI, Juan José. “La cuestión judía en la Argentina”. En: SEBRELI, Juan José (Comp.). *La cuestión judía en la Argentina*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1973.

SENKMAN, Leonardo. *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Pardes, 1983.

SCHALLMAN, Lázaro. *Diccionario de hebraísmos y voces afines*. Buenos Aires: Editorial Israel, 1952.

¹ Transcribimos la forma *goi* por ser la utilizada por Glusberg. Según Lázaro Schallman, la forma ortográfica correspondiente es *goy*, palabra que significa, entre otras cosas, “pueblo” o “nación”, pero “emplease para designar genéricamente a toda persona no judía” (SCHALLMAN, 1952, p. 73). Por la misma razón, conservaremos más adelante la forma *kádish* en lugar de la correspondiente *cádish* (SCHALLMAN, 1952, p.48)

² Como señala Bromley, en los procesos de reconstrucción identitaria, el grado y los modos de la dialéctica de negociación y mantenimiento de rasgos culturales difieren en cada contexto (Bromley, 2000, pp. 9-10). Por ello, utilizaremos *integración negociada* para referir a una modalidad específica de hibridación cultural y no el más genérico de *identidades diaspóricas*, pues no todas las identidades en situación de diáspora se constituyen de este modo.

³ Se trata de la siguiente estrofa del poema *Gedächtnisfeier*: “Keine Messe wird man singen, / Keinen Kadosch wird man sagen, / Nichts gesagt und nichts gesungen/ Wird an meinen Sterbetagen” (HEINE, 1851, p. 184). “Ninguna misa será cantada/Ningún cádish será pronunciado/Nada dicho y nada cantado/En el día de mi muerte” (Traducción nuestra).

Profesora y Licenciada en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente realiza allí un Doctorado sobre literatura judeoargentina, financiada por una beca de dicha institución. Asimismo, participa del seminario interno de la Cátedra Problemas de Literatura Latinoamericana A (UBA) y es miembro de los proyectos de investigación “Lingua e linguagem no Humanismo Hispânico” (UFPB) e “Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña” (UBA). Mail: melina.dimiro@gmail.com

Recebido em 29 de abril de 2015.

Aceito em 30 de maio de 2015.

LA MEMORIA EN LA MODERNIDAD: CHARLES BAUDELAIRE Y LA FOTOGRAFÍA

A memória na modernidade: Charles Baudelaire e a fotografia

Mariana de Cabo
Universidad Católica Argentina

Resumen: Charles Baudelaire, aunque conocido por una postura crítica frente a la fotografía, no vacila en emplear el procedimiento para construir y difundir su imagen en las catorce fotografías tomadas entre 1855 y 1864 en los ateliers de Félix Nadar, Étienne Carjat y Charles Neyt. El escritor y la fotografía establecerán a través de la memoria un vínculo ambiguo. En este artículo analizamos la poética baudelairiana a través de una perspectiva interdisciplinaria que combina el lenguaje de la literatura y de la fotografía. Como marco teórico utilizaremos el análisis marxista de Walter Benjamin y la teoría pragmatista peirciana de Philippe Dubois.

Palabras clave: memoria, poesía, fotografía, Charles Baudelaire.

Abstract: *Even though Charles Baudelaire is known for his critical view of photography, he uses the process to build and spread his image in the fourteen photographs taken between 1855 and 1864 in the ateliers of Félix Nadar, Étienne Carjat and Charles Neyt. The writer and the photography will develop through memory an ambiguous relationship. In this article we analyse Baudelairian poetics by an interdisciplinary perspective that combines the language of literature and photography. We will use as theoretical framework Philippe Dubois's peircian pragmatic approach and Walter Benjamin Marxist theory.*

Key words: *memory, poetry, photography, Charles Baudelaire.*

La pensée de la survie et de la conjuration de l'état éphémère préside toujours à l'exécution d'un portrait.

(Poivert, 2010, s/p)

El análisis propuesto en este artículo, en consonancia con ciertas líneas desarrolladas por la crítica baudelairiana en los últimos tiempos, cuestiona un presupuesto más o menos aceptado en los estudios sobre Baudelaire: su rechazo de la fotografía. En 1859 Charles Baudelaire escribe su famosa crítica de la fotografía, “Le public moderne et la photographie”, para la *Revue française*, pero desarrolla simultáneamente una estrecha amistad con el gran fotógrafo Félix Nadar y posa en numerosas oportunidades frente a la cámara de su amigo o de Étienne Carjat o de Charles Neyt. ¿Cómo explicar estas ambigüedades?

Baudelaire, se sabe, construye en la modernidad el ícono del poeta maldito. Por eso si acepta someterse al acto fotográfico es porque la nueva técnica suscita su curiosidad y le brinda amplios beneficios: la posibilidad de construir su imagen autoral y de alcanzar la eterna vida de la fama. Gracias a este deseo de inmortalidad que siente Baudelaire, la memoria surge como un mecanismo ineludible para concretarlo y qué mejor herramienta podía encontrar el poeta para perpetuarse en la memoria colectiva que la fotografía. En este marco de análisis, nuestro trabajo busca considerar el vínculo que Baudelaire forja con la fotografía a través de la memoria.



Figura 1 - “Portrait de Charles Baudelaire”
Félix Nadar, 1855, Musée d'Orsay
(24 cm de alto por 18 cm de ancho)

Una aproximación a la historia de la memoria

Antes de adentrarnos en la relación que Baudelaire establece entre la memoria y la fotografía, consideramos de vital importancia profundizar en la historia del arte de la memoria. En *El acto fotográfico*, Philippe Dubois reflexiona sobre las similitudes entre la técnica y la memoria, y traza los orígenes de las *Ars Memoriae* (DUBOIS, 2008). El crítico, siguiendo los estudios de Frances A. Yates, puntualiza que el “arte de la memoria” nace en la antigua Grecia. Pero es a través de textos latinos, como el *De oratore* de Cicerón, el *Institutio oratoria* de Quintiliano y el anónimo *Ad Herennium*, que descubrimos que la memoria constituye “[...] una de las cinco grandes categorías de la Antigua Retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio. O pronuntiatio*)” (DUBOIS, 2008, p. 276-279). En este marco, la memoria actúa como un mecanismo que facilita al orador la conservación y el fluido manejo de la información que necesita para debatir. Dubois explica que este arte se basa en dos elementos: las imágenes (*imagines*) y los lugares (*loci*) (DUBOIS, 2008). Los *loci* constituyen espacios vacíos, fijos y organizados que albergan el pleno sentido de las imágenes. Por su parte, las *imagines* se conocen por su naturaleza pasajera: mientras los lugares permanecen, las imágenes se reemplazan continuamente. De acuerdo con Dubois, los dichos de Cicerón sobre las *imagines* prefiguran la relación que se establecerá entre la fotografía y la memoria (DUBOIS, 2008). El filósofo considera al sentido de la vista como el más eficaz para asegurar la conservación de lo que se percibe. Es así que, en consonancia con la comparación que en *Ad Herennium* se hace entre la escritura y la memoria, Dubois define a la memoria como “una escritura en imágenes” (DUBOIS, 2008). Desde esta perspectiva, la fotografía “[...] es una de las formas modernas que mejor encarna [...] cierta prolongación de esas artes de la memoria” (DUBOIS, 2008, p. 276-279). No erraríamos al afirmar que, en la modernidad, los lugares de la memoria se convierten en la cámara fotográfica y las imágenes en las huellas que se fijan mediante el momentáneo contacto de la cámara con el modelo. O podríamos afirmar que tanto en la fotografía como en la memoria los procesos se asemejan al esquema psíquico descrito por Sigmund Freud: se trata de “[...] la cuestión del *Inconsciente*, la cuestión de la inscripción de las trazas mnémicas y de su retorno eventual y parcial en el sistema de la Conciencia. Es la cuestión de la fotografía concebida como aparato psíquico” (DUBOIS, 2008, p. 276-279). Pues en la memoria como en la técnica, las imágenes que se conservan son las que logran imprimir su huella en los *loci*, es decir, en la cámara. La relación entre la memoria, la fotografía y la psiquis se ampliará a lo largo de este artículo.

La historia de la memoria que hemos delineado nos permite comprender los vínculos que se establecen con la nueva técnica. Al parecer las invenciones humanas buscan de alguna manera asistir al hombre en su desempeño. Claro que estas palabras podrían reducir la fotografía a un simple sentido práctico: el papel de asistente de la memoria. Sin embargo, esta afirmación cae frente a la importancia que históricamente cobra la técnica. Desde el principio, la fotografía se vincula con la memoria de una manera muy particular: se establece una lucha entre la invención y la memoria, cada una quiere ejercer el dominio sobre la otra. Este tema suscitará una importante polémica que en el siglo XIX derivará en una crisis del arte y de la imaginación. Baudelaire, en este marco, cumple un rol preponderante con sus dichos en el *Salon de 1859* sobre una muestra paradigmática en la historia del arte: la primera exposición del Salón francés de Bellas Artes que incluye fotografías.

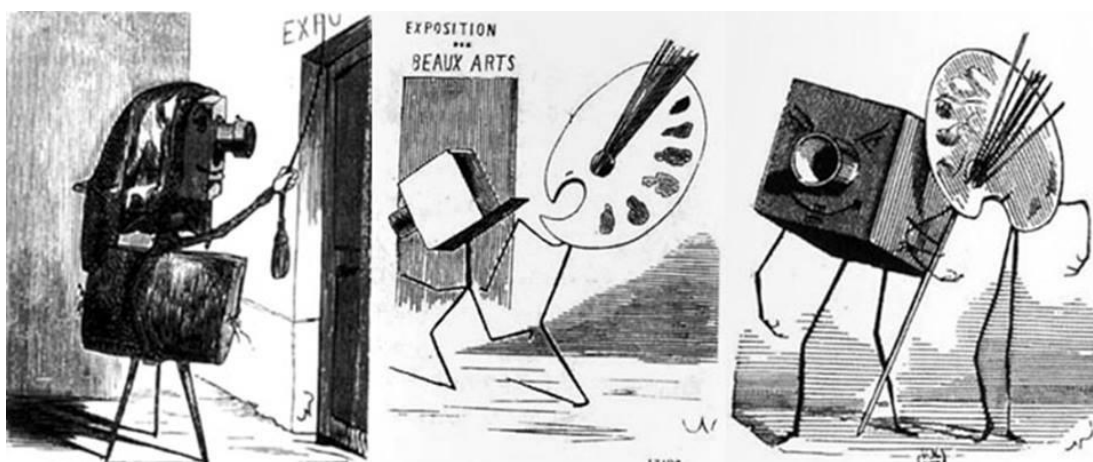


Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 2 “La photographie sollicitant une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts de 1855”
Nadar, 1857, Journal Amusant

Figura 3 “Ingratitude de la peinture, qui refuse la plus petite place à la photographie, à qui elle doit tant”
Nadar, 1857, Journal Amusant

Figura 4 “La peinture offrant à la photographie une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts. Enfin!”
Nadar, 1859, Journal Amusant

La fotografía, la asistente de la memoria

Un fragmento del *Salon de 1859* nos permite vislumbrar hasta qué punto Baudelaire (1949, p. 268-269) concibe a la nueva técnica cómo la perfecta asistente de la memoria en su labor de preservar la historia de la humanidad:

Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie.

Numerosos escritos se han producido a propósito de este párrafo que permite entrever la actitud de Baudelaire y de su época con respecto a la fotografía. Philippe Ortel considera que Baudelaire, despreciando las ambiciones estéticas de la técnica, concede a la fotografía el papel de “médium”, de aparato que documenta regiones exóticas, la historia del mundo y la imagen de los muertos o de los espíritus (ORTEL, 1999). Dubois, por su parte, sostiene que para el poeta la invención representa “[...] un simple instrumento de una memoria documental de lo real [...]” (DUBOIS, 2008, p. 27). Es decir que Baudelaire no duda en limitar las posibilidades de la fotografía: impide que traspase los límites de la técnica y que profane el sagrado dominio de las Bellas Artes. Por el contrario, Walter Benjamin intuye en los dichos de Baudelaire una actitud “conciliadora”, prueba de su espíritu moderno (BENJAMIN, 2012). En consonancia con el punto de vista positivo de Benjamin, intentaremos probar que el poeta otorga un nuevo y favorable lugar a la fotografía, dado que, con Baudelaire, la invención se convierte en un espacio de ficción y de creación del mito baudelairiano, y no en un simple documento de época.

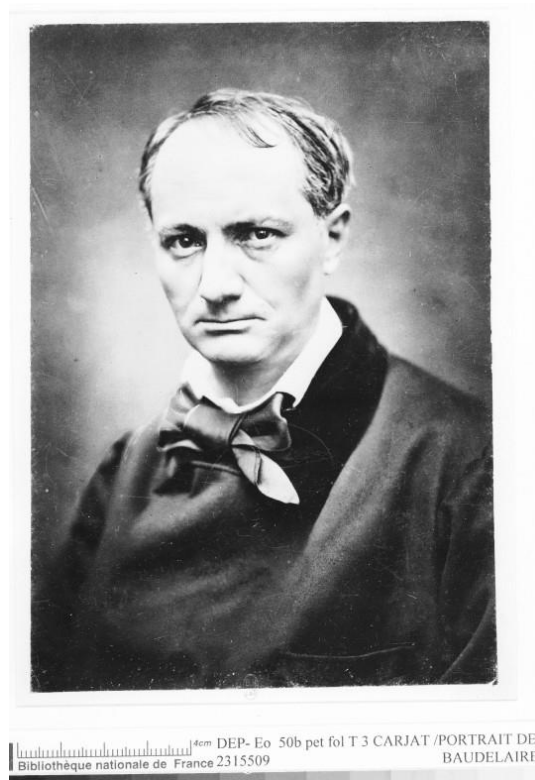


Figura 5 - "Portrait de Charles Baudelaire"
Étienne Carjat, s/f, BNF

Gracias a la fotografía, recordamos y nos recuerdan. Baudelaire desea ser recordado y desea tener la imagen de su madre para poder siempre recordarla, así lo señala en la carta a Madame Aupick del 22 de diciembre de 1865: "Je voudrais bien avoir ton portrait. C'est une idée qui s'est emparée de moi. Il y a un excellent photographe au Havre. Mais je crains bien que cela ne soit pas possible maintenant. Il faudrait que je fusse présent" (BAUDELAIRE, 1949, vol. V, p. 189). Cabe destacar que, según señala Antoine Compagnon, esta carta, que prueba el uso íntimo que Baudelaire efectúa de la fotografía, constituye una de las últimas cartas entre madre e hijo, quizá la última por su extensión, intimidad y belleza (COMPAGNON, 2014). Desde una perspectiva proustiana, Joan Fonctuberta expone sobre el deseo humano de no olvidar: "Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el conocimiento" (FONCTCUBERTA, 1997, p. 56).

La asociación entre la memoria y la fotografía forma parte del imaginario de la época. En el siglo XIX, de acuerdo con Pierre Sorlin, la memoria es concebida como un aparato técnico y se la

identifica bajo el nombre de memoria fotográfica (SORLIN, 2004). Esta formulación separa al sujeto de su cerebro y produce una analogía entre el funcionamiento del hombre y de la máquina que registra. Al parecer numerosos contemporáneos del poeta comparten la perspectiva baudelairiana. Es así que Fox Talbot forja por medio de la fotografía un inventario de objetos, libros, monumentos y estatuas que deben conservarse en el tiempo. Por ejemplo, respecto a la inclusión de una fotografía de *teapots* chinos, Talbot confiesa su practicidad: “The more strange and fantastic the forms of his old teapots, the more advantage in having their pictures given instead of their descriptions” (TALBOT, 1884, p. 19).



Figura 6 - "Articles of China"
Talbot, 1884, *The Pencil of Nature*

En la ideología baudelairiana, siempre surgen las contradicciones. Pues, si bien el escritor piensa que la fotografía genera ficción, también cree que impide el trabajo de la imaginación. En palabras de Benjamin, Baudelaire considera que el avance de la memoria fotográfica, es decir de la memoria voluntaria o consciente en la que luego profundizaremos, a diferencia de la memoria involuntaria o inconsciente, limita el desarrollo de la imaginación (BENJAMIN, 2012). La muerte de la memoria inconsciente implicaría la muerte de la obra de arte, el gran factor que determina el repudio de Baudelaire a la fotografía. Con la técnica, desaparece la capacidad de evocar y de anhelar, aun sin poder saciar el deseo: se reduce el campo de acción de la memoria inconsciente baudelairiana

y proustiana. El desafío que debe enfrentar el público después de la creación de la fotografía es grande: necesita desprenderse del carácter indicial de la fotografía para no limitar su creatividad. Según John Berger, la fotografía constituye una imagen visual muy particular que “[...] no es una imitación o una interpretación de su sujeto, sino una verdadera huella de este” (BERGER, 1998, p. 70). Además, la técnica no sólo capta una representación muy fiel de la realidad, también la fija. Por eso resulta casi imposible para el artista desprenderse de lo real y alcanzar la fantasía. En este sentido, Sorlin arguye que ya no estamos, como en la pintura, frente a una mera creación de la imaginación del hombre, sino frente a “[...] una irradiación luminosa registrada sobre una superficie sensible [...]” (SORLIN, 2004, p. 60). Pareciera que la aceptación de la fotografía en Baudelaire suele desarrollarse de forma parcial.

La memoria moderna: involuntaria y voluntaria

Después de aproximarnos al vínculo que se establece entre la fotografía y la memoria a través la historia, y de analizar el papel de asistente de la memoria que Baudelaire le adjudica a la técnica, nos proponemos desarrollar un análisis más profundo del sentido de la memoria baudelaireana, una visión que abarque el concepto de la memoria en la modernidad.

Benjamin parte de Marcel Proust, quien a su vez se basa en Baudelaire, para explicar el concepto de la memoria moderna (BENJAMIN, 2012). Por su parte, la teoría de Proust plasma el pensamiento de Bergson en *Matière et mémoire* (1896): el escritor transforma la “*mémoire pure*” de Bergson en “*mémoire involontaire*”, una “*memoria automática*” y azarosa. Además, el novelista, de acuerdo con Benjamin, confronta la “*mémoire involontaire*” a la “*mémoire volontaire*” que depende de la inteligencia (BENJAMIN, 2012). Claro que Benjamin va más allá del pensamiento de Proust al mencionar el vínculo entre la memoria y el psicoanálisis. Para desarrollar este tema, el crítico parte de *Más allá del principio del placer* (1920) de Freud donde se relaciona la memoria, es decir, la memoria voluntaria con la conciencia de Freud (BENJAMIN, 2012). Ahora bien, Benjamin se desvía de las proyecciones imaginadas por el padre de la psicología y decide seguir a discípulos freudianos como Reik, muy próximo a las ideas de Proust, para establecer una relación entre la memoria voluntaria y la conciencia, y la memoria involuntaria y la inconciencia (BENJAMIN, 2012). En palabras de Reik, la memoria preserva las impresiones que percibe el individuo. Si la memoria es inconsciente, es decir, involuntaria, mayor poder poseerá, así como la experiencia del individuo. Por el contrario, la fuerza

de la memoria consciente, es decir, voluntaria, debilita la conservación de las impresiones y la experiencia.

A partir de este marco teórico, podemos deducir que la fotografía en calidad de memoria voluntaria y consciente jamás rescata la impresión, puesto que carece de aura o experiencia. Con la técnica pareciera que un sujeto hubiera tomado la memoria de otra persona extraña (BERGER, 1998). No debemos culpar a la fotografía de este fenómeno, pues es la modernidad la que sólo permite el desarrollo de la memoria voluntaria: a la nueva técnica se suma la información periodística, ambas constituyen productos del siglo XIX y propagan su influencia. Benjamin explica que la pura información de los diarios no contempla la experiencia del público y sólo busca transmitir hechos, a diferencia del relato que intenta, a través del narrador, que el lector tome la historia como parte de su experiencia, tal caso constituye la voz de Proust (BENJAMIN, 2012). Es decir que el predominio de la memoria voluntaria en la modernidad, propiciado por los nuevos soportes de la fotografía y de la prensa, así como el movimiento precipitado de la ciudad (el paso acelerado de la masa, las señales de tránsito y los coches), implica un cambio en la percepción del lector (BENJAMIN, 2012). En la era industrial, el público recibe información sin poder procesarla o asimilarla, y se convierte en un receptáculo de datos contingentes y de *shocks*. Este panorama presagia la crisis de la obra de arte original y artesanal que ya no podrá ser comprendida por individuos que no pueden percibir su aura ni incorporarla a su experiencia.

A BAS LA PHOTHOGRAPHIE (1) !!!

TEXTE ET DESSINS PAR MARCELIN.

Incompréhensible, dit-on, (la photographie).
 La photographie est un art possible, (dit le bonhomme).



1. COMMENT SE FAIT LE PORTRAIT D'UNE FEMME ENFERMÉE.
 ... Le deux portraits de nos hercules.
 Au musée de Versailles, dans une galerie des étages.
 (1) Quand elle n'est pas faite par notre ami Noddy, rue Saint-Lazare, 142.

supérieure, on voit un tableau devant de la dernière moitié du dix-huitième siècle, représentant une réunion de personnes célèbres de temps, chez le prince de Conti, au Temple.
 Dans un grand salon à panneaux de boiseries sculptées, aux fenêtres hautes ouvrant sur un jardin, se pressent une foule nombreuse. Le Marais estant présidé par le duc de Nemours, l'abbé de La Motte, et madame de Guébriant l'écrit au duc de Nemours.
 LA Joyeuse, le duc de Nemours, accorde une galerie, sans au milieu d'un groupe de musiciens aux costumes bizarres. Plus loin, à droite, se trouvent le prince de Conti, le marquis de Launay et la princesse de Chimay déjeunant en compagnie d'un abbé.
 Enfin dans un coin du tableau, près d'une fenêtre drapée d'un de ces grands rideaux de velours à l'arabesque d'or qui servent de fond aux portraits de Rigault, un peintre, qui se peut être que Latour, fait le portrait de madame d'Égmont. A demi couchée sur un sofa, la

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 7 - "Les portraits"
 Roch, 1856, Journal Amusant

En la próxima parte nos encargaremos de ampliar la relación entre la fotografía, el *shock*, el aura, la memoria voluntaria, la conciencia y la experiencia. Ahora analizaremos la influencia de la memoria involuntaria en Baudelaire, puesto que, si bien el poeta se somete a la memoria voluntaria al posar frente a la cámara, la memoria inconsciente constituye un concepto primordial en la poética baudelairiana. Esta inclinación de Baudelaire responde, según Benjamin (2012, p. 222), a una necesidad vital, puesto que sólo en la *durée* de Bergson, en la densidad de la memoria involuntaria, el hombre encuentra consuelo al problema del tiempo. En esta búsqueda, expone Benjamin, el poeta comparte con Proust: el deseo de "[...] sacar a la luz lo pasado cargado con todas las reminiscencias que, mientras permaneció en el inconsciente, penetraron por sus poros" (BENJAMIN, 2012, p. 226). Al parecer las intuiciones de ambos escritores se unen necesariamente, es así que Benjamin parafrasea la visión lectora de Proust, con el fin de explicar que en Baudelaire sólo pocos días se

escapan de la uniformidad del tiempo. Para Proust, estos días especiales de la poética baudelairiana se ubican fuera del tiempo, en un espacio de la plenitud donde se desarrolla el poder de la memoria involuntaria (BENJAMIN, 2012). Ciertos elementos se unirán a esta memoria inconsciente: el ideal que posibilita la memoria y el perfume que “[...] embriaga profundamente la conciencia del paso del tiempo” (BENJAMIN, 2012, p. 227). De esta manera, poesías de Baudelaire como “Parfum exotique”, “La chevelure” y “Le flacon”, entre otras, se sustentan del olor para recrear la experiencia que conserva la memoria involuntaria. A partir de este análisis, afirmamos que la obra de Baudelaire es atravesada por la memoria. Benjamin asintiendo ante esta afirmación exclamaría: ¡qué representan las correspondencias del poeta, sino la memoria de un pasado perdido, de una sensibilidad extinta y de París, una ciudad que desaparece con los últimos rastros del viejo Carrousel en la poesía “Le cygne”! La memoria constituye el emblema del poeta que “[...] pudo medir la importancia real de ese derrumbe del que, en calidad de moderno, era testigo” (BENJAMIN, 2012, p. 222). En una época convulsionada como la modernidad, el recordar resulta una postura inevitable.

La fotografía y la memoria: el mito de Dibutade

Baudelaire no sólo anhela conservar mediante la memoria involuntaria de su poética las experiencias de un presente pronto a extinguirse, también intenta preservar su cuerpo de la inconstancia de un tiempo que lo devora. Por eso se sirve de la fotografía, la asistente de la memoria, a fin de “[...] cubrir las ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludible muerte” (FONCTCUBERTA, 1997, p. 59).



Figura 8
“Portrait photographique de Charles Baudelaire, dit Baudelaire au cigare”
Charles Neyt, s/f, Sotheby’s
(150 mm por 200 mm)

La historia de la representación también está marcada por el anhelo que Baudelaire proyecta en la cámara: la perpetuación de la imagen para la posteridad. En efecto, tal como explica Patrick Vauday, la fotografía es “[...] la modernización del viejo poder de la imagen de representar a los muertos y a los vivos en su ausencia que celebra la leyenda de Dibutade [...] (VAUDAY, 2009, p. 101)”. De acuerdo con el mito que Plinio incluye en el libro 35 de *Historia Naturalis* y que recrea el origen de la pintura, Dibutade, una doncella angustiada por la pronta partida de su amado, dibuja el contorno del rostro del hombre para conservarlo a través del tiempo. De la misma manera, Baudelaire se somete a la fotografía para ser inmortal. Dubois amplía la historia de Dibutade: la joven, al encontrarse en una habitación poco iluminada, decide fijar la sombra del muchacho proyectada en la pared antes de que el momento presente se esfume (DUBOIS, 2008). En este rito del *memento mori* de la pintura o de la fotografía, la huella del sujeto pronto a morir o a partir, el amado de Dibutade o Baudelaire, constituye así un elemento crucial para su memoria (VAUDAY, 2009).

Ahora bien, a través del “esto ha sido”¹ barthesiano, la fotografía se diferencia del mito de Dibutade que evoca el origen de la pintura. Pues, como arguye Vauday, “ese arte «quemado» por la vida de su sujeto remite al efecto de presencia del cliché fotográfico y a su materia absorbida y volatizada en la transparencia óptica; ya no estamos esencialmente en la representación, incluso si algo de eso siempre queda, sino en presencia” (VAUDAY, 2009, p. 102). Justamente, según Barthes, la presencia, el “esto ha sido”, constituye “el noema”² de la fotografía: en otras palabras, la referencia, la condición “de realidad y de pasado” de la fotografía (BARTHES, 2011). Quizás este factor determina la fascinación de Baudelaire por la técnica: ¿cómo podría el poeta resistirse a la posibilidad de fijar su rostro, superando la simple aproximación pictórica, para la posteridad?

El tiempo moderno: el *spleen* y la pérdida del aura

A la luz de los amplios beneficios que la fotografía provee a Baudelaire, resulta difícil comprender por qué el poeta la critica en el *Salon de 1859*. ¿Acaso Baudelaire no quiere vivir para siempre en la memoria de la humanidad? Por supuesto que sí, pero su gran anhelo no le impide presentir las terribles consecuencias de la eternidad fotográfica. Puesto que, al fijar su rostro, la invención preanuncia su futura ausencia y muerte, y, más aún, lo obliga a vivir en el tiempo muerto de los objetos fotografiados que, fijos, no logran moverse. Joly sintetiza el problema de la fotografía de forma magistral: “l’image, alors, c’est précisément ce qui ne bouge pas, ce qui ne reste en place, qui ne parle pas” (JOLY, 2006, p. 11). En este sentido, el tiempo que construye la fotografía se asemeja al manejo temporal del *spleen*. Si es cierto, como sostiene Benjamin (2012, p. 226-227) a partir de Proust, que Baudelaire en su poética intenta reproducir el trabajo de la memoria involuntaria, entonces “el ideal proporciona la fuerza de la rememoración [y] el *spleen*, por el contrario, hace intervenir el enjambre de los segundos” (Benjamin, 2012, p. 227). A partir de estos dichos, sustentamos la proximidad entre el tiempo muerto y estático de la fotografía, en otras palabras, la puesta en escena de la memoria voluntaria y la hipérbole del tiempo en el *spleen*.

¹ Pues toda fotografía constituye una prueba de que lo que muestra ha ocurrido. Barthes también emplea la palabra *interfuit* que define de la siguiente manera: “[...] lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operator* o *spectator*): ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya” (BARTHES, 2011, p. 121).

² Así define Barthes el noema de la fotografía: “[...] nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía” (BARTHES, 2011, p. 121).

En el *spleen* el yo poético se aterroriza como el modelo frente a la cámara. ¿Qué motiva semejante reacción? El tiempo provoca esta situación: Benjamin explica que “en el *spleen* el tiempo está materializado; los minutos van cubriendo a los hombres como copos de nieve” (BENJAMIN, 2012, p. 228). Se trata de un tiempo no histórico que paradójicamente hipersensibiliza la percepción temporal del sujeto y por eso provoca espanto.

La misma rigidez que siente el modelo frente a la cámara percibe el lector con el tiempo del *spleen*: la muerte sobrevuela la modernidad. Así lo manifiesta Benjamin: “Hugo desconoce esa capacidad de rigidez que -si es lícito el concepto biológico- se manifiesta cientos de veces en la poesía de Baudelaire como una suerte de mimesis de la muerte” (BENJAMIN, 2012, p. 158-159). En el segundo de los “Spleen” comprobamos en qué medida el recuerdo, producto de la memoria consciente, atormenta al sujeto poético: “J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans” (BAUDELAIRE, 2006, p. 184). Es así que el yo de la poesía, igual que el *poseur* fotográfico, se transforma en un objeto, ausente de vida:

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 184).

Este aspecto rígido que adopta el yo poético también se vislumbra en el adjetivo “lourds” que connota, según el diccionario Littré, pesadez, inmovilidad y falta de vivacidad tanto en lo físico como en lo espiritual (LITTRÉ, 1873-1874). En la misma línea, lo mortuorio se hace explícito en los próximos versos:

C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
– Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 184).

Esta muerte también se reconoce en el lento paso de las horas exacerbado con el empleo del verbo *se traîner*. Asimismo, la ausencia de vida se vuelve a evocar con las “roses fanées” (BAUDELAIRE, 2006, p. 184) y la ausencia de movimiento de los largos e irregularidad días que poblados por el *spleen* rozan la inmortalidad:

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 186).

A su vez, se retoma la sensación de pesadez con la repetición del adjetivo “lourds”, para luego reafirmarse con la asociación entre vida y roca: “- Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!/
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,” (BAUDELAIRE, 2006, p. 186). Por último, el poema cierra con la presencia de lo mortuorio mediante la luz en descenso que puede asociarse al propio mecanismo de la cámara: “[...] aux rayons du soleil qui se couche” (BAUDELAIRE, 2006, p. 186).

El análisis de la poética baudelairiana confirma que la muerte, la inmovilidad y el peso del tiempo se presentan tanto en la fotografía como en el *spleen*. Por otro lado, a partir del análisis de Benjamin (2012, p. 227), comprobamos que la fotografía no posibilita la rememoración. Por el contrario, como el *spleen*, produce la proliferación del recuerdo y la conciencia del paso del tiempo. En este sentido, la fotografía sólo provee al sujeto una vivencia y produce la misma sensación que el *spleen*: “[...] expone la vivencia en su desnudez. Con horror, el melancólico mira la Tierra, que ha vuelto a caer en un puro estado de naturaleza. Ni un soplo de prehistoria la circunda. No hay aura” (BENJAMIN, 2012, p. 230). Por eso Baudelaire, cuando se expone a la cámara, sólo garantiza que la humanidad lo retenga en su memoria voluntaria. Consciente de los límites de este procedimiento, el poeta se angustia. Baudelaire tan moderno como la fotografía sabe que el acto fotográfico refleja la vida del hombre decimonónico: aislado en la ciudad, desvinculado de la tradición y de la experiencia, y testigo de la pérdida del aura. El poeta que padece en su propio cuerpo los *shocks* del tiempo moderno logra reproducir sus padecimientos en el *spleen*.

A partir de la lectura de “Sobre algunos temas en Baudelaire” de Benjamin, sostenemos que el tiempo del *spleen* y el tiempo fotográfico recrean el tiempo de la modernidad, que es conocido ante todo por su ahistoricidad: un tiempo eterno, sin fin, sin tradición, sin memoria involuntaria y sin aura. Concebimos el aura, de acuerdo con el filósofo, como “[...] esas representaciones que, alojadas en la *mémoire involontaire*, buscan agruparse alrededor de un objeto de la intuición [...]”, como “[...] la experiencia que se deposita como ejercicio sobre un objeto de uso” (BENJAMIN, 2012, p. 230). Con la cámara y otros dispositivos similares, el “ejercicio” que el sujeto establece sobre el objeto se reduce, es decir, pierde su dominio. Al respecto Benjamin (2012, p. 233) arguye que

eso que en el daguerrotipo fue percibido como inhumano, podría decirse como mortal, fue el acto (por cierto continuo) de mirar dentro del aparato, puesto que el aparato toma la imagen del hombre sin devolverle la mirada. Pero a la mirada es inherente la expectativa de ser devuelta por aquel que fue su destinatario. Donde esta expectativa tiene su respuesta (que, en el pensamiento, tanto puede fijarse a una mirada intencional de la atención como a una mirada en el sentido más llano del término), allí recae sobre la mirada la experiencia del aura en plenitud.

De esta manera, los objetos captados por la cámara carecen de aura. A diferencia de la pintura, en la técnica no existe la mirada del hombre, en otras palabras, no se desarrolla la memoria involuntaria: los objetos no levantan la mirada ni despiertan de su sueño inerte (BENJAMIN, 2012). Estos factores provocan que en fotografía la memoria forje la contramemoria: Roland Barthes confiesa que después de observar el álbum familiar siente que ya no rememora su infancia (BARTHES, 2011). En contraposición con la rememoración de sus amigos nutrida por la memoria involuntaria, Barthes ante sus fotografías familiares sólo posee el fría recordar de la memoria voluntaria y de la cosa exorbitada que obliga al sujeto a responder a la objetividad de la cámara y no le permite modificar lo percibido. Aquí radica el *shock* que la fotografía produce en Baudelaire, puesto que la cámara atrofia la experiencia e impide el surgimiento de la memoria involuntaria. Berger señala sobre el tema: “las fotografías no narran nada por sí mismas. Las fotografías conservan las apariencias instantáneas” (BERGER, 1998, p. 71).

Sin embargo, a pesar de la angustia que provoca el tiempo de la modernidad, tanto en el *spleen* como en la fotografía, Benjamin (1989, p. 31), con optimismo, cree percibir en el retrato el último vestigio del aura en la era industrial:

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable.

¿Será por esta razón que el poeta, estupefacto ante los retratos fotográficos de Poe, accede a posar frente al lente? ¿Baudelaire visiona la posibilidad de ligar a la posteridad su mirada aurática a través de la fotografía?



Figura 9 - "Un air de Baudelaire"
Étienne Carjat, 1861, Musée d'Orsay
(13 por 18 cm)

Referencias

Primaria

Baudelaire, C. *Las Flores del Mal*. Edición bilingüe. Traducción de Américo Cristófalo. Buenos Aires, Colihue. 2006.

———. Salon de 1859, en **Curiosités esthétiques**. Edición de Blaise Allan. Ginebra, Guilde du Livre Lausanne. 1949. Pp. 255- 339.

———. *Correspondance générale*. Edición de Jacques Crépet y Claude Pichois. París, Louis Conard. 1947-1953. 6 vols.

Secundaria

BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Traducción Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires, Paidós. 2011.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, en *Discursos interrumpidos I*. Edición de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus. 1989. Pp. 17-59.

———, Sobre algunos temas en Baudelaire, en **El París de Baudelaire**. Traducción de Mariana Dimópulos. Buenos Aires, Eterna Cadencia. 2012. Pp. 183-241.

BERGER, J. Usos de la fotografía, en **Mirar**, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 1998. Pp. 67-84.

COMPAGNON, A. *Baudelaire L'irréductible*. París, Flammarion. 2014.

DUBOIS, P. *El acto fotográfico*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires, La Marca. 2008.

FONCTCUBERTA, J. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili. 1997.

JOLY, M. *Introduction à l'analyse de l'image*. Barcelona, Armand Colin. 2006.

LITTRÉ, É. *Dictionnaire de la langue française*. Edición electrónica de François Gannaz. París, L. Hachette. Recuperado el 8 de julio de 2013, de <http://www.littre.org/faq>

ORTEL, P. Les doubles imaginaires de la photographie. *Romantisme*. 29 (105), 5-15. 1999.

POIVERT, Michel. Dossier enseignants de l'exposition 'Nadar, la norme et le capriche'. Jeu de Paume. 2010. Recuperado el 14 de febrero de 2013, de http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_Nadar.pdf?PHPSESSID=2f79ea020ac95951924d9f2741b691f7

SORLIN, P. *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires, La Marca. 2004.

TALBOT, F. *The Pencil of Nature*. Londres, Longman, Brown, Green and Longmans. 1884.

Fotografías y caricaturas

CARJAT, É. Portrait de Charles Baudelaire. Bibliothèque nationale de France (Bnf). Recuperado el 23 de noviembre de 2012, de <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=31170608&E=JPEG&NavigationSimplifree=ok&typeFonds=noir>

CARJAT, É. Un air de Baudelaire. Musée d'Orsay. 1861. Recuperado el 17 de marzo de 2014, de http://www.lexpress.fr/culture/livre/le-musee-d-orsay-achete-une-image-photographique-de-baudelaire_1500760.html

NADAR, F. Portrait de Charles Baudelaire. Revelado sobre papel salado a partir de un negativo de vidrio colodión. Musée d'Orsay. 1855. Recuperado el 23 de noviembre de 2012, de [http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1\[zoom\]=0&tx_damzoom_pi1\[xmlId\]=081376&tx_damzoom_pi1\[back\]=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1[zoom]=0&tx_damzoom_pi1[xmlId]=081376&tx_damzoom_pi1[back]=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9)

NADAR, F. Ingratitude de la peinture, qui refuse la plus petite place à la photographie, à qui elle doit tan. *Journal amusant*. 55. 1857. Recuperado el 23 de noviembre de 2013, de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506758p.image>

NADAR, F. La photographie sollicitant une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts de 1855. *Journal amusant*. 55. 1857. Recuperado el 23 de noviembre de 2013, de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506758p/f2.image>

NADAR, F. La peinture offrant à la photographie une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts. Enfin! *Journal amusant*. 172. 1859. Recuperado el 23 de noviembre de 2013, de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55013380/f2.image>

NEYT, C. Portrait Portrait de Charles Baudelaire avec dédicace à un ami. *Carte de visite*. Bibliothèque nationale de France (Bnf). Recuperado el 23 de noviembre de 2012, de <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7844798&E=JPEG&NavigationSimplifree=ok&typeFonds=noir>

ROCH, Les portraits. *Journal amusant*. 36. 1856. Recuperado el 23 de noviembre de 2013, de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55067274.image>

TALBOT, F. Articles of China, en *The Pencil of Nature*. Londres, Longman, Brown, Green and Longmans. 1884.

VAUDAY, P. *La invención de lo visible*. Traducción de Rodrigo Grimaldi. Buenos Aires, Letranómada. 2009.

Mariana de Cabo

Licenciada en Letras de la Universidad Católica Argentina. El artículo “La memoria en la modernidad: Charles Baudelaire y la fotografía” forma parte de su tesis de licenciatura sobre el vínculo entre Charles Baudelaire y la fotografía. Actualmente se encuentra trabajando en el proyecto de investigación “Umbrales de la escritura: correspondencias y tensiones de la relación palabra/imagen en la literatura latinoamericana” dirigido por la Dra. Lucía Puppo, en el Centro de estudios de literatura comparada “María Teresa Maiorana” (Universidad Católica Argentina).

Recebido em 11 de outubro de 2015.

Aceito em 30 de novembro de 2015.

ROMANCE E MEMÓRIA DE ARQUIVO: A FIGURAÇÃO PLURAL DA SINGULARIDADE DO BRASIL NO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO*

*Romance and archival memory: the plural figuration of brazil's
identity in Romance d'a Pedra do Reino*

Renailda Ferreira Cazumbá

UNEB/UESB

Edvania Gomes da Silva

UESB

RESUMO: Este artigo analisa as afinidades entre romance e memória no âmbito da produção ficcional brasileira da década de 1960, adotando o *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, como objeto. Para tanto, caracterizamos o romance suassuniano como uma ficção do arquivo, uma nova singularidade narrativa que, segundo Roberto Gonzalez Echevarría (2000), emergiu na América Latina a partir de 1960. O arquivo representa uma dimensão de memória específica que está ligada à revisão crítica da obra dirigida ao histórico de representações do romance. No caso do romance brasileiro, verificamos que há, nesse tipo de narrativa, uma forma bastante específica de proceder em relação à interpretação do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Ariano Suassuna. *Romance d'A Pedra do Reino*. Memória.

Abstract: This article analyzes the affinities between novel and memory within the Brazilian fictional production of the 1960s, adopting as an object Ariano Suassuna's *Romance d' A Pedra do Reino*. We seek to characterize this novel as archival fiction, a new narrative modality that would have emerged in Latin America since 1960, basing ourselves on Roberto Gonzalez Echevarría theory (2000). The archive is a dimension specific memory, which functions under the Suassuna's narrative and is linked to critical review by the historical work of representations of the Brazilian novel, especially with regard to the interpretation of Brazil.

Keywords: Ariano Suassuna. *Romance d' A Pedra do Reino*. Memory.

1. Introdução

Publicado em 1971, (porém escrito durante doze anos, entre 1958 e 1971), quando Ariano Suassuna já se constituía um dramaturgo consagrado nacionalmente, o *Romance d' A Pedra do Reino* tem sido objeto de estudo de várias dissertações e teses nos programas de Pós-Graduação de universidades brasileiras e estrangeiras. Porém, pouco tem se dado atenção a “arquitetura” do romance como um todo, pois os estudos acerca do referido romance preferem esboçar estudos de temas históricos e sociológicos presentes no romance, e traçar genealogias e filiações da obra. Poucas análises até agora deram ênfase aos elementos que constituem a sua unidade ficcional e estética, isto é, a singularidade da obra, buscando avaliar o processo de participação do texto de Suassuna no sistema literário nacional e mundial. Neste artigo, buscamos, com base na compreensão das condições de possibilidade da produção literária brasileira no período em que o *Romance da Pedra do Reino* foi gestado e publicado, demonstrar as especificidades em ligadas à estrutura composicional dessa obra. Nesse sentido, optamos por adotar um apoio teórico que nos auxilie a situar o romance de Suassuna historicamente, no sentido de compreender a forma como a narrativa ficcional que analisamos: i) apresenta soluções narrativas e temáticas diferenciadas; e, devido a essa primeira característica, ii) aponta para a emergência de um tipo específico de ficção que se aproxima, em vários aspectos, da literatura brasileira da década de 60. Dessa forma, o conceito de “ficção de arquivo”, definido pelo crítico cubano Roberto Gonzalez Echevarría (2000), norteia a análise que empreendemos acerca do romance de Suassuna. Especificamente na análise que fazemos das características da ficção de arquivo presentes no romance de Suassuna, nos apoiamos nas análises empreendidas por Chagas (2015) sobre o lugar pretendido/alcançado por esse romance na história da literatura brasileira e mundial.

Percorrendo este caminho, consideramos as análises que apontam para a existência de padrões literários que possibilitaram a emergência desse romance “tumultuoso” da década de 1970 (assim o definiu Raquel de Queiroz, 1971)¹, apoiando-nos, principalmente, em conceitos que fundamentam a possibilidade de construção de uma memória no âmbito do romance. Nesse sentido, analisamos as estratégias estilísticas diferenciadas a partir das quais o romance de Suassuna aborda a singularidade cultural e histórica do país. Deste modo, buscamos responder,

¹ No texto de introdução da 1ª edição do *Romance d' A Pedra do Reino*, em 1971, intitulado de “Um romance picaresco?”, Raquel de Queiroz, no sentido de definir o gênero com o qual poderia caracterizar o romance do autor paraibano, definiu a obra de “livro tumultuoso de onde se escorre sangue e lágrimas, e há sol tirando fogo das pedras, e luz que encandeia, e um humor feroz [...]”. In: (SUASSUNA, 2007, p. 15).

neste texto, às seguintes perguntas: Como o romance de Suassuna trata da história e da identidade cultural do país num momento em que o conhecimento que possuíamos sobre nós já se encontrava em desgaste e “perdiam seu valor de verdade” (CHAGAS, 2015) na década de 1970, tanto na história como na literatura? Como o romance, um gênero crítico e de caráter “dispersivo”, pode ser visto como uma forma de memória?

2. O romance de arquivo latinoamericano

Delineado por Echevarría na obra *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000), a ficção de arquivo aponta para a emergência de uma nova sensibilidade romanesca surgida na América Latina nas décadas de 1960 e 1970. As ficções de arquivo são obras que, segundo o crítico cubano, agregam e analisam as modalidades narrativas (literárias ou não) predominantes no continente, apresentando-se como uma memória ativa da ficção latinoamericana. O romance de arquivo apresenta-se como um tipo específico de ficção, cuja característica mais saliente é apresentar uma leitura crítica das modalidades ficcionais anteriores. Segundo o autor citado, este tipo de ficção surge a partir das novas condições de possibilidade² apresentadas tanto dentro como fora do sistema literário da década de 1960, o qual permitiu mudanças significativas dos padrões de discussão das peculiaridades culturais e histórias do continente. O romance *Os passos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, chamou a atenção de Echevarría para esse processo de mudança. O referido romance, segundo Echevarría, funciona como um depósito de possibilidades narrativas de formas obsoletas e de outras que remetem a Gabriel García Márquez.

O conceito de romance de arquivo surge, sobretudo, das explicações que Echevarría apresenta para delinear uma história da narrativa latinoamericana, baseada, sobretudo, na observação da peculiaridade dessa narrativa de ficção em nosso continente, principalmente no que diz respeito ao comportamento mimético do romance em relação aos discursos oficiais. Dessa forma, o autor concentra-se em explicar o “núcleo evolutivo” (expressão do autor) dessas narrativas e as mudanças pelas quais elas vêm passando desde o século XVI, pois, até então, as referidas narrativas estavam ligadas ao poder colonial da coroa espanhola. O que o crítico cubano pretende com *Myto e archivo* é dar sentido a uma história da narrativa que se apresenta peculiar e

² Foucault (2014, p. 54) define que há regras de formação do discurso. Assim, segundo o autor referido, para que se estabeleça a emergência de um objeto discursivo é preciso que haja “condições” para esse aparecimento, ou seja, “as condições históricas para que dele se possa ‘dizer alguma coisa’ e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos [...]”.

diferenciada do padrão literário europeu. Como está interessado também em elaborar uma teoria do romance, o autor formula a concepção de que o gênero romanesco tem se constituído historicamente a partir do desejo de não ser literatura. Echevarría trabalha a noção de arquivo com base em Michel Foucault e no que o referido autor propõe n' *Arqueologia do saber* (2014). Nessa perspectiva, o arquivo é percebido sob a perspectiva de instância simbólica, verificada em relação aos discursos já pronunciados, que são retomados e/ou esquecidos. Neste caso, o arquivo constitui-se em uma prática que torna possível o funcionamento dos discursos no âmbito da literatura.

O ponto de partida que o autor adota para construir essa história da narrativa foi o de perscrutar as suas origens³ e observar, especificamente no comportamento do romance enquanto uma forma não autônoma de discurso, seu comportamento que busca imitar os discursos extraliterários, afirmando, como característica principal, a imitação de outros discursos não-literários: na América Latina, a propensão mimética típica do gênero romanesco seria assumir a forma de depoimentos, autobiografias, diários, cartas e documentos extraídos de arquivos. Partindo desse princípio, Echevarría formula a hipótese de que, na América Latina, o romance teria renunciado às suas origens literárias, porque aqui esse tipo de narrativa buscou construir, ao longo do tempo, uma imitação de outros tipos de discursos, principalmente aqueles que possuem prestígio social.

Ainda segundo Echevarría, por não ter forma própria, o romance latinoamericano assumiria a forma de um documento que tivesse capacidade de postular a verdade – um discurso de poder, porém se colocando num campo oposto a ele. Para o autor, a observação desse comportamento das obras pode ser mais produtiva para a crítica e para historiografia literárias do que um julgamento acrítico que considere a narrativa como uma forma autônoma de discurso. Uma postura mimética dos romances, direcionada para os discursos científicos, diários e documentos legais, explica porque os romances latinoamericanos ao longo do tempo não teriam partilhado características comuns na sua forma de se relacionar com a representação da realidade dos países. Por terem se constituído a partir da relação com outros formatos textuais não

³ Aqui, a expressão “perscrutar as suas origens” demonstra um problema de escolha lexical, afinal, é contraditório o fato de Echevarría pretender demonstrar a origem e a evolução da narrativa latinoamericana, baseando-se em Foucault, uma vez que o autor francês rechaça em sua arqueogenealogia tanto a noção de evolução quanto a ideia de origem. Contudo, o autor cubano afirma que constrói um percurso da narrativa que parte da noção de história como um campo de conhecimento que é fruto da observação das regularidades e rupturas e não como uma sucessão de acontecimentos singulares. Neste sentido, ele afirma que: “A origem do romance é não apenas no espaço, mas também no tempo. Sua história, não é, por certo, uma sucessão linear ou evolução, mas uma série de renovados arranques em diferentes lugares” (ECHEVARRÍA, 2000, p. 31).

literários, na América Latina, os romances apresentam formatos muito diferentes entre si. Concentrando suas análises especificamente no romance latinoamericano, o autor postula que, nesse continente, o romance se estilhaça em inúmeras histórias locais, peculiares a ambiências nacionais ou linguístico-culturais precisas, pois, em cada época, o romance imitaria discursos e fontes de autoridade diferentes. O romance teria um comportamento dispersivo, acompanhando as transformações sociais e os textos produzidos pelos discursos hegemônicos, mas reagindo aos contextos históricos por meio da imitação de suas formas textuais e pelas diferentes maneiras de abordar a realidade social e histórica.

Na América Latina, haveria, ainda segundo Echevarría, três manifestações discursivas que a narrativa imitaria ao longo dos anos. Em épocas diferentes da história latinoamericana, a partir do século XVI, a narrativa do continente assumiria o formato textual dos discursos revertidos de autoridade e de legitimidade: no século XVI, a ficção imitaria o discurso legal do império no período colonial; mais tarde, no século XIX, o comportamento textual do romance seria o de imitar o discurso científico, porque a legitimidade social da ciência teve seu ápice nesse período; e, por fim, o discurso da antropologia seria o modelo a ser imitado no século XX, quando a narrativa ficcional latinoamericana teria almejado a compreensão dos mitos nacionais. Partindo das especificidades apresentadas pela narrativa latinoamericana, dentre as quais o fato de nos primeiros anos da colonização o romance não possuir de fato o mesmo formato literário que possuía na Europa, assumindo o contorno de diários de viagem, cartas, depoimentos, manuscritos, ensaios históricos e sociológicos, Echevarría afirma que, na América Latina, não possuímos romance, especificamente, mas narrativas. É neste sentido que o autor analisa *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha ao lado de outras obras literárias, como *Doña Bárbara* (1929), *Macunaíma* (1928), *Os passos perdidos* (1953), *Terra mostra* (1976) e *Cem anos de solidão* (1967). Echevarría entende que a ficção latinoamericana aderiu às exigências de cunho político e, por isso, exerceu a função de dizer a verdade sobre nossa configuração local, diferentemente do que ocorreu na Europa, onde os autores tinham autonomia para a construção do gênero romanesco com pretensões especificamente literárias. Ainda em relação aos modelos e discursos presentes na narrativa latinoamericana, Echevarría afirma que, a partir do século XIX, os modelos textuais dos cientistas que viajavam e se dedicavam ao estudo da natureza e das sociedades americanas, como Von Humboldt e Charles Darwin, foram imitados por escritores como Domingos Sarmiento e Euclides da Cunha, autores importantes para a criação de um pensamento intelectual sobre suas respectivas nações. Nesse sentido, *Facundo* (1880) e *Os sertões* (1902), Argentina e Brasil, respectivamente, são obras-chave desse período. Essa mediação do discurso científico teve a sua

exaustão no decênio de 1920. No século XX, o discurso da antropologia foi o discurso de legitimidade intelectual em que a narrativa se pauta, isso ocorre porque, nesse período, o estudo da língua e do mito nas nações latinoamericanas, realizado pela Antropologia, foi o discurso legitimado cientificamente, pois propunha uma interpretação da história e da identidade cultural dos países. A imitação desse discurso motivou, nos anos de 1920, a emergência de um tipo específico de romance, o chamado “romance da terra” – o romance regionalista no caso brasileiro – que se ocupou de retratar e compreender as culturas e os povos do continente a partir de uma perspectiva antropológica. Tal como os relatos dos viajantes e a narrativa científica do século XIX, que converteram a peculiaridade da América Latina em objeto científico, a Antropologia transformou a história do continente em um mito originário. O romance da terra, segundo Echevarría, foi o resultado da relação que a ficção latinoamericana manteve com o discurso antropológico, pelo modo como incorpora os costumes, a língua, a religião, a genealogia e o impacto das novas formas de produção nas comunidades tradicionais. Nesse sentido, entender nossa diferença cultural, linguística e etnológica foi um esforço da antropologia a partir de 1920, baseando-se, sobretudo, na ideia de neutralidade do discurso e de aproximação entre o objeto e o sujeito de pesquisa. A busca por representar os mitos que deram origem às nações emergentes da América Latina tornou-se uma marca que distingue a ficção latinoamericana e, conseqüentemente a brasileira, das demais. Ainda segundo Echevarría, é extensa a lista de romances que buscaram retratar as narrativas de origem nacional, cultural e étnica de cada país. Segundo o autor, *Doña Bárbara* (1929), do venezuelano Rómulo Gallegos; *Don Segundo Sombra* (1926), do argentino Ricardo Güiraldes; e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, são romances paradigmáticos, pois mostram esse esforço dos escritores de gerar um discurso que contenha e expresse mitos de origem. Echevarría situa o romance *Os passos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier – relato da derrota do narrador-personagem de escrever a nova e original obra acerca da criação do mundo em meio a manuscritos inconclusos – como o sinal de uma virada decisiva no quadro da narrativa latinoamericana da segunda metade do século XX.

2. A Pedra do Reino: o enredo

O enredo do *Romance d’A Pedra do Reino* desenrola-se em torno do pedido de clemência de Pedro Dinis Quaderna, o narrador-protagonista, que está preso na cadeia de Taperoá, a “indomável Vila” do sertão da Paraíba, no ano de 1938, aos 41 anos, faminto, esfarrapado, “prematuramente envelhecido pelos sofrimentos” (SUASSUNA, 2007, p. 34). Na vila Taperoá,

cidade do interior da Paraíba que abriga a maioria das histórias contadas por Ariano Suassuna, Quaderna viveu a maior parte dos eventos por ele narrados, especialmente aqueles acontecidos entre 1930 e 1935, os quais motivaram a sua prisão. A reabertura do inquérito relacionado ao assassinato, em 1930, do tio e padrinho do protagonista, o fazendeiro Pedro Sebastião Garcia-Barretto, reascende as investigações do corregedor Joaquim Navarro Bandeira sobre os movimentos políticos que abalaram a cidade no dia 1º de junho de 1935. É que neste dia a vila fora invadida por um grupo de cavaleiros, uma espécie de “tropel confuso” de quarenta cavaleiros armados que escoltavam um mancebo misterioso, envolto numa atmosfera sobrenatural, referido, no texto, como o Rapaz do Cavalo Branco: um jovem de cerca de vinte e cinco anos que mudaria o destino das pessoas mais influentes da vila. Os eventos desse dia desencadeiam os demais episódios da trama, organizados e centrados em torno da narração de Quaderna. A partir desse fato, Quaderna é envolvido no inquérito do assassinato por degolação de Pedro Sebastião, ocorrido misteriosamente na casa da vítima, em 24 de agosto de 1930, e praticado, supostamente, por motivos políticos.

Os detalhes em torno do local onde aconteceu o assassinato de seu padrinho, degolado, e marcado na “espádua esquerda” com ferro de marcar boi, no dia 24 de agosto de 1930, nos aposentos impenetráveis de sua fazenda, a Onça Malhada, contêm muitos mistérios: não foram encontrados indícios de como os assassinos entraram na torre da casa para cometer o crime, já que Pedro Sebastião teria trancado a porta do quarto por dentro e as únicas aberturas do recinto eram seteiras que, por serem muito pequenas, não poderiam ter servido como passagem para os assassinos. Esses elementos impossibilitariam o acesso de pessoas ao local. A segurança da torre da “casa forte” da família Garcia-Barretto, descrita por Quaderna, não impediu, no entanto, que também, nesse mesmo dia, Sinésio Garcia-Barretto, o filho mais jovem do fazendeiro, desaparecesse misteriosamente. Sinésio permaneceu desaparecido por dois anos, sem que Arésio, seu irmão mais velho e rival na questão da herança deixada por Pedro Sebastião, tivesse reclamado a posse da fortuna em ouro, prata e pedras preciosas do “Rei do Cariri”.

Durante o período de cinco anos, a fortuna permaneceu sob a tutela de Antônio de Moraes, segundo homem, depois de Pedro Sebastião, a possuir a riqueza e o poder político que dominavam a região, mas que se opunha ao “fidalgo sertanejo” e “rei do Cariri”, por ser representante da burguesia urbana. Ainda em relação a Sinésio, em 1932, tem-se a notícia de que o referido jovem havia sido encontrado morto, por uns meninos, na capital da Paraíba, tendo o corpo “desfigurado e apodrecido” (SUASSUNA, 2007, p. 60). A chegada do Rapaz do Cavalo Branco, em 1935, que, supostamente, seria Sinésio, o filho mais querido do fazendeiro Pedro

Sebastião, reascende a esperança do povo, que se amotina em frente da antiga residência do fazendeiro, no centro da vila, aguardando a aparição do rapaz e da possível Guerra Sertaneja. Porém, apesar da aparição do Rapaz do Cavalo Branco, outros eventos mostram que Quaderna está sendo “julgado”, sobretudo, por motivos políticos, que envolvem a posse da herança do velho “fidalgão”. Além da chegada do Rapaz misterioso, outras coisas ocorrem em Taperoá. A herança deixada pelo Rei do Cariri para os filhos Arésio (o mais velho) e Sinésio, filho da segunda esposa do fazendeiro, Joana Quaderna, irmã do protagonista, levanta suspeitas de que a fortuna incalculável traga a possibilidade de financiamento das estratégias políticas da Coluna Prestes em Taperoá, fortalecendo assim o comunismo na região. Em torno dessa fortuna, os fatos vão se encaixando, pois o usineiro Antonio de Moraes tinha também interesses em expandir as suas transações comerciais em Taperoá, tendo sido nomeado como tutor da fortuna, até que Arésio pudesse tomar posse da herança.

Quaderna é o único personagem intimando pelo corregedor a se pronunciar a respeito do crime e dos acontecimentos políticos ligados aos eventos do dia 1º de junho de 1935, dia da chegada do Donzel. Os acontecimentos da complicada trama começam a se esclarecer a partir da página 378, quando Quaderna afirma ter tomado partido de Sinésio no caso da Guerra do Reino (não fica bem esclarecido se a referida guerra se tratava de uma luta armada contra o grupo rival de Arésio ou apenas da viagem em busca do tesouro do Rei do Cariri). A convocação de Quaderna para depor foi resultado de uma carta anônima, enviada ao corregedor por algum desafeto que o narrador-protagonista possuía na vila, o qual lhe faz cerca de sessenta acusações. Dentre estas, o corregedor se apoia nas quatro “acusações graves”, quais sejam: i) ter organizado um Circo, em 1935, depois da chegada de Sinésio, naquela viagem à Pedra do Reino, com o “fim oculto” de encontrar o tesouro deixado por Dom Pedro Sebastião, que financiaria a Revolução sertaneja; ii) ter organizado, na sua estalagem, na noite em que Sinésio chegara à Vila, um encontro entre seu primo, Arésio Garcia, e Adalberto Coura, um foragido da polícia; iii) ter enviado a Sinésio um pacote de papéis que continha o roteiro do tesouro, ou documentos subversivos enviados por Prestes; e, finalmente, iv) ter assassinado o fazendeiro Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, tio e padrinho de Quaderna. O corregedor tenta incriminá-lo de comunista, interpretando os fatos de 1935, em Taperoá, como sendo uma espécie de rebelião contra o governo de Getúlio Vargas. Antes de ser pressionado pelo juiz, Quaderna tenta fazer seu leitor acreditar que o Rapaz do Cavalo Branco era Sinésio, seu primo desaparecido no mesmo dia do assassinato do tio, mesmo que não se saiba de algum encontro dele com o “Donzel”; sabe-se apenas que ele enviou a Sinésio um pacote de papéis: uma cópia manuscrita do Caminho Místico

e um livro de orações do Santo Antonio Conselheiro de Canudos. O corregedor desconfiou que o pacote contivesse documentos subversivos enviados por Carlos Prestes, pois esse último andava incógnito, na época, usando o pseudônimo de Antonio Villar. Essa adesão de Quaderna ao primo mais novo mostra-se quando o narrador-protagonista conta ao corregedor que na Guerra do Reino tomou partido de Sinésio, por questão de “sangue e parentesco” (SUASSUNA, 2007, p. 379). Mas, apesar disso, Quaderna não nega seu apoio a Arésio.

Como vemos no decorrer da trama, Quaderna facilita um encontro secreto entre Arésio e Adalberto, adversários de Sinésio, na sua “casa de recursos”, a Távola Redonda. Isso mostra que a postura do protagonista é a de quem sempre “fica em cima do muro”, aguardando a situação mais favorável, ou que fica como uma espécie de “agente duplo”, conforme propõe Chagas (2015). Segundo esse autor, as intenções de Quaderna eram, acima de tudo, literárias, e não políticas, já que seu sonho era ser reconhecido como grande autor mundial, superando até Homero. Nesse sentido, Chagas (2015) argumenta que “caso algo saísse errado, ele ainda encontraria uma salvação na literatura – ele poderia escrever a sua epopeia e candidatar-se não ao título de ‘Imperador do Brasil’, mas ao de ‘Gênio da Raça Brasileira’” (CHAGAS, 2015. p. 5). Sob esta perspectiva, Quaderna pode ter sido manipulado pelas forças políticas que pretendiam dominar Taperoá de alguma forma. Tais forças teriam se aproveitado das ilusões e fantasias literárias que alimentavam o sonho do protagonista de reviver as glórias sangrentas dos antepassados sebastianistas⁴. O depoimento do protagonista chega ao final sem que muitos mistérios da trama sejam resolvidos.

3. O giro autorreflexivo ao romance regionalista

No romance de arquivo, segundo Echevarría (2000), ocorre não a renúncia à representação sociocultural e histórica das realidades locais, mas a substituição progressiva da “figuração unitária” da identidade nacional pela admissão da multiplicidade das realidades heterogêneas que configuram o continente latinoamericano

⁴ A narração da dita biografia do protagonista d’ *A Pedra do Reino* inclui a retomada de um século de eventos que importam em sua absolvição, começando em 1835 quando sua família reinou nos Impérios da Pedra do Reino, no sertão do Pajeú. Neste contexto de apresentação dos antepassados, o narrador-protagonista transforma personagens e eventos factuais da história do movimento messiânico de cunho sebastianista da Serra do Reino, no século XIX, em antecedentes de sua família. Dessa forma, a aparição do Rapaz do Cavalo Branco na Vila está envolta em mistérios, suscitados, sobretudo, por Quaderna e pelas pessoas do “povo” que acreditavam na volta de Dom Sebastião.

A ficção de arquivo, segundo Echevarría, torna-se uma singularidade literária e ficcional que desponta de forma não programática e continuada na década de sessenta em vários países da América Latina e no Brasil, demonstrando, sobretudo, a complexidade vivenciada nas sociedades latinoamericanas na emergência compulsória do mundo globalizado. Surge como resultado do desgaste ao paradigma de representação realista das identidades locais, provocando uma bifurcação histórica na realidade do romance: a narrativa do mito (do chamado pelo autor de “romance da terra”, ou regionalista, no caso do Brasil), fundamentada no discurso da antropologia. A narrativa do mito é substituída continuamente pela narrativa do arquivo, que se revelou como uma crítica e um conseqüente abandono progressivo do romance da terra. Para Echevarría, a partir da década de 1960, com a emergência do romance de arquivo, operou-se a implosão não programada do paradigma do mito, sobretudo em relação à temática da terra, qual se centrava na representação unitária das realidades locais com base em explicações de origem.

No caso brasileiro, essa ruptura apontada por Echevarría configurou-se como uma transição lenta e contínua, já que o Brasil não abandonou de vez os padrões estilísticos tradicionais que serviam para representar a nossa realidade local. Nesse caso, a narrativa de arquivo funcionou como “sintoma de uma mudança discreta” (CHAGAS, 2014, p. 250) da superação paulatina do modelo realista-naturalista como técnica dominante, mas sem deixar de praticar a pesquisa sobre a singularidade das nações. De tal modo, sob o prisma da ficção do arquivo, cuja maior ruptura foi o “giro autorreflexivo em relação ao ‘romance do mito’” (CHAGAS, 2014, p. 249), houve um incentivo a pesquisa formal no âmbito do romance, o que provocou, conseqüentemente, o aumento da variação do romance na América Latina. Chagas ainda explica que sob a perspectiva dessa nova singularidade romanesca, o mito da identidade nacional foi substituído por várias “figuras reveladoras das muitas temporalidades e realidades coexistentes no presente” (CHAGAS, 2014, p. 249), as quais revelavam a complexidade das sociedades em vias de modernização, convivendo sincronicamente, como acontece no *Romance d’A Pedra do Reino*.

Resta-nos saber quais teriam sido as mudanças no campo literário brasileiro que possibilitaram a emergência de tal paradigma romanesco. Segundo Chagas (2014), a crise do paradigma identitário de retratar a nação seria um dos motivadores para a mudança do romance. Tal crise teria provocado um período de transição no referido gênero, o qual ocorreu de maneira discreta – sem que a crítica de imediato dela se apercebesse – entre as décadas de 1960 e 1970. Uma tendência à pluralidade pode ter marcado a caracterização das obras escritas nesse período, pois essas apresentaram certa singularidade e responderam diferentemente às condições de

possibilidade apresentadas pelo ambiente literário. De certa forma, cada romance desse período apresenta características próprias. Chagas (2014) ressalta, ainda, que a adoção por parte do romance de técnicas narrativas e tendências estilísticas dissonantes do paradigma realista de representação pode ter sido a motivação para o início da variedade entre as obras escritas no Brasil, e outros países do continente. Mudança essa que já podia ser visualizada a partir do final da década de 1950. Ainda segundo Chagas (2014), essas forças internas e externas ao sistema literário, que se esboçaram a partir dos anos sessenta, atuaram como fatores, muitos dos quais de cunho social e histórico, que podem ter contribuído positivamente para que a vertente realista e o paradigma da nacionalidade sofressem certo abalo a partir desse período. Chagas afirma também que, como não há respostas históricas exaustivas para essa questão da diversificação das obras nas décadas de 1960 e 1970, pode-se apenas trabalhar a certeza de que essa diversificação nas obras escritas nos anos da ditadura não resulta de um fator único, como a resistência política ao regime militar, ou de uma exigência específica do próprio sistema literário. Para Chagas, essas “forças exógenas e endógenas” que poderiam ter influenciado na diversidade entre as obras podem ser compreendidas de formas bastante variadas, como mostramos nos parágrafos seguintes.

Entre as causas endógenas, Chagas inclui a “diminuição relativa do interesse do romance brasileiro pela representação da identidade nacional” (CHAGAS, 2014, p. 238) que, segundo o autor, se diferencia do interesse pela tematização do país, assunto que ainda irá perdurar por algum tempo a ficção nacional. Em relação às causas exógenas, o autor citado aponta como motivação a “crise na representação da identidade local pelas ciências humanas, que entraram em compasso com a complexificação estrutural (econômica, política, demográfica...) do Brasil no terceiro quarto do século XX” (CHAGAS, 2014, p. 238). Essa crescente complexidade do sistema social e econômico do Brasil, ainda segundo Chagas, mudaria a forma de abordar a realidade do país. Assim, o componente crítico do romance e a experimentação de novos recursos estilísticos são aspectos ressaltados no romance de arquivo, que se caracteriza, sobretudo, pela postura de revisão crítica das representações literárias anteriores que investiram na afirmação do mito identitário.

De tal modo, partir do arquivo, o romance de Suassuna pôde retratar também a dificuldade mesma da literatura de se posicionar diante das questões históricas do país, apresentando essas questões como impasses vividos pelo intelectual naquele momento. Esse aspecto de revisão crítica da tradição literária pode ser analisado, nomeadamente, na configuração do narrador-protagonista do *Romance d’A Pedra do Reino*, cujo sonho é compor a “Grande Obra da Raça”. Seu desejo é superar os precursores, mestres da tradição literária brasileira e mundial

(Leandro de Barros, Roberto de Montalvão, Euclides da Cunha, José de Alencar, Homero e de muitos autores desconhecidos), citados para composição de sua obra “completa” e de “primeira classe”. Sob este aspecto, verificamos como *A Pedra do Reino* retoma a tradição literária brasileira, principalmente a do século XIX, como *O sertanejo*, *O Guarani*, *Lucíola*, *As minas de prata*, escritas por José de Alencar, autor que o narrador do *Romance d’A Pedra do Reino* considera seu maior precursor. Quaderna retoma essas e outras obras, fazendo comentários críticos sobre as mesmas, mas, sobretudo, procurando adequá-las às suas conveniências, pois, objetiva embelezar o sertão a partir de componentes fidalgos. Nos romances *O sertanejo* e *O Guarani*, Quaderna deseja se apropriar dos componentes “cavalariano” e “bandeiroso”, que podem conferir um “tom régio” à obra do referido narrador, embelezando, assim, a realidade sertaneja. Sob este aspecto, a configuração metaliterária de *A Pedra do Reino* explicita um exercício crítico de revisão da tradição letrada: do cordel, do conhecimento historiográfico e sociológico e da história literária, que funcionaram como discursos de poder, agindo sobre a tradição literária brasileira na construção de certa imagem de nação. Este é um das formas encontradas pela ficção de arquivo para tratar o tema da nacionalidade.

A partir do componente metaliterário, combinam-se a apropriação da tradição letrada, com as quais as personagens apresentam interpretações heterogêneas (embora anacrônicas) sobre a realidade sócio-política do Brasil, e os elementos de crítica literária, aspecto que enriquece a perspectiva de revisão do conhecimento letrado (da literatura e da historiografia) na ficção de arquivo. Por meio da exposição desses elementos de crítica literária, Quaderna escolhe os recursos composicionais de sua obra, a fim de elaborar, a seu modo, uma imagem “embelezada” da realidade pobre e suja do sertão. As discussões literárias entre as personagens concentram-se em torno de questões principais da teoria literária, especificamente, do romance como um gênero literário. Esses elementos são discutidos, segundo as teses literárias de seus mestres, os quais Quaderna busca copiar, a fim de galgar ao cargo de gênio da raça brasileira, ajustando seus ideais ao estilo “tapirista” de Samuel e ao “oncismo” de Clemente. Tais teses literárias mostram a grande oposição em relação às opiniões dos mestres, que divergiam entre si e se posicionavam sempre de forma antagônica, mas as opiniões de Quaderna buscam um tom conciliador para esse dualismo dos professores. Desse modo, diversos capítulos (ou folhetos) d’ *A Pedra do Reino* são dedicados aos comentários e digressões feitas pelas personagens sobre o fazer literário. Acreditamos que as considerações desses personagens sobre a estruturação formal e a temática do próprio gênero romanesco reforçam o caráter inovador da obra de Suassuna, que mistura a feita ficcional e a crítica literária. Também, a retomada de textos da tradição letrada tanto da

literatura como da história, pelas personagens Quaderna, Samuel e Clemente demonstra que o romance constitui-se, então, em um tipo de memória. Esta é a memória de arquivo, ativa e dinâmica, porque pressupõe também “a exposição do processo” pelos quais os textos são escritos, exibindo sua interação com as “verdades” cristalizadas, tais como “a identidade, a cultura, as instituições educativas” (ECHEVARRÍA, 2000, p. 64, tradução nossa).

4. A figuração plural da singularidade do Brasil

Visto sob a perspectiva da ficção de arquivo, o romance de Suassuna não anula de vez a tradição literária que busca interpretar a história e a cultura do país, mesmo que não almeje ser uma explicação do Brasil. Nesse sentido, o referido romance mostra o país como totalidade histórico-social em transformação, não se propondo, enquanto texto literário, a ser uma instância de investigação de nossa essência cultural. Desse modo, embora diversos assuntos movimentem a trama narrativa d'*A Pedra do Reino* – incluindo aí o messianismo sebastianista –, a discussão sobre características que definem nossa brasilidade continua sendo a temática que mais movimenta a dinâmica do enredo. Além do critério de raça, a polarização de posturas de direita e de esquerda, materializada nos trechos do romance em que esses três intérpretes do Brasil (Quaderna, Samuel e Clemente) dialogam sobre o futuro político da nação, também está baseada em ideais já ultrapassados, só que agora no que diz respeito a questões político-sociais.

Conforme defende Echevarría (2000), a história e a identidade nacional constituem os enunciados constantemente retomados e reconfigurados no romance de arquivo como “verdades” a serem questionadas e atualizadas no espaço do romance. A discussão sobre as características nacionais do Brasil pode ser observada nos debates e interpolações constantes das personagens Quaderna, Samuel e Clemente, personagens que trazem defesas a ideais ultrapassados e projeções utópicas para a cultura e para a política do Brasil. São ideais sobre raça, cultura e religião, baseados na ciência e na literatura do século XIX, mas que eles insistem em utilizar a contrapelo das transformações sociais, culturais e econômicas do país, uma vez que estão não mais no século XIX, mas em 1930. Nesse sentido, por meio dos debates entre essas personagens, o romance apresenta o Brasil a partir da década de 1930 como um tema aberto à interpretação. Para atender a seus próprios interesses, Quaderna, em companhia dos professores Samuel e Clemente, que, juntamente com o próprio Quaderna, eram os únicos membros fundadores da “Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba” (SUASSUNA, 2007, p. 183) busca, então, obter dos mestres essa “receita” dessa “Antologia Nacional”, ao

mesmo tempo em que alimenta o desejo obsessivo de superar seus “geniais” professores. Samuel e Clemente são, em matéria de política e de literatura, os maiores rivais de Quaderna, já que eles também desejavam escrever a obra que mudaria o destino da nação. A “grande obra” da raça tem fundamentos patrióticos: o tema, a paisagem, o enredo, o gênero e os autores e obras que influenciam essa suposta grande obra devem partir de uma instância nacional, sendo um “romance-epopeico” feito de elementos que demonstrem as qualidades da raça castanha e morena do Brasil. Deve, portanto, condensar “toda a Literatura brasileira” (SUASSUNA, 2007, p. 198). O projeto de Quaderna baseia-se em noções idealizadas para a raça, a cultura e a religiosidade, com as quais o narrador, e também Samuel e Clemente, buscam interpretar a construção histórico-cultural do Brasil. Mas, por outro lado, os dois professores de Quaderna interpretam nossa formação cultural a partir de suas visões polarizadas e, aparentemente, inconciliáveis. Por um lado, Samuel, com base em seu “nacionalismo lusófono” (FARIAS, 2006, p. 238), defende que a nossa cultura se configura pela integração entre Brasil e Portugal, e deve ser representada por uma obra em verso, uma epopeia escrita por um gênio individual, que legitime o poder da nação portuguesa e sua influência guerreira e nobre sobre o Brasil. A obra deveria exaltar os feitos de Dom Sebastião e de Dom Henrique: “um homem que tenha nas veias o sangue dos Conquistadores ibéricos que fundaram, com a América Latina como base, o grande Império que foi o orgulho da latinidade católica” (SUASSUNA, 2007, p. 196). Por outro lado, Clemente, um “implacável Filósofo esquerdista” (SUASSUNA, 2007, p. 293), baseado em seu “nacionalismo xenóforo” (FARIAS, 2006, p. 239), proclama que a obra deveria se basear nos matizes negros e tapuias da raça e da cultura brasileiras; esta obra deveria fazer uma apreciação crítica da realidade do povo. Para Clemente, a “grande obra” deveria ser um “romance social e filosófico-literário, centralizado nas ações do verdadeiro líder revolucionário brasileiro, Zumbi, “o Rei Negro da República Popular dos Palmares!” (SUASSUNA, 2007, p. 201). Essa obra, segundo Clemente, deveria ainda, de preferência, ser de autoria de um homem do povo, “um descendente dos Negros e Tapuias, que, baseado nas lutas e nos mitos de seu Povo, faça disso o grande assunto nacional, tema da Obra da Raça!” (SUASSUNA, 2007, p. 196). Porém, tanto no plano estético quanto no político, Quaderna busca uma “terceira via” (CHAGAS, 2015, p. 19), pois discorda das visões antagônicas de seus mestres sobre o gênero e a forma da obra da raça. Nos debates que mantém com esses mestres, baseando-se, principalmente, na obra *Talcos e Avelórios*, de Caio Dias Fernandes, que também faz parte de sua formação intelectual, o narrador denuncia os preconceitos de seus professores em relação ao homem mestiço, e exalta as qualidades “caboclas” e “morenas” do sertanejo, defendendo que tais qualidades são um dos atributos do

gênio. Quaderna deixa claro que o mestiço sertanejo será o representante da nacionalidade brasileira e, portanto, o único modelo étnico a ser representado na “Grande Obra” nacional. Inclusive, Quaderna via em si próprio o modelo ideal da miscigenação brasileira, qualificando-se como: “um descendente moreno de Cabras e Mamelucos, de Caboclos” (SUASSUNA, 2007, p. 238). Portanto, ele teria o perfil mais indicado para ser o “Gênio da Raça”, ao contrário de Clemente e de Samuel, pois um era “Negro e outro Branco”. Vemos, assim, em Quaderna a possibilidade de explicar o povo brasileiro por meio da síntese da configuração cultural e étnica, o que resultou na formação de um povo novo, originário do sertão:

E havia mais, Clemente e Samuel, um Negro e outro Branco, desprezam-me por ser, eu, um descendente moreno de Cabras e Mamelucos, de Caboclos. Carlos Dias Fernandes escrevera: ‘Amemos a nossa Pátria pelo seu maravilhoso Sertão, que alenta o Gênio da Raça, com o puro sangue dos seus Caboclos!’ Esses áridos Sertões, abrasados pelo Sol, inacessíveis a toda invasão estrangeira, onde se gera uma sóbria Raça eqüestre de infatigáveis Ginetes destemerosos — esses rudes Sertões bravios e desolados, que inspirarão, um dia, a tumultuária concepção da nossa Epopéia. Era claro, claríssimo! (SUASSUNA, 2007, p. 238).

Conforme visto acima, os critérios definidores da nossa formação étnica e cultural, segundo Quaderna, podem ser reconhecidos com base no conceito de miscigenação. A visão do narrador sobre a identidade nacional é idealizada, baseada nos valores da miscigenação e de democracia racial. Por isso, ele declara que somos um povo de identidade nacional mestiça, porque fomos formados pelo caldo cultural das três raças que participaram da construção histórica da nação. Segundo Chagas (2015, p. 20), esta é uma alusão do romance ao discurso sociológico de miscigenação racial e de convívio harmônico das três raças no Brasil, defendido, entre outros, por Gilberto Freyre⁵. Dessa forma, vemos no imaginário de Quaderna acerca da constituição da nação brasileira uma crítica irônica ao discurso de conciliação da identidade nacional. Essa ironia pode ser confirmada pelo fato de que, em 1971, segundo afirma Chagas (2015), essas premissas de conciliação da identidade nacional já se encontravam entre o processo de canonização e o de desgaste.

Chagas afirma, ainda, que o modelo freyreano de explicação de nossas origens foi resgatado por Suassuna na personagem Quaderna com o objetivo de conferir-lhe uma acidez política que ele originalmente não possuía. Afinal, na década de 1970, as interpretações de Freyre começam a ser questionadas. Nesse sentido, “a ironia com que o imaginário de Quaderna é apresentado serve como defesa de Suassuna contra a imputação de ingenuidade àquelas premissas, mas ela não eliminava o predomínio do tom conciliador [...]” (CHAGAS, 2015, p. 20).

⁵ A obra do sociólogo pernambucano que melhor define essa ideologia de miscigenação racial do Brasil é *Casa-Grande e Senzala* (1933).

Ainda segundo Chagas, esses valores “caboclos” de miscigenação racial imaginados por Quaderna são transpostos para a configuração do “romance-epopeico” que ele intenta escrever. O romance é visto pelo narrador como um gênero que pode abrigar o seu “ideal sintético de brasilidade”. A utopia de Quaderna de representar no romance o “Povo Fidalgo-Castanho do Brasil” e alçar ao poder o “povo da Onça-Castanha” (SUASSUNA, 2007, p. 276) tem relação com o discurso da cordialidade, o qual se encontra presente em vários aspectos do *Romance d’A Pedra do Reino*. Ainda segundo Chagas, o narrador-personagem teorizava acerca da forma-romance de acordo com o *modus* social que ele conhecia: “o romance seria o gênero da síntese, que no caso brasileiro, era definida como *conciliação* (de opostos), *negociação* (de conflitos), *harmonização* (de diferenças), em suma: de *cordialidade*” (CHAGAS, 2015, p. 19). O romance torna-se, para o protagonista de *A Pedra do Reino*, o “gênero apto a conferir *forma literária* ao Brasil” (CHAGAS, 2015, p. 19; grifos do autor) porque se adéqua à maneira como Quaderna interpreta a realidade social do país. Apenas a modernidade, segundo Chagas, ficava de fora do projeto conciliador de Quaderna. Em seu projeto romântico conciliador das diferenças, o narrador procurava unificar o presente do Brasil com as nossas raízes culturais, porém, ele excluía a modernidade, representada pela classe burguesa urbana.

Em complemento a análise de Chagas, verificamos que, em relação ao desejo de integração nacional e na busca por uma unificação das regiões também embasava as ideias de Quaderna e de Samuel, as personagens também pensavam em unificar o Brasil pela síntese das regiões, integrando esse imaginário regional aos seus projetos literários⁶. Dessa forma, as personagens colocavam em contraposição dois Brasis com características discrepantes e coexistindo de maneira compulsória: um Brasil do Nordeste, autêntico, rural, que preservava os valores tradicionais; e o outro Brasil dos centros urbanos, burguês e descaracterizado em seus valores autênticos. Seguindo o pensamento de Samuel, Quaderna estabelecia uma dicotomia mesmo no interior da região Nordeste, mas, ao contrário de Samuel que engrandecia o Nordeste da Zona da Mata, o narrador privilegiava o espaço do sertão, o qual era apresentado como expressão dos valores legítimos do Brasil. Assim, o mentor de Quaderna pensava em unificar o país dignificando-o por meio de uma epopeia que representasse os valores dos homens da Zona

⁶ Segundo Farias (2006), as bases ideológicas discursivas do romance de Ariano Suassuna encontram refúgio, em relação à representação da realidade nordestina, nas concepções de Gilberto Freyre, presentes em *Manifesto regionalista* (1926), mas, sobretudo, nas concepções de Djalma Maranhão, apresentadas no estudo *O outro Nordeste*, publicado em 1937. Em consonância com a concepção do sociólogo pernambucano de introduzir a categoria “região” como matriz da organização social do país, em contraposição à categoria político-administrativa de “estado”, o romance de Suassuna (e também *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego) afirmava a polarização “não separatista” entre o espaço do Nordeste e o espaço do Rio de Janeiro/São Paulo. Em relação às propostas de Djalma Maranhão, o Nordeste era concebido por via da polaridade entre o sertão açucareiro-litorâneo e o algodoeiro-pastoril (FARIAS, 2006, p. 42).

da Mata do Nordeste, uma região litorânea e açucareira. Para Samuel, a obra da raça deveria ser escrita por um fidalgo vindo dos engenhos pernambucanos, que tenha na veia o sangue dos “conquistadores ibéricos que fundaram, com a América Latina como base, o grande Império que foi o orgulho da Latinidade católica!” (SUASSUNA, 2007, p. 196). Porém, Quaderna pensava em escrever um romance que elevasse os valores de um Brasil sertanejo, tendo como protagonistas o povo e a aristocracia fidalga sertaneja. A “Monarquia de Esquerda”, que Quaderna defendia como sistema político, era uma concepção compósita, que resulta da visão romântica do narrador sobre a convivência cordial entre o povo nordestino e os proprietários de terra, os quais constituíam a “fidalgua sertaneja”. Quanto à sua crença religiosa, esta era edificada na conciliação da religião católica, unificada com os valores populares do sertão, formando o “Catolicismo Sertanejo” ou “sebastianismo castanho” (FARIAS, 2007, p. 348). A nova religião proposta pelo narrador – o sebastianismo castanho – surge também da confluência dos valores da religião católica e da judaica, que são amalgamados às diretrizes do sistema político da monarquia de esquerda, que ele alicerça aos moldes da cultura sertaneja. Esses fundamentos concediam-lhe o direito a assumir ao mesmo tempo o posto de “Profeta da Igreja Católico-Sertaneja” e de herdeiro do trono do Brasil e “rei do Quinto Império e do Quinto Naípe” (SUASSUNA, 2007, p. 33), unificando e dignificando todas essas “vertentes distintas e complementares” em seu projeto conciliador de “incorporação do mito sebastianista no Nordeste brasileiro” (FARIAS, 2006, p. 352). Por meio dessa união de linhagens diferentes (sociais, políticas e religiosas), inscritas entre Portugal e Brasil, Quaderna profetiza a concretização do “Século do Reino”, afirmando o mito sebastianista na composição da crença religiosa nordestina. Por isso, ele profetiza a chegada de um líder revolucionário na figura de Sinésio, único por sua pureza e castidade, capaz de dignificar o povo sertanejo, combatendo os poderosos donos de terra.

Com isso, é possível afirmar que essas interpretações do Brasil próprias do romance de arquivo, defendidas por Samuel, Quaderna e Clemente, no presente do enredo, na década de 1930 trazem visões cristalizadas do final do século XIX, representadas pelo coronelismo, pelo sebastianismo, pelas rixas políticas entre famílias de latifundiários do Nordeste e pelo cangaço, formatos sociais do sistema oligárquico da República Velha. Essas formas sociais condiziam com os padrões de um atraso que o Brasil desejava superar a partir da década de 1930, quando novas formas de organização social eram anunciadas pela “transição, na sociedade brasileira, da estrutura rural oligárquica para a estrutura urbana e burguesa” (FARIAS, 2006, p. 33) e que as personagens do romance vivenciavam compulsoriamente. Os professores e o próprio Quaderna eram anacrônicos e demonstravam pouca experiência para entender a complexidade social e

política que se delineava no Brasil a partir de 1930. Entretanto, os diálogos intelectualizados das personagens Clemente, Samuel e Quaderna mostram a singularidade do Brasil como uma interpelação constante, uma questão ainda não resolvida devido à heterogeneidade dos formatos identitários e culturais do país.

Portanto, enquanto romance de arquivo, a diferença substancial do *Romance d' A Pedra do Reino* diz respeito tanto ao componente formal quanto ao temático, de forma que investe na autorreflexão para expor a própria condição de texto literário e, com base nisso, engendrar um tratamento crítico ao tema da singularidade nacional presente nas produções ficcionais que o antecederam.

Referências

- CHAGAS, Pedro Dolabela. Sobre a origem histórica da diversidade do romance brasileiro contemporâneo. Uma leitura de Quarup como “romance de arquivo”. *Brasília* – Journal for Brazilian Studies. Vol. 3, n.1 (Jul. 2014).
- CHAGAS, Pedro Dolabela. O Romance da Pedra do Reino: o seu lugar na história. *Caletrosópio* - ISSN 2318-4574 - Volume 3 / n. 4 / jan./jun. 2015.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo*. Una teoría de la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: Espaço Regional, Messianismo e Cangaço*. Recife: Editora Universitária - UFPE, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 8. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Renailda Ferreira Cazumbá

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista, Bahia, Brasil.
Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, na área de Língua Portuguesa, Literatura e Ensino de Língua Portuguesa.

Edvania Gomes da Silva

Pós-Doutorado em Linguística (Unicamp), Doutorado e Mestrado em Linguística (Unicamp).
Atualmente, é Professora Titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB);
docente do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (CAPES / UESB)
e docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística (CAPES / UESB)

*Recebido em 01 de outubro de 2015.
Aceito em 30 de novembro de 2015.*

MEMÓRIA: DIÁLOGO ENTRE *O AMANUENSE BELMIRO* DE CYRO DOS ANJOS E *DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN* DE MARCEL PROUST

Memory: between dialogue “O amanuense Belmiro” of Cyro dos Anjos and “Du Côté De Chez Swann” Of Marcel Proust

Mariana Mansano Casoni
UNESP/Assis

Resumo: O presente artigo analisa a presença da memória em duas obras: *O amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos e *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust. Assim, por meio da intertextualidade é possível analisar as diferenças e a semelhanças que a utilização da memória proporciona nestas duas obras, como a própria rememoração de fatos passados e as consequências disso, bem como a estrutura formal das obras com o uso de tempos verbais e descrições. Além disso, por meio da rememoração do passado é possível analisar as transformações dos protagonistas Belmiro e Marcel.

Palavras-chave: Literatura Comparada. *O amanuense Belmiro*. *Du côté de chez Swann*

Abstract: *This article analyze the presence of the memory in two works: O amanuense Belmiro by Cyro dos Anjos and Du côté de chez Swann by Marcel Proust. Thus, through intertextuality is possible to analyze the differences and similarities that memory usage provides these two works, as the very recollection of past events and its consequences, as well as the formal structure of works using tenses and descriptions. Furthermore, through by remembering the past is possible to analyze the transformations of the protagonists Belmiro and Marcel.*

Keywords: *Comparative Literature. O amanuense Belmiro. Du côté de chez Swann*

Introdução

A obra *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos publicada em 1937 narra o cotidiano de um burocrata solteiro, Belmiro Borba, que, a princípio, decide escrever suas memórias vividas no interior de Belo Horizonte. O romance se inicia na véspera de natal do ano de 1934 em uma mesa de bar onde estão seus amigos: Jerônimo, Florêncio, Redelvim, Silviano, Glicério,

Prudêncio e Jandira, cada um com suas peculiaridades. Belmiro reside em Belo Horizonte com suas duas irmãs também solteiras, Francisquinha e Emília. A partir da escrita de sua narrativa, Belmiro relata suas felicidades e tristezas vividas no presente e no passado, ao qual volta inúmeras vezes, por meio de lembranças despertadas por um perfume, uma música ou um lugar. Este passado de que Belmiro não consegue se desprender é o de Vila Caraíbas, no interior de Minas Gerais, onde viveu sua infância e sua adolescência, na fazenda com seus pais, e que agora não mais existe. Porém, ele insiste em reviver essa atmosfera nostálgica e saudosista de Vila Caraíbas.

Um aspecto importante que é revelado no decorrer da narrativa é a presença de uma vasta biblioteca de autores como Georges Duhamel, Marcel Proust, Molière, Baudelaire, Michel de Montaigne, Blaise Pascal. No entanto, o autor mais citado e aludido no romance é Marcel Proust, principalmente pela questão da revisitação ao passado que o protagonista deseja, assim, a utilização da memória é um traço característico de *O amanuense Belmiro*, visto que o passado é constantemente despertado por um perfume, uma música ou um lugar. Essa característica nos remete a *Du Côté de chez Swann*, de Marcel Proust, do início do século XX, pois neste romance a memória é muito explorada e utilizada para narrar a vida do narrador personagem, sobretudo sua infância e adolescência.

Pode-se observar a presença de Proust na obra de Cyro, quando Belmiro se insere no “mundo proustiano”, citado no trecho: “Durante uma hora, tentei concilia-lo (o sono) e permaneci nos *domínios proustianos* (grifo nosso) da insônia, onde os pensamentos não têm contornos nítidos e a consciência se confunde” (ANJOS, 1983, p. 104) Além desta referência que Cyro faz em sua obra sobre Proust, encontram-se alguns pontos de ligação entre os dois romances. No caso de Proust, especificamente no primeiro capítulo “Combray”, os pontos em questão são: a presença do amor platônico, a questão do tempo e a evocação do passado.

Apesar de serem obras distintas, visto que a própria estrutura dos romances se diferem: a obra de Cyro proporciona uma leitura rápida e de fácil entendimento, já que nos primeiros capítulos o narrador deixa claro sua real intenção, a de escrever memórias, que posteriormente se tornam um diário. E também por conter uma estrutura que chama a atenção dos leitores, com seus capítulos e parágrafos curtos. O romance não se estrutura com digressões constantes, como o de Proust, apenas se observa este mecanismo no início da obra, especificamente no terceiro capítulo, no qual o protagonista recupera alguns dos motivos para a escolha de sua profissão, bem como a ida para a capital mineira. São obras que possuem como elemento comum a memória: o desejo do retorno ao passado.

Já a obra de Proust possui uma composição bem elaborada e arquitetada, e para que isto viesse a acontecer o narrador se preocupou com o desenvolvimento lento e bem trabalhado. Devido a esta composição de elementos, sua obra não permite uma leitura instantânea: “[...] le roman est à la fois architecture de l’espace et architecture du temps; [...] parce qu’il n’y a pas de lecture instantanée, et que l’aventure d’une vie se déroule dans la temporalité.” (TADIÉ, 1971, p.236). A esse respeito, leiam-se as primeiras páginas de “Combray”, onde Proust inicia a narração sem fornecer muitos detalhes, como o nome da personagem, suas características físicas e a data em que se passa a trama. O leitor, nestas primeiras páginas, apenas descobrirá as sensações de devaneio do narrador, como sua viagem pelos vários cantos do mundo, estando deitado em sua cama. Somente ao longo da obra o leitor poderá conhecer melhor o protagonista.

Marcel Proust em sua extensa obra constrói um novo modo de narrar, a começar pela própria estrutura do romance, onde passado e presente se fundem, e pela sensibilidade de narrar o mundo vivido por ele. Diferentemente dos romances onde a realidade é totalmente transcrita por meio da observação pura e simplesmente, Proust recriou “[...]o mundo do romance do ponto de vista da relatividade; forneceu pela primeira vez em literatura, um equivalente, em toda linha, da nova teoria da física moderna” (WILSON, 1983, p.113).

Herdeiro dos moralistas clássicos, Proust inova ao descobrir que os mecanismos das paixões ocorrem da mesma forma em todas as camadas da sociedade; ele conserva, portanto, as lições da tradição, tirando delas conclusões mais duras, Assim Proust imprime sensivelmente, em sua obra, todas as características desta sociedade e faz de seus “[...]episódios sociais enormes blocos sólidos, cimentados, ou melhor, incrustados num meio denso de devaneio e comentário introspectivos misturados a incidentes tratados dramaticamente em escala mais reduzida”. (IDEM, p.85).

Consequências da utilização da memória

Um aspecto fundamental na construção de um romance, cujo tema remete à busca do passado é a utilização dos tempos verbais: tanto na obra de Proust, como na de Cyro, o narrador-protagonista parte do presente da narrativa e se desloca no tempo. A organização do tempo na obra do autor francês ocorre por meio da utilização de três principais tempos verbais, o passado simples (passé simple), o presente, e o imperfeito. Esta mudança e até mesmo a interferência entre eles em algumas situações, faz com que o tom da narrativa se transforme, não

permanecendo na linearidade. Proust procura não demarcar o tempo, mas somente oferece aos seus leitores algumas pistas para acompanhá-lo.

O modo imperfeito leva o leitor a perceber o distanciamento dos fatos narrados; assim como a “reaproximação” dos fatos ao tempo do narrador, se dá pelo presente. Proust conhecia o valor dos tempos verbais. Em seu *A propos du style* de Flaubert, publicado na *Nouvelle Revue Française* de 1º de janeiro de 1920, o escritor rebate duras críticas feitas ao autor de *Madame Bovary* e exalta justamente sua habilidade na utilização inovadora dos tempos dos verbos:

Le subjectivisme de Flaubert s'exprime par un emploi nouveau des temps des verbes, des prépositions, des adverbes, les deux derniers n'ayant presque jamais dans sa phrase qu'une valeur rythmique. Un état qui se prolonge est indiqué par l'imparfait. Toute cette deuxième page de *L'Education* (page prise absolument au hasard) est faite d'imparfaits, sauf quand intervient un changement, une action, une action dont les protagonistes sont généralement des choses (« la colline s'abaissa », etc.) Aussitôt l'imparfait reprend : « Plus d'un enviait d'en être le propriétaire », etc. Mais souvent le passage de l'imparfait au parfait est indiqué par un participe présent, qui indique la manière dont l'action se produit, ou bien le moment où elle se produit. Toujours deuxième page de *L'Education* : « Il contemplait des clochers, etc. et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un gros soupir » (l'exemple est du reste très mal choisi et on en trouverait dans Flaubert de bien plus significatifs).

No que concerne à utilização do presente do indicativo, Proust explica, ainda no mesmo texto:

Quelquefois même, dans le plan incliné et tout en demi-teinte des imparfaits, le présent de l'indicatif opère un redressement, met un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable : « Ils habitaient le fond de la Bretagne... C'était une maison basse, avec un jardin montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on découvre la mer. »

Na passagem abaixo, nota-se, em “Combray”, a mistura dos modos verbais: o imperfeito e o presente, verificando-se que Proust já havia adotado em *Du côté de chez Swann* a teoria desenvolvida mais tarde em *A propos du style* de Flaubert:

J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance. Je frottais une allumette pour regarder ma montre. Bientôt minuit. C'est l'instant où le malade, qui a été obligé par une crise, se réjouit en apercevant sous la porte une raie de jour. Quel bonheur, c'est déjà le matin! Dans un moment les domestiques seront levés, il pourra sonner, on viendra lui porter secours. L'espérance d'être soulagé lui donne du courage pour souffrir. Justement il a cru entendre pas; le pas se rapprochent, puis s'éloignent. Et la raie de jour qui était sous sa porte a disparu.

C'est minuit ; on vient d'éteindre le gaz ; le dernier domestique est parti et il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède. (PROUST, 1919, p.10).¹

Chama a atenção em *A la recherche du temps perdu*, o uso do “passé simple” na primeira pessoa do singular. Sabe-se que esse passado é usado no “récit”, que conserva características impessoais e é narrado na terceira pessoa do singular, enquanto no “discours”, usa-se o “passé composé”, tempo que conserva uma ligação com o presente e com o narrador em primeira pessoa.

Proust inicia “Combray” utilizando o presente e o passé composé (pretérito imperfeito), visto que o narrador se encontra entre o sono e a vigília, em sua divagação: “Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « je m'endors ».” (PROUST, 1919, p.01). A partir de sua rememoração ele começa a usar o “passé simple”, parecendo indicar uma ruptura com o presente:

Mas, um dia, a interrupção e o comentário de Swann à leitura que eu fazia de um autor inteiramente novo para mim, Bergotte, tiveram como consequência que, por muito tempo, não fosse mais sobre um muro decorado de flores roxas, mas sobre um fundo muito diverso, à entrada de uma catedral gótica, que se destacasse desde então a imagem de uma das mulheres com quem eu sonhava. (IDEM, p.91).

Em português, não existe essa diferença entre “passé simple” e “passé composé”, pois o pretérito perfeito é utilizado tanto em narrativas em terceira pessoa do singular como naquelas contadas em primeira pessoa. Nota-se esta questão na obra de Cyro: “A sombra de Camila me subtraiu à realidade de Jandira e reconduziu-me às estradas perdidas de Vila Caraíbas, que levam àquela serra muito azul e esquiva.” (ANJOS, 1983, p.22).

A estrutura de “Combray” se forma e se desenvolve em torno do “eu”, que oferece ao leitor o ponto de vista do protagonista, ponto de vista este que procura ser a de um observador imparcial, pois, por meio do tempo o narrador “modifica” seu olhar diante das diferentes situações da vida. Sabe-se, porém, que essa tentativa de imparcialidade é relativa, visto que o “je” usado por Proust caracteriza-se por ser subjetivo.

¹ “Apoiava brandamente minhas faces contra as belas faces do travesseiro que, cheias e frescas, são como as faces de nossa infância. Riscava um fósforo para olhar o relógio. Em breve seria meia-noite. É esse o instante em que o enfermo obrigado a partir e que teve de pousar em um hotel desconhecido, desperto por uma crise, alegra-se ao perceber debaixo de uma raia de luz. Que aventura! já é dia! Dentro em pouco os criados se levantarão, poderá chamar, virão prestar-lhe socorro. A esperança de ser aliviado lhe dá ânimo para sofrer. Agora mesmo julgou ouvir passos; os passos se aproximam, depois se afastam. E a raia de luz que estava sob a porta desapareceu. É meia-noite; acabam de apagar o gás; o último criado partiu, e será preciso ficar toda a noite a sofrer sem remédio.” (PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana, editora Globo, 2003. p.10).

A narrativa em primeira pessoa ainda permite uma maior introspecção de Marcel: a leitura permite que se perceba mais de perto os sentimentos e as emoções do narrador. O autor da obra Proust et le Roman apresenta o narrador-protagonista como sendo um “[...] moyen privilégié d’analyse intérieure, surtout quand il s’agit de l’analyse d’une vocation; Il permet aussi d’embrasser – tout en respectant la vraisemblance – le spectacle le plus vaste possible” (TADIÉ, 1971, p.33).

Observa-se também, que o narrador proustiano assume várias “personagens” que representam a sociedade de sua época. Esta questão se confirma pela ausência de características físicas de Marcel: este procedimento faz com que sejam valorizadas as características psicológicas e as emocionais e abordados temas que abrangem todos os níveis sociais, passando deste modo do particular para o universal.

Ao contrário de Proust, o autor de *O amanuense Belmiro* compõe sua obra de modo menos condensado, seus parágrafos são curtos, assim como suas frases. O romance de Cyro é composto por 94 capítulos breves, que não passam de duas páginas, e, embora o narrador afirme ter desejado escrever suas memórias, sua narrativa é baseada na estrutura de um diário; no entanto, ao invés de ser pontuado por uma data específica, cada capítulo é demarcado como sendo um parágrafo, que contém um título dependente do assunto a ser tratado. Como no capítulo 11, cujo título é *O amanuense amando está*, que relata o mais novo sentimento do protagonista:

- Mas, será o fenômeno do amor? Creio que vos estou amando, Arabel. Zombe eu, embora, do flautista que, neste instante, acorda dentro de mim e tenta uma serenata. Eu vos estou amando e prestes me acho para as nossas impossíveis bodas. (ANJOS, 1983, p.37-8).

A obra do autor mineiro é narrada em primeira pessoa, o narrador é homodiegético e a narração é simultânea, visto que o narrador passa a impressão para seus leitores de estar escrevendo ao mesmo tempo em que se passa o momento da ficção. Esta característica ocorre, por se tratar de um romance em forma de diário. Keila M. S. Málaque, em seu ensaio *O amanuense Belmiro e o gênero diarístico*, (2004) revela que o gênero diário apresenta duas facetas:

[...] se de um lado, tal forma implica ficcionalização, por outro intenta gerar a certeza de que a obra não é uma ficção. O diário, longe de ser a documentação do cotidiano, é a ilusão dela. E o processo de estilização está, justamente, na criação dessa ilusão, em última hipótese, a ilusão da realidade ficcional.

Assim como na obra de Proust, na de Cyro também ocorre a interferência do presente no passado, mas não de modo tão intenso a ponto do leitor não se dar conta disso, Cyro o faz de

modo mais “claro”, deixando-se notar quando se remete ao tempo distante. Isto se dá pela demarcação do tempo, como no excerto:

Escapou-me ontem, à noite, esta lamentação: acham-se no tempo, e não no espaço, as gratas paisagens. Verifiquei esse angustiante fenômeno quando, em 1924, fui à Vila pela última vez. O Borba já havia morrido, a fazenda passara a outras mãos e as velhas já aqui estavam com sua extravagante bagagem. Camila ainda vivia. Lembra-me quão penoso foi o encontro com o passado. Lembra-me o dia em que só, debruçado no peitoril da varanda, na fazenda, em hora por si mesma de intensa melancolia – a hora rural do pôr do sol –, fiquei a percorrer, com um vago olhar, as colinas e os vales que se desdobravam até ao azul da Serra do Juramento, muralha do meu mundo antigo. (ANJOS, 1983, p.84-5).

Como já foi dito anteriormente, o pretérito perfeito faz com que a ação se desenvolva mais rapidamente; já o pretérito imperfeito apresenta como função a descrição das ações. No romance, observa-se o uso do imperfeito quando o narrador relembra seu passado, interrompendo as ações da narrativa, deste modo a narrativa para e as descrições se iniciam. No excerto abaixo se percebe bem a diferença do emprego dos tempos verbais:

Depois, o cego mudou de esquina, e continuei a pé o caminho, mas bem percebi que os passos me levavam, não para o cotidiano, mas para tempos mortos. [...] Era precisamente por ali que estacionava outro sanfonista que não esmolava nem era cego, e tocava apenas por amor à arte, ou talvez para chorar mágoas. E chorava-as tão bem que cada um que o cercava sentia as suas mágoas igualmente choradas. O artista se revelava por esta forma perfeito, extraindo, dos seus motivos individuais, melodias ajustadas às necessidades da alma dos circunstantes. (IDEM, p.21).

O discurso em sua maior parte é formado pela oralidade, já que são apresentadas ao leitor situações da vida cotidiana. Sendo assim, a linguagem se torna de fácil compreensão, porém com aprofundamento em alguns temas, em certos capítulos como o § 80. *Vozes Atlânticas*, nota-se um tom poético mais apurado, pois o narrador-personagem derrama todo o seu sentimentalismo e sua paixão platônica pela mulher dos seus sonhos que se casou com outro.

Ao longo de todo o romance, percebe-se uma mistura no tom da narrativa, ora se privilegia a oralidade, ora jargões em situações e ambientes bem específicos, como a cadeia, além do tom poético, lírico. A mescla da narrativa ajuda na compreensão da identidade e da construção do protagonista, que apresenta várias facetas, como o lírico e o racional. É uma maior identificação com seus leitores.

Tais desnivelamentos é que compõem minha vida e lhe sustentam o equilíbrio. A um Belmiro patético, que se expande, enorme, na atmosfera caraibana – contemplando a devastação de suas paisagens – sempre sucede um Belmiro

sofisticado, que compensa o primeiro e o retifica, ajustando-o aos quadros cotidianos. (IDEM, p.88).

A memória e a busca pela verdade

Na obra de Proust, o tema que envolve todos os outros já mencionados é a busca pelo passado, este passado que se converte em busca pela verdade, e a descoberta de uma vocação literária. Essa busca é favorecida por causa da sensibilidade do narrador perante a vida e os objetos que carregam consigo uma essência capaz de revelar sensações e imagens passadas.

O filósofo Giles Deleuze, em sua obra *Proust e os signos*, revela que os signos são tudo o que é material, podendo ser um objeto ou um ser, e que levam do desenvolvimento de um “aprendizado temporal” até a descoberta da verdade; ou seja, ao decifrar os signos, o protagonista é capaz de aprender e com isso adquirir a verdade que é sempre temporal, pois está ligada a uma situação específica. A busca pela verdade do narrador ocorre em função de algo que o incomoda, de uma situação que o move para essa busca, como por exemplo, uma situação de sofrimento. Esse desejo, como explicita Deleuze, não parte naturalmente de uma vontade pura do ser humano, mas de uma angústia, uma dor. É exatamente isto o que ocorre com o narrador ao longo de toda a obra; especificamente no primeiro volume “Combray”, nota-se seu sofrimento em relação a sua vocação, ao desejo de se tornar um escritor, bem como seus conflitos:

Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu’auparavant de n’avoir pas de dispositions pour les lettres, et devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre. (PROUST, 1919, p.165).²

Para o narrador-personagem da obra francesa a aquisição da verdade ocorre graças ao acaso, aos objetos encontrados, que o fazem lembrar seu passado, adquirindo, assim, uma grande importância, pois para o narrador possuem uma espécie de alma, de essência:

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu’au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l’arbre, entrer en possession de l’objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l’enchantement est brisé. Délivrés par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous. (PROUST, 1919, p.45-6).³

² “Quantas vezes depois daquele dia, em meus passeios para os lados de Guermantes, não me pareceu ainda muito mais aflitivo que anteriormente não ter nenhum pendor para as letras e ver-me obrigado a renunciar de uma vez por todas a tornar-me um escritor?” (PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana, editora Globo, 2003. p.175).

³ “Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas em algum ser inferior, em um animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos

O contato com o objeto torna Marcel capaz de resgatar o passado; sem este contato, o estopim da memória involuntária seria impossível, como se verá a seguir. Sendo assim, por meio do retorno ao passado, o narrador consegue desenvolver a trajetória do aprendizado, bem como o desenvolvimento da descoberta de sua vocação. Já que por meio da rememoração do passado, ele é capaz de escrevê-lo de modo detalhado e poético.

Em relação aos signos, de acordo com Deleuze (1987), o signo da arte prevalece sobre os outros, devido a sua imaterialidade, capaz de dar a “[...] verdadeira unidade: unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual” (p.41), e o seu resultado é a essência. Diferentemente dos outros signos, cuja essência sempre se encontra nas coisas materiais, Deleuze apresenta como exemplo a cena da Madeleine que remete ao narrador as ruas, as igrejas de Combray, ou seja, remete-o às coisas materiais não espirituais como uma obra de arte ou a música podem fazer.

Do mesmo modo que o narrador proustiano busca esta verdade, Belmiro também o faz; entretanto, de modo diferente. Ele reconhece, assim como Marcel, que para o resgate do passado é preciso bem mais que as coisas materiais, é preciso o espírito. E sobre esta questão, Belmiro revela sua constatação ao querer reviver seu passado em Vila Caraíbas, retornando ao local da velha fazenda dos Borbas e dos Maias:

Não voltarei a Vila Caraíbas. As coisas não estão no espaço; as coisas estão é no tempo. Há nelas ilusória permanência de forma, que esconde uma desagregação infinitesimal. Mas não me refiro à perda da matéria, no domínio físico, e quero apenas significar que, assim como a matéria se esvai, algo se desprende da coisa a cada instante: é o espírito cotidiano, que lhe configura a imagem no tempo, pois lhe foge, cada dia, para dar lugar a outro, novo que dela emerge. Esse espírito sutil representa a coisa, no momento preciso em que com ela nos comunicamos. Em vão o procuramos depois; o que, então, se nos depara é totalmente estranho. (ANJOS, 1983, p.86)

Da mesma forma que o narrador proustiano também revela a este respeito:

On cherche à retrouver dans les choses, devenues par là précieuses, le reflet que notre âme a projeté sur elles, ont est déçu en constatant qu’elles semblent dépourvues dans la nature, du charme qu’elles devaient, dans notre pensée, au voisinage de certaines idées ; parfois on convertit toutes les forces de cette âme en habileté, en splendeur pour agir sur des êtres dont nous sentons bien qu’ils sont situés en dehors de nous et que nous ne les atteindrons jamais. (PROUST, 1919, p.83).⁴

nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco.” (IDEM, p.48).

⁴“Tentamos achar nas coisas, que por isso nos preciosas, o reflexo que nossa alma projetou sobre elas, e desiludimo-nos ao verificar que as coisas que as coisas parecem desprovidas, na natureza, do encanto que deviam, em nosso

Apesar de ambos concordarem que o passado não vive só de matéria, o modo de encarar a vida é diferente, sabe-se que ambos refletem a respeito de suas vidas, porém o processo de reflexão de Marcel é mais “ativo”, do que de Belmiro. A esse respeito, Maria do Carmo Savietto (2002), em seu livro *Baú de Madeleines*, revela que

[...] o narrador proustiano se indaga sobre as formas de conhecer o mundo e nossa relação com ele. Está sempre atento as suas experiências tomando-as como objeto de constante análise e reflexão, práticas essas lhe permitem colher os fundamentos de uma sólida e convincente interpretação do sentido de sua existência que é também a de todos os homens (p.144).

Já Belmiro reflete sua vida de modo estagnado, por mais que reflita ele não consegue agir, ele fica submerso em seus pensamentos e imaginação. E a única coisa capaz de salvá-lo é a literatura, é sua composição, em princípio na forma de memórias, e depois em formato de diário. Acerca disso, ele mesmo revela, após se dar conta de que está sofrendo de amores por uma moça que em breve se casará com outro, que a única saída é escrever: “Pelo sim, pelo não, melhor será não sabotar o Belmiro flautista. Deixá-lo esparramar-se no papel, reduzi-lo a coisa escrita é o meio mais eficaz de liquidá-lo e, com ele a donzela. Esta literatura íntima é a minha salvação”. (ANJOS, 1983, p.161).

Portanto, o passado que ambos os protagonistas buscam, é a própria verdade, a verdade libertadora de suas vocações. Para eles, o objeto da rememoração se tornou a própria literatura, por meio da qual podem compreender melhor seus sentimentos e o mundo. A memória é o principal elemento que relaciona as obras de Marcel Proust e Cyro dos Anjos, assim, a apresentação desse conceito é fundamental para sua compreensão.

Jacques Le Goff define a memória como sendo um conjunto de funções psíquicas cujos fenômenos “[...] são os resultados dinâmicos de organização” (LE GOFF, 1984, p.424). Já Henri Bergson em sua obra *Matière et Mémoire* (1963) além de conceituar a memória, também a distingue como sendo de dois tipos: o primeiro tipo é a memória-sonho (ou imagem-lembrança), pela qual todas as recordações são levadas até a consciência humana, geralmente despertadas por algum objeto ou pelo sistema sensorial.

O segundo tipo seria a memória-hábito, memória do mecanismo; ou seja, formada por meio da repetição de ações, como por exemplo, o ato de comer que, repetido inúmeras vezes, faz com que nos lembremos dele mecanicamente. Para o filósofo, apenas o primeiro tipo de memória é “[...] la mémoire par excellence. La seconde, celle que les psychologues étudient d’ordinaire, est

pensamento, à vizinhança de certas ideias; e muitas vezes convertemos todas as forças dessa alma em habilidade, em esplendor, para influir em seres que sentimos situados fora de nós e que jamais alcançaremos”. (IDEM, p.88-9).

l'habitude éclairée par la mémoire, plutôt que la mémoire même” (BERGSON, 1963, p.229).

A partir destes conceitos, é possível, portanto, estabelecer a hipótese de que o primeiro tipo de memória, caracterizada por Bergson como sendo a memória-sonho, seria aquele utilizado nos romances *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos e *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust, mesmo com as modificações realizadas pelos escritores.

No primeiro capítulo de *Du côté de chez Swann*, “Combray”, o narrador, antes de experimentar a sensação de rememorar sua infância por completo, com todas as suas ruas e igrejas, recordava somente os fatos fornecidos pela sua memória voluntária, ou seja, pelo esforço de sua inteligência, cujas lembranças se restringiam apenas em seu drama diário, como por exemplo, o momento mais dolorido para o narrador-personagem, que era o beijo dado por sua mãe todas as noites antes de dormir. Esse momento era dramático, pois se caracterizava pelo tempo fugaz que passava junto de sua mãe.

Mes remords étaient calmés; je me laissais aller à la douceur de cette nuit où j'avais ma mère auprès de moi. Je savais qu'une telle nuit ne pourrait se renouveler ; que le plus grand désir que j'eusse au monde, garder ma mère dans ma chambre pendant ces tristes heures nocturnes, était trop en opposition avec les nécessités de la vie et le vœu de tous, pour que l'accomplissement qu'on lui avait accordé ce soir pût être autre chose que factice et exceptionnel. Demain mes angoisses reprendraient et maman ne resterait pas là. (PROUST, 1919, p.44).⁵

Após alguns anos, num dia de inverno, ao degustar um bolinho, denominado *madeleine*, embebido no chá, seu espírito foi tomado por uma alegria inexplicável: naquele momento sua memória adormecida para os detalhes de sua vida e de sua cidade provinciana de “Combray” foi despertada pelo sabor da *madeleine* com chá. A citação é longa, mas se faz necessária:

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et la drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblaient avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux

⁵ “Meus remorsos estavam agora acalmados, eu me abandonava à doçura daquela noite em que tinha mamãe junto de mim. Sabia que uma noite daquela não poderia repetir-se: que o meu maior desejo no mundo, ter mamãe comigo no quarto durante aquelas tristes horas noturnas, era por demais contrário às necessidades da vida e ao sentir de todos, para que a realização que lhe fora concedida aquela noite não pudesse ser mais que uma coisa fictícia e excepcional. Amanhã recomeçariam as minhas angústias e mamãe não estaria mais ali comigo” (IDEM, p.47).

m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact, à ma disposition, tout à l'heure, pour un éclaircissement décisif. Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? (IDEM, p.46).⁶

No episódio descrito, a rememoração se dá pelo fato de haver uma ligação entre presente e passado, a ação presente é a mesma ação que o personagem proustiano realizou no passado: “[...] a percepção concreta precisa valer-se do passado que de algum modo se conservou; a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida”. (BOSI, 1979, p.10)

O mesmo acontece com Belmiro Borba, personagem criada por Cyro dos Anjos: sua memória geralmente é despertada pela audição, pela visão ou pelo olfato. Seus sentidos são como uma espécie de fio condutor que têm como função ligar o presente ao passado, são eles os responsáveis pelo acionamento das imagens do passado.

A esse respeito, Éclea Bosi comenta: “O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora a consciência na forma de imagens-lembrança” (BOSI, 1979, p.15). E a rememoração só é possível pela percepção, no caso de Belmiro, por meio dos sentidos, como na

⁶ “Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama de meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por que, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acobrinhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? Bebo um segundo gole que me traz um pouco menos que o primeiro. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho que não sei interpretar e quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intato a minha disposição, para um esclarecimento decisivo. Deponho a taça e volto-me para meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como?” (IDEM, p.49).

passagem

O que hoje me sucedeu é bem um sinal de luta interior. Eu ia, atento e presente, em busca de um bonde e de Jandira. Foi só ouvir uma sanfona, perdi o bonde, perdi o rumo, e perdi Jandira. Fiquei rente do cego da sanfona, não sei se ouvindo as suas valsas ou se ouvindo outras valsas que elas foram acordar na minha escassa memória musical. (ANJOS, 1983, p. 21).

Apesar de a memória involuntária ser a principal utilização nos romances, algumas vezes nota-se a presença da memória voluntária. Como visto anteriormente, o narrador proustiano antes de ter a primeira experiência com a memória involuntária, lembrava-se de alguns fatos vividos na infância em sua pequena cidade, suas lembranças eram resultado de seu esforço diário e dos momentos em que se punha entre a vigília e o sonho. Assim, o narrador personagem conseguia resgatar, embora escassas, algumas lembranças.

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit : à la base assez large, le petit salon, la salle à manger [...] A vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi. (PROUST, 1919, p.45).⁷

Da mesma forma age o personagem de Cyro, porém não tem muito êxito nas vezes em que explora este mundo do devaneio:

Já estava palmilhando a terra vaga do sono, para frente, para trás [...]; apenas impressões vagas, prestes a se apagarem, me vinham das coisas, e a uma reminiscência tênue, quase a esvaecer, reduzia-se esta lembrança permanente com que no estado de vigília, a memória sustenta, a cada instante, nossa precária unidade psíquica, ligando o momento que passou ao momento presente [...], quando, arrancando-me daquele quebranto, o cão dos fundos se pôs a ladrar. (ANJOS, 1983, p.17)

Para as personagens de Proust e de Cyro a rememoração involuntária do passado desperta sensações e sentimentos diferentes. Marcel, a princípio, não entende o porquê da alegria que sente

⁷ “Assim, por muito tempo, quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, nunca pude ver mais que aquela espécie de lança luminoso, recortado no meio de trevas indistintas, semelhante aos que o acender de um fogo de artifício ou alguma projeção elétrica alumiam e seccionam em um edifício cujas partes restantes permanecem mergulhadas dentro da noite: na base, bastante larga, o pequeno salão, a sala de jantar /.../ Na verdade, poderia responder, a quem me perguntasse, que Combray compreendia outras coisas mais e existia em outras horas. Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado conservam não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo isso estava morto para mim.” (IDEM, p.47-8).

ao lembrar seu passado, mas depois logo descobre que esse sentimento está diretamente ligado à sua percepção do mundo, ao seu processo de conhecimento dos fatos se, antes, no tempo presente ele não compreendia as pessoas ou as circunstâncias, agora, distanciado da ação ele passa a enxergar tudo com maior clareza:

É a sua própria existência liberada das contingências do querer que ele conscientemente recupera. Desse modo, o estado que ele atinge não é o do enlevo nostálgico de reviver o passado, mas o da visão da essência que pode finalmente ser apreendida. (SAVIETTO, 2002, p.149)

Essa é a grande diferença entre os dois personagens ao lembrar seu passado: para o narrador de “Combray”, mais importante e essencial do que se lembrar do passado é apreendê-lo, é conhecer a si próprio, sua essência e as relações humanas. E ao lembrar o passado, o sentimento que o invade é a alegria e conseqüentemente uma verdade libertadora.

A experiência pela qual passa o narrador proustiano, quando tomado pelo encantamento da memória involuntária, representa, pois uma forma de libertação que finalmente pode conduzi-lo a um mergulho introspectivo em que se dá o conhecimento e o encontro do Eu maior. (SAVIETTO, 2002, p.151)

E esta verdade que ele procura somente seu espírito a detém:

C'est à lui (l'esprit) de trouver la vérité. Mais comment? [...] Chercher? pas seulement: créer; Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière. (PROUST, 1919, p.47)⁸.

Belmiro também partilha da libertação; não especificamente ao lembrar seu passado, mas ao escrevê-lo e analisá-lo: “Encontro uma sorte de libertação em escrever estas páginas, e as aflições do dia se dissipam” (ANJOS, 1983, p.92).

Diferentemente do narrador proustiano, que se vê tomado pela alegria, Belmiro apresenta um tom nostálgico e melancólico em suas lembranças, que são um refúgio para ele; porém, ele não consegue nem se entregar totalmente a elas nem se desprender delas. Belmiro vive constantemente entre o passado e o presente e esta dualidade faz com que ele não viva integralmente nem um nem outro momento. Ao contrário do protagonista de Proust, ele sofre ao ver seu passado se misturando ao seu presente como na passagem a seguir “Vejo que, sob disfarces cavilosos, o presente se vai insinuando nestes apontamentos e em minha sensibilidade.” (IDEM, p.27). Belmiro a princípio, tal qual o narrador proustiano, tem o desejo de viver o passado integralmente; contudo, com o decorrer do tempo e dos acontecimentos as evocações não se tornam tão frequentes como ele gostaria.

⁸ “É a ele (o espírito) que compete achar a verdade. Mas como? [...] Explorar? Não apenas explorar: criar. Está diante de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade e fazer entrar em sua luz.” (IDEM, p.49).

O amanuense, de alguma forma, quer reviver o passado, dar continuidade a ele, como na passagem em que num dia de carnaval revive um mito de sua infância, o mito da Donzela Arabela que durante toda a sua infância havia permeado seus sonhos e naquela época estava encarnado em sua primeira paixão, Camila. Nesse dia, já fase adulta e sem Camila, quem assume este papel é Carmélia, uma jovem que ele vê de relance num dia de festejos:

O braço que se lembrou do meu braço tinha uma branca e fina mão (...). Olhei ao lado: a dona da mão era uma e doce donzela. Foi uma visão extraordinária. Pareceu-me que descera até mim a branca Arabela, a donzela do castelo (...), senti-me fora do tempo e do espaço, e meus olhos só percebiam a doce visão. (IDEM, p.26)

Assim, o protagonista de Cyro passa a viver na acomodação de seus sonhos líricos, não age, não toma atitudes, não tem coragem de declarar seu amor por Carmélia, este amor que é sustentado pelo mito. Belmiro é lírico e melancólico, vive na divagação de seus sonhos entre o passado e o presente. Já o narrador de Proust se desprende totalmente de seu presente para mergulhar nas águas profundas de sua memória, na qual não busca somente a experiência de reviver seu passado, mas a possibilidade de reconstruí-lo, de repensá-lo. “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (BOSI, 1979, p.17)

Para ambos os narradores, suas lembranças sempre vêm acompanhadas de reflexões, análises e principalmente de sentimentos, sendo que para Marcel o sentimento é de alegria e para Belmiro, é de nostalgia. Éclea Bosi afirma que os sentimentos são muito importantes, pois eles caracterizam a lembrança

[...] uma lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reparação. (BOSI, 1979, p.39).

Considerações finais

Por meio da memória, Belmiro e Marcel procuram resgatar o passado. Esse resgate, porém, possui finalidades diferentes e resultados diversos. O resultado da rememoração de Belmiro só confirma aquilo que ele está vivendo, ou seja, sua estagnação e suas incertezas perante

a vida e perante a sua obra, que ele mesmo não consegue defini-la:

Jamais pensei [...] que o presente pudesse vir dominar-me o espírito por forma tal, dele expelindo as imagens do passado que então o povoavam, abundantes e vivas. [...]. Não se trata, aqui, de um romance. É um registro nostálgico, um memorial desconchavado. (ANJOS, 1983, p.83).

Muitas vezes, em sua busca pela verdade, pelo sentido da vida, Belmiro opta por não querer vivê-la. Isto se torna evidente no capítulo sete intitulado *A Donzela Arabela*, em que Belmiro revela sua estagnação perante a vida, bem como seu estado:

Há muito que ando em estado de entrega. Entregar-se a gente às puras e melhores emoções, renunciar aos rumos da inteligência e viver simplesmente pela sensibilidade – descendo de novo, cautelosamente, à margem do caminho, o véu que cobre a face real das coisas e que foi aqui e ali, descerrado por mão imprudente – parece-me a única estrada possível. Onde houver claridade, converta-se em fraca luz de crepúsculo, para que as coisas se tornem indefinidas e possamos gerar nossos fantasmas. Seria uma fórmula para nos conciliarmos com o mundo. (IDEM, p.27).

O narrador proustiano, ao contrário de Belmiro, ao rememorar seu passado sente uma grande felicidade, que a princípio ele mesmo não pôde compreender:

Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissait d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie? (PROUST, 1919, p.46).⁹

Para Blanchot (2005), a alegria que Marcel sente ao escrever, não permite a ele escrever “qualquer coisa”, mas “somente a comunicar esses instantes de alegria e a verdade que *palpita* por detrás deles”. Já Belmiro não quer sofrer, mas acaba sofrendo, pois não enfrenta seus fantasmas que o impedem de viver plenamente a realidade, o presente. Ele permanece o tempo todo no presente, com a ânsia de reviver figuras de seu passado: é o que ocorre, por exemplo, com seu mito infantil encarnado primeiramente, por Camila, seu amor de infância, e por Carmélia, seu amor na fase adulta. Pode-se confirmar esta hipótese no primeiro contato entre Belmiro e Carmélia, cuja descrição é feita num tom onírico e fantasioso.

Assim como o narrador proustiano busca o sentido de sua vida e o encontra em sua vocação, Belmiro também o faz, porém de modo frustrado, pois não consegue se desvencilhar de antigos mitos infantis. No romance de Proust, a necessidade do narrador de compor suas

⁹“Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria?” (IDEM, p.49).

memórias não nasce de um desejo de relatar sua vida, mas sim “[...] de um desejo de escrever” (BARTHES, 2002, p.459). Essa necessidade do narrador combina-se ao desejo do escritor francês de criar um romance dogmático, aquele que leva o leitor a encontrar a verdade.

Belmiro Borba também procura resgatar o passado, escrevendo suas memórias. O presente, contudo, intromete-se de tal forma na narrativa, que o protagonista passa a escrever um diário, combinando dois gêneros aparentemente díspares: o memorialista e o diarístico. No ensaio *O amanuense Belmiro e o gênero diarístico*, de Keila Málaque, pode-se perceber algumas diferenças entre os gêneros diário e romance. Entre elas o diário aparece comportar um narrador mais sensível às suas lembranças e à sua vida. A esse respeito, a autora ainda afirma que

[...] o diarista caracteriza-se por não ter obtido êxito na condução de sua vida. O memorialista tem o caráter de vencedor, mesmo passando por combates, enquanto o diarista é sofredor, vive sob o signo da impotência. Para Béatrice Didier, o diarista sente-se vítima de uma grande delicadeza, de uma timidez, de uma sensibilidade, razão porque não conseguiria obter uma imagem global de si próprio.¹⁰

Esta dualidade da própria estrutura da obra parece revelar também o tom dissonante do protagonista, que ora se apresenta com uma racionalidade exacerbada, ora com a poeticidade e o lirismo. Em relação a isso, o próprio Belmiro explica diversas vezes que há o “Belmiro patético”, o “lírico”, o “oceânico”, o “flautista” e o “Belmiro sofisticado”, este último, capaz de colocá-lo novamente com os pés na realidade.

Essas reflexões, porém, deixam o narrador entristecido, melancólico. Segundo Málaque (2006), o tom final do diário é “fúnebre” e o último capítulo parece “conter o suspiro final”, como se o fim do livro correspondesse ao fim da vida: “[...] a vida parou e nada há mais por escrever” (ANJOS, 1983, p.218).

Belmiro, quase no fim seu diário, revela que: “[...] de agosto a janeiro, quase escrevo dia por dia. A vida ganhou movimento, colorido, emoção. Agora, o calor se vai, o movimento amortece, as coisas desbotam e se tornam mais frias do que antes” (IDEM, p.200). Talvez este seja o motivo pelo qual ele termine sua obra entristecido: o término de seu diário. Enquanto ele pôde escrever, encontrou um sentido para sua vida, que antes jamais tinha imaginado encontrar, sobre esta força e alegria que a literatura lhe proporciona ele diz: “[...] em verdade vos digo: o que escreve neste caderno não é o homem fraco que há pouco entrou no escritório. É um homem poderoso, que espia para dentro, sorri e diz: ‘Ora bolas’”(IDEM, p.188).

¹⁰ Disponível em <http://filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno11-12.html>. Acesso em 15/09/2015.

Assim, Cyro dos Anjos, em 1937, retoma em *O amanuense Belmiro*, o tema da memória e da recordação, inserindo-se em uma tradição literária que já havia realizado tal procedimento: Baudelaire, Machado de Assis, Proust escreveram sobre a necessidade de reviver momentos do passado. Desse modo, o escritor mineiro segue o mesmo processo de seus antecessores, como se “os fragmentos e os tons de outras escrituras” (PIGLIA, 1990, p. 60) voltassem como recordações pessoais. Durante o caminho, porém, ocorre a necessidade de se refletir acerca dos mecanismos da memória e de se explicar como memorialista. Nesse processo de rememoração, acontece também uma escolha daquilo que será contado. Mesmo que se concorde que haja uma memória involuntária, que não depende da inteligência, o narrador escolhe o que será descrito, acrescenta, retira, modifica, recria o que de fato se passou.

Por essa razão, o memorialista não pode ser comparado a um historiador, mas a uma “testemunha da história”, já que as “[...] memórias propõem-se a ser crônica pessoal do acontecimento histórico” (GUSDORF, 1991, p.251). Não é exigida a objetividade do memorialista e o texto é organizado segundo uma perspectiva própria.

É preciso atentar para o fato, porém, de que *Du côté de chez Swann* e *O amanuense Belmiro* não são romances autobiográficos e que o leitor não deve confundir o “eu” do narrador com Marcel Proust ou Cyro dos Anjos. Ao contrário de Pedro Nava, por exemplo, que escreveu suas memórias em *Bau de Ossos*, os autores que foram objeto deste estudo criaram uma obra de ficção, mesmo que nela se encontrem elementos autobiográficos.

Durante a leitura de *O amanuense Belmiro*, o leitor se depara, em um momento, com a presença inequívoca de Proust: “Durante uma hora, tentei conciliá-lo (o sono) e permaneci nos domínios *proustianos* (grifo nosso) da insônia, onde os pensamentos não têm contornos nítidos e a consciência se confunde” (ANJOS, 1983, p. 104). A presença do autor de *A la recherche du temps perdu* leva a uma leitura atenta da sua obra e a uma compreensão mais exata do romance brasileiro. Esse percurso do leitor proporciona a constatação de que existe uma recorrência motívica central da memória, presente em ambos os escritores. A memória é o cerne de ambos os romances, tida pelos narradores como fonte de libertação, pois resgata a verdade existente nos fatos passados de suas vidas, verdade esta que vem à tona por meio de um fio condutor que os liga diretamente ao passado.

Referências

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. São Paulo: Abril, 1983.

- ARRIGUCCI Jr., Davi. “Móbil da memória”. In: *Enigma e comentário. Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.p.67-111.
- BARTHES, Roland. “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”. *Oeuvres Complètes. Tome V*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.
- BERGSON, Henri. Matière et Mémoire. In : *Oeuvres*. Paris: PUF, 1963.
- BLANCHOT, Maurice. A experiência de Proust. In: O livro por vir. trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Éclea. *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*. São Paulo: Edusp, 1979.
- CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida e SALLES GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris : Éditions du Seuil, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- GUSDORF, Georges. *Les Écritures du moi*. Paris: Editions Odile Jacob, 1991.
- LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: *Memória e história*. Trad. Bernardo Leitão e al. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.p.423-477.
- MÁLAQUE, Keila M. S. O Amanuense Belmiro: um caminho alternativo. In: *Estudos Linguísticos XXXV*, 2006.p.1078-1083.
- PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. Anais. UFMG, 1991.
- PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris : éditions de la nouvelle revue française, 1919.
- SAVIETTO, Maria do Carmo. *Baú de Madeleines: o intertexto proustiano nas memórias de Pedro Nava*. São Paulo: Nankin, 2002.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le Roman*. URSS : Éditions Gallimard, 1971.
- WILSON, Edmund. Marcel Proust. In: Onze ensaios. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

Mariana Mansano Casoni

Doutoranda em Letras, Literatura Comparada e Estudos Culturais, pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho- UNESP/Assis. Mestre em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho- UNESP/Assis. E-mail: mari_casoni@hotmail.com

Recebido em 20 de março de 2015.

Aceito em 30 de abril de 2015.

A MEMÓRIA COMO CONSTRUÇÃO DO AUTÊNTICO: UMA AVALIAÇÃO DA MEMÓRIA EM *O DESERTO DOS TÁRTAROS*

*Memory as authentic building:
an evaluation of memory in O Deserto dos Tártaros*

Carlos Eduardo Monte
UNESP/Araraquara

Resumo: O presente trabalho pretende analisar uma cena no romance do autor italiano Dino Buzzati, *O deserto dos tártaros* (1940), que chamamos de *a visão do deserto*. Através dela podemos compreender o nível fantástico da obra, conforme leciona Todorov, verificando a ocorrência das duas configurações discursivas presentes no texto, a real e a sobrenatural. O elemento sobrenatural, pela hesitação, além de responder à sedimentação verbal e sintática do texto, possibilita uma análise de seu estatuto semântico, pela verificação do tema do inquietante, na ocorrência do *déjà vu* que assalta Giovanni Drogo, diante do deserto alabastrino. Surge, então, a oportunidade da apreciação metafísica do texto, sendo possível investigar a atitude do protagonista como uma construção da memória em oposição ao conceito de *verdade* até então presente em seu espírito.

Palavras-chave: Dino Buzzati; memória e verdade; literatura fantástica; *O deserto dos tártaros*; Alto Modernismo.

Abstract: *This work intends to analyze a scene in the Italian author of the novel Dino Buzzati, The Desert of the Tartars (1940), which we call the desert view. Through it we can understand the fantastic level of work as teaches Todorov, verifying the occurrence of the two discursive settings in the text, the real and the supernatural. The supernatural element, the hesitation, and respond to verbal and syntactic sedimentation of text, enables an analysis of its semantic status by checking the unsettling theme, the occurrence of déjà vu that assaults Giovanni Drogo, before the white desert. Then comes the opportunity of metaphysical appreciation of the text, it is possible to investigate the protagonist's attitude as a construction of memory as opposed to the concept of truth hitherto present in his mind.*

Keywords: *Dino Buzzati; memory and truth; fantasy literature; The Desert of the Tartars; High Modernism.*

1. O protagonista construtor de memórias

Calaram-se. Onde, afinal, Drogo já vira aquele mundo? Talvez o tivesse vivido em sonho ou quem sabe o construíra lendo uma antiga fábula? Parecia-lhe reconhecer os baixos despenhadeiros em ruínas, o vale tortuoso sem plantas nem verdes, aqueles precipícios a pique e, finalmente, aquele triângulo de desolada planície que as rochas à frente não conseguiam esconder. Profundos ecos de sua alma haviam despertado e ele não sabia decifrá-los. (BUZZATI, 1984, p. 33).

Giovanni Drogo, o protagonista de Buzzati, é o homem construtor de memórias. O ritual de passagem que experimenta parece preso por um fio de Ariadne que arrasta o passado para dentro do Forte Bastiani, para o qual fora nomeado. No trecho que destacamos, e sob o qual repousa o desenvolvimento deste trabalho, está a síntese formativa de Drogo. Trata-se das páginas finais do capítulo III, e narra justamente a primeira vez que o herói, conduzido pelo tenente Morel, às escondidas chega ao beiral das muralhas e pode divisar o Deserto dos Tártaros. Calado, ao lado de Morel, as impressões que nascem em Drogo são surpreendentes. O novo guarda uma demência estranha: *onde, afinal, Drogo já vira aquele mundo?* O herói percorre sua mente para encaixar a aparência estéril do deserto às suas memórias. Experimenta o exercício da reconstituição memorativa; uma vez, em certo lugar, tudo aquilo já se abrira para ele, onde?

Muitas vezes se cobra a leitura fantástica no romance de Buzzati, afastando-o de artimanhas alegóricas que de fato não compõem esse tipo de narrativa (TODOROV, 2010). Durante os primeiros vinte anos de vida, Drogo havia se limitado ao rigor da formação militar, consumindo-se sob os livros, fatores que limitaram seu conhecimento e visão de mundo, mas que ainda anunciavam uma predileção pela formação espiritual. Olhar para a grandiosidade do alvo setentrião parecia-lhe uma recuperação de conhecimento, do incerto. Há, como se pode dizer, um estranhamento, um componente próprio do *unheimlich* freudiano, pelo qual se experimenta uma espécie de *déjà vu*; rapidamente o protagonista se verifica hesitante diante do *novo*, o familiar e o não familiar constroem a essência dessa experiência.

Drogo justifica seu mal-estar repentino por caminhos fáceis: sobre o deserto, *talvez o tivesse vivido em sonho ou quem sabe o construíra lendo uma antiga fábula*, ele reflete. Sonho e leitura como refúgio, circunstancialmente duas instâncias isotópicas da narrativa fantástica, basta que olhemos para as obras de Hoffman, Gautier, Nodier, Poe, Borges ou Cortázar. Pelo sonho, a instância

prática de hesitação forma seu registro na dúvida acerca do próprio presente, confundindo-se consciência e inconsciência. O sonho sempre alarga uma mão dupla, qual das partes narrativas está na formação do onírico? Seria, contudo, forçoso afirmar que Drogo não olhava para o deserto branco, mas, ao contrário, sonhava com ele neste momento. A ação que o protagonista realiza é incontestável, portanto, teria ele sonhado com o desconhecido. Formava em sua impressão uma noção daquela existência. Seus sonhos, enfim, se tornavam realidade; ou, de forma atroz, agora se lhe abria metaforicamente como um desastroso pesadelo? Por outro lado, o jovem leitor que busca nos livros o atiramento para o mundo. Essa espécie de bovarismo sem dúvida está em torno de Drogo por toda a narrativa. Isso lhe dá pareceres, acepções e concepções, elementos díspares em relação aos demais oficiais do forte. O mundo opressivo criado sob a forma do kafkiano pode ser incluído na forma utilizada por Drogo para forjar suas próprias realidades. O tão temido deserto tártaro, sob o qual se formou imenso arcabouço lendário, estaria sendo absorvido pelo ideário fabular de Drogo?

A imagem que nos dá o narrador heterodiegético de Buzzati evoca baixos despenhadeiros em ruínas, precipícios e vales tortuosos sem plantas nem verdes, para chegar ao triângulo desértico desolado. Certamente, aqui o *spatium* se distancia do lúdico. Põe, em verdade, abaixo a esperança do novo esperado pelo herói. Certamente, em tantos anos de espera, não é este o lugar que Drogo espera conhecer, não é à beira de um deserto que espera vir a construir sua condição gregária, como o homem servil e enérgico que espera ser. Giovanni Drogo preparara-se por toda a vida para entrar no mundo adulto, para tornar-se um oficial do exército; o sonho e o selo do bovarismo não lhe permitiam tal desastre. Assim, logo se torna lógica a construção do espaço a partir das impressões de Drogo, sobre quem repousa o foco narrativo de todo discurso; sem alcançar o espaço esperado, tangenciando o *paraíso perdido*, Drogo constrói seu próprio espaço em memória.

2. A hesitação como premissa

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao

contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.” (TODOROV, 2010, p. 48)

Já falamos sobre a hesitação de Giovanni Drogo quando divisa pela primeira vez o deserto tártaro. De onde ele poderia conhecer aquele mundo estranho? A questão ainda pode ser desdobrada: ele conhece ou não aquele lugar. A narrativa fantástica é formada pela síntese de duas configurações discursivas: uma narrativa do real e uma narrativa do sobrenatural que se imbricam na constituição do discurso. O sobrenatural, elemento que fundamenta a hesitação no fantástico, sempre restará sugerido, sem que se possa resolver com certeza pela sua ocorrência ou não. A cena destacada se apoia justamente nessa incerteza. Pelas leis lógicas, Drogo não poderia conhecer o lugar. Aquele espaço bissexto, branquealvo e recoberto pela névoa perene deveria marcar a visão da diferença, uma entrada para o verdadeiro desconhecido. Apenas ao se admitir uma ocorrência que se distancia das leis da natureza, pelo sobrenatural, é que possível ser dada a narrativa uma lida segundo a composição do fantástico; assim, não seria surpresa que Drogo já conhecesse o tenebroso deserto. Não temos, no entanto, em toda narrativa, nenhuma explicação de como isso poderia ter ocorrido, a não ser a racionalização feita pelo próprio Drogo, no instante em que o divisa: Sonhos? Livros? Justifica-se para si mesmo, segundos após o assombro da hesitação.

A incerteza persistirá até o final da narrativa, e se há alguma dúvida de que *O deserto dos tártaros* seja uma obra situada dentro do gênero fantástico, não seria esse o ponto de divergência. Contudo, se no plano verbal e estético a obra toca de forma bastante clara o conteúdo fantástico, recorremos a uma investigação filosófica, propriamente metafísica, para analisar o nível semântico dessa hesitação. “O espaço também contribui para o tormento de nossa existência, e não pouco, o impelir do *tempo*, impedindo-nos de tomar fôlego, perseguindo todos qual algoz de açoite” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 123). A força da construção estrutural do espaço está na sua validade contextual, sem a qual tudo o mais não se realizaria, ora embrincando-se com a ambientação, ora atuando como personagem que se alinha com a representação material no texto, projetando-se em uma linha de destino-temporal e de condições do ambiente (CANDIDO, 2009). Dentro da literatura fantástica do século XX, esse espaço reforça de forma metafísica os valores do protagonista. Basta tomarmos como exemplo *O castelo*, de Franz Kafka, 1937. Quando o agrimensor K. chega à aldeia cercada por névoa e escuridão, da ponte onde se encontra ergue o olhar para um aparente vazio. O castelo não será visto por ele, não até que (o castelo) o acolha para um infernal labirinto moral, no qual K, à espera de encontrar o Conde,

apenas conhecerá almas e autoridades pragmáticas que estão amalgamadas à construção. Toda sua energia será paulatinamente sugada por essa construção de razões incertas. Quando K. finalmente se livra da jornada, pendurando-se ao braço de Gerstäcker e se deixa “[...] conduzir por ele através da escuridão” (KAFKA, 2000, p. 464), estamos há poucas linhas de um romance ironicamente inacabado, em que o protagonista se livra do espaço da personagem, mas desaparece através da ambientação nevoenta. Algo análogo ocorre com *O deserto dos tártaros*, pois sobram fortes marcas da estética negativa no romance, sob uma perspectiva do gênero que imbrica corrupção das razões do protagonista e o desvio lógico do *spatium*, sendo determinante, inclusive, como referência, às produções que a ele se seguiram nas décadas posteriores, sob o signo do contemporâneo. O forte Bastiani – colocado na fronteira no norte da Itália ao pé de um imenso deserto branco de onde se supõe possam vir os inimigos tártaros – perfaz o incerto na narrativa: “O forte é triste, não há povoados por perto, não há nenhuma diversão e nenhuma alegria.” (BUZZATI, p. 47, 1984), suas “[...] paredes nuas e úmidas, o silêncio, a exiguidade das luzes: todos lá dentro pareciam ter-se esquecido que em algum lugar do mundo existiam flores, mulheres sorridentes, casas alegres e hospitaleiras. Tudo ali era uma renúncia, mas para quem, para que misterioso bem?” (idem, p. 25).

3. O discurso lendário na formação da memória

Uma leve palidez tomou conta do rosto de Drogo, petrificado, que mirava. A sentinela vizinha detivera-se e um silêncio desmedido parecia ter descido por entre os halos do crepúsculo. Depois Drogo perguntou, sem mover os olhos:

– E atrás? Atrás daquelas rochas como é? Tudo assim, até o fim?

– Nunca vi – respondeu Morel. – É preciso ir até o Reduto Novo, aquele lá longe, em cima daquele cone. Dali enxerga-se toda a planície dianteira. Dizem... – e então se calou.

– Dizem... O que dizem? – perguntou Drogo, e uma insólita inquietação tremia em sua voz.

– Dizem que é toda de pedras, uma espécie de deserto, seixos brancos, dizem, como se fosse neve.

– Só pedras? Mais nada?

– É o que dizem, e alguns charcos.

– Mas no fundo, ao norte, será que não se vê alguma coisa?

– **No horizonte quase sempre há névoas** – disse Morel, sem a cordial exuberância de antes. – **Há as névoas do norte que não permitem ver.**

– **As névoas!** – exclamou Drogo, incrédulo. – **É impossível que fiquem ali para sempre, algum dia o horizonte deverá estar limpo.**

– **Raramente está limpo, nem mesmo no inverno. Mas há os que dizem ter visto.**

– **Dizem ter visto o quê?**

– **Andaram sonhando, isso sim. Veja lá se dará para acreditar nos soldados. Um diz uma coisa, outro diz outra.** (BUZZATI, 1984, p. 33, *grifo nosso*).

Estes parágrafos antecipam a cena inicial que destacamos. Drogo mostra uma necessidade premente de conhecer o deserto. Agora, visto de cima, a clara impressão de que a construção está sentada sobre a névoa, ao pé de um imenso deserto alabastrino, como que se reproduzindo o inferno configurado no *trecento* italiano, por Dante Alighieri. O deserto dos Tártaros, esbranquiçado, furtando-se à visão de quem o mira, remete-nos ao lago Cocite, aventurado pelo gelo e o granizo, pela neve e pela ventania, como descrito no mais aflitivo Círculo de sofrimento na obra dantesca. Tal como o lago Cocite, o deserto dos tártaros torna-se um espaço de lamentações e medo, formado pelas lágrimas que vertem os condenados. Não nos parece exagerado pensar que Drogo é remetido às imagens dantescas que se formaram em seu espírito, enquanto um leitor voraz. O tom livresco assalta a memória indecisa de Drogo, mas logo é uma verdade que ele já conhecia o deserto.

Nesse pequeno diálogo destacado, a sentinela não está furtando informações a Drogo, o mistério acerca do deserto e de seus possíveis habitantes, os tártaros que um dia por ali estiveram e que eventualmente tornarão a subir pelas encostas do forte, tomando e massacrando seus soldados, é um enigma que não se resolve na narrativa. “– Por que dos tártaros? Havia tártaros ali?” (BUZZATI, 1984, p. 19) – Drogo indaga ao Capitão Ortiz, tentando compreender a designação dada ao lugar. “– Antigamente, acho. Porém, mais que tudo, **é uma lenda**. Ninguém deve ter passado por lá, nem mesmo nas guerras passadas.”, responde Ortiz a Drogo. “– Então o forte nunca serviu para nada?”, torna o oficial. “– Para nada”, arremata o capitão. A experiência do deserto é a da espera perpétua, condenando a todos a uma repetição que se lhes torna imanente à razão; a uma condição espiritual de submissão, que se figurativiza pelo domínio da força contida no espaço. Todos que chegarem ao forte estão a ele condenados, ainda que ignorantes de sua condição, pela eternidade.

Há, então, uma aliança entre o espaço e a sua condição ignóbil. Sem serventia, tudo rapidamente muda de condição; chamá-lo de forte torna-se apenas uma condição formal, e a mensagem que se retira é aguda: o forte não tem função alguma, sua finalidade e essência transformaram-se em algo diverso, em um quase nada que reflete os valores dos homens da guerra. Portanto, enquanto esteve à espera da guerra, Drogo parece nunca haver acreditado realmente em sua ocorrência, e lemos, então, uma manifestação dupla e intercalada do medo de

Giovanni Drogo, pela ocorrência e pela inoocorrência da guerra. Em certos momentos, a guerra destruidora, que está no contexto crítico social de Buzzati, surge como única possibilidade de salvaguarda, atrelando sentido à vida. A espera em si, com a possibilidade de nunca se converter em realização, é o elemento do terror do protagonista, causando-lhe medo e angústia a tal ponto de negar-se à outra e qualquer ação. Não se pode agir, se estamos esperando. Atentemos para o fato de que o romance não se chama *A espera da guerra* ou *A guerra dos tártaros*, de forma que há no deserto uma metáfora do vasto território inabitado e inexplorado, cujos limites desconhecemos, não porque as incertezas nos impedem de acessá-los, mas porque no mistério está contida uma regra da não profanação, a menos que se pague por isso com a vida; tudo isso logo se clarifica: não podemos conhecer o que nos espera no deserto dos tártaros. Uma das mortes mais significativas, entre as três contidas na narrativa, é a de Lazzari (Capítulo XIII, p. 105-111), o artilheiro que julga haver perdido seu cavalo que inexplicavelmente fugira para o deserto. Na tentativa de recuperá-lo, após lançar-se ao deserto, Lazzari é impedido de retornar ao forte pelo próprio amigo, Moretto, então sentinela responsável pela entrada norte da muralha e que abate Lazzari com um tiro certo de fuzil. Giovanni Drogo não se lança ao deserto, nem mesmo quando autorizado a comandar uma expedição de verificação, convencendo-se a si mesmo de que nada haveria de meritório na empreitada. Assim, preferindo apenas remoer em seu quarto o fato de não ter aceitado comandar a guarda, pensa em seu melhor amigo de forte, o capitão Augustina, que não retornará da expedição, perdendo a vida para a neve aterrorizante que o impede de avançar para o outro lado de um cume, no qual suspeita ter visto os inimigos do norte.

Certamente, Giovanni Drogo não se traduz como o personagem mais efusivo com que o gênero romance se acostumou lograr, cujas ações estão em par com o que esperamos de um herói, de um protagonista cuja história se narra em encadeamentos, a partir do *leitmotiv* proposto pelo autor. Bem menos caricatural, Drogo aproxima-se do homem comum, justificando seu relativo apagamento, seja por temeridade de identificação, seja por preferência antimimética. Sua inação – o que o caracterizará por todo o livro – e espera, imbricadas com a aparência do homem comum, o colocam, no entanto, no centro da trama. Ao passear pelos corredores do forte Bastiani, ao cumprir suas obrigações mínimas de tenente, arquitetando planos que sempre avançam para fora dos limites impostos pelo forte e pela fugacidade da existência, tudo se desfaz no momento seguinte, tornando-se o viver em algo desnecessariamente irrealizável. O que se costuma designar como periclitante coquetismo masculino: a coragem auferida pela disciplina que

as forças beligerantes possam surtir, e que se concretiza por feitos heroicos de guerra, nível fundamental em qualquer trama com heróis em campo de batalha, na história de Buzzati, contrariando a tradição evolucionária formativa do gênero, opondo bem e mal numa trama capaz de emancipar a moralidade temática expressamente atendida pelo autor, Drogo, amedrontado, inerte e acovardado, mostra-se como personagem complexa, corrompendo o que dele esperamos: a ação. Há uma clara metaficção nessa ordem narrativa. Drogo não agirá, apenas esperará por algo que talvez seja a guerra, e teme essa condição. Nós, os leitores, viramos páginas e mais páginas esperando por suas ações, e pouco a pouco, embora convencidos, também tememos sua recalcitrante negação em atuar.

4. Animação metafísica no homem contemporâneo

O movimento de entropia para qual caminhou o Modernismo afirma a ocorrência de um momento limítrofe, resultando em um *Spätzeit* – conceito historiográfico alemão que trabalha com fatores operacionais, identificadores de transformações que não podem ser desconsideradas, fatores que alinham, como no *Zeitgeist*, as mais variadas esferas de uma cultura complexa, pondo em questão a produção artística dentro de um contexto social. Barthes (informa-nos Compagnon, 2010), considerava a literatura moderna opressiva, culturalmente exigente, cobrando de um leitor atento, intelectualmente ativo, o exercício de reconhecer sua validade formal, que funcionava como receptor daquele formalismo. O fantástico aparece em divergência à maioria das obras literárias do Modernismo, as quais persistiam na linearidade narrativa, em constante recordação vetorial da poética de Aristóteles, dentro de uma equação que era tão lógica quanto a produção evolutiva do conhecimento. Dessa forma, os elementos narrativos de representação cumpriam, na sua grande maioria, fatores fundamentais, exaustivamente recombinaados, objetivando a *instauração*, o *desenvolvimento* e o *desfazimento*. As realizações miméticas correspondiam à dada estrutura, emprestando de grandes cestos teóricos, como o Formalismo Russo e o Estruturalismo, a tentativa ordenada e consciente de produzir, encaixando tudo em mosaicos narrativos pré-estabelecidos.

Essa questão, bem recepcionada pela crítica contemporânea, está no contexto do fantástico e clarifica uma espécie de *Spätzeit* opressivo ao homem pela *perda de energia* – tendo

³ O termo *Spätzeit*, conforme explica Walter Moser, é de difícil tradução, mas designa o período de encerramento de uma época. Segundo explica o autor: “Proponho-me engarjar-me aqui numa exploração do campo designado por esse termo. Começarei por associá-lo a um substantivo que já atingiu o estatuto de um conceito

como referencial argumentativo a Idade de Ouro e a ideia do Paraíso Perdido –, pela *decadência*, pela *saturação cultural*, pela *secundariedade* e pela *posterioridade*, mas que se torna traço fundamental em uma virada estratégica na literatura que, embora iniciada nos anos quarenta e cinquenta do século passado, alcançará seu ápice décadas após, até nossos dias.

“Era a hora de esperanças e ele (Drogo) meditava sobre os heroicos feitos que provavelmente nunca se verificariam, mas que serviam para animar a vida. Algumas vezes contentava-se com muito menos, **renunciava a ser ele o único herói, renunciava ao ferimento [...]**” (BUZZATI, 1984, p. 91), conta-nos o narrador de Buzzati. O clichê literário, do herói de guerra, passa a ser contraposto pela experiência desastrosa da guerra, e personagens de autores como Primo Levi e Dino Buzzati tornam-se apenas pessoas normais resistindo a um massacre existencial socialmente imposto, em que a guerra reassume a cátedra mais realista do terror e do horror. Os encantos do homem experiente estão relativizados, afirmar valores e certezas parece uma operação inútil. O discurso que valida o arquétipo torna-se falso: uma forma eficiente de mitificar e abonar comportamentos propriamente humanos. Tudo isso justifica a hesitação inicial de Drogo acerca do deserto dos tártaros.

Enquanto Harald Weinrich vê com razão a problemática do acúmulo de memória da História para a sociedade contemporânea, ultrapassando preocupações presentes em Nietzsche, cabendo ao homem saber escolher entre tantas informações (WEINRICH, 2001), Jane Ginzburg aprofunda a questão ponderando acerca dos limites da violência como constitutivo narrativo, pondo em xeque a questão da verdade, o que muito nos interessa:

Para a discussão da literatura no século XX, é fundamental contextualizar os fundamentos das abordagens interpretativas. Em um período definido por Eric Hobsbawm como era das catástrofes, a questão do critério de verdade está diretamente ligado às forças histórias em tensão. Definir um conhecimento verdadeiro e, mais especificamente, atribuir veracidade a um relato de experiência, implica perceber a distribuição das forças. [...] O assunto ultrapassa o campo da semântica, e atinge a epistemologia e a filosofia política. Em cenários de luta política, o critério de atribuição de verdade a um texto é expressão de um posicionamento dentro da luta. (GINZBURG, 2001, p. 124)

O herói de guerra, antes amoldado para cumprir ordens em diapasão com arcabouço técnico e metódico, agora passa a lutar contra incertezas que o remetem ao pesadelo ancestral,

historiográfico: *Spätzeit*. O fato de empregá-lo na sua versão alemã pode indicar que são, sobretudo, historiadores de língua alemã que se serviram dele, mas mostra também meu embaraço de tradutor. Como traduzir *Spätzeit*? “época tardia” não é corrente, “tempo da decadência” é restritivo demais, “o tempo que chega tarde” literal demais. Trabalharemos, pois, com o termo alemão como a sigla de alguma coisa que resta precisar”. (1999, p. 33).

apenas edulcorado temporariamente pelo Iluminismo e discursos decorrentes. O efeito da razão, com que o homem havia se acostumado, que tinha como pressuposto uma lógica formalizada, perde-se vertiginosamente, dando lugar a desorganização psicológica, moral e social, resultando em um colossal inferno astral em que a espera se torna a forma branda e eufemística do nada, fazendo do homem um *ser para o nada*. O estado emocional de Giovanni Drogo, em meio às névoas e sombras que abarcam o forte Bastiani, é de constante desequilíbrio. Se, por um momento, alegrava-se com uma possibilidade surgida em pensamento, pouco tempo depois, escondia-se dos indícios pavorosos que o local lhe imprimia, negando por em prática o que havia pensado. Assim, se “[...] Drogo sentia crescer à sua volta, com o dilatar-se da noite, uma surda inquietação.” (BUZZATI, 1984, p. 90), “[...] quando desciam as trevas, o escasso número de homens da guarda não era mais suficiente para impedir que a noite se apoderasse do forte. Vastos setores das muralhas não eram guardados e por lá penetravam os pensamentos da escuridão, a tristeza de estarem sozinhos.” (idem, p. 212). E, mesmo se o dia viesse a nascer como uma bela manhã de verão, logo Drogo, que “[...] fora convencido a ficar quatro meses, e acabara por ficar amalgamado ao forte” (idem, p. 212), compreenderia que “[...] no céu passavam nuvens cujas sombras manchavam de modo estranho a paisagem.” (p. 213). No forte, nominando como a *ilha perdida* (p. 212) ou o *pálido arquipélago no oceano negro* (p. 95), “[...] não era fácil sentir-se um herói. As sombras já tinham envolvido o mundo, a planície do norte perdera toda a cor, mas ainda não adormecera, como se algo de ruim estivesse nascendo ali.” (BUZZATI, 1984, p. 91).

A solidão torna o quarto de Giovanni Drogo inóspito. “Sentado na cama em seu quarto à luz do lampião, na beira da cama, triste e perdido [...]”, Drogo “[...] conhecia a sério o que era a solidão”. “Acima da cama um crucifixo de madeira, do outro lado uma velha gravura com uma longa inscrição, da qual se liam as primeiras palavras: *Humanissimi viri Francisci Angloisi Virtutibus*”. Ali “ninguém entraria durante a noite inteira para falar com ele; ninguém, em todo o forte, pensava nele, e não apenas no forte, talvez no mundo inteiro não haveria viva alma que estivesse pensando em Drogo”, até mesmo sua mãe, lidando com os quefazeres da casa, na cidade distante “[...] tivesse outras coisas em mente [...]”. Na solidão, o ruído que quebra o silêncio repetidamente, é como um martelar em sua alma – nada mais que um *ploc!*, suficiente para parecer-lhe como “[...] um rumor subterrâneo, de águas paradas, de casas mortas.” (idem, p. 35-37).

Como se vê, no contexto da guerra em que escreve Buzzati, 1940, há uma mudança significativa em relação ao modernismo, a ponto de Birman escrever, em outro de seus mais

belos textos, que “[...] é preciso reconhecer que, na passagem da modernidade para a pós-modernidade, algo da ordem do sujeito e do desejo se transformou radicalmente. Aquele não consegue mais acreditar, como anteriormente, que pode transformar a si mesmo e ao mundo com seu desejo, de maneira a poder reinventar a si mesmo e a ordem social” (BIRMAN, 2000, p. 81). A ideia forte, tanto em Birman, como em outros autores que avalizam o pós-moderno, é de que, enquanto a modernidade construiu-se em torno de um ideário revolucionário, materializando uma crença transformadora do sujeito coletivo, calcada num desejo implacável de realização, o sujeito pós-moderno, que alinhava a cultura do espetáculo e a do narcisismo, como se tem lido, “[...] busca sempre a *estetização* de si mesmo, transformada na finalidade crucial de sua existência” (idem, p. 84). Com clara ressonância em nosso processo cultural, o novo artista redistribui esse novo estado de espírito que acomete o homem comum, e se refaz através da noção de continuidade, de fragmentação, de falta de sentido, de desestruturação, do contingente, do imediato, do provisório, do temporário, das narrativas diárias e que esvanecessem, da superficialidade, da tecnologia e do armazenamento, com alguns destes elementos possibilitados pela uma constante busca de um arcabouço histórico que temos, pela tradição. Mas por qual motivo isso ocorre?

Walter Moser, que agora está definitivamente guiando nossa fala, aponta a *perda de energia* como primeiro componente do Spätzeit. Recorrer à ideia do *paraíso perdido* e da *idade de ouro*, apesar de se revelarem como dois lugares narrativos muito recorrentes, dois clichês, torna-se efetivamente operacional para pensarmos algumas questões acerca da produção artística contemporânea nesse sentido, dentro da situação de perda de energia. O primeiro deles, sinteticamente, sinaliza aquela impressão essencialmente humana de que estamos sempre no lugar errado, distantes do local onde deveríamos ou poderíamos estar; um lugar em que pudéssemos gestar uma obra capaz de lograr alguma importância. A história da arte marca inúmeros trabalhos que foram realizados sob essa noção. Assim, sem poder estar no lugar ideal, o artista deixa de poder realizar o que tem de melhor em si, devendo contentar-se com um trabalho menor. O problema, contudo, pode se estender. Não bastaria, por exemplo, poder estar no lugar idealizado, mas antes, saber qual seria este paraíso capaz de disparar nossas mais recônditas qualidades criativas. Se o paraíso perdido, aparentemente, corre risco de ser contornado, o segundo elemento mostra-se praticamente insuperável: a *idade de ouro* é objetivo bem mais aflitivo, pois está marcada em outro tempo, normalmente no passado, quem sabe no futuro, jamais, porém, no presente, justamente – impondo uma sina condicional – onde nos encontramos.

É justamente a partir de tais premissas que a obra de Buzzati foi construída, fazendo grande escola aos autores contemporâneos: infiltrando-se na sociedade em que reproduz, reconhecendo-se como parte de sua época, e jamais do lado de fora, uma testemunha que se engendra. Sua vida comum, de produtor artístico, confunde-se com a sociedade com a qual necessariamente se mistura. Dentro do fim de uma época, portanto, o conceito de perda de energia liga-se sempre às temáticas do *enfraquecimento* e de *diminuição de tamanho*, mas são as consonantes que caracterizam a própria condição humana, em meio à imensidão do universo. Conforme Moser (1999, p. 34):

Segundo esse modelo natural, os humanos se encontrariam no interior de um sistema cósmico fechado que evolui segundo a lei da entropia: o sistema teria nascido provido de um máximo de energia, de recursos, de força criadora. Sua evolução seria marcada pela perda progressiva dessa plenitude inicial. A energia se perde, os recursos se consomem e, conseqüentemente, diminuem; o tamanho das criaturas que esse sistema é capaz de produzir vai diminuindo, a força criadora dos humanos se enfraquece. O sistema está engajado numa lógica evolutiva que deixa prever seu fim entrópico – a menos que acontecimentos neguentrópicos revertam o movimento.

Absolutamente pontual a interpretação do autor. O artista do fim do modernismo é aquele que “[...] chega tarde, o sujeito humano do *Spätzeit* encontra-se num mundo diminuído, com forças diminuídas, e rodeado de seres diminuídos em relação ao estado inicial desse mesmo mundo” (idem). Vivendo, assim, numa constante de perda irreparável, esse autor se assevera do saudosismo, da nostalgia, de um passado brilhante, e, erroneamente, não só busca nele seu ideal de representação, como tenta reproduzi-lo insistentemente, procrastinando seu fim, tal como as realizações dos artistas do alto-modernismo. Moser pontua que:

Com o aparecimento dos tempos modernos, cujo imaginário reverte esse esquema entrópico da história, desenvolve-se, ao contrário, a ambição, se não o orgulho, de poder conceber e, mais ainda, de construir um novo mundo que seja melhor e mais poderoso que o do passado. [...] poder-se-ia, pois, crer que esse esquema entrópico desapareceria. Poder-se-ia crer, igualmente, que a mistura do mito e da história seria ultrapassado em favor de uma historiografia científica, mas nada disso aconteceu. O esquema volta mais forte ainda, e nada perdeu de seu vigor na afirmação programática da perda de vigor.

[...] Em resumo: o que diz esse componente semântico do termo *Spätzeit*? – Que aqueles que chegam tarde são prejudicados, encontram-se num mundo diminuído, esgotado e são desprovidos de energia criadora. Eles devem se contentar com aquilo que sobrou, ajustar-se ao potencial reduzido que lhes oferece sua época, prontos a sonhar com nostalgia e pesar com as grandezas heroicas do passado. (MOSER, 1999, p. 35-36).

Diante do que analisamos, Drogo é o homem que refuta os valores do modernismo; toda esperança depositada em sua formação se dissipa no momento em que veste a roupa militar pela primeira vez. O auge de suas impressões, contudo, está no momento em que divisa o deserto pela primeira vez, como tantas vezes replicamos aqui. O único artifício a furta-lhe a loucura foi amoldar-se ao jogo, construir sua própria verdade, através da construção da memória, tornando então razoavelmente possível sua existência.

Conclusão

Estamos, portanto, na época em que o medo redentor foi eliminado e a existência é um episódio fatídico, levando-nos ao medo puro. O medo é a distribuição elementar entre revelação, liberdade e absolvição, e sua maior crueldade está na imprevisibilidade de sua ocorrência, pela morte. Mas a literatura buzzatiana, embora não ignore seu contexto de realização, furta-se a uma fórmula simplista de composição, e tem nos elementos sobrenaturais, alinhados à leitura subjetiva da realidade e da existência humana, a característica fundamental de ficcionalizar o mundo em que se insiste retornar às constantes classificações e ao fazimento de discursos totalizantes. A inação de Drogo, em verdade, está ligada a sua perda de energia gradativa, a sua sensação de pequenez, a frustração de esforços e esgotamento de certezas, condições produzidas pela impressão do real que se transforma em suposto desamparo. Drogo vê-se diante de um nada parcial, contra o qual não cabe adotar uma atitude concreta de defesa nem de ataque, já que pode, em verdade, nada existir na *realidade* que o rodeia. Por este motivo, está autorizado à construção da memória para formalizar o autêntico, pelo temor do desconhecido. Emilio Myra y Lopez organiza satisfatoriamente, em plano teórico, como o medo se manifesta em Giovanni Drogo, e ficamos com essa explicação:

O homem sofre então, não somente o Medo ante a situação absoluta, concreta, presente e maléfica, como ante quantos sinais restaram associados a ela e agora a evocam; sofre também a incapacidade de assegurar sua fuga; sofre ante o conflito (ético) que se lhe depara ao considerar que ela terá piores efeitos que os que procura evitar. **Finalmente, surge o Medo imaginário – quarta e pior de suas modalidades fatorias – ocasionado por uma presunção analógica e fantástica que leva o homem ao temor do desconhecido e, singularmente, ao Medo do inexistente e do inesperado; culminando tudo isso no Medo e na angústia ante a face côncava da realidade: o NADA.**

Quer isso dizer que o sujeito se assusta ante sua crença de que lhe falta algo que na realidade tem. E o caso mais típico é o de muitos adolescentes (e de adultos emocionalmente adolescentes) que vivem angustiados e torturados pela ideia de

que lhes falta valor (ânimo, valentia, coragem); tais indivíduos nos apresentam o mais curioso dos motivos do Medo quando, por acaso, se esquecem de tal carência e, retrospectivamente, se apercebem de que se comportaram bem em uma situação de emergência. Tão habituados estão a ser pusilânimes que essa modificação brusca os assusta duplamente e “se horrorizam então ante a ideia de sofrer a carência do Medo”. Surge assim o paradoxo de que se atemorizam porque não se atemorizam. E nosso negro gigante goza da possibilidade de utilizar, em sua ausência, sua própria sombra. (MIRA Y LOPEZ, 1988, p. 21, *grifo nosso*).

Infelizmente, Drogo havia escapado à ignorância que as mais variadas narrativas culturais pretenderam, cuidadosamente, fazer irromper. Bauman explica que “[...] todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte” (2008, p. 46). Em Bosi lemos sobre uma tendência de (des)naturalizar as ações dos protagonistas, posto que estes atuam sob a égide de valores determinados que se revelam como uma verdadeira capacidade de *resistência* tematizada de forma romanesca. Há um exercício de todo escritor em estetizar a composição ética do personagem.

É preciso levar adiante a análise diferencial do termo “valor”. No homem de ação, a realização dos valores tem um compromisso com a verdade de suas representações. Para condenar um ato como injusto, é indispensável, ao ser ético, saber se, efetivamente, o seu sentimento de indignação está fundado em uma percepção correta dos fatos e das intenções dos sujeitos. O valor, nessa esfera da práxis, se provará pela coerência com que o homem justo se comporta a partir da sua decisão. Os obstáculos à sua vontade virão de fora, pertencerão à lei da necessidade natural ou à surpresa das contingências, mas, dentro dele, no seu chamado foro íntimo, o imperativo do dever se manterá intacto. De todo modo, é o *princípio da realidade* com toda a sua dureza que rege a realização dos valores no campo ético. A situação do romancista é outra. Ele dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva. A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável. O narrador cria, *segundo o seu desejo*, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, **o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio.** (BOSI, 2002, p. 121, *grifo nosso*).

Na representação criada por Buzzati, se há resistência, está no simples adiamento do inevitável. Realinhando o famoso aforismo, eleito por Descartes para compor um de seus retratos, ao *mundus est fabula* deve somar-se a inevitável irracionalidade humana, enquanto o mundo todo se torna o *spatium* fantástico, sutil e brutalmente exercitado. Estamos, enfim, no tempo em que a verdade encontra uma aliada raramente contestável, a tecnologia. A revolução tecnológica cada vez mais interfere na concepção de verdade. Algo impresso, gravado ou filmado, o que se multiplica todos os dias por toda a parte, transmuda-se rapidamente em verdade. Os

valores, que antes se confundiam com o próprio conceito de verdade, agora estão submetidos apenas a impressões de acontecimentos. Confronta-se a verdade pela memória, mas é uma luta cada vez mais injusta. Historicamente, a tecnologia sempre cuidou de arruinar a memória, haja vista como tantos e tantos fatos foram registrados em livros de história, funcionando como base da educação de incontáveis gerações, até que se pusesse em contraste com novas provas, paradoxalmente produzidas por outras tecnologias, transformando tudo – a antiga e a nova teoria – em simples hipóteses. O perigo reside justamente aí, até onde a nova tecnologia também não está funcionando apenas como subterfúgio para construção de novas verdades. O romance distópico, 1984, de George Orwell já deixava bem claro de que como o domínio da informação centrava-se como fonte de todo o poder. A tecnologia, que por vezes muito é confundida com evolução, ora patrocina uma maneira aparentemente educada de se colocar e impor. O rigor científico supera qualquer lenda, mito e crença, mas ele mesmo é uma estrutura primária válida apenas a partir de determinismos situacionais.

A memória, ainda que equivocada, ainda que redecorada e construída, como lemos no episódio da *visã do deserto*, em Buzzati, somente ela é capaz de dar dignidade ao ser humano; se o homem acredita na força da subjetividade, ainda que intimamente, poderá escolher entre a memória e a verdade; poderá sem dúvida não ser contaminado pelo *grande* discurso. Não tem importância o quanto não se pode confiar em nossa memória, porque o substrato da vida ainda estará nela. Confiar na memória é o mesmo que crer sem mais poder ver; é uma crença construída, mas o que não é? Pela tecnologia as novas gerações poderão ter acesso a todo tipo de acontecimento e essa será sua nova crença e religião, mesmo que produções cinematográficas, como *Minority Report* denunciem o perigo da crença na tecnologia como subsídio suficiente a formação da verdade, isso não se apagará; as verdades, nesse sentido, formam o novo arcabouço de previdência; ali, a mais alta tecnologia facilmente manipulada, justamente aplaca a verdade, e só pode ser raramente vencida pela memória. No entanto, o esforço por lembrar-se de seu passado é que resgata a autenticidade do homem, em uma luta que se renomeia entre indivíduo *versus* tecnologia. Com tudo isso, queremos dizer que a memória é mais que uma forma de conhecer o mundo, não se trata apenas de acessá-lo, mas sim de adimiti-lo como um lar, ainda que muitas narrativas construídas façam dele o que podemos entender e esperar.

Referências

ARSLAN, A. *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*. Modena: Mucchi Editore, 1993.

- ASQUER, R. *La grande torre: vita e morte di Dino Buzzati*. Lecce: Manni, 2002.
- BAUMAN, Z. O pavor da morte. In:_____. *Medo líquido*. Trad. Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 35-73.
- BOSI, A. Narrativa e resistência. In:_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.
- BUZZATI, D. *O deserto dos tártaros*. Trad. de Aurora Fornani Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CAMPBELL, J. Epílogo: mito e sociedade. In:_____. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In:_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Col. Debates.
- CAMARANI, A. L. S. Introdução. In:_____. *A literatura fantástica*. Caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 7-9.
- COMPAGNON, A. O mundo. In:_____. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 95-135.
- GINZBURG, J. Impacto da violência e constituição do sujeito: *um problema de teoria da autobiografia*. Revista Desenredo, 2009. P. 123-131.
- FISCHER, L. A. *Dicionário de palavras e expressões estrangeiras*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- KAFKA, F. *O castelo*. Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MIRA Y LÓPES, E. O medo. In:_____. *Quatro gigantes da alma: o medo, a ira, o amor, o dever*. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 21-106.
- MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2003.
- MOSER, W. Spätzeit. In:_____. *Narrativas da modernidade*. Org. de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-54.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. *Texto/contexto; ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- WEINRICH, Harald. Uma nova profissão: rejeitador (Böll, Borges). In: *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 283-289.

Carlos Eduardo Monte

Doutorando em Estudos Literários pelo Programa em Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho UNESP/Araraquara (2015-).
É Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho UNESP/Araraquara (2014).

Recebido em 20 de maio de 2015.

Aceito em 30 de junho de 2015.

A MEMÓRIA NA TESSITURA NARRATIVA DO EVANGELHO DE LUCAS

Memory in the narrative tessitura of Lucas' Gospel

Aliana Georgia C. Cerqueira
UNESP

Resumo: Narrar uma história, além de um ato estético-literário, pode ser uma estratégia a favor da memória. A assertiva dada pode evidenciar-se no gênero Evangelho, narrativa do chamado cristianismo primitivo. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo investigar o papel da memória na tessitura narrativa do Evangelho de Lucas. Fundamentaram a investigação os estudos de Auerbach (2007), Benjamin (1996), Candau (2012), Cassin (1999), Ferreira (2006), Halbwachs (2006), Le Goff (1996), Luz (1993), Mendes (2011), Mitidieri (2010), Pollak (1986) e Sarlo (2007). Como procedimento metodológico empregou-se a pesquisa bibliográfica. Constatou-se que os escritos dos evangelhos apresentam traços de formas literárias conhecidas como a doxografia e indícia, cultural e historicamente, a formação da identidade judaico-cristã, possibilitando a evocação dessa memória por meio dos rituais – narrativos e litúrgicos.

Palavras-chave: Narrativa paleocristã. Memória Coletiva. Identidade.

Abstract: *To narrate a story beyond a literary aesthetic act can be a strategy to benefit the memory. This statement is evidence in the Gospel genre, the primitive Christianity. In this sense, the aim of the study is to investigate the role of the memory in the narrative structure of Luke's Gospel. The research studies are based on Auerbach (2007), Benjamin (1996), Candau (2012), Cassin (1999), Ferreira (2006), Halbwachs (2006), Le Goff (1996), Luz (1993), Mendes (2011), Mitidieri (2010), Pollak (1986) and Sarlo (2007). The methodological procedure employed a literature research indicating the writings of the Gospels exhibit traces of literary forms known as doxography, which is the cultural and historical formation of the Judeo-Christian identity. Thus, making it possible to recall this memory through narrative and liturgical rituals.*

Keywords: *Christian Narrative. Collective memory. Identity.*

Introdução

A memória parece ser inerente ao ser humano. É possível encontrar vestígios mnemônicos em (quase) todos os povos e diferentes culturas. Ela desenvolve-se como uma necessidade de preservar o passado para construir o presente e esboçar o futuro. Na Literatura e na História, por exemplo, constata-se sua voz tênue, veemente ou silenciosamente disfarçada.

Assim, há como verificar a importância da memória para uma determinada cultura através de seus textos históricos e, até mesmo, literários. Não é necessário ser um especialista em estudos teológicos para perceber, por exemplo, a presença da memória na cultura judaica, a importância da lembrança para a consolidação de sua fé. Vários elementos culturais demonstram a preocupação com a retomada do passado: livros sagrados que registram leis morais, cerimoniais e civis; releitura desses escritos e ensino veemente às crianças e jovens; cerimônias que (re)atualizam e estabelecem valores de sua tradição. Como se lê em Joel 1: 3: “Fazei sobre isto [fatos históricos, nesse caso, a seca que desolou a nação] uma narração a vossos filhos, e vossos filhos a seus filhos, e os filhos destes à outra geração.”.

Do mesmo modo, a memória é essencial ao Cristianismo, uma vez que suas raízes tenham advindo do próprio Judaísmo, ainda que aquele se diferencie desse. Desde sua fundamentação e permanência, rituais (liturgia) e narrativas fazem parte do universo de resgate do passado. Mendes (2011) analisa a memória cristã como uma memória coletiva e esclarece: “Essa memória compartilhada pelos cristãos, que vai ser resgatada em cada época, respondendo a necessidades e objetivos de cada uma delas, corresponde a um elemento unificador das primeiras comunidades cristãs e formadora desta tradição” (p. 15). A autora, em sua análise, aponta como principal suporte dessa memória os *evangelhos*, vistos como artefatos culturais e suportes da memória coletiva. Através das narrativas “a memória deixa de ser simplesmente uma lembrança que ainda preserva um sentido de distância, mas realiza o papel de re-atualização da figura e palavras de Jesus” (MENDES, 2011, p. 11).

Infelizmente, por longo tempo o texto bíblico foi apenas estudado nos círculos religiosos, deixando-se de lado o estudo literário, como esclarece Ferreira (2006). No entanto, além do estudo desses textos ser complementar à Teologia, pode contribuir significativamente na compreensão da cultura oriental e do homem no uso da linguagem, de como ele constrói metaforicamente o sentido e alude à tradição judaico-cristã, a exemplo das obras literárias nas quais a presença do texto bíblico é recorrente, como dos autores: Brecht, Faulkner, Goethe,

Guimarães Rosa, Hemingway, Kirkegaard, Machado de Assis, Saramago, Thomas Mann, Tolkien, apenas para citar alguns. Além de que, como bem evidencia Frye (2004), Jesus – pessoa central na Bíblia, especialmente os evangelhos – é uma figura de crucial importância na história do Ocidente, ou seja, um instaurador de discursividade, e, conseqüentemente, de memória. Ademais, para Alter (2007), a Bíblia é uma obra que, do ponto de vista literário, resiste ao tempo. Ele desmistifica sua leitura ao considerá-la um livro que, como outros, atinge seus efeitos por meio da língua escrita, e, ainda, demonstra que estudar os textos bíblicos não significa desconsiderar os demais valores da obra, como os históricos, arqueológicos e religiosos, mas se deve realizar a análise literária antecedente a qualquer outra, visto que essa leitura é esclarecedora quanto ao que o texto diz.

Dessa maneira, considerando o evangelho como um gênero literário e histórico, o presente trabalho tem como objetivo investigar o papel da memória na tessitura narrativa do Evangelho de Lucas, um dos quais se encontram registradas as parábolas de Jesus, gênero da narrativa breve que atravessou séculos e permanece no imaginário popular ocidental, na Literatura Brasileira e estrangeira.

Como procedimentos de análise, empregou-se a pesquisa bibliográfica, com fundamento nos estudos de Auerbach (2007), Benjamin (1996), Candau (2012), Cassin (1999), Ferreira (2006), Halbwachs (2006), Le Goff (1996), Luz (1993), Mendes (2011), Mitidieri (2010), Pollak (1986) e Sarlo (2007). Assim, a metodologia aponta para a leitura do Evangelho de Lucas, do contexto histórico e cultural e do referencial teórico que fundamentam o estudo. Logo, após apresentação dos pressupostos teóricos sobre a memória e dos principais aspectos culturais na formação do texto de Lucas, informações pertinentes à compreensão do gênero a que pertence, é discutida a análise.

1. Memória coletiva e construção da identidade na narrativa

A memória é a propriedade de conservar informações; é o conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas, de acordo com Le Goff (1996). Tratando-se de representações da memória, sabe-se que:

O ato mnemônico fundamental é o comportamento narrativo, caracterizado, sobretudo, pela sua função social, pois, é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo (LE GOFF, 1996, p. 224-225).

Logo, a narração do passado é também um ato representativo, pois é a presença da palavra no lugar do fato. Portanto, a memória pode ser considerada uma representação, isto é, criada a partir da vontade individual ou coletiva, mas também pode ser um fato “inevitável”. Como aponta Sarlo (2007), não se pode eliminar o tempo passado, ele é um perseguidor e, nas palavras da autora: “sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo” (p. 12). A partir das palavras de ambos os autores, infere-se que a narrativa é também suporte da memória, guardiã do passado e, simultaneamente, indicadora do futuro: “Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro” (SARLO, 2007, p. 12).

Do mesmo modo, Benjamin (1996) afirma que a memória é, das faculdades, a mais épica, visto que apenas uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas e resignar-se com o desaparecimento dessas coisas. O poeta Hesíodo evoca as filhas da deusa Mnemosine (Memória) – as musas –, para iniciar seu canto poético e desvelar sua narrativa. Destarte, o autor considera que:

A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite o acontecimento de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. (BENJAMIN, 1996, p. 210; grifo do autor).

Ademais, o ato de narrar diferencia-se quanto à qualidade narrativa, ao estilo, aos detalhes, à linguagem, dos quais os ingredientes principais são retirados do próprio homem: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1996, p. 198). Ainda no que tange à experiência, a memória pessoal e a memória dos outros (ou de sua comunidade), são fundamentais para a narração: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1996, p. 199).

Por conseguinte, a memória também está relacionada à construção da identidade. Pollak (1992) afirma que na construção identitária há três elementos essenciais: a unidade física, isto é, o corpo da pessoa ou a coletividade, que imprime o sentimento de fronteiras físicas ou de

pertencimento ao grupo, respectivamente; a continuidade dentro do tempo e o sentido de coerência. São diferentes elementos unificados na formação de um indivíduo. Logo, o autor conclui:

Podemos, portanto, dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 5; grifo do autor).

No que se refere ao grupo, cumpre mencionar o conceito de memória coletiva de Halbwachs (2006). De acordo com os estudos desse autor, a consciência atua no presente na escolha do passado, e assim, compreende uma reconstrução, pois o momento original não é mais o vivido, não há uma memória “estocada” no inconsciente, mas é possível reconstruí-la, reinterpretá-la através da evocação. Nessa perspectiva, a memória individual é socialmente constituída por quadros sociais, sendo que, tudo que é lembrado faz parte de tais construtos realizados no presente. A memória do indivíduo tem sua base no contexto social, sendo formada pelos quadros sociais – família, religião, formação cultural - que a pessoa viveu em sociedade e em todas as fases da vida. Não obstante, no entendimento de Halbwachs, a memória terá sempre um caráter social, não pode haver uma memória estritamente individual porque a memória é formada coletivamente:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que os outros estejam presentes, (...), pois sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Logo, a memória individual está intimamente relacionada à memória do grupo, e essa última é a área maior da tradição, a qual representa a memória coletiva. Para finalizar esse entendimento, encontra-se, na importância da coletividade, a convergência entre suas recordações:

Para que uma memória se beneficie da memória dos outros, não basta que estes apresentem seus testemunhos: também é necessário que ela não tenha deixado de concordar com a memória deles e que haja muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Isso implica considerar a escrita dos evangelhos como uma narrativa memorial de sua memória coletiva, os quais tanto são elaborados através desta memória como servindo de suporte dela, estabelecendo sua identidade.

2. O texto de Lucas e sua caracterização: evangelho, um gênero literário?

Antes de analisar o material literário da narrativa de Lucas, é fundamental apresentar quais características de gênero literário seus textos evidenciam, atestando, também, sua literariedade.

Ferreira (2006) assume o evangelho como gênero biográfico greco-romano, em especial, o Evangelho de Mateus, pois recebe tratamento retórico com o fim de evidenciar a personagem principal e é colocada a certa distância do tratamento exclusivamente historicista. Seus estudos sobre esse texto contribuíram para o olhar literário sobre os evangelhos, possibilitando o encontro de seus traços genericistas, sua forma, objetivos da escrita e o público (leitor) alvo. Por longo tempo esses textos eram apenas considerados um amontoado de pequenos fragmentos, sem atenção às suas escolhas lexicais, configuração, estilo e demais aspectos de sua forma composicional. O autor lembra que, apesar de o evangelho apresentar dados da realidade social, seu objetivo é, também, descrever “o mundo ideologicamente com a intenção de levar os leitores a aceitarem os valores ali expressos em oposição àqueles da sociedade” (p. 109). Assim, pensar o “evangelho” como literatura própria do Cristianismo em um texto fragmentado e sem conexões é insuficiente para definir os propósitos do gênero utilizados pelos seus escritores/autores.

Entretanto, não se pode falar em escritores dos evangelhos no sentido estrito do termo, discussão que por si só já demanda diferentes abordagens hermenêuticas e teológicas. Todavia, essa questão aproxima os evangelhos das formas doxográficas:

Os seus autores só podem ser considerados escritores no sentido mais amplo do termo, pois fundamentalmente são simples copiadores, transmissores ou redatores. Sua atividade consiste, sobretudo, em transmitir, agrupar e reelaborar um material transmitido; a mesma interpretação teológica desse material – na medida em que se pode supor que existiu tal interpretação – se reduz essencialmente a uma atividade indireta (DIBELIUS, 1984, p. 14, tradução minha)¹.

¹ “A sus autores sólo se les puede considerar escritores en el sentido más lato del término, pues fundamentalmente son simples recopiladores, transmissores o redactores. Su actividad consiste sobre todo en transmitir, agrupar y reelaborar un material transmitido; la misma interpretación teológica de este material – en la medida en que se puede suponer que existió dicha interpretación – se reduce esencialmente a una actividad indirecta.” (DIBELIUS, 1984, p. 14).

Os autores dos evangelhos são escritores em sentido amplo, pois podem ser considerados recopiadores, transmissores ou redatores, tais como o são os escritores doxográficos, cujas características de escrita (desses “copistas” ou “transmissores”) são indicadas por Cassin (1999). Essa e outras características do Evangelho de Lucas o aproximam da doxografia, ou, como outros autores preferem chamar, biografia greco-romana. Vale acrescentar que a esfera, o ambiente cultural e social que originaram a forma (auto)biográfica greco-romana são semelhantes às que influenciaram a doxografia.

Estão presentes na produção desse evangelho a influência cultural dos povos que habitavam a Palestina da época. O Império Romano, que havia assimilado a cultura grega pelo Helenismo, influenciou culturalmente os judeus e, conseqüentemente, cristãos. Assim, o estudo de Ferreira (2006), baseando-se nos estudos de Bakhtin (1998), Burridge (1999), Lesky (1999), Momigliano (1993), Talbert (1992), e outros, e em exemplos como os de Plutarco, indica os traços biográficos do Evangelho de Mateus, os quais convergem com as concepções sobre doxografia. Seu estudo ajuda a compreender a constituição do Evangelho de Lucas, que possui traços semelhantes.

Nos evangelhos, atribui-se papel central à personagem Jesus. O narrador mantém o foco centrado nele, até mesmo elementos como cenário, indicações cronológicas e personagens giram em torno da personagem. Cumpre mencionar, também, que o elemento ficcional na biografia, e aqui se acrescenta doxografia, tinha a preocupação com o trabalho artístico e retórico do texto, não significando, com isso, que se tratava de um fato inverídico, mas que se buscava mais a transformação do leitor do que a exatidão histórica, acrescenta Ferreira (2006). Isto é, os evangelhos foram escritos com o objetivo de produzir uma reação em seus leitores, não simplesmente descrever fatos ocorridos no passado. Com elementos da ficção como componente de sua escrita, esse gênero objetiva o convencimento através da coerência interna, cuja principal indicação da verdade ou falsidade do texto era a plausibilidade. Como esclarece Arfuch (2010), sobre a incerteza do ficcional/não ficcional das formas biográficas e autobiográficas: “seu *efeito de credibilidade* entra em jogo através dos mesmos *procedimentos retóricos* que caracterizam os gêneros de ficção, sobretudo o romance” (p. 73, grifo da autora).

Na definição de biografia de Burridge, como menciona Ferreira (2006), a forma biográfica teve origem entre os que participavam de um determinado grupo após a morte do líder para manter e registrar o exemplo a ser seguido. De acordo com o autor, esse tipo de descrição

aproxima o evangelho aos escritos biográficos de filósofos, ou, mais especificamente, a doxografia, cujo objetivo era também propagar os ensinamentos da escola filosófica. Uma das razões para a escolha da forma biográfica é a sua disponibilidade naquele contexto e a possibilidade de desenvolvimento de uma escrita seletiva, na qual se deslocam detalhes como tempo e cronologia para o segundo plano, a fim de destacar a apresentação descritiva do biografado. Era função desse modo de escrita “atualizar as palavras e ações de Jesus junto ao leitor dos anos 80 d. C.” (FERREIRA, 2006, p. 177).

Luz (1993) afirma que se for feita uma análise anacrônica dos evangelhos, a relação desses escritos com a biografia é controversa. Para esse autor, os evangelhos apresentam alguns traços que os aproximam da forma biográfica antiga, sobretudo, pelo seu tom próprio para aconselhar ou pelo ordenamento sistemático do material. Todavia, dentre os pontos que diferenciam os evangelhos da forma biográfica, está a referência ao texto bíblico (Antigo Testamento), fundamental para sua escrita, cuja característica é alheia à biografia antiga.

A doxografia, por sua vez, é caracterizada pela reunião de trechos de obras, fragmentos, citações, partes que demonstram um “todo estranho”, assinala Mitidieri (2010). Mais além do sentido etimológico “opinião”, *doxa* remete ao significado de opinar, reter uma observação quanto a alguém, um conceito que se faz de uma pessoa, relacionando às noções de fama e consolidação pública. Entretanto, existem ambivalências terminológicas, mesmo no sufixo *grafia*, que remete à escrita, como bem esclarece Cassin (1999).

Quanto ao ordenamento assistemático do material doxografado, há, por exemplo, em *Apologia de Sócrates*, um material que não retrata muitas passagens da vida de Sócrates e as apresenta em meio a citações e registros do pensamento transmitido pelo filósofo nas suas lições orais, indica Mitidieri (2010). Essa característica evidencia-se no Evangelho de Lucas, pois ali se lê poucas passagens relatando a infância, adolescência e juventude de Jesus. Após a narração de seu nascimento, sua circuncisão ao oitavo dia, apresentação no templo e um episódio em seus 12 anos, a narrativa dá um salto para os seus 30 anos, quando inicia seu ministério. A seguir, a narração de seu nascimento:

Naqueles dias, foi publicado um decreto de César Augusto, convocando toda a população do império para recensear-se. Este, o primeiro recenseamento, foi feito quando Quirino era governador da Síria. Todos iam alistar-se, cada um à sua própria cidade. José também subiu da Galiléia, da cidade de Nazaré, para a Judéia, à cidade de Davi, chamada Belém, por ser ele da casa e família de Davi, a fim de alistar-se com Maria, sua esposa, que estava grávida. Estando eles ali, aconteceu completarem-se-lhe os dias, e ela deu à luz o seu filho primogênito,

enfaixou-o e o deitou numa manjedoura, porque não havia lugar para eles na hospedaria (LUCAS 2: 1-7).

Após essa narração, menciona-se a sua circuncisão e apresentação no templo:

Completados oito dias para ser circuncidado o menino, deram-lhe o nome de JESUS, como lhe chamara o anjo, antes de ser concebido. Passados os dias da purificação deles segundo a lei de Moisés, levaram-no a Jerusalém para o apresentarem ao Senhor (LUCAS 2. 21-22).

Posteriormente, mostra-se o discurso de dois profetas – Simeão e Ana – e, sobre sua infância, é dito apenas que “Crescia o menino e se fortalecia, enchendo-se de sabedoria; e a graça de Deus estava sobre ele.” (Lucas 2: 40), e ainda, narra-se a sua primeira ida ao templo em Jerusalém, aos doze anos de idade. Depois desse episódio, há relatos da pregação de João Batista anunciando-o, quando Jesus vai a seu encontro e é batizado, aos 30 anos. Logo depois, jejua e passa pela tentação para, então, iniciar seu ministério de preleções, milagres e, sobretudo, narrações de parábolas. Contudo, apesar dessas semelhanças com a doxografia, não se deve tomar o Evangelho de Lucas como gênero doxográfico de forma restrita, especialmente porque seus objetivos eram outros, já supramencionados quando da análise de sua memória no Paleocristianismo. Vale acrescentar que a narração do evangelho foge, em muitos aspectos, à narrativa dos filósofos. Há ausência de propaganda a respeito da personagem relatada e sua descrição não condiz com a de alguém que está sendo promovido, nos moldes de descrição de heróis da Antiguidade.

Além disso, Jesus aparece em público carregando crianças no colo, falando com mulheres, mendigos, pecadores e outros excluídos. Sua morte é degradante, mostra-se fraco quando se aproximam os momentos de sua aflição e tortura; recebe ajuda de outro homem para levar a sua cruz, o próprio instrumento de condenação, o qual não foi capaz de carregar até o destino; seus discípulos fogem e um deles negou-o três vezes. Como afirma Auerbach (2007), esses relatos são inadequados ao estilo das narrativas literárias gregas e ao estilo de sua oratória elevada. Diferente de narrações da vida de filósofos, como Sócrates, o qual permanece firme em suas opiniões na narrativa, sendo retratado de modo impassível em sua sentença de morte, quando estava a beber o veneno da sicuta.

Desse modo, entende-se que o Evangelho de Lucas contém muitos traços do gênero doxográfico (que para alguns autores é uma das formas biográficas greco-romanas). Entretanto, há aspectos que, por motivos claros, o diferenciam dos demais escritos da doxografia: a alusão ao Antigo Testamento e o modo de pensar o mundo cuja herança ainda era da língua hebraica, da

cultura judaica; modos narrativos e de descrição da personagem principal distintos. Ademais, compreende-se o Evangelho de Lucas como um texto bem elaborado literariamente. Em sua narrativa, notam-se relatos de um “historiador” simples e acessível, que como narrador foi um escritor buscando ser influente e detalhista na transmissão do discurso de sua personagem. Esta última característica está atrelada à construção da memória, e, antes de ser analisada, apresenta-se a influência cultural presente nos seus escritos na seção a seguir.

2.1 O evangelho: rastros da circulação cultural em um Império

Na escrita do Evangelho de Lucas, encontram-se diversas marcas textuais, linguísticas e culturais que refletem a circularidade cultural por que passava a Palestina na época Paleocristã. Enquanto refletem indícios culturais, também os refratam indicando novos aspectos a essa cultura híbrida, novos conceitos de comportamento e espiritualidade. Sobre essa circularidade cultural, já foi mostrado que o evangelho contém com traços da forma biográfica greco-romana, como indica Ferreira (2006) e problematiza Luz (1993); ou doxográficos, como salientam Mitidieri (2010) e Cassin (1999). Desde o nome atribuído aos seus escritos, que fazem parte do terceiro livro do conjunto de Evangelhos Sinópticos², até o conteúdo de sua narrativa e o estilo com que a escreve, expressa-se uma memória coletiva.

O termo evangelho já era usual no Império Romano muito antes do nascimento de Jesus e da divulgação, por meio de seus discípulos, de seus ensinamentos e obras. Etimologicamente, significa “boa notícia”, ou “boa mensagem”, do grego *euangelion*: *eu-* bom, e *-angelion* mensagem. O *euangelos* era o mensageiro bom, como aquele homem que levava do campo de batalha a notícia da vitória. Após o século IV a. C., por causa do culto ao imperador, que começou a ser considerado um deus, a palavra *euangelion* passou a ser utilizada para anunciar o nascimento do soberano, a sua coroação ou aquilo que iria realizar no reinado. Segundo o historiador Tácito (*Annales*, VI, XXII), uma antiga inscrição do calendário de Priene, séc. 9 a.C., descrevia o nascimento de Augusto como sendo “boas novas” para o mundo. Assim, os discípulos de Jesus tomaram o vocábulo para registrar os feitos e ensinamentos do mestre, expressando, com todo

² Dos quatro evangelhos encontrados no Novo Testamento bíblico, os evangelhos de Marcos, Mateus e Lucas são conhecidos como sinóticos (do grego *synopsis*: visão de conjunto), pois são semelhantes em sua organização e passíveis de comparação entre si, quando dispostos em colunas verticais paralelas, permite-se uma visão desse conjunto.

seu significado, que o nascimento e a vida do nazareno era a boa notícia para a humanidade, em detrimento do imperador.

O início da narrativa indica o estilo de um historiador e a preocupação com a veracidade dos fatos, mas diversas vezes seu modo de narrar simples indica uma intenção em alcançar até o camponês que não dominava a erudição histórica e religiosa. Segundo Postal (2009), dentre as estratégias por ele utilizadas na tentativa de garantir essa historicidade, encontram-se: o estilo do prefácio, a figurativização do narratário e exposição dos fundamentos da fidedignidade de sua narrativa. O seu prefácio segue o estilo dos prefácios de historiadores gregos da Antiguidade, como o historiador Tucídides (460 a. C. – 396 a. C.), Postal (2009). Nele, a identificação é possível apenas com a ativação da cultura pessoal do leitor:

Visto que muitos houve que empreenderam uma narração coordenada dos fatos que entre nós se realizaram, **conforme nos transmitiram os que desde o princípio foram deles testemunhas oculares e ministros da palavra**, igualmente a mim me pareceu bem, **depois de acurada investigação** de tudo desde sua origem, dar-te por escrito, **excelentíssimo Teófilo**, uma **exposição em ordem**, para que tenhas plena certeza das verdades em que foste instruído. (Lucas 1: 1-4; grifos meus).

Desse modo, nota-se, além dessa ativação cultural, o endereçamento a Teófilo, a fundamentação nas informações colhidas de testemunhas oculares, pesquisa cuidadosa e, por fim, uma cronologia. Seu efeito de sentido de realidade, por meio do discurso e, especialmente das narrativas que coletou, isto é, os testemunhos, é um ato de memória, como indica Benjamin (1996). É a fonte a que recorrem todos os narradores, direta ou indiretamente, e as melhores narrativas, na visão benjaminiana, são aquelas que se aproximam das histórias orais relatadas por anônimos.

Além de haver uma memória na narrativa de Lucas, o próprio Evangelho atuou como suporte para essa memória. Considerando o conceito de Halbwach, Mendes (2011) defende a memória do Paleocristão³ como uma memória coletiva, partilhada pelos membros das comunidades primitivas do cristianismo e, ainda, considera a escrita dos *evangelhos* uma narrativa memorial, como um elemento fundamental na constituição dessa memória, atuando como suporte da memória cristã, ao possibilitar seu resgate e oferecer a garantia de constante repetição e atualização.

Como narrativa, o Evangelho de Lucas carrega em si uma qualidade que os demais evangelhos não possuem: maior quantidade de parábolas, detalhes de fatos ocorridos na época de

³ O Paleocristianismo é o termo utilizado por alguns historiadores para referir-se ao início do Cristianismo, entre 30 e 36 d. C.. Nasceu através do movimento de Jesus e da pregação de seus discípulos, em meio a uma sociedade judaica. Após a morte de seu líder, o grupo dos seguidores de Jesus, existente ainda dentro do judaísmo, recorria à memória e às tradições judaicas para articular suas pregações, sua crença e fidelidade a Jesus.

Jesus, costumes do camponês palestino e acontecimentos atestados pela História e Arqueologia. Fatos e cenas que compõem a narrativa lucana fazem parte do contexto histórico da palestina na época. O Império romano havia expandido-se grandemente e os judeus encontravam-se sob seu domínio, vivendo sua cultura em meio aos mais variados costumes dos diferentes povos com os quais conviviam. É também esse o cenário de circularidade cultural que constituirá a memória coletiva no Evangelho.

3. A narrativa lucana e seus sinais de memória

A memória exerce um papel fundamental na formação da identidade e da tradição cristã, evidencia a circularidade cultural na formação da Cristologia no Evangelho, a partir de diversos encontros culturais judaicos, greco-romanos e cristãos, esclarece Machado (2005). Como exemplo, pode-se citar o costume de realizar reuniões para uma refeição comum, como se encontra na narrativa de Lucas. Desde tempos mais antigos ao Paleocristianismo, as refeições comuns entre membros da família em memória de um morto eram praticadas e representavam uma expressão social. Os judeus reuniam-se para comer juntos na páscoa e demais festas de sua cultura. Enquanto que, nos primeiros séculos cristãos, essa era uma prática que tanto resgatava uma memória antiga (o costume de reunir-se para comer em celebração) como referenciava uma nova prática a ser sempre lembrada: a *Ceia do Senhor*, a qual comemorava a morte e ressurreição do messias para os cristãos:

E tomou um pão, deu graças, partiu e deu-o a eles, dizendo: ‘este é meu corpo que é dado por vós. **Fazei isto em minha memória**’. E, depois de comer, fez o mesmo com a taça, dizendo: ‘essa taça é a nova aliança em meu sangue, que é derramado por vós’ (Lucas 22: 19 -20; grifo meu).

Esse é outro exemplo da memória no Evangelho de Lucas, além da representação do passado, encontrada na linguagem e em outras manifestações culturais. As práticas e ritos permitiam o forte vínculo entre passado e presente. É um passado que não suspende o presente, mas implica um (outro) futuro, parafraseando Sarlo (2007). O próprio ato de fracionar o pão era um costume entre os judeus, fazia parte de um de seus ritos. Verifica-se que:

A memória partilhada pelas primeiras comunidades cristãs, da vida, palavra e ensinamentos instituídos por Jesus, através dos rituais celebrados pelas comunidades, vai solidificar a tradição cristã, oferecendo aos fiéis um sentimento de pertença, de identificação e de união dentro das primeiras comunidades cristãs (MENDES, 2011, p, 68).

Esses rituais, como forma de resgate do passado, podem ser notados ao longo da narrativa lucana, bem como os pequenos gestos e manifestações da natureza. Estes últimos são pontos de reconhecimento do passado, os quais funcionam como atualização de palavras anteriormente ditas. Na ocasião da última ceia, Jesus discursa acerca de diversos assuntos com os discípulos, dentre eles, a sua morte e citações de profecias inscritas do Antigo Testamento. No entanto, entre algumas indagações que os discípulos lançavam como réplica, um deles afirmou estar disposto a morrer com o mestre. Ao que este respondeu: “Afirmo-te, Pedro, que, hoje, três vezes negarás que me conheces, antes que o galo cante” (Lucas 22: 34).

Esta narrativa evidencia a preocupação mnemônica do relato, especialmente quando no versículo 60, do mesmo capítulo, o canto do galo torna-se um elemento instaurador do reconhecimento. Todavia, não apenas este fenômeno, porque o animal canta quando o discípulo nega conhecer Jesus e relembra suas palavras apenas quando, repentinamente, seu olhar encontra com o do mestre:

[...] uma criada, vendo-o assentado perto do fogo, fitando-o, disse: Este também estava com ele. Mas Pedro negava, dizendo: Mulher, não o conheço. Pouco depois, vendo-o outro, disse: Também tu és dos tais. Pedro, porém, protestava: Homem, não sou. E, tendo passado cerca de uma hora, outro afirmava, dizendo: Também este, verdadeiramente, estava com ele, porque também é Galileu. Mas Pedro insistia: Homem, não compreendo o que dizes. E logo, estando ele ainda a falar, cantou o galo. Então, voltando-se o Senhor, fixou os olhos em Pedro, e Pedro se lembrou da palavra do Senhor, como lhe dissera: Hoje, três vezes me negarás, antes de cantar o galo. Então, Pedro, saindo dali, chorou amargamente (Lucas 22: 54-62).

A dramaticidade do relato é marcada pela retomada do passado próximo que se fez presente, da ressignificação que o simples cantar de um galo dá à negação de um discípulo que se predizia fiel. De modo semelhante, na tragédia grega, diferentes gestos ou fenômenos marcavam a função de elemento de memória e desvelar de um personagem que estava desaparecido e havia retornado sem que ninguém notasse. Esse elemento foi definido por Aristóteles, em sua *Poética*, como reconhecimento. Após a narração de sua morte, sepultamento e ressurreição, o último capítulo do Evangelho de Lucas contém relatos que evidenciam a preocupação do narrador com a preservação do passado e retomada de elementos ritualísticos, que culminam em um reconhecimento ao estilo da tragédia grega. Este episódio, que toma metade do capítulo, encontra-se apenas no texto lucano e mostra a conversa de alguns discípulos sobre os últimos acontecimentos que presenciaram, bem como seu luto e pesar enquanto caminhavam a Emaús. Entretanto, uma surpresa aguardava-os no caminho.

Naquele mesmo dia, dois deles estavam de caminho para uma aldeia chamada Emaús [...]. E iam conversando a respeito de todas as coisas sucedidas. Aconteceu que, enquanto conversavam e discutiam, o próprio Jesus se aproximou e ia com eles. Os seus olhos, porém, estavam como que impedidos de o reconhecer (sic) (Lucas 24: 13-16).

A narrativa segue e as personagens, além de não reconhecerem o mestre, ficaram abismadas por pensar que aquele suposto forasteiro não sabia o que havia acontecido em Jerusalém. Então, explicaram-lhe o que houve, qual o motivo da tristeza que apresentavam. A resposta do forasteiro foi outra mostra de resgate da memória. Seu discurso começou com a retomada dos escritos antigos. Iniciou com as histórias de Moisés, passando por profetas judaicos e demais palavras que poderiam trazer à tona o que parecia estar esquecido. No entanto, ao cair da tarde, todos entraram na aldeia e foram comer. Durante a refeição, ocorreu o reconhecimento: “E aconteceu que, quando estavam à mesa, tomando ele o pão, abençoou-o e, tendo-o partido, lhes deu; então, se lhes abriram os olhos, e o reconheceram; mas ele desapareceu da presença deles” (Lucas 24: 30-31). Os discípulos, que haviam compartilhado diversas refeições com Jesus, bem como estado familiarizados culturalmente, reconheceram seu modo de partir o pão. Nesse momento, o tom da narrativa muda e o estado de luto vai amenizando-se pouco a pouco.

Dessa forma, os relatos de Lucas mostram que sua base é a memória, tanto como retomada, quanto do trabalho com o devir (memória de futuro), com a preocupação em retomar os rituais e palavras marcadas em seu escrito. Mostra-se que cada cristão sendo formado possui sua memória compartilhada da figura de Jesus a partir de uma memória individual e coletiva. Vale ressaltar que o conhecimento do judaísmo, a dominação romana, os rituais e, sobretudo, o relacionamento dos indivíduos inseridos nas comunidades palestinas influenciaram a escrita do evangelho supracitado e, *a posteriori*, serviram de base como uma “moldura” para a memória compartilhada, em resposta às diferentes situações, através da evocação da própria figura de Jesus.

Considerações Finais

Através da pesquisa realizada evidenciou-se que a narrativa é o suporte da memória e o ato mnemônico por excelência. Nessa perspectiva, compreende-se o Evangelho de Lucas como suporte da memória cristã, como instaurador de discursos de uma memória individual e coletiva, como texto marcado pelo tom literário, como a dramaticidade do relato e elementos

mnemônicos. Tanto na construção narrativa como no conteúdo de seu relato, o Evangelho indicia culturalmente e historicamente a formação da identidade judaico-cristã, assentada em seus próprios livros sagrados e permeada de traços culturais do Império Romano.

Como o principal suporte da memória coletiva do Paleocristianismo, a narrativa possibilita a evocação dessa memória por meio dos rituais – narrativos e litúrgicos. Um dos elementos narrativos interligados à memória é o reconhecimento: o cantar do galo e o partir do pão, momentos de retomada da palavra anunciada e da experiência vivida. Encontrar esse elemento, semelhante aos presentes na tragédia grega, no Evangelho de Lucas, é um indício de que esse texto está além de um simples manual religioso. O tom trágico, no ponto em que a narrativa vai da desdita para a felicidade, amplia o sentimentalismo da narração lucana, evidenciando as limitações das personagens e os conflitos que as envolvem. Assim, sua escrita demonstra características próprias do círculo hermenêutico da literatura. Sem essa compreensão, mesmo a leitura com preocupação teológica pode ficar comprometida. Sabendo de sua composicionalidade literária, de sua ligação cultural na constituição do discurso, constata-se a tentativa de superação dos valores produzidos pela antiga sociedade no Império Romano, pois considerar os registros sobre a vida e palavras de Jesus um “evangelho” é um tipo de subversão do conceito posto sobre o imperador. Por outro lado, essa subversão não é pontuada no relato, apenas aludida ao tecer a narração com base no trabalho mnemônico.

Finalmente, o olhar que foi desenvolvido no trabalho, na verificação da importância da memória na narrativa lucana, possibilitou considerar que os escritos dos evangelhos apresentam traços de uma forma literária conhecida - a doxografia. É uma narrativa marcada pela reminiscência, pelo reconto - retomada de palavras ditas por meio de ações das personagens e atualizações de fatos anteriores. Além da marca do passado, há uma forte ligação com o devir, indicando o trabalho narrativo também com a memória de futuro, ponto que abre possibilidade de novas pesquisas sobre o material literário do texto de Lucas e outras perspectivas sobre os estudos da memória.

Referências

- ALTER, R. *A arte da narrativa bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1973.

- AUERBACH, Erick. *Sermo Humilis*. In: AUERBACH, Erick. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Trad. Samuel Titan e José Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 29-76.
- BAILEY, Kenneth E. *A poesia e o camponês: uma análise literária-cultural das parábolas em Lucas*. Trad. Adiel Almeida de Oliveira. São Paulo: Nova Vida, 1985.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BÍBLIA DE ESTUDO ARQUEOLÓGICA NVI. Trad. Claiton André Kunz et. al. São Paulo: Editora Vida, 2013.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. revista e atualizada no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- CASSIN, Bárbara. Transmissão e ficção. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (Orgs.). *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 25-43.
- DIBELIUS, Martín. *La historia de las formas evangélicas*. Trad. Juan Miguel Diaz Rodelas. Valencia: EDICEP, 1984.
- FERREIRA, João Cesário Leonel. “E ele será chamado pelo nome de Emanuel”: o narrador e Jesus Cristo no evangelho de Mateus. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem - Campinas, SP: [S.N.], 2006.
- FRANGIOTTI, Roque. *Cristãos, judeus e pagãos: acusações, críticas e conflitos no cristianismo antigo*. São Paulo: Ideias & Letras, 2006. Disponível em: <http://baixelivros.org/tmp/bl3/Cristaos_Judeus_e_Pagaos_Acusacoes_Criticas_e_Conflitos_no_Cristianismo_Antigo_Roque_Frangiotti.pdf>. Acesso em: 12 jun 2013.
- FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALE, Broadus David. *Introdução ao estudo do Novo Testamento*. Trad. Cláudio Vital de Souza. Rio de Janeiro: Juerp, 1983.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1996.
- LUZ, Ulrich. *El Evangelio según San Mateo*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.
- MACHADO, Jonas. *Cultura Popular e Religião: subsídios para a leitura de textos bíblicos a partir da história cultural de Carlos Ginzburg*. Oráculo, São Bernardo do Campo, v. 1, n. 1, 2005.
- MENDES, Caterine Henriques. *Estudo dos Evangelhos Sinóticos: memória e identidade nas primeiras comunidades cristãs*. Pelotas, 2011. 105f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pelotas.
- MITIDIÉRI, André Luis. *Como e porque (des)ler os clássicos da biografia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. (Coleção humanidades 5).
- MORIN, Émile. *Jesus e as estruturas de seu tempo*. 2 ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. V. 5., n. 10. Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.
- POSTAL, Jairo. *Estratégias discursivas empregadas no evangelho de São Lucas*. *Integração*. n. 58. jul./ago./set., p. 279-286, 2009.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Aliana Georgia C. Cerqueira

Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC; especialista em Didática do Espanhol como Língua Estrangeira e mestra em Letras: Linguagens e Representações, pela mesma instituição. Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp. Atua, pesquisa e publica nos seguintes temas: gêneros discursivos, alusão, leitura, parábolas jesuânicas, espanhol: língua e literatura estrangeiras. E-mail: alianageorgia@hotmail.com

Recebido em 20 de abril de 2015.

Aceito em 10 de junho de 2015.

MIGRAÇÃO INTERIOR: SOBRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO EM W. G. SEBALD

Paula Carolina Betereli
UFMG

Resumo: O presente artigo pretende analisar e interpretar as obras *Die Ausgewanderten* (Os Emigrantes) e *Austerlitz*, de W. G. Sebald, enfocando os aspectos que contemplam a discussão acerca do papel da memória e do esquecimento na poética do escritor alemão. A partir dos conceitos de *Heimat* (lar) e *Vaterland* (pátria), discutir-se-á a questão da migração forçada no contexto da Segunda Guerra Mundial na Europa e suas implicações.

Palavras-chave: W. G. Sebald; memória; esquecimento.

Abstract: This article aims to analyze and interpret the W.G. Sebald's works *Die Ausgewanderten* (The Emigrants) and *Austerlitz*, focusing on aspects that include a discussion of the concepts of memory and forgetting in the poetics of the German writer. Based on the concepts of *Heimat* (home) and *Vaterland* (Fatherland), will be discussed, the issue of forced migration in the context of World War II in Europe and its implications.

Key-words: W. G. Sebald; memory; forgetting.

Um espaço sem povo

*Só é meu
o país que trago dentro da alma.*
Marc Chagall

Vaterland e *Heimat* são palavras que podem designar a pátria, a terra natal de alguém. Guardam entre si, porém, algumas diferenças semânticas. *Vaterland* é a terra do pai, ou seja, a pátria; já *Heimat* tem origem na raiz indo-europeia *-tkei* que significa habitar, residir, estar em casa. Tanto a palavra *Haimish* do *Althochdeutsch* como a palavra dialetal *Haima* descendem desta raiz comum, da qual por fim deriva a palavra *Heim*, possível de ser vertida para o português como “lar”. *Heimat* designa, portanto, não a terra pátria, mas a morada vital de alguém. Esta morada vital – este lugar em que alguém se sente realmente em casa - está firmada nas relações de afeto

que este alguém estabelece com um lugar e com as pessoas desse lugar, com uma paisagem e sua atmosfera.

Outra palavra formada a partir de *Heim* é *Geheimnis*, segredo. O fato da palavra segredo ter sua raiz na palavra lar revela uma das características mais essenciais da *Heimat*. O segredo é aquilo que está muito bem guardado, tão bem guardado que talvez nem mesmo quem o guardou já se lembre dele. O lar é, em parte, um segredo, posto que não está fundado tão somente na casa, no bairro ou no país em que nascemos e moramos, ou seja, não se trata apenas de um local físico que está à vista e que pode ser facilmente encontrado. O lar se baseia essencialmente nos vínculos de afeto e esses vínculos são secretos – tão bem guardados que já nem nos lembramos deles. Para este lar que é em parte secreto, em parte localizável, damos o nome de *Heimat*.

Por muito tempo, a palavra *Vaterland* operou a apropriação fascista de todos os elementos com os quais alguém estabelecem relações de afeto (pessoas, paisagens, atmosferas, línguas, etc.) e a segregação destes elementos em esferas convencionalmente chamadas de culturais. Segundo Guattari (1966, p. 15) "a cultura enquanto esfera autônoma só existe em nível de mercados de poder". E é justamente no poder que se funda a *Vaterland*. Ela simula e reproduz as relações de afeto que fundam o lar para posteriormente impô-las a todos que residem sobre determinado território como algo fixo e imutável. Neste sentido, *Vaterland* é uma palavra de fundo extremamente reacionário e conservador, e não sem motivo foi utilizada largamente durante o Terceiro *Reich*.

Embora *Vaterland* e *Heimat* tenham conotações distintas e até mesmo opostas, é impossível ignorar a sinistra hipótese de que essas palavras possam ter algo em comum, dado que o termo *Heimat* também consta inúmeras vezes no discurso nacional socialista. Soma-se a essa hipótese a opinião – igualmente impossível de se ignorar - de Jean Améry (1966), segundo a qual *Vaterland* e *Heimat* se fundem e se tornam uma mesma coisa quando abordadas em negativo – ou seja, do ponto de vista do exilado, daquele que não tem pátria e que tampouco consegue se sentir em casa em qualquer outro lugar.

Na obra *Die Ausgewanderten- Vier lange Erzählungen*¹, W. G. Sebald (1944-2001), escritor e ensaísta alemão, nos oferece um panorama dos efeitos devastadores do exílio forçado, durante o ocaso da Segunda Guerra Mundial. Suas narrativas, permeadas por fotografias de famílias, paisagens e objetos, além de reproduções de diários, jornais de época e documentos, fazem uma

¹ SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

espécie de inventário lacunar da vida dos emigrantes que as titulam: Dr. Henry Selwin (que, como Jean Améry - Hans Mayer -, altera seu nome original, Hersch Seweryn, para um derivado na língua do país anfitrião), Paul Beyerer, Ambros Adelwarth e Max Ferber. Tratam-se de personagens que tiveram que abandonar a terra natal – a *Vaterland* – e, mais que isso, que perderam para sempre sua morada vital, sua *Heimat*: “O que acreditávamos ter sido nosso primeiro amor era, como eles diziam, desgraça racial. O que pensávamos constituir nossa própria natureza – não era, na verdade, nada além de mimese?” (AMÉRY, 1966, p. 71) Para esses emigrantes judeus que, na descrição de Améry (1966, p. 42, 44), perderam não somente a terra natal, e suas paisagens, um emprego modesto e alguns bens, mas também os amigos de infância, os vizinhos, a língua materna e, no mais, perderam também parte de si diante da impossibilidade de distinguir *Heimat* e *Vaterland*. Ambas se igualam ao designar tão somente uma ausência, que agora se expressa perfeitamente nas palavras *volkloser Raum* - espaço sem povo. O termo, utilizado por Hitler ao se referir à evacuação da Polônia e demais áreas da Europa Oriental para o assentamento dos alemães, fazia parte de uma “política de demografia negativa”, que basicamente consistia na “migração organizada” das populações nativas para os campos de extermínio (ARENDE, 1965, p. 217). Mas, tendo malogrado o sinistro sonho da demografia desértica e da completa ausência de povo, restaram os sobreviventes.

Para Jean Améry, há duas maneiras de sentir saudades de casa, *Heimweh*. A primeira, que ele chama de tradicional, é aquela espécie de nostalgia que surgiria durante as conversas entre os exilados, que os faziam evocar as paisagens e canções da terra natal e que funciona como uma reconfortante autopiedade. Mas há ainda uma *Heimweh* de outro tipo, aquela que coloca em jogo justamente o componente de afeto que compartilhamos com a *Heimat*, o segredo que constitui a nossa própria natureza:

A verdadeira saudade não era autocompaixão, mas autodestruição. Consistia no desmantelamento do nosso passado, peça por peça, o que só podia acontecer por meio do desprezo e do ódio contra o Eu perdido. Aniquilávamos a pária inimiga e, ao mesmo tempo, extirpávamos a parte da nossa vida que a ela se ligava (AMÉRY, 2013, p. 96)

O que Améry chama de genuína saudades de casa e que descreve como um processo extremamente doloroso parece ser justamente a tentativa de minar de dentro de si aquilo que permanece inescrutável, tão secretamente guardado, e que já faz parte da sua própria constituição. Sebald (2004) argumenta que, diferentemente dos judeus de Viena e Berlim, que havia décadas já lidavam com perseguições morais e que, muito antes das leis de Nuremberg, já sentiam a

profunda diferenciação que se impunha até mesmo sobre os chamados “assimilados”, Améry realmente se achava em casa nos vilarejos da Áustria, o que teria tornado tudo especialmente mais danoso para ele. Surpreende, porém, a extrema economia e frieza com que Améry narra fatos de seu passado, sem imprimir tonalidades emotivas as suas linhas, embora um leitor atento possa notar, nas expressões irônicas com as quais encerra certos casos, o desvelar-se de uma imensa lacuna: “Améry recorre à ironia quando a voz iria falhar inevitavelmente. Sabe que esta a operar nos limites do que a linguagem pode transmitir” (SEBALD, 2014, p. 115). Neste sentido, se faz extremamente esclarecedora a fala de Giorgio Agamben em sua “Advertência” para *Quel che resta di Auschwitz*:

Contudo, tendo em vista que, a uma certa altura, nos pareceu evidente que o testemunho continha como sua parte essencial uma lacuna, ou seja, que os sobreviventes davam testemunha de algo que não podia ser testemunhado, comentar seu testemunho significou necessariamente interrogar aquela lacuna – ou, mais ainda, tentar escutá-la. (AGAMBEN, 2008, p. 21)

Os quatro emigrantes de Sebald têm em comum com Améry não somente a genuína saudades de casa e o total despreparo perante as catástrofe que se desenhavam no horizonte, mas também a voz que vacila e falta. Em *Die Ausgewanderten*, Sebald procura escutar a voz que se ausenta, a lacuna que se perpetua e que a todo tempo denuncia a insuficiência intrínseca dos chamados relatos testemunhais e de toda a *Erinnerungskultur*.

Os ajudantes

No ensaio *Le promeneur solitaire*, W. G. Sebald (2010, p. 91) declara ser um grande admirador da obra do escritor suíço Robert Walser (1878-1956), senão mais que isso: “Em todos os caminhos, Walser sempre me acompanhou. Basta que eu erga o olho do trabalho diário para vê-lo em algum lugar.” Mais de uma vez, Sebald comenta as coincidências entre a sua obra e a de Walser. Dentre elas, há algumas que dizem respeito a *Die Ausgewanderten*:

Bem no início de *O Salteador* (obra de Robert Walser), o narrador conta que o Salteador cruzou o lago de Constança ao luar. Exatamente assim, ao luar, tia Fini imagina que o jovem Ambros atravessou o mesmo lago, embora isso, como ela própria diz, dificilmente tenha ocorrido. Menos de duas páginas adiante, a mesma história relata que Ambros conheceu mais tarde, como camareiro do Savoy em Londres, uma dama de Xangai, de quem tia Fini, contudo, não sabe outra coisa a não ser que tinha predileção por luvas de glacê marrom e que, como Ambros fizera notar certa vez, marcara o início de sua *Trauerlaufbahn* [carreira de luto]. É uma senhora misteriosa como essa, toda vestida de marrom e descrita pelo narrador como a mulher de Henri Rousseau, que o salteador encontra num pequeno bosque pálido de novembro duas páginas após a cena

do luar no lago de Constança, e isso não é tudo; um pouco adiante, emerge no texto, não sei de que alçapão, o próprio termo *Trauerlaufbahn*, uma expressão que, ao usá-la ao final do episódio do Hotel Savoy, eu imaginava não ter ocorrido a ninguém mais antes de mim. Em meu trabalho, sempre tentei demonstrar a minha estima por aqueles por quem me sentia atraído, erguendo-lhes, por assim dizer, o meu chapéu ao lhes tomar emprestado uma imagem atraente ou algumas expressões, mas uma coisa é erguer um marco em memória de um colega que se foi, e outra quando não conseguimos nos livrar da sensação de que alguém nos acena da outra margem. (SEBALD, 2010, p. 91)

Assim como a dama de Xangai ou o lago de Constança ao luar, podemos encontrar outros elementos - personagens, paisagens, objetos ou situações inteiras - que, ao gosto do acaso, partem das obras de Walser e reaparecem nas obras de Sebald. Se tratam, em sua maioria, de certos personagens fortemente marcados por um efeito de evanescência, característicos da prosa tardia de Walser. Figuras anônimas e fugazes, “têm presença marcante no instante em que aparecem, mas basta querer olhá-las mais de perto, e já sumiram” (SEBALD, 2010, p. 95). Apesar de sua natureza misteriosa, comentários como os de Walter Benjamin trazem a luz características essenciais desses personagens de Walser. Se referindo aos ajudantes Arthur e Jeremias de *Das Schloss* de Franz Kafka, Benjamin inicia:

[...] aqueles singulares personagens, os únicos que fugiram do meio familiar e para os quais talvez ainda exista esperança. [...] A penumbra que transcorre sua vida lembra a iluminação trêmula em que aparecem os personagens das pequenas peças de Robert Walser, criaturas inacabadas, ainda em estado de névoa, são mensageiros que circulam entre todos. Ainda não abandonaram de todo o seio materno da natureza e, por isso, instalaram-se num canto no chão, sob dois vestidos de mulher. Sua ambição era ocupar o mínimo de espaço e, por isso, sempre sussurrando e rindo, faziam várias experiências, cruzavam seus braços e pernas, acocoravam-se um ao lado do outro e na penumbra pareciam um grande novelo?. Para eles e seus semelhantes, os inábeis e os inacabados, ainda existe esperança. (BENJAMIN, 2012, p. 152- 153)

Giorgio Agamben, comentando Benjamin, também se refere aos personagens de Walser da seguinte forma:

Cada um de nós conheceu tais criaturas que Benjamin define como “crepusculares” e incompletas [...] nelas há algo, um gesto inconcluso, uma graça inesperada, um certo descaramento matemático nos juízos e nos gostos, uma agilidade aérea dos membros e das palavras, que testemunha seu pertencimento a um mundo complementar, que remete a uma cidadania perdida e a um lugar inviolável. [...] Da mesma índole são também os assistentes de Walser, irreparável e teimosamente preocupados em colaborar com uma obra totalmente supérflua, para não dizer inqualificável. Se estudam – e parece que estudam muito – fazem-no para tirar um zero bem redondo. E por que motivo deveriam colaborar com o que o mundo considera sério, quando na verdade não passa de loucura? Preferem passear. (AGAMBEN, 2007, p. 28)

Os ajudantes ou assistentes aparecem a todo momento na obra de Walser, seja na novela que narra os caminhos de um jovem assistente de cientista e inventor (*Der Gehulfè*), ou na figura de uma instituição escolar que visa formar ajudantes (*Jakob von Gunten*), ou ainda nas demais peças

curtas em sempre reaparece a figura do estudante, do trabalhador temporário ou do simples *Spaziergänger* [passeador]. Mas os ajudantes de Walser têm ainda um ancestral distante e pouco lembrado: Kótin, protagonista do conto *Kótin, o provedor, e Platonida*, de Nikolai Leskov (1831-1895).

Konstantin Pizónski – abreviado Kótin - é o filho de uma jovem expulsa de casa. Tendo ela ficado viúva muito cedo, mudou-se para um convento, onde Kótin teve que se fazer passar por menina, o que não lhe trouxe nenhuma dificuldade ou constrangimento. Na puberdade, porém, a mãe, preocupada com a educação do filho (ou filha que, aliás, também era muito feia...), veste-lhe roupas masculinas e envia-o para o seminário. No seminário, o rapaz é espezinhado todo o tempo, tanto por não se acostumar com a ideia de ser menino, dizendo o tempo todo “estou chateada, cheguei atrasada, acordei cansada”, como por sua incapacidade de aprendizado para a escrita. Expulso do seminário, Kótin arranja emprego como assistente de um “artesão, enciclopedista, caldeiro, mecânico, encadernador, astrônomo e poeta” (LESKOV, 2012, p. 12). Os dois fazem tudo a preços muito baixos e muito mal, o que não os perturba nem um pouco. Kótin ainda é recrutado como sacristão militar, perde a mãe e passa por mais outros vários maus bocados, até adotar duas pequenas crianças órfãs – o que, para um homem que nem mesmo sabia se duraria até o dia seguinte, já era um fato extraordinário por si. Para sustentá-las, passa a trabalhar como ajudante geral na mesma vila na qual sua mãe um dia foi expulsa de casa. Faz de tudo um pouco e para todos e por isso é muito querido. Aliás, lá, já não sabiam viver sem ele.

Marcante em Kótin é o despojamento com que vive e a despreocupação frente a suas inabilidades tanto para com a escrita quanto para os trabalhos formais. Ainda mais notável na narrativa é o fato de que todas as decisões tomadas por ele são de origem afetiva, e não racional; não a sagacidade e a inteligência, mas é o afeto o seu único guia.

O ajudante Kótin e os ajudantes de Walser tem em comum diversas características: a indefinição quanto ao gênero; a falta de aptidão para a escola, suas convenções e regulamentos; a ausência de qualquer habilidade específica; a absoluta incapacidade de encaixar-se em qualquer lugar comum da sociedade, migrando de um para outro ou desistindo de todos eles. São ainda aqueles seres de feições variáveis e que tendem a desaparecer tão subitamente quanto apareceram. “O estado ideal para eles é a pura amnésia” (SEBALD, 2010, p. 97). Deles, mal guardamos o rastro. Ainda assim, possuem sua própria forma de permanência. Seja lá qual for, ela está baseada no puro afeto. Os personagens de Walser guardam de Kótin a insígnia de sua própria existência: a parte do afeto. Somente assim eles permanecem ligados a narrativa, tocando por algum tempo o

chão com a ponta dos pés. Só por meio do afeto é possível vê-los de relance, detidos no meio de seus passeios.

W. G. Sebald é conhecido tanto pelo seu apreço pelas coincidências quanto pelos declarados empréstimos que toma de outras obras literárias. Assim, seria de pouca valia tentar averiguar se as aparições dos personagens de Robert Walser na obra *Die Ausgewanderten* são fruto de uma coincidência, de uma apropriação, ou de uma mera semelhança. Pretende-se, no entanto, verificar as relações que diegeticamente são travadas entre os personagens “ajudantes” e os personagens emigrantes a fim de traçar um possível levantamento dos efeitos resultantes deste encontro.

A memória

Antes de escrever *Die Ausgewanderten*, Sebald se encontrava envolvido em uma pesquisa sobre o “fenômeno do suicídio entre pessoas idosas”, conforme ele mesmo relata em entrevista:

Avant d'écrire *Les Émigrants*, je m'étais occupé, dans mon travail académique critique, du phénomène du suicide chez les personnes âgées. Je m'intéressais à Primo Levi et à Jean Améry, dont chacun a souffert de ce qu'on appelle le syndrome du survivant, c'est-à-dire que cette supposée 'chance' d'avoir survécu, n'est en fin de compte pour certains qu'un bref répit. Levi et Améry se sont connus à Auschwitz. Améry a écrit que de vivre avec cette conscience dans votre coeur revenait à ne pas être vivant. Levi a tenté de réfuter cette affirmation, mais ensuite il a pris la même décision et s'est suicidé lui aussi quelques années plus tard. Je pensais à cela, et un jour je me suis rendu compte que je connaissais personnellement ou avais connu des gens dans la même situation. (SEBALD, 2011, p. 21)²

A primeira narrativa de *Die Ausgewanderten* trata justamente de um homem já idoso, Dr. Henry Selwyn, que acaba por suicidar-se. A epígrafe que Sebald confere ao texto, de certa forma, antevê o tema: “*Zerstört das Letzte / die Erinnerung nicht?*”. Assim como as epígrafes que abrem as demais narrativas, trata-se de uma corruptela de um poema – neste caso, de um trecho das *Elegien* de Friedrich Hölderlin (1953, p. 76): “*verzehret das Letzte / Selbst die Erinnerung nicht?*” Segundo Mark M. Anderson (2008, p. 233), a epígrafe, que soa um tanto ambígua no original em alemão,

² “Antes de escrever *Os emigrantes*, eu estava envolvido, em meu trabalho crítico e acadêmico, com o fenômeno do suicídio entre pessoas idosas. Eu me interessava por Primo Levi e Jean Améry, que sofreram daquilo que se denomina síndrome do sobrevivente, quer dizer, essa suposta 'sorte' de ter sobrevivido não passa, no final das contas, para alguns, de um breve descanso. Levi e Améry se conheceram em Auschwitz. Améry escreveu que viver com essa consciência no coração era o mesmo que não estar vivo. Levi tentou refutar essa afirmação, mas em seguida tomou a mesma decisão e também se suicidou alguns anos mais tarde. Eu pensava nessas coisas, e um dia me dei conta de que eu conhecia pessoalmente ou tinha conhecido pessoas na mesma situação.”

se torna muito mais direta na tradução, cuidadosamente revisada por Sebald (1966, p. 7), para o inglês: “*And the remnants/ memory destroys*”. O que a epígrafe indica, enfim, é que justamente a memória – entendida aqui como a elaboração consciente de um passado - é que leva Dr. Selwyn ao suicídio. As lembranças de Selwyn remontam à infância, ao vilarejo lituano em que nasceu e à viagem para a Inglaterra. “Durante anos as imagens desse êxodo haviam permanecido latentes na memória, mas nos últimos tempos, disse, voltaram e se fizeram presentes” (SEBALD, 2009, 24). Selwyn também confessa ter sentido cada vez mais saudades de casa. Pelo rumo da narrativa, podemos dizer que Selwyn fora acometido pelo mesmo tipo de sentimento – a genuína saudade de casa - que nos relata Améry.

Os últimos, os remanescentes, são estes emigrantes de origem judaica que, como Dr. Selwyn, foram atingidos de algum modo pelo advento da Grande Guerra e que são acometidos, na maturidade, pelas lembranças da vida que levavam antes da migração – lembranças da *Heimat*. Mas se juntam às lembranças felizes aquelas dolorosas que envolvem as experiências segregárias, a violência a que foram submetidos os parentes que ficaram para trás, e o reconhecimento de que o pavor e a tristeza sempre lhes foram muito próximos. Mas, após um breve momento de silêncio e ausência, surgem, em meio ao relato dessas lembranças, certas figuras inclassificáveis, absolutamente desconhecidas ou, ademais, obscuras e que, mesmo não se tratando nem de parentes, nem de amigos de longa data, reaparecem, tão vivas quanto um dia foram: esses são os ajudantes.

Assume o epíteto de ajudante aquele ser de feições incertas e presença vaga que um dia circulou pela obra de Walser e que ressurgiu em *Die Ausgewanderten*. A brevidade de suas aparições se dá porque o ajudante é, essencialmente, um passeador. “[...] gibt es aber noch keinen Ort in der Welt, auf dem ich nicht meine Promenaden machen könnte.” [Não há nenhum lugar no mundo em que eu não possa fazer os meus passeios] (KAFKA, 1876, p. 23) diz o *Spaziergänger*, o fora da lei, aquele que, outrora nadador, se perdeu da corrente dos tempos, e hoje só pode caminhar no presente. O ajudante não tem pátria, não se liga a nenhum território específico, e se ele se detém, por breves momentos, no meio de seu caminhar, é por conta da relação de profundo afeto que trava com aqueles que atravessam o seu caminho. Assim, os emigrantes não sabem dizer exatamente como e porque os encontraram, muito menos explicar de forma razoável a exagerada estima que têm por esses desconhecidos, mas somente que apareceram, como em um sonho ou delírio, para os guiar para algum lugar ou para lhes contar algo, em sua língua

indiscernível. Mas para onde apontariam os ajudantes? Que secreta mensagem carregariam consigo?

São ajudantes a própria dama de luvas marrons com quem Ambros Adelwarth estabelece uma relação misteriosa e não documentada; ou Mangold, “criatura de idade incerta e humor infantil” que acompanha Paul Bereyter e seus alunos nas chamadas “aulas de contemplação” ao ar livre e que conseguia dizer em que dia da semana qualquer data do passado ou do futuro cairia; ou o alpinista Naegeli, que guia Dr. Henry Selwyn em seus passeios pela neve; ou a senhora toda vestida de cinza que acomete Max Ferber em seus sonhos. Todos eles podem ser encontrados vagando pelas obras de Walser: a dama de luvas marrons em *Der Ränber* [O Salteador]; o rapaz que adivinha as datas, o alpinista que desaparece na neve e a senhora toda vestida de cinza em *Mikrogramme* [Microescritas]. E, nesta galeria de personagens, ainda é possível encontrar uma figura em especial: o caçador de borboletas.

Em *Die Ausgewanderten*, o caçador de borboletas aparece primeiramente em uma fotografia, que seria do próprio Dr. Henry Selwyn em viagem à Creta, portando uma rede para borboletas (SEBALD, 2009, p. 20). Em *Ambros Adelwarth*, a sobrinha de Ambros repara, ao olhar pela janela da clínica em que o tio se encontra, que lá fora havia um homem de meia idade segurando uma rede branca na ponta de uma vara à sua frente: “It’s the butterfly man, you know. He comes round here quite often.” [É o homem das borboletas, você sabe. Ele sempre passa por aqui.] diz Ambros a sobrinha, que ouve nessas palavras um tom de gracejo (2009, p. 106). A terceira e última aparição do caçador de borboletas, que se dá em Max Ferber, é a mais ilustrativa. Max, um judeu cujos pais foram deportados para um campo de concentração quando ele ainda era um adolescente, num dado momento da vida decide visitar sua terra natal. Lá sofre de uma inexplicável paralisia que o impede de sair do quarto de hotel em que se hospedou. Passada a crise, resolve escalar o monte Grammont, como teria feito na infância junto de seu pai.

Resolvi escalar o Grammont pela segunda vez, apesar do meu estado agora bastante debilitado. (...) Eis que vejo de novo lá de cima a paisagem do lago Genebra a meus pés, pelo visto perfeitamente inalterada e imóvel (...). Esse mundo à distância, tão próximo quanto inalcançável, disse Ferber, cativara-o com tal força que ele receava ter de se precipitar nele, e de fato o teria feito talvez, não tivesse aparecido repentinamente a sua frente – *like someone who’s popped out of the bloody ground* [como alguém que tivesse surgido de debaixo do próprio chão]– um homem de seus sessenta anos, empunhando uma grande rede de borboleta feita de gaze branca, que disse num inglês tão apurado quanto em última análise impossível de ser identificado, que agora já era hora de pensar em descer, caso se quisesse chegar a Montreux a tempo para jantar. (SEBALD, 2009, p. 175)

O caçador de borboletas evita que Ferber se precipite na paisagem, ato que podemos

compreender segundo duas acepções: a primeira, mais óbvia, é a do suicídio; a segunda tem a ver com o modo como a paisagem do lago Genebra aparece a Ferber: inalterada, em relação à lembrança que ele tinha dela, e imóvel, como em uma fotografia. Tão próximas quanto inalcançáveis, assim também se apresentam as recordações; tais imagens acedem à consciência dos personagens emigrantes enquanto retorno do passado, mas também enquanto insígnia do futuro, mensagem cifrada de um destino traçado que culmina na morte. Assim, os emigrantes experienciam o sinistro entrelaçamento entre destino e memória, passado e futuro, na qual “o objeto de recordação é vivido todas as vezes como um destino” (AGAMBEN, 2012, p. 47).

Sabemos que a reflexão sobre a memória tem forte presença em *Die Ausgewanderten* - afinal, é através dos relatos de outras pessoas, de diários, cartas, cadernos de notas, fotografias e arquivos que o narrador pode reconstruir a vida dos emigrantes. Mas é também o próprio emigrante aquele está sempre a resguardar e rememorar a antiga *Heimat*. Ora, esta rememoração, que guarda forte relação com a genuína saudade de casa relatada por Améry, é mais que mera nostalgia: é um mau presságio e, em última instância, um martírio. Segundo Agamben, a palavra grega *martis*, que designa a testemunha, deriva do verbo *thymámai*, que significa recordar. O sobrevivente, portanto, seria aquele que “tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 36). Essa memória conservada, “gravada na mente como se estivesse em uma fita magnética” (LEVI *apud* AGAMBEN 2008, p. 36), é justamente aquela que aniquila os seus últimos portadores.

Em *Die Ausgewanderten*, o ajudante atua como um elemento completamente contrário à memória. Migrante por natureza, ele é aquele que deslizou para fora das épocas; aquele que, sem passado ou futuro, vocação ou destino, tem sua própria forma de habitar o tempo, para além de toda cronologia e de toda memória histórica consciente. Assim, a mensagem que os ajudantes carregam consigo e nos revelam em suas súbitas aparições tem a ver não com a memória, mas com o esquecimento.

O ajudante é a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido. Esta se refere a tudo que, na vida coletiva e na vida individual, acaba sendo esquecido em todo instante, à massa interminável do que acaba irrevogavelmente perdido. Em cada instante, a medida de esquecimento e de ruína, o desperdício ontológico que trazemos em nós mesmos excedem em grande medida a piedade de nossas lembranças e da nossa consciência. Mas esse caos informe do esquecido, que nos acompanha como um golem silencioso, não é inerte nem ineficaz, mas, pelo contrário, age em nós com força não inferior à das lembranças conscientes, mesmo que de forma diferente. Há uma força e quase uma apóstrofe do esquecido, que não podem ser medidas em termos de consciência, nem acumuladas como um patrimônio, mas cuja insistência determina a importância de todo saber e de toda consciência. O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido

e, unicamente por isso, como inesquecível. Em tudo isso o ajudante é de casa. (AGAMBEN, 2007, p. 31)

O ajudante evoca o esquecido: aquilo que de tão bem guardado está tanto esquecido como inviolado - a mais profunda natureza que a palavra *Heimat* pode designar. É na figura do ajudante que o componente de afeto da *Heimat* se radicaliza, se expõe e se faz presente no exato momento em que cai no esquecimento e se distingue terminantemente de uma possível *Vaterland*. O país que se carrega dentro da alma é um país esquecido, imemorial, verdadeiramente inesquecível, absolutamente impossível – a morada vital dos ajudantes.

O esquecimento

Ambros Adelwarth, em uma nota de diário, se refere à memória como uma estupidez, algo que “torna a cabeça pesada e zonza, como se a pessoa não olhasse em retrospecto pelas linhas de fuga do tempo, mas de uma grande altura para a terra lá embaixo” (SEBALD, 2009, p. 147). Na fala de Ambros parecem ecoar as palavras do escritor francês Maurice Blanchot (2010, p. 53), em seu comentário a propósito da memória na obra do poeta Julian Supervielle: “A memória, esse cume do abismo”. A observação se faz mais clara, se tomarmos o trecho em que o autor remonta às concepções clássicas sobre a memória:

O canto é memória. A poesia rememora aquilo que os homens, os povos e os deuses não têm ainda por recordação própria, mas sob cuja custódia permanecem e que é também confiado à sua custódia. Essa grande memória impessoal que é a recordação sem recordação da origem e de que se aproximam os poemas de genealogia (...) é a reserva a que ninguém em particular, poeta ou ouvinte, ninguém em sua particularidade, tem acesso. É o longínquo. A memória como abismo. Em alguns dos poemas gregos em que se engendram os deuses (...), o Esquecimento é a divindade primordial, o antepassado venerável, a primeira presença daquilo que dará lugar, por intermédio de uma geração mais tardia, a *Mnemosina*, a mãe das Musas. A essência da memória é assim o esquecimento (...). O esquecimento é a própria vigilância da memória, a força tutelar graças a qual se preserva o oculto das coisas e graças a qual os homens mortais, assim como os deuses imortais, preservados daquilo que são, repousam no oculto de si próprios. (BLANCHOT, 2010, p. 50)

Para Blanchot a memória guardaria já em sua concepção primeira uma estreita relação com o esquecimento, relação esta que nos daria a ver Supervielle, em sua obra *Obliuse mémoire*. De início, a memória seria uma espécie de força de alteração que se instala em nós: “*Suis-je ici, suis-je là? Mes rives coutumières / Changent de part et d'autre et me laissent errant.*” [Estou cá, estou lá? Minha orla contumaz/ Muda de lado a outro e abandona-me errante.] (SUPERVIELLE *apud* BLANCHOT, 2010, p. 51) O verso, segundo Blanchot, marcaria a “migração interior” rumo ao

esquecimento, “o lugar das metamorfoses.” Mas nisso haveria o risco de manter-se em relação com o que foi esquecido, aguardando que retorne “enriquecido desta perda e acrescido desta falta, idealizado, como se diz.” (BLANCHOT, 2010, p. 51) Assim, para que esta migração se realize, seria necessário que

o simples esquecimento instrumental e possibilidade sempre disponível se afirme como profundidade sem rota e sem retorno, arruíne nosso poder de dele dispor, arruíne inclusive o esquecimento como profundidade e toda essa cômoda prática da memória. [...] Aí, e de modo quase inesperado, aproximamo-nos dessa vida do esquecimento; aí, alguma coisa está esquecida e todavia ainda mais presente quanto esquecida (2010, p. 52).

Assim, o esquecido não retornaria idealizado nas imagens da memória, mas se faria presente enquanto esquecido, enquanto pura perda e ausência. Outros riscos, no entanto, se dão a ver. Dentre eles, aquele que nos acometeria ao descer às margens do abismo do esquecimento - “onde viriam a nós os seres em suas metamorfoses e nós mesmos, nesse corpo estranho” (2010: 52); ou ainda, a dúvida quanto à possibilidade de retornar à superfície - “se o esquecimento nos faz esquecer de tudo, como alcançar as coisas? Como retornar à presença?” (2010: 52). E, no mais, entre tais movimentos de descenso e ascensão, como divisar as coisas esquecidas em sua obscura presença?

Austerlitz, protagonista da obra homônima de W. G. Sebald, diferente dos emigrantes de *Die Ausgewanderten*, lembra pouco ou nada de sua primeira infância. Suas memórias começam já numa terra estrangeira, junto de uma família que não é a sua, e até mesmo seu nome – Jacques Austerlitz – permanece desconhecido até a sua adolescência, quando lhe é revelado, após a morte de seu pai adotivo, pelo diretor do colégio, por conta de seu ingresso como bolsista no colegial. O novo nome, porém, não lhe suscita nenhuma lembrança, nem lhe releva algo sobre seu passado. Ainda menos que isso: a palavra não lhe remete a nada que exista no mundo e é somente no decurso de seus anos no colegial que Austerlitz escuta sobre a batalha da era napoleônica que se dera no vilarejo homônimo, na Morávia. Suas pesquisas posteriores também não o levam a qualquer resultado positivo a respeito de suas origens e, no mais, ele próprio parece movido por um impulso de evitá-las. Uma crise nervosa, porém, o acomete quando, após retornar de uma viagem, tenta organizar seu trabalho teórico, retomando fotografias, notas e esboços feitos ao longo dos anos: “Comecei a recortar e reordenar aquilo que de um modo ou de outro se mostrava satisfatório a fim de recriar diante dos meus olhos, tal como em um álbum, a imagem da paisagem, já quase caída em esquecimento” (SEBALD, 2008, p. 123). A tarefa, no

entanto, é penosa, pois os resultados lhe parecem cada vez piores e logo Austerlitz se vê incapaz até mesmo de ler e escrever. Assim ele descreve a experiência:

Era como se uma doença que tivesse permanecido latente em mim por um bom tempo agora ameaçasse irromper, como se algo de bronco e de obstinado tivesse se apoderado de mim e aos poucos fosse paralisar todo o sistema. Eu já sentia na testa o torpor infame que prenuncia o declínio da personalidade, suspeitava que, na verdade, eu não possuía nem memória, nem raciocínio, nem propriamente uma existência (2008, p. 125).

Somado a esse processo de despersonalização, Austerlitz começa a sofrer de alucinações, durante o regresso de suas caminhadas noturnas:

[...] comecei a enxergar cores e formas de uma corporeidade reduzida, por assim dizer, através de uma espécie de véu ou nuvem de fumaça, imagens de um mundo empalidecido, uma flotilha de veleiros que zarpava da foz do Tâmisia [...], um fiacre em Spitalfields guiado por um cocheiro de cartola na cabeça, uma passante com um vestido dos anos 30 [...]. Eu ouvia também gente que falava sobre mim às minhas costas em uma língua estrangeira. (2008, p. 128-129)

Austerlitz descreve ainda outras visões muito vivas e significativas, como aquela que se dá no abandonado *Ladies' Waiting Room* na estação *Liverpool Street*, em que ele se reconhece criança, sendo entregue ao casal de pregadores de Bala; ou ainda quando, ao escutar no rádio uma conversa de duas mulheres que relatam terem sido enviadas, ainda crianças, em um comboio especial para a Inglaterra no verão de 1939, ele se vê “a espera em um cais, em uma longa fila de crianças alinhadas” (2008, p. 142). Austerlitz também descreve certos sonhos em que sentia imagens muito nítidas se formando “atrás dos olhos”, mas que, com o despertar, se tornavam impossíveis de fixar (2008, p. 140).

A despeito de suas visões, que claramente dizem respeito a seu passado e a sua migração para a Inglaterra, Austerlitz ainda tem dificuldade em se lembrar de certos acontecimentos de sua infância, mesmo após o reencontro com sua antiga babá, em Praga. Ela, que ainda mora no mesmo prédio em que viveu com sua família, lhe relata certos casos de sua infância, como o dia em que foi ver o ensaio de sua mãe Ágata no teatro, ou sobre a foto em que está vestido de pajem da Rainha Vermelha, para um baile de máscaras: “Mas, por mais que me esforçasse, tanto naquela noite quanto mais tarde, não lembrava de mim mesmo naquele papel” (2008, p. 181). E quando retorna ao teatro para tentar, também com grande esforço, trazer à memória a presença de Ágata no prosclênio, também não é capaz de lembrar de nada; apenas quando alguém passa por detrás do tecido da cortina no palco, produzindo uma ligeira ondulação, “as sombras

começaram a se mexer” (2008, p. 160) e ele pode avistar um sapato azul, que como pode averiguar posteriormente com Vera, sua mãe usara como parte do figurino.

À dificuldade de Austerlitz em lembrar de certos acontecimentos de sua infância se contrapõem as imagens incógnitas de seus sonhos e as visões fragmentárias, tão espontâneas quanto atuais. Não são imagens advindas de um passado longínquo e trazidos à superfície da consciência, mas sim a presença fulgurante do que permanece esquecido e que se faz presente somente enquanto esquecido, enquanto perdido. A passagem em que Austerlitz descreve sua visita à estação central *Wilson*, neste sentido, é esclarecedora:

Depois de comprar um bilhete para Hoek van Holland, lá fiquei sentado por meia hora, à espera da partida do meu trem, tentando relembrar através das décadas como fora quando, nos braços de Ágata – assim Vera havia me contado, disse Austerlitz -, quase desloquei o pescoço porque não queria tirar os olhos da cúpula que se arqueava altíssima sobre nós. Mas nem Ágata, nem Vera, nem eu próprio emergimos do passado. Às vezes, parecia que o véu se abria; eu imaginava, pela fração de um segundo, sentir o ombro de Ágata ou ver o desenho da capa da revistinha do Chaplin que Vera me havia comprado para a viagem, mas assim que eu fazia menção de agarrar um desses fragmentos ou, se assim posso dizer, tentar focalizá-lo melhor, ele desaparecia no vazio que revolia acima de mim. (2008, p. 214)

Em Austerlitz, as coisas não emergem do passado e as lembranças – se assim podemos chamá-las – não são fruto do esforço consciente e do raciocínio intelectual. Assim, “não é aquilo que vivemos e depois esquecemos que regressa, na sua imperfeição, à consciência: antes, somos nós que ascendemos então a qualquer coisa que nunca foi, ao esquecimento como parte da consciência” (AGAMBEN, 2012, p. 112). Nesta *obliouse memoire* [memória esquecida], o esquecido esquece-se também de si mesmo e não pode retornar, enriquecido e idealizado. De certo modo, isso explica porque, mesmo após descobrir suas origens, Austerlitz ainda é incapaz de encontrar para si algo como um sujeito – enquanto “centro unitário de imputação das vivências e dos atos” (2008, p. 125) - e ainda sente como se “não tivesse lugar na realidade” e diante da foto de si mesmo criança, vestido de pajem, diz ser “incapaz de imaginar quem ou o que eu era” (SEBALD, 2008, p. 182). Em *Austerlitz*, portanto, se opera a migração do “exterior ao interior, e do interior ao mais interior”, onde a mais profunda intimidade se revela como o que temos de mais impessoal e exterior – o segredo tão bem guardado, *Heimat* para sempre perdida.

Referências

- AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AMÈRY, J. *Além do crime e do castigo. Tentativas de Superação*. Tradução: Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ARENDT, H. *Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil*. New York: The Viking Press, 1965.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BLANCHOT, M. A conversa infinita. São Paulo: Escuta, 2010. v.3: A ausência de livro, o neutro, o fragmentário.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.
- KAFKA, F. *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1976.
- HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Stroemfeld, 1953. Band 2.
- LESKOV, N. *A fraude e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Os emigrantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *On the natural history of destruction: with essays on Alfred Andersch, Jean Améry, and Peter Weiss*. New York: Modern Library, 2003.
- _____. Un entretien avec W. G. Sebald par Sarah Kafatou. In: LARNAUDINE, Mathieu; ROHE, Oliver. *Face à Sebald*. Paris: Éditions Inculce. (Collection Monographie, 2011.)
- _____. O passeador solitário: em memória de Robert Walser. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n.5, p. 85-107, 2010.
- WALSER, R. *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1933*. Berlin: Suhrkamp, 2002. Band 3: Der Räuber-Roman, Felix-Scenen.
- _____. *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1933*. Berlin: Suhrkamp, 2002. Band 5: Prosa.

Paula Carolina Betereli

Doutoranda pela FALE-UFMG, sob orientação do Prof. Dr. Georg Otte Possui Bacharelado em Artes Visuais. Mestra em Literaturas Modernas e Contemporâneas pela FALE-UFMG, com dissertação sobre o autor suíço Robert Walser.. Trabalha atualmente com literatura em língua alemã, tendo como foco o autor W. G. Sebald. Também integra os grupos de pesquisa do CNPQ "Núcleo Walter Benjamin" e "Mito e Modernidade".

Recebido em 15 de março de 2015.

Aceito em 20 de maio de 2015.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE: ESPAÇO DE MEMÓRIA

Memórias do Cárcere: space of memory

Marisa Martins Gama-Khalil
Lilliân Alves Borges
 UFU

Resumo: *Memórias do cárcere*, obra do gênero autobiográfico, nos proporciona compreender como o autor na posição de um narrador-protagonista narra suas memórias de um determinado momento de sua vida. Este artigo possui o intuito de trabalhar como a elaboração das reminiscências dos espaços carcerários ajuda na construção da figurativização do autor na narrativa. Consideraremos esses espaços carcerários, conforme metodologia da Topoanálise, como espaços topofóbicos, ou seja, espaços marcados por sentimentos de aversão, ojeriza, hostilidade. Ainda nessa perspectiva, é possível também verificarmos não somente a representação da figura do autor-memorialista como também a representação do próprio país, especificamente, uma representação do Brasil durante a Ditadura Vargas, por meio dessa narrativa memorialística.

Palavras-Chave: *Memórias do Cárcere*, espaço, memória.

Abstract: *Memórias do Cárcere* is an autobiographical narrative which allows us to understand how the author, occupying the position of a narrator-protagonist, recounts his memories of a particular moment of his life. This paper aims to analyze how the elaboration of his reminiscences about prison spaces helps create the image in the portrayal of the author in the narrative. We consider, according to the methodology of Topoanálise, these prison spaces as topophobic spaces, i.e. those marked by feelings of aversion, detestation, hostility. Besides studying the representation of the memoirs-writer, this paper analyses the depiction of the country itself: the reflection of Brazil under the Vargas dictatorship on these memoirs.

Keywords: *Memórias do Cárcere*, space, memory.

Quando tocamos na época em que já não conseguimos imaginar os lugares, nem mesmo confusamente, chegamos também a regiões do passado que nossa memória não atinge.

Maurice Halbwachs (2006)

Conforme definição de Philippe Lejeune (2008, p. 58), uma autobiografia é uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. A partir dessa definição percebemos que a obra *Memórias do cárcere* possui as características estéticas do gênero autobiográfico propostas pelo autor citado: é uma narrativa em prosa construída por uma pessoa real, a qual narra sua vida individual, mais especificamente a experiência de prisão vivida pelo autor Graciliano Ramos durante a ditadura Vargas no Brasil, no período de março de 1936 a janeiro de 1937.

No período em que Graciliano Ramos foi preso, no Brasil, ocorriam várias mudanças políticas, tais como o avanço do Integralismo, a política fascista de Getúlio Vargas, entre outras. Todas essas mudanças proporcionaram inúmeras ações repressoras contra as pessoas consideradas contrárias ao governo centralizador e opressor de Getúlio Vargas.

Foi nesse período de grande conturbação política no Brasil que inúmeras pessoas foram presas, dentre elas: professores, militares, escritores, sendo que muitas dessas sem nenhuma acusação formal da polícia. Esse foi o caso vivido por Graciliano Ramos, conforme o mesmo relata em entrevista dada Homero Senna:

-Permaneci no cargo até 3 de março de 1936. Em 1933 Schmidt lançara Caetés, que eu trazia na gaveta desde muito tempo. Naquele dia do mês de março de 1936, porém, sem qualquer explicação, fui preso e remetido para o Recife, onde passei dez dias incomunicável. Depois fui metido no porão do “Manaus” e vim para cá. Tive dez ou doze transferências de cadeia.

-Qual o motivo da prisão?

-Sei lá! Talvez ligações com a Aliança Nacional Libertadora, ligações que, no entanto, não existiam. De qualquer maneira, acho desnecessário rememorar estas coisas, porque tudo aparecerá nas *Memórias da prisão*, que estou compondo.

-Foi assim, então que veio para o Rio?

-Foi. Arrastado, preso. (RAMOS in SENNA, 1977, p.53)

Passados aproximadamente dez anos de seu encarceramento, Graciliano Ramos resolveu narrar em seu livro, *Memórias do cárcere*, os fatos que ocorreram com ele durante sua prisão. A narração desses fatos e especialmente a descrição dos espaços carcerários que a figura do narrador-protagonista percorreu durante sua prisão nos permitirá entender como o autor resgata a imagem de si mesmo e do Brasil ao longo de toda a obra.

Dentro das perspectivas espaciais propostas pela Topoanálise, compreendemos que o espaço carcerário é um espaço topofóbico, isto é, quando a ligação entre o espaço e a personagem ocorre de maneira a gerar sentimentos negativos, como asco, aversão, repulsa, medo.

O conceito de Topoanálise foi cunhado por Gaston Bachelard em sua obra intitulada *A poética do Espaço*, publicada em 1957; e posteriormente expandido por Borges Filho em *Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise*: “A tal estudo, estamos chamando de topoanálise, aproveitando a sugestão de Bachelard, mas ampliando o sentido dado a esse termo pelo teórico francês” (BORGES FILHO, 2007, p.11). Topoanálise, na perspectiva bachelardiana, é o estudo da relação entre os espaços externos e os espaços internos; já na ampliação implementada por Borges Filho o termo abarca não só a perspectiva psicológica dos espaços, mas, sobretudo, a interpretação dos espaços literários sob a ótica da teoria literária, da sociologia, da filosofia e de outras áreas de conhecimento. Em nossa análise, utilizamos o conceito expandido proposto por Borges Filho.

O espaço prisional desde os primórdios de sua concepção é considerado um espaço gerador de mazelas e sentimentos disfóricos. É o que verificamos a partir do estudo do geógrafo Yi-Fu Tuan sobre o assunto:

Frequentemente as celas eram úmidas e o chão chegava a estar coberto com vários centímetros de água. As prisões não tinham chaminés, nem lareiras, nem camas, mas feixes de palha, e estes passavam tanto tempo sem que fossem trocados que exalavam “um bafo repugnantes”. (TUAN, 2005, p.310)

O medo era de uma podridão indefinida tanto física quanto moral. Acreditava-se que a violência e degradação das prisões e asilos produziam um ar nocivo que podia ser sentido a centenas de metros de distância. (TUAN, 2005, p.310)

A descrição realizada por Tuan nos trechos anteriormente citados demonstram a imagem das prisões que existiram na Europa por volta de 1700, descrevendo como eram esses espaços prisionais, ou seja, não possuíam entrada de ar, o que proporcionava uma temperatura muito quente; não havia camas; e todo o espaço do chão das celas era encoberto de água e urina. Essa descrição de Tuan expõe como historicamente foi criado o medo não somente das prisões, mas também de outros ambientes de reclusão, como os asilos, hospitais, manicômios, pois nesses locais nada de positivo era esperado, a não ser destruição física e moral. Além da reclusão, que por si só gera o medo, o ambiente é de total abjeção.

Assim, percebemos que o medo do espaço do cárcere atravessou o tempo, devido as suas condições precárias. O resultado de tais condições gerou todo um processo de dessubjetivação e

de massificação dos encarcerados, que em determinados casos percebiam-se transformados em animais.

Os sentimentos de nojo, aversão e medo permeiam a relação estabelecida entre o narrador-protagonista e o espaço ao longo de toda a obra *Memórias do cárcere*:

Cansava-me, aborrecia-me dos filamentos invariáveis, dos reflexos na onda, tirava-me dali, passeava aos tombos, as pernas entorpecidas, reacostumando os olhos piscos a magotes agachados na sombra. Voltava o calor medonho. Não era, com precisão, calor: era abafamento. Insuficiência de ar para tantos pulmões. Os grupos arquejavam, tossiam, engrossavam debaixo da escotilha. Metido na roupa leve, mexia-me devagar, cautelosamente. Não me arriscaria a calçar chinelos: conservava os sapatos, e, embora tivesse os pés resguardados, repugnava-me em certos pontos encostar as solas na tábua: andava sobre os calcanhares, banzeiro como um papagaio, receoso de pisar nas imundícies, cada vez mais abundantes. As cascas de frutas, restos de comida, detritos de toda espécie, aumentavam. Aquela gente escarrava no chão, vomitava no chão; a um canto, perto da escada, havia sempre alguns indivíduos de costas, molhando a parede; corria desse mictório improvisado um filete que desaguava no charco movediço. A vaga se avolumava, prometia varrer o soalho inteiro, a evaporação nos afligia com o horrível fartum, sem descontinuar. Nenhum escoadouro. (RAMOS, 1979, p.142)

O excerto supracitado relata um dos momentos vividos pelo narrador-protagonista no porão do navio Manaus e essa descrição vai ao encontro das características citadas por Tuan sobre as prisões europeias de 1700, onde todos os tipos de imundícies compunham o espaço e os presos tinham que aprender a conviver com essa degradação, até mesmo se comportando como animais, de acordo com a passagem: “andava sobre os calcanhares, banzeiro como um papagaio”. Notamos que o comportamento do narrador-protagonista é comparado ao de um papagaio, na medida em que ele anda cambaleando de um lado para o outro, tentando evitar pisar nas sujeiras que estavam no chão do navio. Tal processo de zoomorfização, como evidencia o narrador-protagonista, é construído por meio de sua inserção em um espaço desfavorável à existência e experiência humanas: grupos humanos amontoados, detritos e restos de comida, escarros, vômitos, fezes, urina espalhados por todo o espaço, impedindo a locomoção de um homem e tendo como consequência sua animalização.

Nesse sentido, ao analisarmos como o protagonista compõe a construção dos espaços carcerários topofóbicos em *Memórias do cárcere*, identificamos uma relação geradora de sentimentos disfóricos, e assim conseguimos verificar que o modo como o narrador-protagonista elabora a memória desse espaço topofóbico acaba resgatando a figura do autor, Graciliano Ramos, uma figura que representa e deixa marcas de um contexto histórico e de si mesmo. Dessa forma, entendemos que a topofobia pode ser compreendida como um biografema, “uma vez que este é

um procedimento de pulverização do sujeito que o autor elabora para reencontrar-se” (GAMA-KHALIL, 2013, p.256).

Compreendemos, pois, que esse modo de materialização da figura do autor em *Memórias do cárcere* pode ser interpretado por intermédio da noção de biografema cunhada por Roland Barthes: “Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p.51); ou seja, assim como a fotografia pode ser entendida como um pequeno recorte da História, os biografemas são pequenos flashes, recortes da vida de um sujeito. Apreendemos, então, que os biografemas não nos dão “a” imagem do sujeito biografado (ou autobiografado), pelo contrário, porque uma imagem integral recolhida da memória é impossível de ser constituída. O sujeito, portanto, pelos biografemas, encontra-se pulverizado em seus escritos; mostra-se e apaga-se, revela-se não por uma linearidade e uma simetria, e sim de forma enviesada e labiríntica, pelos flashes de si que recolhe de suas memórias. É possível, portanto, identificarmos “flashes” da figura do autor ao longo da narrativa aqui analisada, por meio da descrição de suas memórias dos espaços carcerários. Logo, constatamos que Graciliano Ramos reflete e é refletido nesse espaço toposfóbico, ou seja, ao narrar suas memórias desses espaços carcerários é rememorada a sua experiência e concepção de mundo.

Os gradientes sensoriais (BORGES FILHO, 2007) são ativados pelo narrador-protagonista para perceber o espaço e desvelar a escrita da memória. Seu corpo inserido no espaço sente as adversidades e é, então, pelos seus sentidos que experimenta sensações ruins: visuais (“reacostumando os olhos piscos a magotes agachados na sombra”); olfativas (“insuficiência de ar para tantos pulmões”, “a evaporação nos afligia com o horrível fartum”) e táteis (“voltava o calor medonho”, “repugnava-me em certos pontos encostar as solas na tábua: andava sobre os calcanhares”). Os sentidos, desta forma, constroem o entorno do narrador-protagonista e, por meio deles, a memória é incitada, reconfigurada.

Um dos pontos relevantes em que encontramos a figura do autor projetada na tessitura narrativa é a partir da concepção a respeito do sistema capitalista que é difundida em *Memórias do cárcere*, ou seja, um sistema marcado pela desigualdade social, em que os seres humanos são apenas parte de um sistema de produção e, conseqüentemente, são enxergados como animais, sem liberdade, subjugados aos seus patrões (donos do capital), os quais são os proprietários

desses seres humanos, e é por isso que Graciliano Ramos deseja o fim do sistema capitalista, da figura do proprietário. É o que destacamos nos trechos da obra analisada:

Simples rebanho, apenas, rebanho gafento, na opinião de nossos proprietários, necessitando creolina. Os vaqueiros, armados e fardados, se impacientavam. (RAMOS, 1979, p.121)

Agora já não éramos pequeno rebanho a escorregar num declive: constituíamos boiada numerosa; à ideia do banheiro carrapaticida sucedeu a de um vasto curral. (RAMOS, 1979, p.121)

Efetivamente não tinha lembrança, mas ambicionara com fúria ver a desgraça do capitalismo, pregara-se alfinetes, únicas armas disponíveis, via com satisfação os muros pichados, aceitava as opiniões de Jacob. [...] Não me repugnava a ideia de fuzilar um proprietário por ser proprietário. Era razoável que a propriedade me castigasse as intenções. (RAMOS, 1979, p.45)

O que leva o narrador-protagonista a expor sua visão acerca do capitalismo é o espaço abjeto e a decorrente constatação de como os seres humanos facilmente animalizam-se diante de contextos disfóricos. Ele compara a imagem dos presos à figura de um gado imundo confinado em um curral, sendo que estão enclausurados porque podem contaminar os outros animais, ou melhor, as outras pessoas; pois aqui a contaminação não é de uma doença física e sim uma contaminação e proliferação de uma ideologia que quer destruir o sistema opressor, em que o país vivia. Por isso, Graciliano Ramos justifica, de certa forma, a sua prisão, pois ele desejava “a desgraça do capitalismo” e o término da figura do proprietário.

Bem similar ao homem em condição subumana retratado em *Vidas secas*, temos também a narração da condição degradante do homem, que é proporcionada pelo espaço da prisão em *Memórias do cárcere*. É o cárcere da ditadura e não mais a seca do Nordeste o espaço topofóbico que zoomórfica os humanos, contudo nos dois espaços há um elemento gerador do mal-estar: o capitalismo.

Entendemos que esse processo de animalização do ser humano provocado pelo espaço disfórico do porão do navio em *Memórias do cárcere* é ressaltado na narrativa a fim de delinear a postura afeita de Graciliano Ramos por justiça social, segundo a voz de Clara Ramos (1979, p. 108):

Criticava com severidade a estrutura social do Brasil de seu tempo. O regime de trabalho e de ganho vigente no Nordeste, de onde era originário, o escandalizava e revoltava, por entender que o homem humilde, da classe inferior, era impunemente explorado.

Portanto, ao narrar os espaços disfóricos da prisão, Graciliano Ramos não se isenta de expor, por meio de uma escrita autobiográfica e literária, suas preocupações com o homem mais humilde, que é explorado dentro de um sistema econômico e, coerentemente com a estrutura narrativa de *Memórias do cárcere*, com o Estado opressor que o encarcerou.

As memórias do autor são incitadas a partir do espaço topofóbico e isso pode ser amparado pelas reflexões de Maurice Halbwachs, que defende a ideia de que a memória coletiva se vincula necessariamente a um contexto espacial, porque o “espaço é uma realidade que dura”, por isso “não há grupo [...] que não tenha alguma relação com o lugar” (HALBWACHS, 2006, p. 270). São os espaços topofóbicos, que vivenciou na prisão, as molas propulsoras de Graciliano Ramos para o seu reencontro com aquela experiência nefasta e para a sua reflexão acerca das iniquidades que sofreu e também das injustiças que outros sofrem.

O enredamento de *Memórias do cárcere* nos permite perceber como Graciliano Ramos deixa marcas de si, de suas convicções, pois sua produção literária reflete seus pensamentos e suas emoções, as quais representam a voz dos marginalizados, dos injustiçados, dos trabalhadores rurais e urbanos, os quais são explorados pelos seus patrões.

Conforme Ruy Facó (1945), a prisão proporcionou a Graciliano Ramos uma oportunidade de pensar mais ainda nas desigualdades sociais advindas do capitalismo e o fez lutar contra as condições precárias de trabalho do proletariado. As outras narrativas de Graciliano Ramos atestam também essa visão, mesmo não possuindo um foco autobiográfico como em *Memórias do cárcere*, observamos em *Vidas secas*, por exemplo, uma demonstração das condições semifeudais vivenciadas pelo povo do nordeste do Brasil.

Outras passagens relevantes da obra mostram como a figura de Graciliano Ramos está nas memórias construídas pela topofobia espacial, conforme abaixo:

Logo ao clarear o dia, saltei do estrado, busquei o vizinho do compartimento inferior, para agradecer-lhe os fósforos, e percebi um caboclo baixo, membrudo, hirsuto, a camisa de algodão aberta, deixando ver um rosário de contas brancas e azuis misturados à grenha que ornava o peito largo. Esse instrumento devoto me produziu a hilaridade:

- O senhor usa isso, companheiro?

O sujeito endureceu a cara, deitou-me o rabo do olho, formalizou-se e grunhiu:

- Quando a nossa revolução triunfar, ateus assim como senhor serão fuzilados.

Esqueci os agradecimentos e afastei-me a rir, dirigi-me ao ponto onde, na véspera, tinha ouvido o rapaz de casquete: esperava tornar a vê-lo, pedir informações a respeito do estranho revolucionário. Logo soube que se chamava José Inácio e era beato. Homem de religião, homem de fanatismo, desejando eliminar ateus, preso como inimigo da ordem. Contrassenso. Como diabo tinha ido ele parar ali? Vingança mesquinha de político da roça, denúncia absurda, provavelmente – e ali estava embrulhado um eleitor

recalcitrante, devoto bisonho do Padre Cícero. Com certeza havia outros inocentes na multidão, de algumas centenas de pessoas. (RAMOS, 1979, p.130 131)

O trecho citado mostra-nos o ateísmo exposto no discurso do narrador-protagonista, no qual se projeta a figura do autor Graciliano Ramos. Para ele a revolução e a busca pela igualdade social não coincidem com uma postura religiosa. Assim, a presença de um homem de religião naquele espaço destoa de todo o sistema opressor da prisão. Percebemos esse posicionamento ideológico no momento em que Ramos se dirige ao homem para agradecer-lhe, por ter fornecido cigarros a noite toda; e acaba zombando do mesmo ao perceber que se trata de um religioso. Nesse caso, todo o senso de respeito e agradecimento é esquecido por Graciliano Ramos em função de sua posição ideológica. Para Ramos, portanto, a desigualdade social proporcionada pela sociedade capitalista destruiu a possibilidade de qualquer crença e religiosidade, conseqüentemente a luta pela igualdade social também impossibilita essas crenças. É o que constatamos nas palavras de Coutinho (1977):

Por outro lado, estabelecendo uma sociedade rigidamente individualista, dilacerada pela luta de todos contra todos pelo lucro e pela riqueza pessoal, esta formação social fracionou a comunidade humana, destruiu a solidariedade e a fraternidade, condenando os homens a uma vida solitária e individualista. Qualquer transcendência – seja religiosa, seja histórico-social – é destruída: os valores desaparecem no céu vazio do homem burguês. O sentido da vida – outrora dado ou pela participação na comunidade humana (como na Antiguidade clássica), ou pela crença em dogmas religiosos (como na Idade Média) – é agora uma busca individual e solitária, voltada para valores mediatos e problemáticos. (COUTINHO, 1977, p.77)

Há naquele espaço prisional a tensão entre os encarcerados, desvelando posições contrárias advindas da opção religiosa, conforme se constata na seguinte fala do preso religioso: “Quando a nossa revolução triunfar, ateus assim como senhor serão fuzilados”. O personagem que encarna a figura de Graciliano Ramos é um ser marcado pela diferença em função do seu ateísmo. Michel Foucault explica, em um ensaio sobre a prisão, que desde o século XIX houve campanhas de cristianização no fito de “constituir o povo como um sujeito moral, portanto separando-o da delinquência, portanto separando nitidamente o grupo de delinquentes, mostrando-os como são perigosos não apenas para os ricos, mas também para os pobres” (FOUCAULT, 2015, p. 218). Mesmo unidos em um mesmo espaço de reclusão, o preso religioso - sujeito moral - considera-se superior a Graciliano Ramos, na medida em que este é ateu.

A postura de descrença quanto à religiosidade e qualquer tipo de crença nos possibilita entender, por meio da narrativa memorialista de Graciliano Ramos, uma representação da imagem do Brasil, um país dividido entre os que têm a crença cristã e os que não têm: “Triam Dr.

Sindrônio e Luccarini, meus companheiros de trabalho, passar vexame por minha causa? Não. Dr. Sindrônio era católico, não escrevia como eu, livros perigosos nem se gastava em palestras inconvenientes nos cafés” (RAMOS, 1979, p. 39).

É possível verificar, dessa forma, uma imagem do Brasil nos anos 30, quando havia uma política tradicionalista, a qual possuía em sua base a defesa de uma sociedade estruturada a partir da religião, ou seja, aqueles indivíduos que não eram católicos eram perseguidos e fichados como sendo um “perigo” para o governo; por isso a perseguição contra todas as pessoas que não possuíam religião. Yi-Fu Tuan (2005) lembra que as sociedades criam seus espaços de exclusão por acreditarem que nunca estão livres da ameaça da anarquia, da rebeldia. Por isso, baniram os loucos e os vagabundos, os pobres e desarraigados. No caso de *Memórias do cárcere*, a rebeldia era uma realidade temida pelo governo em função da oposição de ideologia política; logo os presos, segregados do convívio de suas famílias, eram todos aqueles que se opunham à ditadura militar, sendo pobre, rico, analfabeto, escritor, religioso ou ateu.

Além disso, Graciliano Ramos tinha um agravante: era escritor e como tal possuía ideias e ideais, que eram expressas sem nenhum tipo de pudor ou eufemismo; pelo contrário é o exagero, a hipérbole, que predomina. Na verdade, ele colocava tudo no papel, pois para ele a literatura e a vida deveriam estar uma a serviço da outra, isto é, o escritor só poderia e deveria escrever aquilo em que acreditava, baseado naquilo que viu e/ou presenciou. A forma de resistência que encontra é a sua escrita.

Michel Foucault (2012, p. 114) defende que a “prisão cria o perigo” porque impulsiona a violência e, sendo assim, é necessário escapar dela: “ninguém deve se fazer cúmplice daqueles que o expõem voluntariamente a tornar-se perigoso”. Em seus escritos, Graciliano Ramos não só leva o seu leitor a refletir sobre esse estado desumano de fatos relacionados ao cárcere, como os mobiliza a pensar sobre as iniquidades causadoras da clausura, especialmente aquela motivada pela oposição ao ideal político de uma dada época.

Graciliano Ramos apresenta o espaço da prisão por meio de cores, formas e imagens que se constituem pelas hipérboles e pelo grotesco, imprimindo a possibilidade de lermos como grotesca também a sociedade da época, que estabelece dicotomias pautadas na política e na religião, dicotomias essas geradoras de uma profunda falta de justiça e de humanidade.

No início de entrevista dada a Homero Senna, atestamos também a postura incrédula de Graciliano Ramos, que não acredita em Deus e desconfia de tudo:

Abro o volume, para conferir, e, entre outras coisas, lá encontro este perfil psicológico do velho Ramos, traçado pelo filho: “Tinha imaginação fraca e era bastante incrédulo. Aborrecia os ateus, mas só acreditava nas contas-correntes e nas faturas. Desconfiava dos livros, que papel aguenta muita lorota, e negou obstinadamente os aeroplanos. Em 1934 considerava-os duvidosos...” (In: SENNA, 1977, p. 46)

Ainda revelando os biografemas, nos quais Graciliano Ramos sugere marcas de si entranhadas ao espaço descrito na narrativa que elabora, o narrador-protagonista faz uma análise da situação e das pessoas ao seu redor, por meio de uma reflexão interna, expondo-nos, assim, sua individualidade e sua solidão em meio a uma multidão de pessoas. Além disso, constatamos que Graciliano Ramos, em suas lembranças, constrói o medo, não só seu, mas também dos outros personagens que estão dividindo com ele o cárcere; pois é um momento de opressão e qualquer palavra dita ou entendida erroneamente pode gerar o agravamento da situação de uma determinada pessoa. Entendemos que por isso Graciliano Ramos, que era uma pessoa introspectiva, fazia diversas autoanálises e também análises do mundo e das pessoas que o cercavam. Conseguimos atestar essa questão, a partir do trecho da obra:

Alguém cochichou-me, atraiu-me a um canto; ouvi o nome de Miguel Bezerra, um moço de casquete, moreno e magro, que se pôs a falar com abundância. No começo não entendi o que ele dizia, recordo somente uma declaração repetida:

- Não somos comunistas.

Bem, eu os supunha vagabundos; surgiam-me dúvidas agora.

- Onde vêm os senhores?

Tinham embarcado no Rio Grande do Norte.

- Mas não somos comunistas,

- Perfeitamente.

Por que a insistência? Entrei a conversar – e logo duas surpresas me assaltaram: Miguel parecia alegre, as minhas palavras soavam-me aos ouvidos como se fossem pronunciadas por outra pessoa. Doidice rir em semelhante inferno. Ou então me sensibilizara em demasia, os horrores que estivera a desenvolver tinham existência fictícia. Possivelmente o meu enjoo e a raiva do Capitão Mata provinham da mudança repentina: se nos houvessem feito percorrer escalas, não nos abalaríamos tanto. Lembro-me de ter firmado isto mentalmente. De qualquer modo nos arranjaríamos, chegaríamos a um porto. Assim falava no interior, e dizia coisas diferentes, pausadas, maquinais, pareciam gravadas num disco de vitrola. Deviam ter significação, pois o diálogo se prolongou, mas não me seria possível reproduzi-lo. A declaração inicial voltava com frequência:

- Não somos comunistas.

Porque inocentar-se? A certeza de que estavam ali os revoltosos de Natal acirrou-me a curiosidade, embora não me arriscasse a pedir informações ao desconhecido cauteloso. (RAMOS, 1979, p.123 e 124)

No trecho supracitado temos marcas de que Graciliano Ramos analisa mentalmente a situação em que se encontra no momento em que estão chegando ao porão do navio os

revoltosos de Natal, estabelecendo com eles um diálogo. Esse diálogo é atravessado por flashes introspectivos, pedaços de fluxo de consciência, como notamos nos enunciados: “lembro-me de ter firmado isto mentalmente” e “assim falava no interior”. Desnuda-se, assim, que Graciliano Ramos era um sujeito que observava “o mundo objetivo visto através do prisma da alma humana: mundo fragmentado, distorcido, dissolvido em emoções e sensações” (COELHO, 1977, p.72).

Ainda pelo entendimento de Nelly Novaes Coelho (1977, p. 72), podemos perceber que “por isso numa coletividade, os homens parecem misturar-se, ligar-se, mas não se misturam, não se ligam. Permanecem isolados e no meio dessa solidão, a alma do homem que pensa, analisa e reflete deve ser ainda mais isolada do que outras”. É dessa forma que captamos a imagem de Graciliano Ramos no trecho da obra supracitado, ou seja, um ser que, em meio a uma multidão, não consegue ligar-se a ela, pois, mesmo que aparentemente o protagonista esteja em meio a um diálogo, ainda sim é um ser diferente, que se isola em seus próprios pensamentos e reflexões acerca de si mesmo, do outro e da situação em que se encontram.

Conseguimos perceber em outra passagem da obra que Graciliano Ramos expõe a representação do Brasil em suas reminiscências:

Á hora do café abri um jornal do Recife e li, em telegrama do Rio, a notícia arrasadora: Prestes havia sido preso na véspera.

-Com todos os diabos!

Eu não tinha opinião firme a respeito desse homem. Acompanhara-o de longe em 1924, informara-me da viagem romântica pelo interior, daquele grande sonho, aparentemente frustrado. Um sonho, decerto: nenhum excesso de otimismo nos faria ver na marcha heroica finalidade imediata. Era como se percebêssemos na sombra um deslizar de fantasma ou sonambulo. Mas essa estranha figura de apóstolo disponível tinha os olhos muito abertos, examinava cuidadosamente a vida miserável das nossas populações rurais, ignorada pelos estadistas capengas que nos dominavam. Defendia-se com vigor, atacava de rijo; um magote de vagabundos em farrapos alvoroçava o exército, obrigado a recorrer aos batalhões patrióticos de Floro Bartolomeu, ao civismo de Lampião. Que significava aquilo? Um protesto, nada mais, se por milagre a coluna alcançasse vitória, seria um desastre, pois nem ela própria sabia o que desejava. Sabia e que estava tudo errado e era indispensável fazer qualquer coisa. (RAMOS, 1979, VOL. I, p.79)

No excerto anterior há a exposição de um relevante momento histórico do Brasil, a Coluna Prestes, um movimento político liderado por Carlos Prestes, em que a tônica era percorrer o interior do Brasil fazendo propaganda contra do governo federal, relatando as injustiças sociais e a necessidade de reformas políticas.

É pertinente entendermos, também, como Graciliano Ramos rememora em sua subjetividade a figura de Carlos Prestes e da Coluna Prestes, ou seja, um movimento liderado por

um tipo de missionário que pregava uma política divergente da política instituída. O modo como Carlos Prestes estava lutando por mudança na estrutura social do país, para Graciliano Ramos, era apenas uma ação onírica, pois os revolucionários da Coluna Prestes somente sabiam que a política brasileira não ajudava aos mais desvalidos e nem dava liberdade (política, religiosa, ideológica) às pessoas; porém não sabiam como promover as mudanças políticas-sociais necessárias para se obtivesse um país mais justo.

Ainda no excerto citado temos a rememoração de duas importantes figuras que permearam o cenário da história brasileira durante os anos 30: Floro Bartolomeu e Lampião. Ambos são importantes para mostrar a representação do movimento empreendido pela Coluna Prestes, pois quando essa avançou para o território do estado do Ceará, Floro Bartolomeu, deputado e médico, fora incumbido de proteger o Estado contra o perigo do avanço da ideologia da Coluna Prestes e para isso, enviou uma carta a Lampião para que esse se juntasse, numa luta armada, contra a ameaça que invadia o interior do país.

Relevante notar que, até então, Lampião e o cangaço eram uma ameaça que se instalou no interior no país; porém, após o avanço da Coluna Prestes, aquele tornou-se um aliado para combater um inimigo muito mais forte e perigoso: o comunismo. Dessa forma, compreendemos as potencialidades da narrativa memorialística empreendida por Graciliano Ramos, pois ele consegue, por meio de suas reminiscências, revelar uma figurativização de sua imagem e de um Brasil marcado pelo fascismo e pelo totalitarismo.

No início da sua reflexão sobre a escrita de si, Michel Foucault assinala questões que têm muita correspondência com as memórias escritas pelo escritor Graciliano Ramos em seu período de cárcere. Essas questões se ancoram em duas práticas: a da *anacorese* e a da *ascese*. A primeira, em um sentido cristão, relaciona-se à ideia de retiro, afastamento, isto é, vida retirada do mundo; e a segunda postula, de acordo com a filosofia grega, procedimentos compostos por práticas que se caracterizam pelo autocontrole do corpo e do espírito. Foucault (2006, p. 145) afirma que a escrita de si se constitui pela sua “relação de complementaridade com a anacorese: ela atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível”; e se articula, movida pela ascese, ao “trabalho não somente sobre os atos, porém mais precisamente sobre o pensamento”. Na prisão, o autor das *Memórias* exercita sua escrita para entender seu isolamento forçado, situando essa experiência de clausura sob a ótica de uma possibilidade de perspectiva e, nesse processo, sua escrita procura partir de uma focalização sobre o espaço opressor, imundo,

injusto e nauseante para ir a fundo a seus pensamentos, abrangendo-se intimamente. Tanto é que ele descreve seus pensamentos, destrinchando-os, decompondo-os, de forma a tentar compreender-se e entender inclusive suas atitudes e pensamentos mais radicais e talvez até não tão justos, como foi o caso de seu comportamento com o preso religioso e com Miguel Bezerra. Desnuda-se pela escrita e nesse ato procura conhecer seus medos e preconceitos, que não só lhe são internos, mas externos, porque eles relacionam-se a atos efetivos praticados por ele. Escrevendo uma imagem de si, escreve a do seu entorno, a prisão imunda, e do seu país, com todas as dicotomias e paradoxos.

Foucault (2006) expõe os procedimentos de uma das formas da escrita de si, os *hupomnêmata*, livros de vida, cuja função não seria apenas um suporte à memória ou uma forma de preencher as lacunas da memória. Retomando Sêneca, Foucault esclarece que esses registros de si não devem ser “simplesmente colocados em uma espécie de armário de lembranças, mas profundamente implantados na alma [...] e que assim façam parte de nós mesmos” (FOUCAULT, 2006, p. 148). Por isso o autor de *Memórias do cárcere* articula-se a si, escava sua consciência. No entanto, essa arqueologia de si, interna, é mobilizada pelo “fora”, pelo espaço que o rodeia. São os espaços topofóbicos que dão o suporte para o exercício dessa escrita como compreensão de si. E foi por meio deles e pelas noções vinculadas à topoanálise que pudemos compreender como os espaços carcerários, marcados pela topofobia, foram potencialmente importantes para o enredamento da obra analisada, visto que, através deles, o narrador-protagonista reinsereu-se naquele contexto e alavancou o enredamento de sua obra, (re)elaborando uma figura de si, pelos biografemas, assim como também de suas concepções de mundo e do seu país.

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e leitura: Introdução à topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica & Editora, 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. *Solidão e luta em Graciliano*. In: BRAYNER, Sônia (Org.). Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Graciliano Ramos*. In: BRAYNER, Sônia (Org.). Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- FACÓ, Ruy. *Graciliano Ramos, escritor do povo e militante do PC*. In: Conversas. Thiago Mio Salla, Ieda Lebensztayn (Orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2014.

- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos VIII: Segurança, penalidade e prisão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *A Casa do Avô em Por Parte de Pai: Espaços de horror, de escrita e outros espaços*. Anais do Cena. Vol. I. Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: Confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Vol. I. São Paulo: Record, 1979.
- SENNÁ, Homero. *Revisão do Modernismo* In: BRAYNER, Sônia (Org.). Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do Medo*. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Marisa Martins Gama-Khalil

Professora Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; Pós-Doutorado pela Universidade de Coimbra; Docente do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia; Pesquisadora do CNPq; Líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas; E-mail: marisa.gamakhalil@pq.cnpq.br.

Lilliân Alves Borges

Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista CAPES. Pós-Graduada no curso "Lato Sensu" Especialização em Crítica Literária e Ensino de Literatura pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro - UFTM (2009); E-mail: lillianborges85@gmail.com

Recebido em 15 de fevereiro de 2015.

Aceito em 20 de abril de 2015.

MEMÓRIA, IDENTIDADE E IMAGINÁRIO EM *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB

Memory, identity and Imaginary in Diário da queda, by Michel Laub

Simone Damasceno Guardalupe
Mairim Linck Piva
FURG

Resumo: O romance *Diário da Queda*, do escritor sul-rio-grandense Michel Laub, publicado em 2011, apresenta como tema central a relação entre avô, pai e filho no que tange à memória e à identidade. Além disso, o romance pode ser analisado através do Imaginário, relacionando a imagem da queda à memória e à violência e à intolerância praticada pelo ser humano. Segundo Durand (2002, p.113), “vertigem é um lembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre”, lembrando a queda humana, assim como são os diários do avô e do pai para o narrador do *Diário da Queda*. Nesse sentido, torna-se interessante investigar a relação entre memória, identidade e imaginário no romance de Michel Laub.

Palavras-chave: memória, violência, identidade, queda.

Abstract: *The novel O Diário da queda, by Michel Laub, published in 2011, has as its central theme the relationship between grandfather, father and son, related to the memory and the identity. The novel can also be analysed by the Imaginary theory, relating the image of the fall to the memory and to the violence and the intolerance. According to Durand (2002, p.113), "Vertigo is a brutal reminder of our human condition and this land condition" reminding the human fall, as it's done by the diaries of his grandfather and father of the "Diário da Queda" narrator. In this sense, it is interesting to investigate the relationship between memory, identity and imagination in the novel by Michel Laub.*

Keywords: *memory, violence, identity, fall*

O romance *Diário da Queda*, do escritor sul-rio-grandense Michel Laub, publicado em 2011, apresenta como tema central a relação entre avô, pai e filho no que tange à memória e à identidade. No romance, observamos que os três homens da família¹ judia são marcados pela

¹ Tanto o avô, quanto o pai, bem como o narrador do romance não são nomeados. Para maior clareza, ao longo do artigo, designaremos as personagens como avô ou sobrevivente de *Auschwitz*, pai (pai do narrador) e neto ou narrador.

necessidade de rememorar e reconstituir o passado da família, nesse aspecto, observamos o entrecruzamento entre o discurso do narrador em seu diário e os discursos do seu pai e de seu avô.

Através das memórias de seu pai e dos outros sobreviventes de *Auschwitz*, como Primo Levi², o pai do narrador constrói sua identidade judaica, na qual ele pauta sua vida afirmando a necessidade de proteger e lembrar ao filho o quanto seu povo sofreu com atos de violência e intolerância. Para o narrador do romance, no entanto, a relação com a violência e suas consequências ocorre de forma particular em sua existência a partir do momento em que provoca a queda de João, um bolsista da escola judaica e que não era judeu. O ato cruel cometido pelo narrador e seus colegas judeus contra um “gói”, desencadeia no neto do sobrevivente de *Auschwitz* uma série de conflitos identitários, que culminam na reflexão sobre a forma como ele percebe o mundo que o rodeia e as relações com o pai e os demais judeus.

Questões como a memória, discurso e identidade presentes nesse romance podem ser analisadas através do Imaginário, desvelando-se diversos símbolos, como a queda, a água, o batismo, intimamente relacionados no texto ao Judaísmo. Além disso, símbolos reiterados, como o do espelho, associam-se à ideia de violência e intolerância praticada pelo ser humano. Nesse sentido, analisa-se o romance *Diário da queda* através da Crítica do Imaginário, na linha proposta pelo pesquisador francês Gilbert Durand, a fim de relacionar questões acerca da memória e da identidade com os símbolos presentes no texto de Michel Laub.

A Teoria do Imaginário considera os símbolos como parte de um processo geral do pensamento humano, simultaneamente indireto e concreto, e que, por conseguinte, constitui o dado fundamental da consciência humana. Na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, o pesquisador propõe dois regimes de constelação de imagens: o Diurno, em que se verificam símbolos relacionados à altura, à elevação, à luta contra as trevas, ao terror e à morte, e o Noturno, no qual se inserem os símbolos relacionados à dialética, à concordância com o tempo.

Em *Diário da Queda*, observamos a presença dos símbolos catamórficos, ligados à noção de temporalidade, nesse aspecto, tem-se os símbolos da queda e da vertigem como imagens da angústia humana diante da passagem do tempo. Essa angústia, relacionada ao Regime Diurno, pode ser observada nos três personagens centrais do romance de Michel Laub: “avô, pai e neto”.

² Primo Levi: sobrevivente de campo de concentração, que escreveu mais de 300 obras sobre o Holocausto, entre elas o livro *É isto um homem?*, obra que o pai do narrador do romance de Laub refere ler com o intuito de buscar mais informações sobre como foi a vida de um judeu durante a Segunda Guerra Mundial, na tentativa de rememorar o que seu pai viveu e vivenciou.

A queda é uma imagem recorrente na rememoração dos três homens da família, e pode estar associada à memória judaica, à memória dos familiares, à morte e também ao renascimento. Em relação ao renascimento, pode-se pensar que, além dos símbolos catamórficos, a narrativa caracteriza-se pela presença do Regime Noturno da imaginação, no qual há a inversão do sentido de morte, há uma esperança de recomeço, como observamos na passagem que descreve a chegada do avô ao Brasil, onde ele “renasce” tentando apagar de sua mente, de sua identidade, as imagens de tudo o que vivenciou. Há também o renascimento da personagem João após a queda, a qual proporcionou uma significativa mudança de comportamento. Além disso, há também a esperança de um recomeço através do nascimento de um filho – verificada no momento em que cada um dos homens da família se torna pai. Essa esperança de recomeço é um dos motivos pelo qual o narrador faz o seu ‘diário da queda’, destinado ao seu filho.

A tentativa de transpor o tempo e de sublimar a negatividade do passado das personagens também está relacionada à escrita dos diários dos três homens da família. O avô, diante do sofrimento e da angústia em relação ao que passou no campo de concentração, relata o mundo de acordo com seu ponto-de-vista no diário, porém não relata a morte de sua família e de seus amigos em *Auschwitz*. O pai, ao descobrir que está com Alzheimer, escreve um diário a fim de não esquecer e de registrar o que viveu e o que conheceu sobre seu pai e seus antepassados através dos relatos dos sobreviventes. Já o neto pretende com sua escrita no diário transcender o passado de sua família, “zerar” os conflitos com o intuito de que seu filho saiba da história de seus ascendentes, mas que essa memória - a da “queda” - seja a dos judeus nos campos de concentração, seja a queda de seu avô ou a queda do colega João - fique relegado à lembrança e ao registro do diário. Nesse sentido, podemos estabelecer uma relação ao que Menda (2013) declara sobre o ato de escrita dos diários em *Diário da Queda*. Os diários representariam uma tentativa de libertação seja emocional ou relacionada a memória:

A escrita, dessa forma, surge como uma espécie de libertação: há a necessidade da queda, tanto física quanto emocional, para que o personagem possa se reerguer de um modo mais sólido e, apesar dos percalços transgeracionais, encontrar a sua posição na cadeia geracional. (MENDA, 2013, p.30)

Tanto a memória e a escrita dos diários do avô, quanto a do pai bem como a memória e a escrita do narrador são, de certo modo, tentativas de transpor o tempo e de perpetuar a vida através da memória: seja do “mundo como deveria ser”, sobre a ótica do sobrevivente de *Auschwitz*, sejam as lembranças do pai do narrador, que também sofreu as consequências do

Holocausto e, também, as lembranças e as reflexões sobre as memórias dos antepassados do narrador.

A memória e a temporalidade estão fortemente ligadas em *Diário da queda*, principalmente no que se refere à questão do sofrimento do povo judeu, como observamos na passagem:

Em trinta anos será quase impossível achar um ex-prisioneiro de *Auschwitz*.
Em sessenta anos será muito difícil achar um filho de ex-prisioneiro de *Auschwitz*.
Em três ou quatro gerações o nome *Auschwitz* terá a mesma importância que hoje tem nomes como Majdanek, Sobibor, Belzec.
Alguém lembra se morreram oito ou oitenta ou oitenta mil pessoas em Majdanek, duzentas ou duzentas mil pessoas em Sobibor, quinhentas ou quinhentas mil em Belzec? Faz diferença pensar em termos numéricos, no fato que *Auschwitz* e os campos que seguiram seu modelo mataram cerca de seis milhões de judeus? Para o meu pai importava que não fossem apenas seis milhões de judeus, e sim vinte milhões somando-se aí ciganos, eslavos, homossexuais, deficientes físicos, deficientes mentais, criminosos comuns, prisioneiro de guerra, muçulmanos, ateus, testemunhas de Jeová? Ou que não fossem vinte milhões, na verdade, e sim, sessenta milhões considerando-se as baixas gerais da guerra (LAUB, 2011, p. 118-119).

Tempo e memória são intrínsecos porque para o pai e para os sobreviventes, como Primo Levi que escreve suas memórias do campo de concentração, é necessário rememorar o Holocausto para que novas violências não aconteçam. Para o narrador, a memória do extermínio dos judeus será esquecida assim como outros genocídios, que o tempo fez “apagar” das nossas mentes. Podemos dizer que para o neto do sobrevivente de *Auschwitz*, é o tempo que apaga, acaba com a dor dos sobreviventes ou dos descendentes dos que passaram por um ato de violência como ocorrido na Segunda Guerra Mundial e, desse modo, é através do tempo que também é permitido que outros genocídios aconteçam, através do esquecimento e da alienação do ser humano em relação ao seu passado e ao do outro.

É através da memória do Holocausto que o discurso de uma eterna necessidade de ‘defender-se diante de adversidades’ se faz presente na família da diáspora: “meu pai dizia que os judeus sempre devem ter profissões que possam exercer em qualquer circunstância, por que de repente você é forçado a deixar o país onde você morou desde sempre” (LAUB, 2011, p.45). Essas memórias e o discurso dos judeus são postos em xeque a partir do conflito identitário que envolve o narrador. Ele, um judeu, neto de sobrevivente do campo de concentração, juntamente com seus colegas judeus, descendentes de um povo hostilizado ao longo da história da humanidade, cometem atos de violência contra um não-judeu. Há nesses atos de violência contra os “góis”, a mesma intolerância que um dia seus ascendentes sofreram. Observa-se que a brutalidade e a cegueira em relação ao outro são apresentadas através da simbologia do espelho,

como sendo o reflexo o responsável por revelar os conteúdos do coração e da consciência. O ato de não-olhar para os judeus é o mesmo ato de não olhar para João, que após sair do colégio judeu e frequentar junto com o narrador uma escola de não-judeus, cega-se em relação ao neto do sobrevivente.

Memória, discurso e identidade são questões intrinsicamente ligadas no romance de Michel Laub e é através da imagem da “queda” e de suas múltiplas significações no texto que essas questões são desveladas. A queda é uma imagem ligada ao povo judeu ao longo do tempo, a queda faz parte de seus rituais: como o Bar Mitzvah e a queda dos noivos em cerimônia matrimonial e, é também associada ao Holocausto. Tais imagens presentes nos costumes e na cultura judaica compõem a memória coletiva e a identidade desse povo e são inferidas ao longo do romance. Além disso, a imagem da queda da personagem João desvela o quanto o discurso de proteção e de necessidade de lembrar o passado faz com que os membros da família judia de *Diário da Queda* “fechem os olhos” para o outro, seja familiar ou não.

A identidade, a memória e o Judaísmo

A identidade e a memória são elementos que se constituem através do imaginário do narrador, como observamos ao longo do romance, onde os discursos de avô-pai-neto são intercalados. Muitas vezes, para falar sobre seu pai, o narrador apresenta as memórias de seu avô, quando é sua vez de falar sobre si mesmo, em muitos casos, o narrador nos apresenta as memórias de seu pai.

A partir da mistura das memórias dos três homens, são dados ao conhecimento as identidades, o perfil dessas personagens. Nesse sentido, podemos dizer que muito do que formou a identidade do pai do narrador foram as memórias de seu pai e dos demais sobreviventes do Holocausto. Já o narrador, por sua vez, mescla as memórias de seu avô, de seu pai e de si mesmo ao longo da narrativa para descrever e contar sua história de vida. A mescla de memórias e sentimentos que caracterizam o discurso do neto do sobrevivente de *Aushvitz* desvela um conflito identitário que acompanha o narrador desde a queda do menino visto como um diferente até a descoberta da enfermidade de seu pai. Sendo assim, a memória no romance de Laub é o principal constituinte da identidade do neto do sobrevivente de *Aushvitz*, conforme Menda (2013):

A reconstituição dos fatos, através da memória, revela mais do que um mero acidente, cujas consequências se projetam em diversos fatos da vida do protagonista nas décadas seguintes – a adolescência conturbada, o

relacionamento conflituoso com o pai, a descoberta do suicídio do avô, mantido como segredo familiar. Paulatinamente, ocorre uma reflexão corajosa sobre afetos, perdas e construção da identidade através da transmissão geracional. Nas lembranças que se unem de forma fragmentada, surgem os elos entre as três gerações. Assim, a história geracional parece ser uma só, tal a força da atualização e recorrência dos fatos para a elaboração e compreensão do presente do narrador (MENDA, 2013, p.20).

Gilbert Durand (2002), citando Satre, declara que não se pode confundir o imaginado com o rememorado, pois se o imaginário ‘colore’ a imaginação com resíduos à *posteriori*, não é por isso menos exato que existe uma essência do próprio imaginário que diferencie a essência do pensamento do poeta, dos pensamentos dos cronistas e dos memorialistas. Para Durand, o imaginário constitui-se de um trajeto antropológico no qual o objeto imaginado parte das interações sociais e psicológicas do homem. Sendo assim, podemos evocar os conceitos de memória coletiva e memória individual de Maurice Halbwachs:

Portanto, existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas. Em outras palavras, o indivíduo participaria de dois tipos de memórias. (...) A primeira receberia ajuda da segunda, já que afinal de contas a história de nossa vida faz parte da história em geral. A segunda seria bem mais extensa do que a primeira. Por outro lado, ela só representaria para nós o passado sob forma resumida e esquemática, ao passo que a memória de nossa vida nos apresentaria um panorama bem mais contínuo e denso. (HALBWACHS, 2003, p.71-72)

A memória evoca imagens que são comuns ao meio, como a imagem do Holocausto no romance, desse modo, podemos dizer que há nesse processo de rememoração a formação de representações/imagens acerca do que é a violência e a intolerância.

Se a função da imaginação simbólica é a negação da morte e do tempo, o ato de lembrar pode ser considerado como uma forma de negação da passagem do tempo e da morte. A memória, considerando-a como um elemento composto pelo imaginário, muitas vezes não se relaciona com a realidade, podendo ser manipulada, como observamos no diário do avô:

Nos cadernos de meu avô, o Brasil de 1945 era um país que não tinha passado pela escravidão. Onde nenhum agente do governo fez restrições à vinda de imigrantes fugidos da guerra. Um lugar repleto de oportunidades para um professor de matemática que não falava português. (LAUB, 2011, p.17)
No hospital não há problemas que possam perturbar a paz do marido da esposa grávida, cujo filho irá selar a continuidade e doação amorosa dos dois, quando ele deseja caminhar sozinho pelos corredores ou ir para casa e ficar sozinho. (LAUB, 2011, p.46)

As lembranças do avô não são apenas fatos dados, mas o registro de uma certa visão de mundo sobre os acontecimentos de sua vida. Por exemplo, o casamento e a gravidez de risco da esposa não são descritos de forma negativa, mas em um tom de “suavização” das situações,

irônico e, por isso, muito crítico. O registro do avô desvela seu sofrimento e trauma em relação ao que presenciou no campo de concentração que faz com que ele tente apagar essas memórias, construindo novas memórias de acordo com o que ele gostaria que fosse o mundo.

Segundo Maurice Halbwachs (2003, p.72) a memória individual não é inteiramente isolada e fechada, porque para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta para pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. O discurso do narrador bem como a constituição de sua identidade são consequências da memória de *Auschwitz* e das imagens que dessa lembrança emergem.

Meu pai falava muito da Alemanha dos anos 30, em como os judeus foram enganados com facilidade, e era fácil achar que uma casa invadida era um evento isolado, que o ataque a uma ótica ou ferragem cuja portaria amanhecia com uma estrela pintada era obra de um bando qualquer de vândalos, por que se você têm negócios e paga impostos e gera empregos e vive confortavelmente adaptado ao país onde nasceram seus parentes até o terceiro grau de ascendência não vai querer imaginar a hipótese de perder tudo, e da noite para o dia embarcar num navio, você com a roupa do corpo rumo a um lugar onde não conhece nada dos costumes, da política, da história (LAUB, 2011, p.26).

A memória do narrador nesse sentido é um conjunto de imagens que se formam do passado através dos escritos do avô e das leituras absorvidas pelas obras de Primo Levi e que migram para o presente, constituindo o imaginário sobre a vida desse sobrevivente, sobre a vida de seu pai e de sua própria vida.

Paul Ricoeur (2007) afirma que a fragilidade da identidade se revela como uma oportunidade de manipulação da memória, por via ideológica. Sendo assim, podemos dizer que, por não ter dados sobre a vida do sobrevivente de *Auschwitz*, o pai do narrador busca na leitura dos textos de Primo Levi o fortalecimento de sua identidade através do conhecimento da história de seu povo. No entanto, parece que tais leituras levaram ao distanciamento de seu filho por consequência das excessivas referências ao Holocausto e de sua postura protecionista. É ainda a fragilidade identitária que leva o narrador a ler as memórias do seu avô, de seu pai e de suas próprias memórias, a fim de conhecer melhor o que o levou ao distanciamento de seu pai e ao alcoolismo. Talvez por isso, em seu “diário da queda”, o narrador para falar de si mesmo recorre ao que sabe de seu avô e ao que sabe de seu pai.³

³ O livro *Diário da Queda* é dividido em capítulos denominados “Algumas coisas que sei sobre meu avô”, “Algumas coisas que sei de meu pai”, “Algumas coisas que sei sobre mim”, “Mais algumas coisas que sei sobre meu avô”, “Algumas coisas que sei de meu pai”, “Algumas coisas que sei sobre mim”, nos quais o narrador mescla suas memórias com as memórias de seus antepassados. Muito do que o neto do sobrevivente vivenciou é fruto do que seu pai e seu avô vivenciaram, por isso para entender o filho é necessário conhecer a história do pai e do avô.

Meu avô não gostava de falar do passado. O que não é de estranhar, ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu, de ter chegado no Brasil num daqueles navios apinhados, o gado para quem a história parece ter acabado aos vinte, trinta ou quarenta, não importa, e resta apenas uma lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve (...) Eu também não gostaria de falar desse tema (...) As testemunhas já narraram isso por detalhe (...) gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação à palavra Auschwitz, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar de meu avô, e por consequência de meu pai, e por consequência de mim. (LAUB, 2011, p.8-9)

O neto do sobrevivente, mesmo tentando fugir da lembrança do Holocausto, tem sua vida atrelada a esse fato do passado de sua família, como a prisão a que ele refere ser ainda pior que aquela onde o avô e os demais judeus estiveram. Nesse aspecto, podemos perceber que é através dessa prisão imaginária, que é desvelada pela memória que o narrador entra em conflito com seu pai enquanto jovem, por não se aceitar como uma vítima e não se identificar com o judaísmo e, também, reforça a sua identidade quando adulto através da leitura dos diários e da escrita de seu próprio diário, no qual há uma reconciliação consigo mesmo e com sua origem.

“A inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”

As imagens relacionadas à queda se fazem presentes em diversos segmentos do romance, como o Bar Mitzvah, a queda da personagem João, a queda nas câmaras de gás, a queda de Primo Levi, o suicídio do avô. A imagem da queda é referida no Regime Diurno da imagem e classificada como um símbolo catamórfico, o qual, segundo Durand, constitui a terceira grande epifania da angústia humana diante da temporalidade. Pode-se associar o imaginário sobre a queda com uma frase proferida e repetida diversas vezes ao longo da narrativa: “a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”, essa frase, primeiramente proferida pelo avô e posteriormente mencionada pelo neto, aponta para o fato de a condição humana de não ter o controle do tempo e das situações.

Para Durand (2002), já no nascimento, o ser humano tem sua primeira experiência da queda, a qual estaria associada aos símbolos das trevas:

O movimento demasiado brusco que a parteira imprime ao recém-nascido, as manipulações e as mudanças de nível brutais que se seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência da queda e a primeira experiência do medo (DURAND, 2002, p.112).

Para cair, na primeira infância, seria necessário, um suporte para a ascensão, ou seja, para aprender a andar e, conseqüentemente, como suporte da postura vertical. Nesse sentido, nossas primeiras experiências de gravidade estariam ligadas às ideias de movimento, aceleração e de

trevas. No romance, observamos que é a partir das várias quedas que o narrador sofre e observa ao longo de sua vida que ocorre o processo de amadurecimento e de autoconhecimento.

A rememoração dos fatos da vida de seu avô e de seu pai podem ser relacionadas à imagem da vertigem, pois, segundo Durand: “A vertigem é a imagem inibidora de toda a ascensão, um bloqueamento psíquico e moral que se traduz por fenômenos psicológicos violentos. A vertigem é um relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre” (2002, p.113). A vertigem é o relembrar da queda humana, assim como são os diários do avô e do pai para o narrador.

A imagem da queda é associada ainda aos símbolos à inveja, à cólera e ao assassinio. No romance, a violência, a intolerância e o assassinato estiveram nos campos de concentração, mas também estão no colégio judaico, onde o João sofreu discriminações e quase foi assassinado. A inveja está no sentimento do narrador quando jovem ao ser ignorado pelo seu amigo após mudarem de escola. A cólera, fruto da inveja ou da intolerância, pode ser observada através da intolerância étnica e social e na revolta do narrador contra o pai e contra o seu amigo. Tanto a agressão física deferida contra o pai, quanto a agressão verbal proferida contra João são consequências dos sentimentos que emergem no íntimo do narrador. Esses sentimentos, estão, de certo modo, associados ao conflito identitário pelo qual o neto do sobrevivente passa ao longo de sua juventude e vida adulta.

As diversas quedas presentes no romance são fruto da “inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”, as quais geraram os conflitos, mas também o fortalecimento de sua identidade. Nesse sentido, observamos a descoberta da queda/suicídio do avô e do trauma de seu pai que tem nesse fato o marco da passagem da adolescência para as responsabilidades da vida adulta, o acidente de João, trauma que o faz negar suas origens e a doença do pai. O alcoolismo do narrador também é uma forma de queda, sendo uma morte-entorpecimento em vida.

“Cair”, no romance, também pode ser associado à ideia de nascimento ou de renascimento. O diário não trata somente das “quedas” dos homens da família em relação a atitudes negativas ou a memória dessas, mas também ao nascimento seja do sobrevivente, do filho dele, do narrador e de seu filho.

Desse modo, observamos no romance de Michel Laub a presença do Regime Noturno das imagens, que Gilbert Durand conceitua, principalmente no que se refere aos símbolos de inversão do sentido da morte. Nas personagens da família judia percebemos o renascimento do

sobrevivente de *Auschwitz*, assim como a memória do nascimento de seus descendentes. Para o sobrevivente, a chegada ao Brasil simboliza o nascimento de uma nova vida: “Já li dezenas desses relatos de imigrantes, e a estranheza de quem chega costuma ser o calor, a umidade, o uniforme dos agentes do governo, [...] mas no caso de meu avô a frase inicial é sobre um copo de leite” (LAUB, 2011, p.24)

O primeiro alimento que o sobrevivente consome em sua nova vida é o leite, o mesmo alimento que o recém-nascido consome. O leite simboliza a vida, o alimento primordial. Porém, no romance esse leite está contaminado, remetendo à ideia de algo impuro: “tomado o primeiro copo de leite em anos, o leite do novo mundo e da nova vida, saído de um jarro conservado não se sabe onde, como e por quanto tempo, e em poucas semanas ele quase morreria por causa disso” (LAUB, 2011, p.24). Essa contaminação, pode ser associada às memórias do sofrimento dos judeus e do avô do narrador, imagens que compõem a vida e a identidade dos descendentes desse sobrevivente.

A ideia de recomeço ou de renascimento também está na vida do pai do narrador através do casamento e da constituição de uma nova família e no nascimento do filho do narrador, o qual vê nessa vida que está por chegar/cair a possibilidade de reconciliação com sua identidade, com a família e consigo mesmo através da cura do alcoolismo.

A imagem da queda, portanto, estaria ligada tanto a questões que emergem da memória das personagens, de seus erros, de seus sofrimentos, mas também ligada à esperança de um novo recomeço. Talvez por isso, observa-se que o narrador ao saber da doença de seu pai, que tanto quis lembrar suas origens e que esquecerá tudo o que um dia conheceu e viveu, tenha tomado a atitude de mudar sua vida: “eu deitado e o torpor que está por vir, é só querer, é só fechar os olhos e pensar num lugar escuro e isolado e um balanço morno e lento e constante rumo ao nada” (LAUB, 2011, p.60), seus pensamentos evocam a imagem da queda, do abismo, da descida. Mas toda descida, como a que o narrador fez em seu íntimo ao rememorar sua vida, seus conflitos e os escritos de seu avô e de seu pai, também é a possibilidade para uma ascensão, como ocorre através da mudança de suas atitudes e a reconciliação com suas origens.

Considerações Finais

O romance de Michel Laub apresenta ao longo de sua narrativa diversas imagens que remetem à cultura judaica e que podem ser associadas a questões de memória e de identidade que se relacionam com a família do narrador. A queda, presente no título do romance, é uma imagem

ligada ao judaísmo e é simbolizada de diversas maneiras ao longo da narrativa, seja ligada à ideia de morte, de violência, de nascimento, seja ligada a questões de memória e a identidade.

A identidade do narrador apresenta-se em conflito em relação ao mal-estar gerado após a queda de um colega e o discurso protecionista de seu pai. O conflito identitário também acontece quando o narrador sai do colégio judaico e frequenta uma escola com pessoas de diversas religiões e culturas. O neto do sobrevivente, ao longo de sua vida, sente-se deslocado em relação aos discursos e ao contexto em que está inserido. A partir da descoberta da doença de seu pai, da leitura do diário de seu avô e de seu pai e da escrita de suas memórias, ele pode enfim lembrar e refletir sobre sua condição e, assim, modificar sua vida.

A memória, a identidade e o imaginário estão, portanto, intrinsecamente ligados na narrativa, pois é ao narrar suas memórias e a de seus parentes que o neto do sobrevivente de *Auschwitz* consegue “reconciliar-se” consigo mesmo e com suas origens. Há ao longo da escrita uma reflexão sobre o que viveu e vivenciou e, conseqüentemente, um fortalecimento de sua identidade.

A queda é uma imagem presente nas memórias das personagens do romance. Se cair é simbolizado como uma experiência do medo, um ato necessário para aprender a andar, no romance essa imagem é um ato que desencadeia os conflitos identitários: do avô em relação ao Holocausto, do pai em relação ao suicídio do sobrevivente de *Auschwitz* e do narrador em relação à queda do colega de infância e as demais quedas que aconteceram ao longo de sua vida e da vida de seus familiares. Essa imagem na narrativa, no entanto, não é simbolizada apenas pelos aspectos negativos, pois a queda está associada ao nascimento, como acontece com o sobrevivente após a chegada ao Brasil, o nascimento do filho e do neto e, por fim ao nascimento do filho do narrador. Sendo assim, cair simboliza a esperança de um recomeço, de uma nova vida, como fica evidenciada nas últimas frases da narrativa: “o que resta a esta altura não é mais alegre nem triste, bom ou ruim, verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que sou e serei, quarenta anos, tudo pela frente, a partir do dia em que você nascer” (LAUB, 2011, p.151).

Referências

- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Tradução de Vera de Sá Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LAUB, Michel. *Diário da Queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
MENDA, Leniza Kautz. *Diário da Queda: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade*. *WebMosaica* revista do instituto cultural judaico marc chagall v.5 n.2 (jul-dez) 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/search/search>. Acesso em 23 ago. 2015.
SOUZA, Raquel R. Memória e Imaginário. In: BERND, Zilá (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literális, 2010.
RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 2007.

Simone Damasceno Guardalupe

Mestranda do PPG Letras – História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), bolsista CAPES/FAPERGS. E-mail: si.guardalupe@gmail.com

Mairim Linck Piva

Doutora em Letras - Teoria da Literatura (PUCRS). Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras, História da Literatura, da FURG. Coordenadora de projetos de pesquisa na área da Literatura e Imaginário, coordenando o grupo de pesquisa “Literatura, imaginário e poéticas da contemporaneidade”. E-mail: mairimpiva@furg.br

Recebido em 20 de setembro de 2015.

Aceito em 30 de outubro de 2015.

A TESSITURA DA MEMÓRIA NO REDEMOINHO DA VIDA: O CARÁTER MEMORILÍSTICO *O SALTO DO CAVALO COBRIDOR*, DE ASSIS BRASIL

*The memory composition process in the life`s whirlwind: the
memorialistic feature in “O Salto do Cavalo Cobridor”,
from Assis Brasil*

Abílio Neiva Monteiro
Silvana Maria Pantoja dos Santos
UESPI

Resumo: No romance *O salto do cavalo cobridor*, de Assis Brasil, é representada a vida dos agregados de pequenas localidades. Em meio à trama, destaca-se Zita, uma mulher silenciada pela dor em função da perda do filho. Zita é marcada por quatro lembranças que a acompanham. É seguindo o véis memorialístico percorrido pela protagonista, que este trabalho se delinea. Segundo Bergson (1999, p. 77), “a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente”. Diante disso, objetiva-se com este trabalho analisar o processo de rememoração de Zita, a partir de suas reflexões em torno de pontos cruciais do seu existir. Para tanto, a visão de Halbwachs (2006), Bosi (1994), Bergson (1999) serão basilares nessa discussão. Assim, pode-se dizer que o processo de rememoração possibilita a reflexão sobre os acontecimentos, sem que as marcas do vivido se desfaçam por completo.

Palavras - chave: Literatura. Memória. Assis Brasil.

Abstract: In the novel *O Salto do cavalo cobridor*, by Assis Brasil, is represented the life of agregados from little places. In the plot, Zita stands out, a silent woman by the pain of loss of her son. Zita is remembered with four memories and it follows hers. It is following the memories standards, lived by protagonist, which this work has been basing on. According to Bergson (1999, p.77), “the memory, totally unbreakable from perceptions, inserted by the past and the present”. Therefore, this work aims to analyze the process of rememorization of Zita, from her reflexions about important points from herself. Hence, the Halbwachs (2006), Bosi (1994), Bergson (1999) visions are basis in this discussion. Then, it can be said that the rememorization process may a refletion about happening, without, before, lived marks go away.

Keywords: Literature. Memory. Assis Brasil.

1 Introdução

A memória tem sido um dos temas recorrentes em diversas áreas do conhecimento, entre eles, a psicologia, a filosofia, a antropologia, sobretudo a literatura, nosso campo de atuação.

A memória povoa o cenário da vida, servindo como sustentáculo para configuração da existência. É considerada o fio condutor para as relações sociais e afetivas. O campo da memória se entrecruza com os anseios, desejos e frustrações dos seres, Na linha tênue da memória, lembrança e esquecimento se revesam, abrindo alas para questionamentos para aqueles que são alcançados no presente. Assim, a memória se configura como um elemento modelador, que subsidia uma ligação entre passado e presente, evidenciando marcas e transformações do ser, corroborando com a formação do indivíduo.

Seguindo o viés memorialístico, o presente trabalho visa analisar o processo de rememoração na construção identitária de Zita, da obra *O salto do cavalo cobridor*, de Assis Brasil. Com isso, o estudo enfatiza a relação da memória com a personagem e o meio social no qual está inserida, discutindo a influência memorialista que fomenta a representação da personagem.

Assim, a pesquisa se justifica por identificar em Zita, um elo de silenciamento marcado pela submissão ao discurso patriarcal, à subserviência ao marido e também, como um depositário ralo de memória, pois durante todo o percurso da vida, a personagem apresenta apenas quatro lembranças. O trabalho justifica-se também por enaltecer a obra que é pouco conhecida, tecendo assim, uma tentativa de resgate do romance no cenário literário.

Segundo Bergson (1999, pag. 77), “a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração”. Assim, a memória se configura como uma ponte que resgata o passado por uma nova ótica, estabelecida pelo presente, proporcionando uma reconfiguração e um redirecionamento da memória no campo da percepção humana, correlacionado o aspecto imagético e corporal que se estabelece no espaço e no tempo do indivíduo.

1.1 Assis Brasil e *O salto do cavalo cobridor*

O autor Francisco de Assis Almeida Brasil nasceu em Parnaíba, Piauí, no dia 18 de fevereiro de 1932. De acordo com o documentário “*Assis Brasil: O cigano erudito*”, o escritor, que possui um vasto campo de publicações, entre elas, *O salto do cavalo cobridor*. Também coleciona vários prêmios, entre eles, o Prêmio Nacional Walmap (um dos principais prêmios literários

criados no Brasil) de 1965, com a publicação do romance *Beira rio beira vida* com o qual conseguiu seu reconhecimento como escritor.

Para Ribeiro (2008, p. 341), o autor “é um estranho caso à periferia do panteão canônico, tanto pela qualidade estética da sua produção, como pela constante reedição de parte de seus livros, (...)” (RIBEIRO, 2008, p. 341). Com isso, Assis Brasil destaca-se pela qualidade de sua obra, sobretudo por apresentar dose de realismo e por destacar em suas tramas, elementos comuns do cotidiano.

A *Tetralogia Piauiense* publicada em 1979 é composta por quatro romances: *Beira rio beira vida* (1965), *A filha do meio-quilo* (1966), *O salto do cavalo cobridor* (1968) e *Pacamão* (1969). Segundo Assis Brasil (2008), em seu artigo *Tetralogia piauiense*, a sua intenção era realizar uma denúncia, abordando temas como a prostituição, a pobreza, o preconceito, a marginalização social, o meio rural, dentre outros.

Em uma entrevista publicada pelo jornal *Diário de Notícias* (1996), citado por Ribeiro (2008, p. 299), o autor afirma que: “embora meu romance tenha um marcado sentido social, não defendo nem teses nem lanço mensagens, coisas próprias de panfletos e não de arte”. Assim, como afirma Ribeiro (2008), “(...) o foco da análise volta-se para dialética entre o social e a arte, aspecto que justifica os momentos destinados à discussão não somente do conteúdo, bem como da forma”.

A obra *O salto do cavalo cobridor* situa o enredo em uma pequena fazenda localizada próxima a cidade de Parnaíba. Assim, diferente do que ocorre em outras obras do autor piauiense, como *A filha do meio-quilo* e *Pacamão*, que tem a cidade de Parnaíba como esteio para o desenvolvimento da ficção, em *O salto do cavalo cobridor*, o meio rural se torna o palco para a construção e o desenrolar da trama. Assim, segundo Ribeiro (2011),

O deslocamento da ótica narrativa da cidade para o campo, em *O salto do cavalo cobridor*, concorre, ademais, para uma representação mais ampla das relações sociais no conjunto da obra. Assis Brasil dá expressão à hostilidade a que o homem agrário, especificamente o analfabeto e destituído do desejo de mobilidade social, está submetido (RIBEIRO, 2011, p. 16).

Assim, o deslocamento do campo para a cidade citado por Ribeiro (2011), se evidencia como um reforço à denúncia social que o autor se propõe a fazer em suas obras, atribuindo voz aos seres menos favorecidos e até mesmo esquecidos pela elite social.

O romance enfatiza a história de Zita, uma mulher madura, prendada, caridosa e submissa ao marido. Trabalha na cozinha da fazenda em que o mesmo é agregado, gosta de

ajudar as pessoas que viviam nas proximidades da fazenda: “Zita era uma espécie assim de anjo da guarda daquela gente, tanta gente desvalida havia nesse mundo”. (BRASIL, 2008, p. 256).

Zita, nunca se conformara com a morte do filho e, segundo o próprio marido, ela nunca mais fora à mesma depois do acontecido. As suas atitudes mudaram, ficando mais distante, em um silêncio que exalava angústia. Vivia presa a lembrança do filho, frágil e doente, buscando, nesse processo de remoer o sofrimento, um consolo para sua dor e uma resposta para a vida.

2 As lembranças e a clausura da personagem Zita

A memória de Zita é delineada por quatro lembranças, que se configuram a partir de imagens do presente. A personagem, ao recordar o passado, evidencia um vazio que repercute na sua figura apática, mergulhada em um mundo silenciado, de obediência ao companheiro, de dor e tristeza pela morte do filho.

Zita utiliza como ponto de partida para as suas memórias, o ambiente familiar: o espaço da fazenda, serpenteado por cenas familiares. O elo com o presente é rompido com o fracasso do casamento e a morte do filho, fatores que marcam o seu presente, e que são a chave para o afloramento de outras lembranças. A partir daí, Zita passa a viver em função das lembranças, mergulhada em estado de melancolia.

A vida ao lado do esposo não era das melhores, porém ela nunca se queixara e o apoiava. Caso Inação chegasse a faltar, Zita jamais casaria novamente, pois já se considerava em uma idade avançada. Quando ela se casou com Inácio, já era madura e viúva, rompendo assim, com as regras sociais da época,

Desde a morte do filho, Zita passara a ser mais reservada. Seu apego à religião levou-a a batizá-lo assim que adoeceu, para que ele tivesse a benção de Deus, antes de morrer. Assim, ela buscava na igreja uma salvação para o filho. Entretanto, ao ver o filho desenganado pelo sacerdote, “(...) foi procurar a feitiçeira lá perto da estação” (BRASIL, 2008, p. 274).

Zita se apegava às promessas, entre elas, a de cortar os laços sexuais com o marido, para que seu filho escapasse da morte, buscando assim, uma autopunição, considerando uma culpa pelo estado de saúde fragilizado do filho. Entretanto, nada adiantou, o menino acabou morrendo

e ela entrou em um profundo isolamento. No momento da perda da criança, Zita gritou de dor, desespero, angústia e que, segundo Inação, “(...) todo mundo da redondeza escutou o grito que a Zita deu” (BRASIL, 2008, p. 274). A dor consumiu toda alegria de Zita, o mundo perdeu o pouco do sentido. Para seu marido, em um diálogo com dona Candinha, ele afirmava que:

(...) A mulher parece até que murchou, sabe comadre? Nunca mais aquela barriga aceitou semente. Acho mesmo que ela não se importava em ter outro filho. Pra quê? se a desilusão depois acabava sem contemplação (BRASIL, 2008, p. 275).

Zita nunca se conformara com a morte do filho e, segundo o próprio marido, ela nunca mais foi à mesma depois do acontecido. As suas atitudes mudaram, ficando mais distante, em um silêncio que exalava angústia.

A primeira lembrança é a da infância, do dia do seu aniversário de quinze anos. Ela ajudou um homem que havia sido preso e fora praticamente esquecido pela sociedade. Para ajudá-lo, foi capaz de desafiar seu pai.

O homem tinha os olhos arregalados no meu rumo. Me estirei a mão e não disse nada, mas pude ver que ele tinha lágrimas nos olhos. Foi aquela a primeira vez que senti, comadre, que havia mistério e sofrimento no mundo, e que nem tudo era a vida mansa que eu levava. Aquele homem só faltou cortar meu coração de pena. Saí dali correndo, contei a papai, ele não deu muito empenho, minha mãe não se impressionou, os vizinhos deram de ombro (BRASIL, 2008, p. 277-278).

Depois de ser liberto, o homem retornou à festa de Zita para agradecê-la, ele “Não disse uma palavra, pegou as minhas mãos e beijou, sorriu, bateu com a cabeça como se dissesse “muito obrigado”, (...)” (BRASIL, 2008, p.279). A figura do homem injustiçado a sensibilizou. Um ato reflexivo a fez entender as dissiparidades sociais.

Para Halbwachs (2006), a lembrança, elemento essencial que impulsiona a memória, é acionada quando interligada a uma imagem e a sua importância se acentua, quando a imagem provoca algo no interior do indivíduo. Assim, a lembrança de Zita, como um choque da realidade, a fez modelar seu comportamento, sendo delineada no presente. O ato generoso a transforma em uma mulher caridosa.

Seguindo o viés reflexivo memorialístico, Bergson (2006) diz que a memória “prolonga o passado no presente” (BERGSON, 2006, p. 247), tornando o presente uma fonte de apelo para que as lembranças possam se estabelecer como elo de ligação, possibilitando uma reestruturação

comportamental, que, no caso de Zita, enleia-se à compaixão pelo próximo, cuja função se reveste do caráter caridoso em ações posteriores.

A segunda lembrança de Zita envolve o primeiro casamento, que fora negociado pelo pai. Resignada, aceitava a corte de um homem rude. Silenciada, no dia do seu casamento, Zita declara: “Eu me sentia como a caça no mato, espreitando e apavorada” (BRASIL, 2008, p. 279), porém a condição de subalternização imposta pela sociedade patriarcal era reforçada pelos conselhos da mãe de que deveria ser uma esposa submissa às vontades do marido. Lembra Zita:

Ele foi bruto e chegou a me dar umas taponas. Tinha a maldade nos olhos. Era a maldade, sabe comadre? Que agora estava mais perto de mim, que agora tinha me alcançado. Não sei quanto tempo vivi com ele – a toda hora, quando eu tentava fazer um bordado na sala, me empurrava pra cozinha (...) (BRASIL, 2008, p. 280).

Para Zita, a lembrança do primeiro casamento vem como tentativa de compreensão de si mesma e do sentido da vida, imersa em um casamento sem afeto, sem cumplicidade. “Ele pouca vez tinha me beijado. Me beijava na testa, aquele cheiro de fumo, de suor da camisa – cheiro dos cavalos no pasto, identificava com ele”(BRASIL, 2008, p. 280).

O desejo de libertação era abafado pelo temor: o marido a oprimia afirmando tê-la comprado do pai. Ao lembrar a morte do marido, afirma não ter esboçado nenhuma reação. Zita retorna a casa dos pais e alimenta um sentimento de culpa por achar que não cumpriu o seu papel de esposa. Em um diálogo com sua comadre Candinha, lembra:

O esquisito foi que eu não queria aceitar que aquele acontecimento houvesse me atingido. Era de repente uma viúva e voltava pra casa de meu pai, como se não tivesse prestado para o casamento, ou vivido naqueles meses apenas um pesadelo. Meu pai sempre achou que eu era uma moça triste, mas depois daquilo acho que pensou que tinha uma filha lesa ou demente. Eu não via prazer em nada, sabe comadre? (BRASIL, 2008, p. 281).

O mundo interior do indivíduo é constituído por acontecimentos que se assomam e acompanham o ser no contínuo temporal. As cenas pretéreas de Zita contribuem para que a sua trajetória de vida seja nutrida pela sensação de que desvalor. Para Ricoeur (2008), o ato de recordar está intimamente ligada ao grau de identificação com as coisas. Assim, quanto maior o grau de percepção da lembrança, das marcas que determinada imagem transmite, maior serão os impactos. Assim, a recordação do primeiro casamento da personagem configura-se como uma resposta para a sua constante tristeza e desânimo.

Na mesma linha de pensamento, Freud (1986, p. 285) diz que as lembranças “emergem simultaneamente a uma experiência, como consequência imediata da impressão por ela causada, e

que, daí por diante, retornam de tempos em tempos”. Assim, as marcas de violência sofrida por Zita no primeiro casamento, ecoam durante a vida, agregando insegurança, medo e frustração.

Bergson (1999) volta-se para lembranças que subsidiam a relação entre corpo e imagem, afirmando que o corpo age sobre a imagem e vice-versa. Se Zita, correlaciona os fatos do passado por intermédio da percepção que tem dos fatos no presente, podemos notar que ela compara sua atual posição de vivências na fazenda, com a sua primeira morada na companhia opressora do marido

A terceira lembrança de sua vida é Inação. “A terceira lembrança da minha vida tinha que ser boa, para que eu não ficasse doida, para que eu não sáísse correndo pelo mato” (BRASIL, 2008, p. 281). Nem todos os acontecimentos da vida são marcados por dissabores, as cenas reconfortantes possibilitam manter o equilíbrio, contrabalancear os percalços da vida. Para Zita, Inação era um homem bondoso, alegre, diferente do primeiro marido. Foi com ele que aprendera a amar. Conheceram-se quando ela ainda usava roupas que simbolizavam o luto, regra social mais uma vez induzido pela mãe.

Para Freud (2010), o luto se configura como um afastamento da imagem do outro, se instalando na memória como um traço doloroso que pode ser superado. Mas para Zita o luto não fora feito. Não na perspectiva da superação da dor, face a perda do outro. A morte do marido foi para ela sinônimo de outra forma de superação: a do esmagamento da sua condição de ser mulher.

E por fim, sua quarta e última lembrança, a mais dolorosa de sua vida, é a morte do filho. Segundo ela, “Depois tudo passou ligeiro até a morte de meu filhinho. Então a minha vida se acabou” (BRASIL, 2008, p. 281). Diferente do que ocorreu com o luto do primeiro esposo no passado, Zita não conseguiu superar a perda do filho, e sua memória é marcada pela tragédia, na qual a personagem não conseguiu se reerguer emocionalmente, se entregando a um estado de melancolia. Não quis mais sair com o marido, deixou a vaidade de lado, passava o seu tempo na cozinha e cuidando dos animais e que segundo Inação, “(...) Fala com os bichos como se estivesse falando com o filho. Onde já se viu isso?” (BRASIL, 2008, p. 305).

Assim, Zita passa a exteriorizar toda a gama de sufocamento e angústia que se abatia sobre sua vida. O estado melancólico da personagem se delineava como uma autopunição, em que Zita procurou se refugiar.

Segundo Freud (2010), “A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da

autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa pode chegar a uma delirante expectativa de punição” (FREUD, 2010, p. 173).

A melancolia se evidencia em Zita, como uma negação de si, frente a não aceitação da morte do filho. A dor se apodera da personagem, como um alimento que a faz viver. Zita isola-se e sua angústia serve-lhe como um casulo que a protege da realidade. É nesse espaço de abatimento que Zita saboreia sua dor, mascarada por um profundo silêncio de suas ações.

Com a descoberta das traições de Inação, principalmente com a cigana Sulima, foi o estopim para que em um momento de fúria ela incendiasse o velório de Inação, que foi assassinado em uma emboscada planejada pelos ciganos.

Durante todo o velório do marido, Zita agiu de forma serena, “(...), como se já soubesse e como já tivesse se conformado” (BRASIL, 2008, p. 316). Ela cuidou do corpo do marido, preparando para ser velado, nesse momento, Zita percebeu que já há algum tempo, eles não ficavam tão próximos assim, mas ao pensar na traição do marido, logo se afastou novamente dele. Ela foi aceitando as lamentações, os pêsames, as decisões dos patrões, que falaram do desejo que tinham que ela continuasse na fazenda. Zita foi concordando com as palavras dos amigos, e “repetiu mais uma vez, talvez pela última, o resmungo triste, “aquele banguelo”, “aquele banguelo”, e não chorou, apenas a cara ficou mais feia do que antes” (BRASIL, 2008, p. 329).

Zita em todo o seu desespero, sua angústia, sua tristeza e seu vazio, coloca fogo no corpo do marido como forma de acabar com uma possível feitiçaria, que tinha assolado Inação. Entretanto, esse ato vai além de uma vingança contra o marido, ou um colapso sentimental, ele é o grito abafado dos anos de submissão às normas sociais, a criação ditatorial do pai, as frustrações do primeiro casamento, a vida bucólica, mesmo que considerada boa por parte de Zita, mas uma vida incompleta, por causa da morte do filho. Assim, ao colocar um ponto final no sofrimento, Zita se entrega as chamas do local, não permitindo que ninguém a resgatasse.

Segundo Ecléa Bosi (1994, p. 55), “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho”. Com isso, ao lembrar, Zita reconstrói sua história, evidenciando traços e elementos que contribuem para a tentativa de compreensão de si mesma, tendo como base, a visão atualizada de seu passado. Assim, para Bosi (1994, p. 55), “a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”. Desse modo, no ato de (re)construir o passado, Zita deixa estalar no corpo o gemido da vida.

3 Considerações finais

A rememoração possibilita a reformulação de acontecimentos e a reflexão sobre os mesmos fatos, a partir da ótica do presente. O processo de rememoração das quatro lembranças de Zita faziam-na buscar as respostas que não seriam possíveis sem o revirar da própria existência. Ao final, a compreensão de si emergiam como um grito em meio aos acontecimentos.

A angústia e a frustração do passado se arrastam pela vida de Zita e se evidenciam no ato de recordar, situando assim, o leitor, que ao ler o romance, encontra uma figura vazia, triste, desmotivada e abnegada, em que a rotina, traz um consolo para uma vida de silenciada.

Zita é apresentada como um indivíduo mergulhado no tradicionalismo, na cultura patriarcal, um meio rural afetado pelo machismo e pela valentia dos sertanejos, onde a mulher era vista apenas como um instrumento de satisfação e apoio do homem, sendo oprimida, silenciada e culpada.

Assim, entende-se a tristeza, o medo e o sofrimento como elementos que constituem a melancolia de Zita e estão intimamente ligados com a negatividade das sensações do corpo, em que a personagem se nega o direito de seguir a vida e superar a tragédia e o luto que se abateram sobre ela.

Pode-se verificar que Zita traz as quatro lembranças bem demarcadas em sua mente, servindo como um norte para que ela se reconheça como sujeito, entretanto, fica evidenciado também, a escassez de experiências da personagem, que mesmo tendo passado por quatro experiências profundas, torna-se um indivíduo com pouca vivência e experiência em seu ciclo social.

O caráter memorialístico de Zita é fundado em suas lembranças, que são acionadas pelo espaço em que ele está inserida, tendo como uma amplitude emocional, os fatos do presente que constituem o cenário da memória, e possibilita uma releitura e uma ressignificação dos seus atos.

Assim, consta-se que Zita é vítima de suas próprias lembranças. Ao tempo em que relata suas histórias, não consegue se libertar do passado, apesar da função questionadora sobre suas ações. De acordo com Benjamin (2007, p. 37), “o importante para quem rememora, não é o que viveu, mas sim o tecido da rememoração”. Assim, o que se enfatiza, além da experiência do vivido é o que foi constituído pelo ser. No caso de Zita, o que ficou impresso foram as marcas de sua memória tecida e repisada em meio a angústia, sofrimento e dor.

Referências

- BRASIL, Assis. *Tetralogia piauiense*. 13ª ed. Teresina: FUNDAPI, 2008.
- _____. *Tetralogia piauiense*. In: BRASIL, Assis. *Tetralogia piauiense*. 13ª ed. Teresina: FUNDAPI, 2008, p. 455-458.
- _____. *Memória e Aprendizado*: entrevista concedida a Francigelda Ribeiro. Teresina: EDUFPI, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com espírito. São Paulo: Martins e Fontes, 2006.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: Lembranças dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. 2. ed. Vol II. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- _____. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras 2010.
- HALBWACHAS, Maurice. *Memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- MARTIN, Lucila; FARIAS, Marina. *Documentário Assis Brasil: O Cigano Erudito*. Teresina: Fundação Quixote, 2012, 46 min e 39 seg.
- RIBEIRO, Francigelda. Vértice e base na pirâmide social da Tetralogia piauiense de Assis Brasil. *Revista Crioula*. São Paulo, nº 09, p. 01-19, Maio de 2011. Disponível em www.revistas.usp.br
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. <http://assisbrasil.org/almeida.html> acessado em 09/06/2015

Abílio Neiva Monteiro

Pós-graduando do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí - UESPI
abmonteiro27@outlook.com

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Professora do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Email: silvanapantoja3@gmail.com

*Recebido em 30 de março de 2015.
Aceito em 20 de junho de 2015.*

JOEL RUFINO DOS SANTOS E SUAS CARTAS PARA O FILHO: UM SIMULACRO DA PRISÃO

Joel Rufino dos Santos and letters to the son: a simulacrum prison

Rebeca Bulcão da Silva
UFPEL

Resumo: O artigo tem como enfoque a obra de Joel Rufino dos Santos intitulada *Quando eu voltei, tive uma surpresa* que reúne 32 cartas enviadas ao filho de oito anos no período de 1973 a 1974 em que foi preso político. A maior parte delas, contam histórias, além de possuir recortes de jornais, postais e desenhos com o intuito de despertar a atenção infantil. Ao longo da narrativa vai recriar o ambiente carcerário como um local utópico, para isso vai utilizar tanto a sutileza na linguagem quanto a representação por meio do conteúdo imagético. É um livro que relata a luta de um pai na tentativa de manter contato, evitar o sofrimento do filho e amenizar a saudade. A obra também será analisada sob a perspectiva de alguns teóricos e serão discutidos conceitos como o narrador, o testemunho, o trauma e a memória.

Palavras - chave: Ditadura, Cárcere, Testemunho, Cartas, Filho.

Abstract: *The article is to focus the work of Joel Rufino dos Santos titled Quando eu voltei, tive uma surpresa that brings together 32 letters to the son of eight years from 1973 to 1974 it was a political prisoner. Most of them, tell stories and also has newspaper clippings, postcards and drawings with the child care Wake-up order. Throughout the narrative will recreate the prison environment as a utopian place, so it will use both the subtlety in language and representation through imagery content. It is a book that chronicles the struggle of a father trying to connect, avoid the suffering of the child and ease the longing. The work will also be analyzed from the perspective of some theoretical concepts and will be discussed as the narrator, witness, trauma and memory.*

Keywords: *Dictatorship, Prison, Testimony, Letters, Son.*

O testemunho na literatura de cárcere, geralmente, descreve o ambiente da prisão e a experiência vivida pelo sujeito privado de sua liberdade. Tanto o testemunho que abrange os sujeitos que foram presos no período ditatorial quanto o surgimento de diversas formas de

manifestação de literaturas carcerárias contemporâneas, diários, relatos e memórias tem como um dos pontos principais o caráter de denúncia. Em muitos casos, essa literatura aparece no intuito de obter respostas, justiça ou reparação, em outros, para tornar explícita a situação pela qual passou a vítima.

Quanto ao propósito das prisões, observa-se que, conforme Foucault (1999), a estrutura prisional é um modelo institucional do exercício do poder, local de disciplina e de controle do detento e a violência seria justificável para garantir a ordem. Goffman (1961) afirma que é uma forma que o prisioneiro tem de pagar pelos seus crimes, obedecer a lei, além de aprender um ofício. Apesar de, em ambos os casos, a prisão ter como objetivo a reintegração do indivíduo à sociedade, práticas de punição são verificadas. Tais moldes refletem também na sociedade atual, embora o uso da violência como forma de castigo, em geral, não seja de conhecimento público.

Seguindo essa análise de prisões e testemunhos, verifica-se que na década de 60, diante do cenário da ditadura militar no Brasil houve violências e torturas que passaram a se tornar públicas, anos depois, por serem relatadas, na maioria das vezes, por pessoas que foram presos políticos. Além da violência física, era comum a violência de caráter psicológico que agredia não só a natureza humana, mas a integridade do homem. Tais fatos não foram contemplados nesta narrativa de Joel Rufino, a única evidência é citada por Thiago de Mello na abertura e, após, na cronologia explicitada no final da obra, isso se deve, principalmente, porque as cartas que foram reunidas na obra são dirigidas a um destinatário específico e tem motivações paternas.

É comum notar que a literatura de cárcere apresenta narrativas, escritas durante a prisão ou posteriormente, que relatam agruras, maus-tratos e sofrimentos daqueles que passaram por essa experiência, a obra de Joel Rufino não vai explorar esses aspectos, mas utilizando outros meios, vai recriar esse ambiente como algo utópico. O autor foi preso em dezembro 1972 por ser militante político da Aliança Libertadora Nacional, organização revolucionária que combatia o regime militar e também por ter participado do livro História Nova do Brasil que propunha uma reforma no ensino da disciplina. Diante desse fato, ele resolve manter contato com o filho de oito anos durante os anos de 1973 a 1974 em que esteve recluso no presídio do Hipódromo em São Paulo.

O livro *Quando eu voltei, tive uma surpresa* pode ser enquadrado como escrita de cárcere porque o local onde ele se encontra e do qual remete cartas ao filho é a prisão. Pode ser considerado também uma obra epistolar de cunho memorialista em que o pai saudoso utiliza

cartas para que o vínculo com o filho não seja perdido e, dessa forma, acompanhe o seu crescimento.

O autor conseguiu reunir 32 cartas que foram remetidas ao filho Nelson. As cartas só puderam ser publicadas porque a mãe de Nelson as guardou, enquanto que aquelas enviadas pelo filho para Joel não foram liberadas após a sua saída da prisão.

De acordo com Peres (2007), até o século XIX, as cartas eram bastante utilizadas como meio de contato entre dois interlocutores. Pode-se observar que as cartas além de ser um meio de comunicação, porém atualmente pouco usuais, tem a função também de aproximar as distâncias. Elas são a voz do próprio autor que revelam ansiedades e satisfações que lhe afetam interiormente e, que escritas em primeira pessoa, pretendem ser documento de “verdade” (verdades essas sob o ponto de vista do autor) e confirmadas pela própria assinatura. Alguns detalhes específicos são fatores importantes, pois remetem a uma orientação como, por exemplo, a data e o local em que foram escritas. Além disso, elas possuem a função do imediatismo, pois o instante vivido coincide com o que está sendo descrito.

Alguns aspectos também verificados por Neto (2009):

As cartas são importantes registros sócio-culturais, na medida em que contemplam espontaneamente a linguagem, hábitos corriqueiros, pensamentos e fatos cotidianos de um determinado grupo, em uma determinada situação temporal. (NETO, 2009, p. 64).

De acordo com Foucault (1992, p.149), “a carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem a dirige.” E tal presentificação se dá como uma troca de olhares, uma metáfora que ele utiliza para evidenciar a comunicação entre destinatário e remetente.

Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face. (FOUCAULT, 1992, p. 150).

As palavras da mãe, logo no prefácio do livro, relatam como Nelson reagiu ao saber que o pai tinha sido preso. Primeiramente, tentaram ocultar o fato, dizendo que Joel havia viajado a trabalho, mas conforme o tempo foi passando, decidiram contar a verdade. A dor foi inevitável

que Nelson se escondeu embaixo da cama abraçando a gaiola com seu passarinho. Após algum tempo, a situação foi sendo controlada e a saudade amenizada pelas visitas e pelas cartas. E tais cartas, guardadas pela mãe Teresa, possibilitaram que fossem reunidas e publicadas anos depois: “Guardei-as todas, as que chegaram – previamente lidas, censuradas e carimbadas – porque eram uma parte da história de vida do meu filho e do país em que vivemos” (SANTOS, 2000, p.7).

Outro elemento paratextual que merece destaque é “Aba cheia de estrelas” de Thiago de Mello, poeta, que fala que as cartas de Joel são de amor, “precisamente pelo pecado de amar o Brasil e a verdade de sua história”.

Ele revela uma frase marcante escrita por Joel em uma carta para o amigo, enquanto padecia no cárcere, “Thiago, faço questão de te dizer que me lavei daquelas aderências”. Ao descrever tal situação, percebe-se a necessidade do autor em conseguir se desprender de qualquer impressão ou sequela psicológica que a prisão poderia lhe causar.

E Mello, ainda complementa, dirigindo-se ao leitor que o livro “pode lavar das aderências de enganos que nos fazem danos à vida, ferem a nossa inteligência e mancham a infância que lateja no peito do homem”. O maior receio apontado pelo pai é como revelar que está preso, mas não é um criminoso, de modo que, não assuste e poupe o filho do sofrimento. No intuito de não perder o laço e também participar do crescimento de Nelson, ele resolve restabelecer a ligação por intermédio de cartas.

Pode-se notar, logo na primeira carta, que ele explica ao filho o porquê de sua prisão e reafirma a convicção nos seus ideais:

Eu viajei logo depois do Natal. Se lembra? Fui ao norte do Brasil, trabalhar. Quando eu voltei, tive uma surpresa. Fui convidado pelo governo a contar algumas coisas que eu fiz. Por exemplo: eu dei algumas aulas sobre coisas que o nosso governo não gosta; contei algumas histórias que o nosso governo não gosta que se conte; e, finalmente, escrevi alguns livros que o nosso governo também não gostou. Aí, o governo me pediu que esclarecesse todas estas coisas. [...] Eu acho que tenho razão. As aulas que dei, as histórias que eu contei e as coisas que eu escrevi nos meus livros e nos jornais – eu acho que são coisas certas. O governo não acha. (SANTOS, 2000, p. 9).

Em várias cartas descreve como é a sua vida dentro da prisão, os afazeres e as atividades que pratica. Por meio da linguagem o autor conta fatos a Nelson, recriando o presídio como um local imaginário e, de certa forma, harmonioso:

Nós mesmos fazemos nossa comida. Eu sei cozinhar, como você sabe embora não tenha muita experiência. Jogamos bola na terça-feira, na quarta-feira e na sexta. [...] De dia, a gente lê, estuda e trabalha. Estou aprendendo a fazer uma porção de coisas bacanas: bolsas, colares, canetas encapadas, chinelos etc. [...] De noite, cantamos e assistimos à televisão. (SANTOS, 2000, p. 11).

Em outra ocasião, também relata o que é comum no ambiente carcerário, fotografias de parentes que são coladas na parede e cita termos típicos utilizados nesse meio:

Nelson, será que você pode me mandar mais fotografias suas? Eu quero encher a minha cama com retratos seus. Sabe como se chama cama, aqui? Se chama mocó. Aqui tem uma porção de coisas com nomes diferentes. Cada vez que eu te escrever, mandarei dizer os nomes das coisas diferentes. (SANTOS, 2000, p. 19).

É interessante destacar uma passagem do livro de Goffman (1961) em que ele faz uma comparação entre o preso comum e um inglês de classe média superior, ambos sofrem a privação prevista da administração, porém cada um se comporta diferente diante dessa situação, a prisão e o isolamento para o inglês têm um sentido não previsto:

Durante as cinco primeiras semanas de minha prisão, com a exceção de duas horas de trabalho pela manhã e a tarde, e dos períodos de exercício, ficava trancado em minha cela, felizmente sozinho. Quase todos temiam as longas horas em que ficavam trancados. Mas, depois de certo tempo, passei a esperar o período de isolamento como urna benção [...] A maior parte dessas horas de solidão eu passava em leitura. (HECKSTALL - SMITH, 1954, p.34 *apud* GOFFMAN, 1961, p. 156).

Semelhante comportamento pode ser verificado pelo narrador de *Quando eu voltei, tive uma surpresa*, pois além de desempenhar suas tarefas, não abandona o hábito de escrever cartas ao filho ou, então, a tarefa de escrever um livro. Nesse caso, pode-se notar que letrados ou intelectuais que são, por exemplo, presos políticos, tem outra postura, na maioria das vezes, antagônica daqueles que transgrediram a lei por estarem associados à criminalidade e à violência.

Dando prosseguimento à análise das cartas, observa-se que o autor utiliza sua imaginação e a memória para contar histórias como de Zumbi dos Palmares, ilustrando com desenhos, o Velho e o Mar de Ernest Hemingway, o nascimento de Jesus, a lenda de Iemanjá e reconta outras que aprendeu com sua avó como a dos gatos maltês e angorá que queriam dividir um queijo e chamaram o macaco para ser o juiz, além de histórias inventadas como o gato que comia escondido do dono, o lobo e o roceiro mal agradecidos e os amigos no cemitério.

Cabe salientar Benjamin (1987, p. 205) quando afirma que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”. O ato de recontar histórias é no intuito de preservá-las na memória tanto de quem narra como quem ouve atentamente. E ele complementa que “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido.” Em outra passagem, ressalta também que “a relação ingênua entre ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 1987, p. 210), e afirma que as narrativas que não apresentam as “sutilezas psicológicas”, mais a história permanecerá na memória do ouvinte e maior a possibilidade dele recontá-la.

Santos utiliza outros recursos como recortes de figuras e lugares históricos, postais antigos e atuais (1973) do Rio de Janeiro, sua terra natal. Em vários trechos, evidencia a saudade da sua terra, descrevendo o Pão-de-açúcar, praias, bondes e, em alguns casos, também faz desenhos.

As cartas são coloridas e ricas em figuras. Ele faz questão de escrever com as canetinhas que foram presentes do filho Nelson. Tudo isso, permite que ele se aproxime do mundo infantil e lúdico e, desse modo, desperte a atenção do filho. Para o próprio autor, as cartas tornam-se uma forma de se distanciar do local no qual está inserido e alcançar um lugar mais próximo do filho.

Vieira ressalta que foram as cartas para o filho que despertaram Joel para a escrita de livros infanto-juvenis. Foi no intuito de estabelecer relações de reciprocidade que Joel estreia na vida literária. “À medida que escrevia ao filho, construía o seu mundo interior e, dentro dele, descobria a alma da história.” (VIEIRA, 2010, p. 7).

Percebe-se que nessa narrativa há uma delicadeza na forma de expressar seus sentimentos, bem como uma sutileza na linguagem que emprega. O autor consegue suplantar o sofrimento e a angústia diante da situação de cárcere ao externalizar seu amor pelo filho.

Além disso, os vários artifícios utilizados na escrita e na linguagem tornam o relato mais brando sobre o seu período carcerário. Ele tenta camuflar a realidade, transformando a prisão em um lugar menos inóspito e sombrio. Ao descrever o ambiente, por exemplo, em nenhum momento ele se refere às palavras presídio ou cela, mas sim em quartos numerados, parecendo mais um hóspede em uma colônia de férias. Isso se torna extremamente justificável quando o receptor da mensagem é uma criança, pois mostrar a realidade com toda a sua deformidade e nuances não seria apropriado e nem relevante sob a ótica infantil.

Em uma entrevista concedida à revista *Presença Pedagógica*, o autor retrata que o principal objetivo das cartas eram manter o vínculo com o filho “[...] A maquiagem (alguém o chamou de ‘A vida é bela’ dos pobres) e a omissão se justificam. Não conto nada além do que servia ao objetivo: a ligação com meu filho.” (SANTOS, 2005, p. 9).

Nota-se também a preocupação constante de um pai zeloso com aquilo que o filho está vendo e ouvindo, critica alguns programas de televisão, pois considera inapropriado para crianças e, em outros momentos, recomenda indicações de leitura.

Pede que o filho lhe escreva cartas, traga fotos, cadernos e desenhos o que possibilita, desse modo, acompanhar o desenvolvimento e firmar essa proximidade.

- 1º) escreva para mim, uma carta grande, contando muita coisa de você. Eu quero saber de tudo o que faz e pensa.
- 2º) nesta carta, mande os nomes dos seus principais amigos, pois tenho um presente para eles; mas preciso dos nomes deles.
- 3º) mande todas as fotografias que você puder. No meu quarto tem um lugar para cada pessoa colar seus retratos. Eu quero ter o maior número.
- 4º) mande alguns cadernos velhos seus, para eu ler e guardar.
- 5º) mande alguns desenhos seus, para eu decorar o nosso quarto aqui. (SANTOS, 2000, p. 13).

E cada vez mais a saudade se afirma como uma forma de não esquecimento:

Hoje é 2º feira. E até agora eu estou alegre pela sua visita. Eu estava com bastante saudade de você – pois a sua visita deu pra matar um pouquinho esta saudade. Agora, estou esperando que você me escreva uma cartinha. (SANTOS, 2000, p. 35).

Com a privação da liberdade, é comum que os dias sejam pontuados e contados constantemente no calendário, tanto para as visitas como para o aniversário do filho e, enfim, para a sua saída:

Nelsinho, meu querido e amado. Está chegando o dia 30 de setembro, dia de você me visitar. Não sendo este sábado, que é dia 22, será no outro. Espero que você possa vir, pois eu quero abraçar e beijar você muitas vezes. (SANTOS, 2000, p. 69).

Neste outro fragmento, o autor anseia pela liberdade, pois tamanha é a vontade de rever sua família:

Há 4 dias estou pensando em escrever pra vocês. Uma saudade forte e repentina de vocês dois, mas, sempre, na hora de pegar a caneta – as canetas de todas as cores que Nelson me deu – desanimo. É que está chegando a hora de eu ir embora em quanto mais perto chega, mais eu só penso em ir. (SANTOS, 2000, p. 113).

Em uma das cartas datada de 9 de julho de 1973, a mesma que ilustra a capa do livro, remete a um diálogo em que o filho diz não acreditar em fantasmas. Joel diz que também não acredita, mas por brincadeira faz todo um movimento na carta como se um fantasma estivesse puxando o papel, evidenciando esse tom mágico e lúdico. Explicita uma frase em inglês, pois sabe que o filho está estudando o idioma. No fim, novamente, reafirma a saudade do Rio de Janeiro e cita alguns bairros e cidades vizinhas, ressaltando o que mais lhe agrada em cada um deles, inclusive diz que gosta “até dos mosquitos” de Muriqui, o que dá um tom alegre e divertido à carta. Todas as cartas apresentam o carimbo do presídio que realçam esse contraste entre a inocência e o encanto que expressam as cartas coloridas e a condição fria e objetiva marcada pelo carimbo que lembra o instituto prisional.

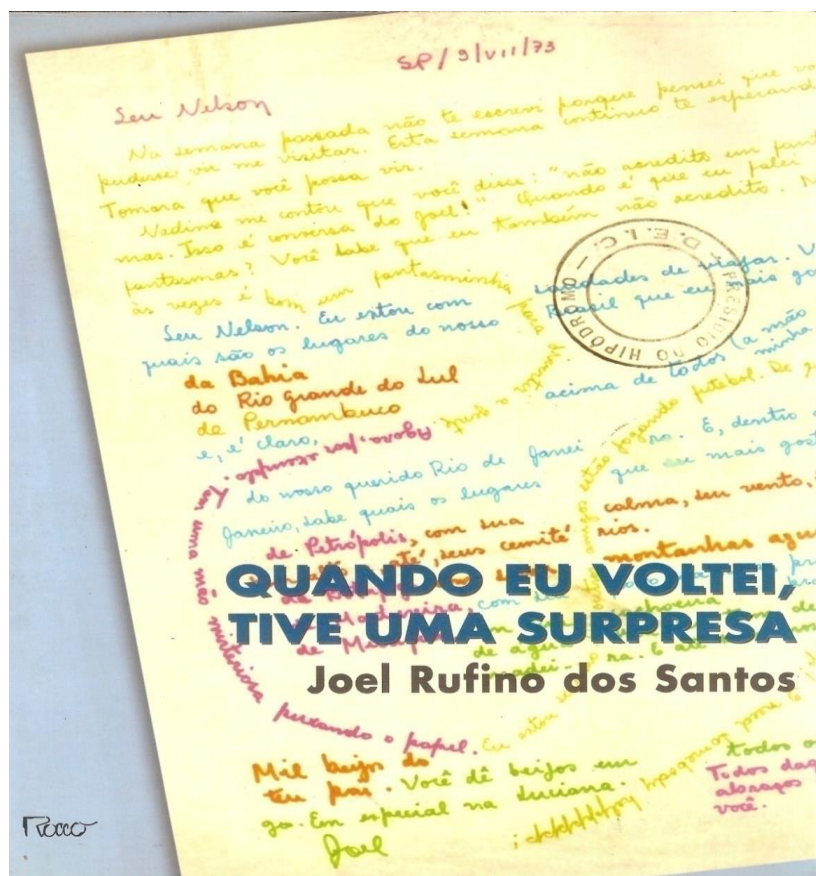


Imagem: capa do livro *Quando eu voltei, tive uma surpresa* (2000).

É interessante ressaltar que na última carta ele explica como foi o encontro com o juiz. No encontro ele fala que vai continuar mantendo as mesmas opiniões, porém não será contra o governo, porque quer a liberdade para poder ficar ao lado do seu filho.

Tal obra vem contrapor, de certo modo, o que diz Benjamin (1987, p. 200), pois para ele “dar conselhos parece hoje algo antiquado, porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis”. Na obra *Quando eu voltei, tive uma surpresa* o narrador consegue ultrapassar esse limite e sua obra se configura em uma “dimensão utilitária”, porque as cartas aproximam de um universo da tradição oral, além disso, transmite ensinamentos ou conselhos para o filho, utilizando a sabedoria.

Na perspectiva benjaminiana, pode-se associar esse narrador ao “narrador camponês”, porque mesmo sem conhecer outros lugares, ele consegue transmitir suas experiências, segundo palavras do autor (BENJAMIN, 1987, p. 198-199), “escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.” E

complementa que “a narrativa é uma forma artesanal de comunicação”, nesse caso, não se quer transmitir como uma forma de informação ou relatório, mas sim na “qualidade daquilo que viveu ou na qualidade de quem as relata” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Pode-se salientar que as cartas atreladas ao uso de imagens visuais estabelecem essa comunicação como uma “forma artesanal”.

Pode-se verificar que na literatura de testemunho torna-se difícil o ato de narrar, pois é inenarrável (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67), a linguagem acaba sendo insuficiente para dar conta do que ocorreu, isso acontece também nessa obra, porém por outro viés, o autor utiliza a representação por meio do conteúdo imagético, porque o leitor/ouvinte é uma criança. Cabe a compreensão e a sensibilidade do pai em poupar o filho das mazelas e agruras de uma prisão. O trauma, nesse caso, está associado ao fato de estar longe e, conseqüentemente, não acompanhar o desenvolvimento do filho. Uma de suas preocupações é que a falta da figura paterna cause sofrimento em Nelson.

Para isso, Santos, como preso político, utiliza a imaginação histórica no sentido de preencher esse vazio causado pela ausência do filho e, por meio dela, o trauma pode ser narrado.

Conforme explicita Seligmann-Silva (2008):

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.70).

Seligmann-Silva (2010) evidencia a importância do testemunho tanto para se estabelecer justiça como para a construção de um Estado mais justo e democrático.

O testemunho pode, justamente, servir de caminho para a construção de uma nova identidade pós-catástrofe. A uma era de violência e de acúmulo de crimes contra a humanidade corresponde também uma nova cultura do testemunho. O testemunho tanto artístico/literário como o jurídico pode servir para se fazer um novo espaço político para além dos traumas que serviram tanto para esfacelar a sociedade como para construir novos laços políticos. Esta *passagem pelo testemunho* é, portanto, fundamental tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limite, como para sociedades pós-ditadura. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 10).

Na entrevista à revista *Democracia Viva*, Santos explica os motivos que levaram à publicação do seu livro *Quando eu voltei, tive uma surpresa*, em que afirma o caráter de testemunho da obra e demonstra que o período da ditadura afetou a vida de toda uma família.

[...] em primeiro lugar, que é um documento desse medo que qualquer pai tem de perder o filho, até quando há uma separação mesmo, sem ter motivo extra. E, em segundo, as cartas são testemunhos do efeito da repressão sobre uma família, sobre um pai, um menino. (SANTOS, 2010, p. 26).

É importante destacar que a narração da experiência na escrita das memórias é realizada após o ocorrido, já as cartas são marcadas por seu imediatismo, no instante em que o fato é vivido ele está sendo transcrito. Nesse caso, a questão temporal determina a diferenciação entre cartas e memórias. A manifestação da memória mais recorrente no livro se apresenta com as recordações da infância, a saudade do Rio de Janeiro e, principalmente, a mais abrangente, a saudade de seu filho.

Segundo palavras do próprio autor sua obra não se revela como “memórias do cárcere”, porque essas narrativas não conseguem ser completamente verdadeiras e nem expor os reais dramas de quem passa por essa experiência:

Não pretendo escrever “memórias do cárcere”, embora aqui e ali rememore alguns episódios daquela experiência. Memórias desse tipo vêm filtradas, não são profundamente verdadeiras. O memorialista “esconde” suas covardias, seus medos, não consegue transmitir a terrível solidão do torturado, o misto de orgulho e desânimo que sofre. Acabam falsas. (SANTOS, 2005, p. 9).

Seguindo as questões apontadas por Sarlo (2007), observa-se na obra de Santos que a narração de sua experiência liga-se a um corpo e uma voz, a uma presença efetiva do sujeito na cena do passado. O testemunho depende da experiência e essa não existe sem a narração, é a linguagem que exprime a experiência e a transforma como comunicável, no campo do comum. O narrador teve uma experiência que contém um saber e, para isso, deve ser posto em narração, porque tem um compromisso ético com a verdade.

No final do livro há uma cronologia dos eventos, dos presidentes e suas principais ações durante a ditadura, correlacionando os anos com o percurso de Joel, Teresa e Nelson, bem como os fatos que marcaram a vida de uma família. Em 1973, Joel é torturado e ameaçam trazer Teresa e Nelson para serem torturados também. Joel é condenado pela Justiça Militar a quatro anos de

prisão, reformado para dois anos. Começa a cumprir pena no presídio Tiradentes, transferido depois para o presídio do Hipódromo de onde são escritas as cartas para Nelson.

Mesmo que a obra não se enquadre em uma denúncia expressa que, geralmente, contempla a literatura de cárcere, Santos imprime a condição de superioridade ao externalizar, por meio do simbólico, suas experiências na prisão, pois revela uma memória individual que também acaba se tornando coletiva, além de ser uma personagem que representa uma “memória social e histórica”. Ele passa pela experiência da ditadura, sobrevive e conta sua história, de certa forma, impede que tal período se perca no esquecimento.

Essa revalorização da primeira pessoa pressupõe a confiança no que se narra, dando ao testemunho um status de verdade ou um recurso para a reconstituição do passado denominada por Sarlo (2007, p. 19) de guinada subjetiva em que “se narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada”.

Além disso, ela afirma que o testemunho das vítimas foi algo indispensável que contribuiu para a instalação de regimes democráticos e por uma necessidade de reparação e justiça, não se limitando apenas à esfera jurídica, mas também operando “cultural e ideologicamente” (SARLO, 2007, p. 24).

O testemunho possibilitou também a denúncia e a condenação dos atos de terrorismo praticados pelo Estado. E a memória, mesmo sendo algo conflituoso, entre aqueles que mantêm a lembrança desse período e propõem deixar o passado para trás e aqueles que afirmam que esse campo deve permanecer juridicamente aberto e o que aconteceu deve ser ensinado, divulgado a começar pela escola, para que fatos como esses não se repitam.

Santos ao contar histórias e recriar o ambiente na visão do filho, de certa forma, tenta assimilar e entender o que aconteceu e consegue transformar essa experiência individual em comunicável, capaz de dar sentido a experiência e, assim poder reparar o dano sofrido, uma ideologia da “cura identitária” por meio da memória social ou pessoal.

Cabe destacar, ainda, que é preciso levar em conta a existência de elementos extratextuais para a condição de veracidade do testemunho, conforme orienta a teórica “todo testemunho quer ser acreditado, mas nem sempre traz em si mesmo as provas pelas quais se podem comprovar sua veracidade; elas devem vir de fora.” (SARLO, 2007, p. 37). Nesse caso, ao situar o momento histórico da obra de Santos, pode-se observar que o Brasil estava sob o governo de Médici,

também denominado “anos de chumbo”, em que se constata que foi o período mais duro e repressivo da ditadura com o aumento da censura e das perseguições políticas.

Após análise de diversos teóricos e abordagem sob vários aspectos, pode-se ressaltar que a obra *Quando eu voltei, tive uma surpresa* é um relato de quem, além de ser privado da liberdade, teve de lidar com a ausência do filho, como demonstram as palavras do autor sobre seu livro, “é um depoimento, digamos, universal, para quaisquer pais e filhos ameaçados de separação” (SANTOS, 2005, p. 9) e, acima de tudo, é uma manifestação evidente de carinho. As cartas são ricas em pureza e sensibilidade e tem a finalidade de evitar precoces decepções e, por meio da imaginação, tornar a realidade traduzível aos olhos de uma criança.

Mesmo tendo o direcionamento a um leitor específico, a obra traz, dentre outros, um importante ensinamento, permite compreender que a ausência física não anula ou extingue o sentimento, é a comunicação que promove a aproximação, materializado, nesse caso, pelas cartas que ultrapassam as grades que isolam o narrador do mundo exterior e possibilitam o contato com as pessoas que lhe são estimadas.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. Sobre o Conceito de História. In: _____. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FOUCAULT, Michael. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1961.
- NETO, Rosana de Mont'Alverne. *Correspondências do cárcere: um estudo sobre a linguagem de prisioneiros*. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/FAEC-84PJD5>>. Acesso em: 10 de set. 2011.
- PERES, Ciomara Breder. *Remexendo cartas novas e velhas, encontrando o inesperado: Uma análise comparativa de Mariana, Ovídio e as Três Marias*. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/lca2903.htm>. Acesso em: 10 de set. de 2011.
- SANTOS, Joel Rufino dos. *Entrevista Joel Rufino*. Democracia Viva, São Paulo, n.33, p. 20-33, jan. 2010. Disponível em: <[www.ibase.br/userimages/dv_ibase_44_entrevista\(20-33\).pdf](http://www.ibase.br/userimages/dv_ibase_44_entrevista(20-33).pdf)>. Acesso em: 10 de set. 2011.
- _____. *Quando eu voltei, tive uma surpresa: cartas para Nelson*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Leitores se formam nas escolas em que há sincera afeição pela literatura*. Presença Pedagógica, Belo Horizonte, n. 65, v.11, p. 5-12, set./out. 2005. Disponível em: <<http://www.presencapedagogica.com.br/capa2/entrevistas/65.htm>>. Acesso em 15 de out. 2011.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São. Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos das catástrofes históricas*. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05> >. Acesso em: 10 de ago 2011.

_____. *O local do testemunho*. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewFile/1894/1532>>. Acesso em: 10 de ago 2011.

VIEIRA, Cleber Santos. *História, literatura e a imaginação histórica de Joel Rufino*. Disponível em: < [http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD_XX_Encontro/PDF/Autores e Artigos/Cleber Santos Vieira.pdf](http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD_XX_Encontro/PDF/Autores_e_Artigos/Cleber_Santos_Vieira.pdf) >. Acesso em: 10 de ago 2011.

Rebeca Bulcão da Silva

Mestra em Letras na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal de Pelotas e possui graduação em Letras com habilitação em Português e Literaturas da língua portuguesa pela Universidade Federal de Pelotas. E-mail: rebulcao@bol.com.br

Recebido em 30 de março de 2015.

Aceito em 30 de abril de 2015.

A MEMÓRIA E O EXÍLIO EM *CINZAS DO NORTE* DE MILTON HATOUM

Memory and exile in “Cinzas do Norte” by Milton Hatoum

Priscila Viviane Carvalho
Saulo Cunha de Serpa Brandão
UFPI

Resumo: As correspondências entre literatura e exílio são intensas e dizem respeito à própria constituição de uma nova identidade. Nesse sentido, a busca por uma imagem real de si e a nova identidade constituída são termos antagônicos e, quando relacionados, causam comumente imagens conflitantes e problemáticas. A leitura analítica da obra *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, permite outras formas de compreender, no campo literário, as nuances decorrentes da aproximação desse tema, especialmente a partir do não-lugar instaurado pela memória e exílio simbólico comum à obra. É do exílio, afinal, que tal conflito é evidenciado e ocultado pela singularidade das lembranças e esquecimentos de cada protagonista, isto é, por sua identidade narrativa. A memória é percebida como um elemento interpretativo exterior à obra, mas que nela se infiltra a partir dos significados que assumem para as personagens: espaços e pessoas filtrados pelo enredo. Assim, a performance narrativa se sobressai aos conceitos de esfera literária, representam indícios simbólicos que podem ir além da percepção das amarras socioculturais que se insinuam sobre a narrativa de cada personagem.

Palavras-chave: Literatura. Exílio. Hatoum. *Cinzas do Norte*.

Abstract: *The correspondences between literature and exile are intense and concern the very existence of a new identity. In this sense, the search for a real image of themselves and formed the new identity are antagonistic terms and, when related, commonly cause conflicting and problematic images. The analytical reading of the Ashes of the Amazon work, Milton Hatoum, allows other ways of understanding, in the literary field, the nuances resulting from the approach of this issue, especially from the non-place established by common memory and symbolic exile to work. It is in exile, after all, that such a conflict is evident and concealed by the uniqueness of the memories and forgetfulness of each protagonist, that is, by his narrative identity. Memory is perceived as an outdoor interpretative element to the work, but it seeps from the meanings they take to the characters: spaces and people filtered by the plot. Thus, the narrative performance stands to literary sphere of concepts represent symbolic*

evidence that may go beyond the perception of socio-cultural ties that creep on the narrative of each character.

Keywords: *Literature. Memory. Exile. Hatoum. Amazon ashes.*

Introdução

Milton Hatoum nasceu em 1952, em Manaus, estado do Amazonas, onde viveu a infância e uma parte da juventude. Em 1967 mudou-se para Brasília, onde estudou no Colégio de Aplicação da UnB. Morou durante a década de 1970 em São Paulo, onde se diplomou em arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, trabalhou como jornalista cultural e foi professor universitário de História da Arquitetura.

Em 1980 viajou como bolsista para a Espanha, onde morou em Madri e Barcelona. Depois passou três anos em Paris, onde estudou literatura comparada na Sorbonne. Hatoum escreveu quatro romances premiados, e sua obra foi traduzida em dez línguas e publicada em catorze países.

Foi professor de literatura francesa da Universidade Federal do Amazonas (1984-1999) e professor visitante da Universidade da Califórnia (1996). Foi também escritor residente na Yale University, Stanford University (EUA). Bolsista da Fundação VITAE, da Maison des Ecrivains Etrangers (Saint Nazaire, França) e do International Writing Program (Iowa/EUA).

Em 1989 seu primeiro romance *Relato de um certo Oriente*, ganhou o prêmio Jabuti de melhor romance. Em 2000 publicou o romance *Dois irmãos* no qual foi ganhador de outro prêmio Jabuti – terceiro lugar na categoria romance/ indicado para o prêmio IMPAC-DUBLIN), eleito o melhor romance brasileiro no período 1990-2005 em pesquisa feita pelos jornais *Correio Braziliense* e *O Estado de Minas*.

Em 2001 foi um dos finalistas do Prêmio Multicultural do Estadão, por conta da publicação de *Dois Irmãos*. Em 2005, seu terceiro romance e obra escolhida para a nossa crítica analítica, *Cinzas do Norte*, obteve cinco prêmios: Prêmio Portugal Telecom, Grande Prêmio da Crítica/APCA-2005, Prêmio Jabuti/2006 de Melhor romance, Prêmio Livro do Ano da CBL, Prêmio BRAVO! de literatura).

Em *Cinzas do Norte*, terceiro romance de Milton Hatoum, explora a revolta do protagonista esférico Raimundo, uma família conflituosa no meio e cuja vocação artística que colide com os planos do pai, a tentativa de compreensão recai sobre o amigo Olavo, órfão que sobe na vida, o império de Trajano Mattoso, pai de Mundo, comerciante rico, amigo de militares.

Outros fios completam o tecido ficcional de Cinzas do Norte: uma carta que o tio Ranulfo envia a Mundo, uma outra que este deixa como legado para o amigo de infância. São versões e revelações que se cruzam ou desencontram, sem jamais chegar a esgotar o enigma de uma vida singular ou a diminuir a dor da derrota final, às mãos da doença, da solidão e da violência.

Elegemos discorrer sobre as representações do exílio em Cinzas do Norte, considerando seu caráter ficcional, sob nossa perspectiva de narrativa, a condição do exilado como uma reflexão comum presente tanto na obra quanto no resultado desse processo analítico.

Por ser uma temática amplamente abordada na literatura, escolhemos o exílio, por partirmos de um tema expressado nas vozes dos personagens de Cinzas do Norte, promovendo esta pesquisa, buscamos traçar algumas observações sobre o exílio experienciado pelas personagens, bem como abordar alguns aspectos subjacentes ao romance em questão, e da narrativa de exílio.

Para o corpus teórico da compreensão, fundamentação, e análise nos baseamos em Homi K. Bhabha com *O local da cultura* (2003), a perspectiva de Said sobre literatura de exílio em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), e Kristeva conceituando a orfandade simbólica do exílio com *Estrangeiros para nós mesmos* (1994).

Pretende-se, portanto, a partir desses intercruzamentos teóricos e literários, tomar o exílio como objeto de análise literária a partir da compreensão da narrativa e de sua relação em relação aos discursos nacionalistas, quando esses demonstram a formação de uma nova questão identitária e os artifícios do exílio como fenômeno interior.

1 A narrativa de exílio

A simbologia do exílio, nas referências literárias, infiltra-se no desenvolvimento do enredo e na identidade narrativa dos personagens. Enquanto, a própria narrativa é reposicionada e atua como catalisadora de lembranças e esquecimento. Como afirma Said sobre o personagem exilado (2003, p. 47) “[...] refugiado, pessoa deslocada, da imigração em massa”.

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada (SAID, 2003, p. 46).

Por isso a experiência do exílio e as ambivalências inerentes à quebra dos laços com a terra natal se tornaram temas recorrentes na atualidade, como já o foram em outras épocas. Há

diversas narrativas literárias que remontam a imagem do exilado na figura de heróis clássicos como: Ulisses, Édipo, Jesus são alguns exemplos de heróis que compartilham de experiência comum quanto ao exílio.

Mas a condição de exilado só é possível através de um esforço de esquecimento. Como observa Bhabha (2000, p.226): “ser obrigado a esquecer – na construção do presente nacional não é uma questão de memória histórica; é a construção de um discurso sobre a sociedade que desempenha a totalização da vontade nacional.”

Porém é necessário reconhecer a relação desarmônica entre o herói e o espaço. A expressão mais nítida na figura recorrente do exilado é a caracterização conflitante em relação ao ideal nostálgico do lugar de origem. A experiência do deslocamento, e o vigor do exílio como marca cultural recorrente pode ser explicado também através de seus próprios produtores, como Said explicita:

Na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista: na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que infringe aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós” (SAID, 2003, p. 47)

Nesse sentido, a perspectiva de Said é a da não-reclusão do tema e definindo enfim a concepção de narrativa que utilizamos nesse artigo ou como também chamamos de literatura de exílio. Para Said, vários poetas e escritores conferiram dignidade à condição do exilado, mas não podemos esquecer o caráter essencialmente subjetivo do tema.

Assim é necessário distinguir, mas sem distanciar, o nomadismo inerente à dinâmica social de um exílio frio e circunstancial de indivíduos e grupos sociais que vivenciam a experiência de se separar de sua terra natal. Faz-se necessário esclarecer que a questão teórica está na distinção observada na diferenciação entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados. O exílio, segundo Said (2003, p.54):

[...] tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro. Por outro lado os refugiados são uma criação do Estado do século XX. A palavra refugiado tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnordeada que precisa de ajuda internacional urgente [...]. Os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais [...].

Assumindo essas características, podemos reconhecer, no tema do exílio algumas considerações como um estado de ser descontínuo, e problemático com referência identitária relacionada à terra natal cuja estranheza é variável, porém permanente.

Por fim, diante desse quadro conceitual sobre a concepção de narrativa de exílio, nos basearemos nas reflexões de Said (2003) no que tange à construção da identidade do exilado. Para confirmar que em *Cinzas do Norte* (2005) o exílio é na verdade, um processo criado para negar a identidade dos personagens.

2 a memória e o tecido textual da obra

A casa familiar, recorrente na obra de Milton Hatoum. É lá o ponto de complexidade das questões propriamente humanas engendradas no lugar natal, de onde irradiam as relações com o outro. As casas das famílias, nos romances de Hatoum são conhecidas no âmbito narrativo como o elemento que transmite a memória do narrador.

É possível interpretar as representações das relações familiares em *Cinzas do Norte*, conhecendo o enredo e suas possíveis conexões. A história é contada pelo narrador Lavo, e de textos com fragmentos do passado, que são os escritos do seu tio Ranulfo, e uma longa carta endereçada a Mundo, a respeito dos acontecimentos de sua vida, tendo como centro a história a mãe do protagonista, Alícia, e esposa de Trajano Mattoso.

O relato das lembranças da infância e juventude, o narrador órfão narra a história que ouviu ou presenciou na casa onde foi criado pelos tios Ranulfo, um ex-radialista boêmio e amante de literatura, e Ramira, uma costureira ressentida e dedicada ao trabalho, além do convívio com a família do amigo Mundo, os Mattoso, no palacete em Manaus ou na Vila Amazônia, perto de Parintins.

Ressaltamos que o personagem Lavo promove uma montagem do texto, embaralhando as peças do quebra-cabeça, uma hora há fragmentos de Ranulfo ou no momento entre os capítulos do seu relato uma carta, escrita em primeira pessoa, é intercalada entre os capítulos, destacada pela grafia em itálico, mantém uma conexão lógica com o teor dos capítulos entre os quais se antecede.

Podemos segundo uma leitura interpretativa, perceber que a obra é estruturada pelo narrador utilizando peças. Como a fragmentação da carta de Ranulfo, ou nos relatos dos

personagens ligados a ele. Assim como o narrador Lavo dá ênfase ao legado escrito do tio, promovendo-o ao lugar de narrador secundário da história.

Assim, o romance possui dois narradores: Lavo e Ranulfo, que percorrem todo o enredo. Construindo as entradas ao longo do romance, formando uma variação gradativa de diferentes vozes, desde os relatos de Ramira, passando por Naiá e Macau.

No texto, Lavo deixa acessível, a carta do tio endereçada ao protagonista, como intervenção relevante para a exposição dos fatos anteriores ao seu nascimento e do amigo. A longa carta de Ranulfo tem como destinatário o protagonista, já morto, no emprego abundante do pronome tu e ti:

“No oitavo mês de gravidez, tua mãe pediu a Jano que adiasse uma viagem à Vila Amazônia. [...] Tu nasceste prematuro na Beneficente Portuguesa, e eu te conheci no segundo dia de vida.” (HATOUM, 2005, p. 215); “Quando te vi com Alícia Naiá na praça, me aproximei e te chamei de Mundo e te carreguei no colo.” (HATOUM, 2005, p. 216).

Essas são apenas algumas passagens que ilustram o escrito de Ranulfo. No final do romance, o narrador revela a autoria da carta e o seu propósito.

Vi a rede estendida entre o tronco e a estaca do alpendre. Envergada e volumosa, parecia esconder um corpo, mas, ao abri-la, encontrei livros. Ranulfo estava só de calção, sentado diante de uma mesinha, batendo com a ponta de um lápis num calhamaço. Perguntei o que estava escrevendo.

“O relato sobre Mundo”, disse, triste mas orgulhoso. “Histórias... a minha, de Mundo e do meu amor, Alícia.” Tio Ran não quis dizer mais nada sobre o relato [...]. Deu uma pancadinha na mesa, e a voz ferina veio à tona: “Agora vai embora, preciso ficar sozinho. Quero terminar logo essas histórias. Depois te entrego a mixórdia toda... escrita a lápis”. [...] Antes de mais uma viagem ao rio Negro, ele me entregou o manuscrito, dizendo com ansiedade: “Publica logo o relato que escrevi. Publica com todas as letras... em homenagem à memória de Alícia e de Mundo”. Atendi ao pedido do meu tio, mas não com a urgência exigida por ele – esperei muito tempo. Como epílogo, acrescentei a carta que Mundo me escreveu, antes do fim. (HATOUM, 2005, p. 302-303).

Lavo confirmou que reproduziu os escritos de Ran, atendendo ao pedido de publicar o manuscrito do tio. No entanto, o maior segredo guardado por Alícia, sobre a paternidade do filho, só é revelado no final do romance, na carta escrita por Mundo ao amigo Lavo.

3 A linguagem do exílio em cinzas do norte

A subjetividade do exílio, de desenraizamento, de estar habitando, paradoxalmente, um não-lugar, é expressa pelo poeta no texto, lugar onde se encontram a alegoria e o exílio. Nancy afirma sobre “um movimento de saída do próprio [...], fora do ser próprio [...] fora do lugar próprio como lugar natal [...], lugar da presença do próprio em geral.” (1996, p. 36).

Esse sentimento de não pertencimento ao lugar natal, ou ao lugar da presença do que lhe é próprio, marca a condição de desenraizamento dos personagens dos romances em estudo, como o Mundo, o artista revolucionário, que não se ajusta aos ditames do pai severo, assim como constrói sua arte refletindo sua postura inconformada com a devastação de sua terra em nome do progresso promovido pelo regime militar.

Nossa reflexão crítica sobre as obras de Milton Hatoum aqui estudadas, colocando em relevo a problemática do sentimento de não pertencimento, um exílio subjetivo causado pelo afastamento, no tempo ou no espaço, de um lugar natal, sentido e rememorado como uma paisagem materna.

Quanto as personagens que presenciamos no romance, diante da ruína das casas familiares acabam por com significar suas versões e visões de mundo, com elementos com os quais os narradores lidam para o trabalho de construção da narrativa, cuja história está intimamente ligada às suas próprias vidas.

Esses romances, como produtos do desempenho do papel dos narradores, seriam, então, o lugar de onde eles podem falar, o lugar de falar de si e do outro, ou de reconhecer no outro, onde, o si mesmo e em si ou no outro compartilhar uma demanda interpretativa de ausências, presenças e simultaneidade.

A respeito desse exílio, a questão mais interior do sujeito que a experienta poderá ser apenas esboçada por meio da narrativa. Por meio da leitura e análise deste romance, é possível delinear uma poética da identidade que perpassa a narrativa no espaço plural e mesclado em que vivem os imigrantes e os nativos aculturados, tema recorrente na obra de Hatoum e ricamente explorado na literatura brasileira, por diversas perspectivas e com diferentes propósitos.

O protagonista Mundo viveu experiências marcantes na infância e na juventude em Manaus e a Vila Amazônia certamente permanece como uma cicatriz em seu íntimo. Quanto ao passado, há dois fatos irrefutáveis: um é que ele não pode ser mudado, outro é que ele sempre busca meios de retornar.

4 Considerações finais

O estudo, desenvolvido neste artigo, em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, teve como foco a leitura alegórica da casa familiar, no interior da qual os narradores revelam a problemática das relações rompidas, a busca identitária e o sentimento de não pertencimento, uma espécie de exílio subjetivo, vivenciado pela perda ou pelo abandono da casa da infância como o “lugar da presença do próprio, retomando Nancy (1996, p.37).

Para a construção da narrativa, ambos os narradores transitam pelos caminhos sinuosos engendrados pela memória, que promove o destecer, mais do que a tecedura, das histórias nas quais estão envolvidos, na busca por respostas que, por fim, são tidas mais como perdidas do que conquistadas.

Além de um levantamento sistemático do caminho percorrido pela pesquisa, como que fechando um círculo no qual supostas perguntas seriam ilusoriamente respondidas, importa mais ao estudo crítico do texto literário abrir novas possibilidades de leitura, abdicando da detenção de um saber irrefutável para, apenas, ocupar o lugar de um iluminador de uma faceta do universo descoberto nos textos literários pelo olhar da crítica; tarefa apenas aproximativa, porque tradutória de um universo polissêmico e de um objeto desviante, como o alegórico.

Dessa forma problematizando as questões mais profundas do ser. Esse caráter literário, pôde ser estudado pela perspectiva da leitura analítica, que enxerga no exílio de si mesmo, cujas chaves interpretativas são inerentes ao texto, sendo a obra, um amontoado de ruínas de uma história que poderia ter sido, ou em tantas leituras quantas se possa realizar.

Como outro modo de ver o mundo e de expressar por palavras e imagens, construídas pela linguagem, a ressignificar por meio da quebra de parâmetros interpretativos, a leitura criativa e a perspectiva crítica, porque coloca em crise imagens e discursos como em: casa familiar.

Tomada como o lugar natal e a paisagem nativa, e de repente no âmbito dessa casa desfeita, o sujeito que a ela retorna, por meio do olhar do adulto, ao rememorar a casa da infância, descobre-se a si mesmo como um outro, cuja imagem, no presente, não condiz com as projeções idealizadas no passado, atestando sua condição de desenraizamento em relação ao tempo e ao espaço deixados, assim como em relação ao seu presente.

Assim delinea-se o exílio subjetivo do narrador de *Cinzas do Norte*, que transita sob o signo da dúvida sobre a paternidade buscada no protagonista Mundo, cujo projeto de vingança contra a tirania do pai lança-o a um desprendimento em relação à vida familiar também são traçados os exílios de outros personagens, desnorteados em face de perdas irremediáveis.

Enquanto, para Lavo, a relação conturbada entre pai e filho é trazida ao texto como peça em chamas, das quais resultam apenas as cinzas das vidas que perderam seus referenciais, seu norte.

Referências

- ARENDDT, Hanna. *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo. Posfácio de Celso Lafer. 10 ed. 6ª reimpr. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. [Título original: *The human condition*, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, USA, 1958].
- CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico*; ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin. Coimbra, Portugal: Angelus Novus, 2002.
- HATOUM, Milton. Reflexão sobre uma viagem sem fim. *Revista USP*. São Paulo, n. 13, p. 61-65, 1992.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NANCY, JEAN-LUC. *La existencia exiliada*. Traducido por Juan Gabriel López Guix. Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. Barcelona, n. 26-27, 1996, p. 34-40.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VIEIRA, Noemi Campos Freitas. *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum*. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) -Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Programa de Pós-Graduação em Letras, São José do Rio Preto, 2007.
- VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. Trad. de Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Ed. Escuta, 1992.

Priscila Viviane Carvalho

Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2014). Especialista em Estudos Culturais pela Universidade Estadual do Piauí. Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Piauí (2011).

Saulo Cunha de Serpa Brandão

Pós-Doutorado em Letra pela UFSC e University of Washington. Doutor em Letras (UFPE). Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPI).

*Recebido em 30 de julho de 2015.
Aceito em 30 de setembro de 2015.*

O ETERNO RETORNO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMPO E A MEMÓRIA NA CRÔNICA *UMA VELHINHA EM FLORENÇA* DE CECÍLIA MEIRELES

The eternal return: considerations on time and memory in the chronic “Uma Velhinha em Florença” by Cecília Meireles

Vanessa Gonçalo de Sousa
UFPI

Resumo: O presente trabalho tem como objeto de estudo a crônica *Uma velhinha em Florença*, escrita por Cecília Meireles, recorte do livro *Ilusões do mundo*. Com objetivo de analisar a temática do tempo proposto por Gilles Deleuze (2009); o estudo de *O ser e Tempo* de Martin Heidegger (2005); em consonância com a memória na concepção teórica de Maurice Halbwachs (2003) e a visão de Santo Agostinho (2001). Para a análise literária, abordamos o viés teórico de Carlos Reis (2003). Observamos no texto, uma protagonista que recorre ao retorno no tempo por meio da memória, repetindo eventos do passado por insuficiência e, desta forma, reelabora, reinterpreta e produz uma nova concepção, o futuro. Entendemos o tempo como o emaranhado de tempos, não linear, mas uma variedade infinita no instante presente. Além disso, a crônica apresenta singularidades na estrutura da narrativa e como também em sua temática.

Palavras-chaves: Tempo. Memória. Retorno.

Abstract: *The present article studies about the chronic *Uma Velhinha em Florença*, written by Cecília Meireles, published in *Ilusões do mundo* book. The objective of this study is an analysis on the theme of time proposed by Gilles Deleuze (2009); the study about *Being and time* by Martin Heidegger (2005); furthermore, the theoretical conception on memory by Maurice Halbwachs (2003) and standpoint of Santo Agostinho (2001). We search theory concepts by Carlos Reis (2003) for this literary analysis. We may see in text, a protagonist that builds eternal return during on time, where it becomes just on memory, she remembers past events for insufficiently, and this way, she re-elaborates, reinterprets and produces a new conception, the future. We understand the time as the tangle of times, nonlinear perception of time, but it is an infinity variety in this present moment. And also, the chronic presents singularities on narrative structure and also in thematic.*

Keywords: *Time. Memory. Return.*

*E quem nega que o tempo presente não tem extensão,
porque passa num instante?
(Santo Agostinho, 2001)*

O tempo que não passa, o tempo que transcorre rápido, ainda falta tempo, ainda há tempo, quanto tempo resta, não temos tempo a perder, o tempo não perdoa, acabou o tempo, o tempo do indivíduo, o tempo. Estamos sempre medindo o tempo, sua duração, curto ou longo, “seja porque nossa reflexão se acelera, ou porque nos encontrávamos em um estado de exaltação e de efervescência afetiva, temos a impressão de ter em algumas horas ou alguns dias, vivido anos” (HALBWACHS, 2003, p. 93), ou vivido um período de uma vida e termos a noção de que foi muito breve. Observamos que o tempo no nosso cotidiano é relacionado a alguém ou alguma coisa, com a noção do seu transcorrer, da sua utilidade efetiva e o melhor aproveitamento deste. Esta noção de tempo configura o *chronos* conforme Gilles Deleuze (1991), o tempo físico contado pelos acontecimentos exteriores - que marca os corpos, as pessoas, a rotina - poucas vezes, pensa-se no tempo por si próprio, o tempo pelo tempo, o tempo subjetivo que configura o *Aion*, em que o futuro e o passado dividem a cada instante o presente, subdividem-no infinitamente nos dois sentidos ao mesmo tempo.

No convívio em sociedade estamos aprisionados a viver o tempo como uma sucessão de acontecimentos lineares postos em sequência com começo, meio e fim, denominado de tempo físico. Acondicionamos nossas atividades conforme a divisão do tempo como mero encadeamento sucessório de eventos e causalidades dispostos no espaço a cada passada do ponteiro do relógio, sem retorno. Dividimos tanto o tempo, que se deixarmos o tempo correr por si próprio, sem nenhuma presteza, o problema será como passar o tempo. Neste sentido, configura como se estivéssemos em débito, temos de viver cada instante e momento, de forma a tornar este tempo significante.

A ideia do tempo físico encontra-se tão internalizada, que somos forçados a pensarmos a vida e os acontecimentos que a preenchem como aspectos de medidas. Isto nos remete à metáfora proposta por Maurice Halbwachs (2003), como se a vida fosse uma página em branco e ao dividir esta página em partes, comparamos cada ano que se passa, à medida que ela se contrai, representando um tempo cada vez menor a ser decorrido. Sob esse prisma, entendemos que o tempo transcorrido assume uma roupagem negativa, como os instantes que foram e não voltam mais, foram perdidos e apagados pelos encadeamentos dos novos instantes. Como bem visto por

Durkheim (apud HALBWACHS, 2003), um indivíduo isolado poderia até desconhecer os instantes que se esvai e se notar inábil para medir a duração destes, entretanto, a vida em sociedade implica que todos se ajustem ao tempo e às constâncias e, assim, reconheçam as convenções das quais são objeto.

Na nossa análise, dialogamos com Gilles Deleuze (apud PELBART, 2009) que propõe rejeitar o tempo físico ou cíclico, para observar o tempo em sua forma pura de *cesura*, a ruptura de todas as rupturas, que provoca o desencontro entre o começo e o fim. Sob essa ótica, há “um eterno retorno” ao passado e ao futuro, estes que são demonstrados como interdependentes, passam a adquirir formas fixas, como uma potência repetidora afirmada pela insuficiência do passado. Entendemos “o presente em metamorfose” (DELEUZE, 2009, p. 138), em outras linhas, a repetição do passado em função da sua insuficiência é uma busca de uma releitura para não se repetir no futuro, conforme a consciência daquele, é possível uma reconhecimento. Essa nova percepção aparece como a função de um futuro, pois, é capaz de produzir o novo, no sentido estrito e não no sentido de novidade, a partir da insuficiência e a consciência dos erros já praticados. Constituindo o presente como o produto da transformação acerca de uma experiência, ora no passado ora no futuro, conforme os respectivos retornos ao tempo. Entendemos que para produzir algo ou alguma coisa de novo é mediante:

a condição de repetir uma vez o modo como constitui o passado e outra vez, no presente da metamorfose. E o que é produzido, o absolutamente novo, é, por sua vez, apenas repetição, a terceira repetição, desta vez por excesso, a repetição do futuro como eterno retorno (DELEUZE, 2009, p. 138).

Desta forma, rompe com a visão temporal cíclica e determinada, elabora a ideia múltipla do ser pelas forças repetidoras provocando o entendimento do eu diferente de mim, o ser em permanente indeterminação no tempo. Entendemos, respaldados por Peter Pál Pelbert, (2009) o tempo como um emaranhado, que revela o ser que se faz mudança e o ser que não para de incidir sobre si mesmo, como algo distante do extremismo, pois o tempo é infinito.

Ao observarmos as três sínteses do tempo formuladas por Gilles Deleuze (2009): a primeira síntese é expressa pelo hábito, é a síntese passiva que age como a fundadora do tempo; a segunda síntese é expressa pela memória, esta é a que faz o presente transcorrer, a que faz a ligação múltipla entre os instantes, a que instaura o passado e o articula ao presente, ou seja, a memória como fundamento do tempo, configura a síntese ativa; a terceira síntese expressa pelo eterno retorno que repete a diferença e traz consigo algo de novo, instaura um futuro. A terceira

síntese não é fundadora e nem fundamento, ela rompe o tempo e provoca a criação de novos acontecimentos. As três sínteses do tempo em conjunto possibilitam o ser em meio ao hábito e a memória numa multiplicidade experiencial e geradora de futuro. A memória não é fixa nem delimitada, mas vista como algo a se construir por meio do deslocamento e trânsito dos planos distintos coexistentes.

A releitura viva pela memória nos lembra de Santo Agostinho (2001), ao afirmar sobre as imagens das coisas estarem alocadas de tal modo em nossa memória, que se estas não estivessem gravadas, nós não notaríamos estas imagens, pois teriam surgido e passado sem destaque algum. As coisas não penetram na memória e sim as imagens das coisas, estas são captadas com rapidez e depositadas em compartimentos, onde se vão buscar, recordando e remontando. Nessa percepção acerca da imagem, notamos de forma clara e dialogada com Alfredo Bosi:

O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a supri o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós (BOSI, 1977, p. 14).

A ação do olhar apreende não apenas a exterioridade da coisa, como também uma assimilação da relação entre nós e a imagem. Na acepção de Alfredo Bosi (1977) acerca da imagem que antecede a palavra, entendemos que a imagem tem o intento na sensação visual que é retida e, posteriormente, pode ser gerada pelo processo de memorização ou por sonho. Após a imagem ser armazenada, passa a coexistir no tempo da memória, de forma que o agora remarca o passado e convive com ele. Dependendo das emoções que aportam essa imagem, esta pode perpetuar-se, tornando-se fixa como algo ideal ou temível. Correlacionamos à crônica de Cecília Meireles que trabalha essa percepção do olhar da protagonista, ao reter a imagem, refazer o passado, construindo um apanhado entre o objeto e a sua existência em si própria. Dessa maneira, “a imagem nunca é um ‘elemento’: tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência (BOSI, 1977, p. 14, grifo do autor)”.

Especificamos para a nossa análise, uma oportunidade de estudo sobre a recorrência dos fatos pela memória no objeto de estudo. É relevante mencionar Maurice Halbwachs (2003) que define memórias como construção de grupos sociais, pois que nenhuma lembrança é apartada da sociedade. Com a ressalva de não é que não haja memória individual, mas está tão enraizada em diferentes contextos e inúmeros participantes que permite haver uma transposição da memória

de natureza pessoal, convertendo-se em eventos acontecidos partilhados em grupo, denominados, assim, de memória coletiva.

A espacialização do tempo e a temporalização do espaço, possibilitadas pela memória, condensam diversos lugares e tempos em um constante cruzamento no presente, dotado de fissuras e fusões entrelaçadas, compondo um contínuo processo de colisão entre os opostos (passado e futuro) e a insuficiência do presente. Sendo possível o retorno ao passado pela memória, permitindo uma reinterpretação, a criação de algo novo é o que associamos a leitura analítica da crônica *Uma Velhinha em Florença*. A narrativa cujo enredo, consiste em a narradora personagem lembrar um simples evento no passado, por ter sido insuficiente, lançando uma reflexão e reinterpretação das suas memórias, como formas de recriar este passado e adquirir um novo olhar e cognição para ações diferentes no futuro.

Confirmando a justificativa deste estudo, considerando o ponto de vista de John Gibson (2009), acerca das obras literárias como formas poderosas de representações da realidade, pois definidas pela perspectiva humana. Nessa esteira, propiciam ao leitor uma visão de mundo compartilhado, visto que a obra literária permite a movimentação dos saberes, pelo modo como traz conceitos para a nossa leitura e o apresenta de volta para nós, como formas concretas do engajamento humano. Nesta premissa, nós, leitores, adquirimos conquistas cognitivas acerca da nossa realidade mediante a relação com os seres humanos e o mundo no objeto de ficção, tendo em vista que ao confrontar o universo paralelo das expectativas reais e o universo ficcional do autor, o leitor apreende uma multiplicidade de sentidos e visões do mundo em que está circunscrito.

O objetivo da nossa análise reside em observar o fenômeno tempo e a memória no objeto literário, correlacionando-os à crítica literária de: Gilles Deleuze (2009) sobre o tempo como ruptura e o *eterno retorno*; Maurice Halbwachs (2003) e a proposta de definições sobre memória individual e coletiva e, entre alguns respaldos, *Confissões* de Santo Agostinho (2001). Somados a estas abordagens, selecionamos como aporte teórico, os estudos de Carlos Reis (2003) referentes às especificidades dos elementos inseridos na narrativa, nos quais defende que as obras literárias são textos de ficção, configurando um mundo de possibilidades, eminentemente dinâmico e sujeito à ação de mecanismo temporais, distribuída por níveis de inserção: os personagens, o espaço, ação, tempo e narrador. São estas características que apontaremos na nossa análise como

composições técnicas organizadas e selecionadas pelo autor para a elaboração de uma mensagem literária para o leitor.

A crônica *Uma velhinha em Florença* pertence à coletânea *Ilusão de Mundo*, este livro apresenta uma seleção de crônicas destinadas ao programa de rádio; *Quadrantes*, da Rádio MEC e *Vozes da cidade*, da Rádio Roquete-Pinto de 1961 a 1963. Consideramos esta informação relevante, conforme a análise da crônica, percebemos os recursos que acentuam a oralidade da produção literária. No tocante à obra em estudo, apresenta características encontradas nas demais crônicas de Cecília Meireles, há uma linearidade na prosa da autora, tais como: enredos curtos acerca de experiências individuais como exemplo para o coletivo; há fatos corriqueiros expostos com tons irônicos e de humor sem se descuidar da linguagem poética, reinventando-a, com objetivo de proporcionar um novo olhar para si e para o leitor; demonstra sensibilidade e uma profunda reflexão construída nos seus personagens; como também verificamos a capacidade de representar o insólito mediante o factual, a cronista Cecília Meireles descreve os lugares, as situações cotidianas com uma dimensão sempre mais ampla do que inicialmente se pode prever.

Na crônica, qualquer tema pode ser objeto de observação, o assunto é o que menos importa, há apreciação de temas amenos, simples e diários, portanto, a crônica se configura como texto de curta duração e uma tendência à multiplicidade temática. Na visão de Antonio Cândido (1992) a crônica pertence ao *rés-de-chão*, “ela representa aquele que fala do âmbito terreno, não mais do alto da montanha”. Embora tenha sido tratada como um “gênero menor”, Antônio Cândido – não para desqualificar e sim valorizar – reconhece que na crônica, “tudo é vida e motivo de reflexão e experiência, demonstrando no simples fato, algo grandioso, belo e singular, o que aproxima a crônica da verdade e da poesia pelo convívio íntimo às palavras cada vez mais poéticas, tornando-se cada vez mais próxima de nós” (CÂNDIDO, 1992, p. 15). Neste viés, a crônica é uma obra literária que possibilita uma familiaridade e convivência com outras situações e pessoas, sugerindo uma negativa da visão pragmática que proporciona uma reflexão além de nós mesmos e, conseqüentemente, a compreensão do outro.

As narrativas literárias abordam anseios, angústias e sentimentos de forma reflexiva, o que nos permite entender acerca da afirmação de Antônio Cândido, “escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos” (CÂNDIDO, 2006, p. 85). A preocupação com as nossas agruras existenciais, com a nossa condição humana e com o que de fato fazemos no mundo provoca a conscientização da certeza de que estamos vivos. Estas

reflexões nos conduzem de uma situação passiva para uma situação ativa, por advertirem o indivíduo que ele é um ser livre, único e responsável pelas suas escolhas. Como demarca o conceito de *existencialismo* sugerido por Martin Heidegger (2005), cujas especulações filosóficas destacam que a existência precede a essência, a liberdade individual, a responsabilidade e a subjetividade do ser humano. Observamos que o *corpus* literário em estudo corresponde a um exemplo acerca do questionamento e problemática do ser:

Todo questionamento é uma procura. Toda procura retira do procurado sua direção prévia. Questionar é procurar cientemente o ente naquilo que ele é e como ele é. A procura ciente pode transformar-se em “investigação” se o que se questiona for determinado de maneira libertadora (HEIDEGGER, 2005, p. 30).

Como bem lembra Martin Heidegger (2005) em *A questão do ser* a busca pelo sentido de ser, como se percebe na nossa leitura da crônica *Uma velhinha em Florença*. Tomando como objetivo de estudo analisar a memória, a passagem do tempo e a efemeridade, discorreremos sobre a narrativa em primeira pessoa, uma escrita de si que correlacionamos não ao autobiográfico, mas a uma autoficção, como bem marca Diana Klinger (2012), uma narrativa híbrida, na qual a ficção em si tem como referente o autor, não mais como pessoa bibliográfica e sim como personagem construído discursivamente. A estrutura do texto apresenta uma singularidade configurada em duas histórias entrelaçadas, uma que aproxima a crônica do leitor, pois relata um simples fato diário no passado: a narradora personagem tenta comprar uma blusa na loja de uma velhinha – esta é moldurada pelo momento presente, em que a narradora recorre à construção do fato pela memória e propõe questões existenciais. Reafirmando nas entrelinhas que esse entrelaçar narrativo presente na crônica é a representação da busca pela memória para que a personagem narradora, por deliberada escolha, coloca-se no lugar da anciã, como meio de entender a si própria e o outro.

A organização interna do objeto literário apresenta a construção de dois personagens, a narradora personagem que é uma mulher jovem, provavelmente, devido à distinção feita ao nomear a outra personagem de idosa. Identificamos na construção no discurso da narradora, características sugeridas por Diana Klinger (2012) como, por exemplo, indagações a respeito de sua subjetividade e posicionar-se de forma crítica perante os seus modos de representação. Por sua vez, infere-se a outra personagem, a velhinha, uma noção de tempo vivido, um estágio da vida representado no ser dotado de muitas experiências e, portanto, sem ter mais tempo de esperar, motivo de comoção da narradora. Ao reportar suas recordações, concluímos que a

narradora se identifica com a velhinha, com seus possíveis sentimentos e pensamentos, humaniza-se. Estes são atenuantes que nos levam a inferir que a narradora está nesta fase da vida, a velhice, confirmado de forma mais esclarecedora, pelo título, que configura ambiguidade do florescer da velhice e a idosa que surgia nas suas lembranças quando esteve em Florença, denotando o ciclo da vida, pela transposição dos personagens. Notamos que a personagem repensa seus atos e as escolhas de sua vida que a levava onde está, confirmando as linhas de Maurice Halbwachs (2003), acerca da inserção do ser humano no grupo proporcionar mais condições para a recuperação de suas memórias individuais ou coletivas.

A função enunciativa de um narrador postula a existência de um *narratário*, ou seja, um destinatário como proposto por Carlos Reis, distinto do leitor real. Identificamos no estudo da crônica, o *narratário* ser o próprio narrador, por meio da representação de um *eu* com dúvidas e angústias, buscando compreender suas vivências íntimas (REIS, 2003, p. 152). Em vista disso, a personagem começa se questionando: “Por que me lembraria agora daquela velhinha de Florença? (MEIRELES, 2013, p. 43)”, conforme recorre à memória do fato que segue o texto, sugere uma ponderação sobre a busca por respostas para convencer ou remodelar a si própria, como agiu e como deveria ter agido mediante o fato. Ao buscarmos por testemunhos para sabermos mais informações sobre um evento vivido, Maurice Halbwachs (2003) afirma que o primeiro testemunho será sempre o nosso, conforme ilustração no *corpus*: no momento em que a narradora busca por respostas, ela sente que nela coexistem dois seres, isto é, um ser sensível que discorre sobre o que realmente viu e o *eu* que embora não tenha visto, viu em outro momento ou desenvolveu uma opinião baseada no testemunho alheio. Conforme se depreende do trecho que transcrevemos: “Há sentimentos antigos, dentro de nós, que não perdem a sua força, que não se deixam aniquilar pelo tempo e pelos acontecimentos; estão apenas reclinados como em cadeiras invisíveis, numa obscura sala de espera” (MEIRELES, 2013, p. 45).

Nos momentos iniciais do texto, acentuamos um tom melódico na narrativa, característica inerente para concretizar a oralidade da crônica e provocar uma liberação subjetiva no receptor. Neste aspecto, a crônica torna-se intersubjetiva, a partir do envolvimento íntimo evocado pelo universo ficcional, incluindo o leitor na compreensão destas falhas emocionais que marcam a vida, levando-o a se correlacionar e a buscar nas suas memórias, semelhante ao processo feito pela narradora. A percepção de os sentimentos ecoarem pelo tempo sugere os lapsos da memória individual da personagem, desse ser que viu em outro momento sob a influência de outros testemunhos, acontecimentos e ambientes. A memória individual é conceituada por Maurice

Halbwachs (2003) como um ponto de vista sobre a memória coletiva, esta visão muda com relação ao lugar que se ocupa, como também esse mesmo lugar se altera tão logo as relações liguem-se a outros ambientes, ou seja, a memória individual é variável, não é fixa e condicionada ao indivíduo que a possui.

O texto literário em estudo configura um exemplo do entendimento, cujo enredo, há um sujeito no presente rememorando o passado a partir de um simples fato, um olhar para “os jardins úmidos de chuva” transportou-a para uma lembrança de um momento vivido. Ao dar-se dessas lembranças, a narradora reconstitui as partes esquecidas e as adapta às percepções do presente. A narradora propõe um questionamento acerca dos seus sentimentos ecoarem pelo tempo, alguns são esquecidos, outros de tão intensos a acompanham durante a vida. Na ideia do tempo transcorrido infere-se que os fatos são lembrados com maior intensidade, pois o eu narrador não está mais só, não os nota como os notava antes, ao mesmo tempo olha com seus olhos e os do outro, constituindo uma memória coletiva.

Para lembrar uma cena, primeiro é necessário tê-la vivenciado, em seguida, com a presença ou não de testemunhas exteriores não será possível se não houver nenhum traço em nossa memória. Afinal, somos incapazes de reconstruir lembranças, mesmo diante de imagens construídas por outros a nós, caso não haja o nosso envolvimento e aproximação do fato, pelo contrário, essas imagens nos serão estranhas. Destarte, não basta ter vivenciado a cena, é condicional que esta imagem assuma uma figura de coisa viva, transforme-se em lembrança; “Mas, de repente, acordam, levantam-se dos seus lugares, acendem as luzes, fazem-se tão vivos e presentes que não resistimos ao seu poder e docilmente às revisões da memória e à sua crítica (MEIRELES, 2013, p. 45)”. Como assinalado por Maurice Halbwachs (2003) a memória não é uma *tabula rasa*, somos capazes de distinguir num espelho turvo traços ilusórios da imagem do passado, conforme compreendemos na crônica:

A tarde em redor de mim entristeceu, e, por mais que eu deseje ser meiga e solícita, todas as desculpas que lhe dirijo permanecem longe, imóveis, nulas, como esta nuvem escura que paira no céu turvo, sem vento que a desmanche nem chuva que a dissolva. (MEIRELES, 2013, p. 45)

Nessa moldura proposta pelo texto literário anuncia a busca pela memória e sua “localização temporal de um fato” assim chamado por Maurice Halbwachs (2003), que remete à ideia do tempo não como recordação exata do dia, mas como uma recordação de um período que, pouco a pouco, seja revivido em uma lembrança. A tarde em que a narradora se encontra

possibilitou vestígios da lembrança da tarde em que passeara outrora pelas ruas de Florença. Percebemos o conceito de tempo como *argila*, exposto na palestra *Tempo e loucura* de Peter Pál Pelbart (2009), que se modula e remodela, ligando pontos distantes da vida, um transporte do presente ao passado, episódios longínquos intimamente vinculados pela ruptura do tempo. Neste aspecto, entendemos o enredo da crônica quando a relacionamos ao *eterno retorno* proposto por Gilles Deleuze (2009), este é provocado pela insuficiência do passado buscando uma releitura e produção de um novo: “A história é mesmo tão simples que não sei como há tempo continua a ocupar lugar tão importante na minha vida (MEIRELES, 2013, p. 45)”.

A narradora destaca um sentimento de porta aberta para o território da memória anunciando a transmutação do passado ao presente. Esse transpor leva-nos a questionar e tentar fazer analogia entre a memória e o que aconteceu, ou a memória do que aconteceu está sempre presente no que está acontecendo. Pois o curso do tempo traz de volta um incidente insignificante ocorrido em um dado momento não só como lembrança, mas como uma sensação de um fato real, eis a capacidade de truques estranhos do tempo. Discorremos sobre o que Santo Agostinho (2001) afirma sobre a questão da medida do tempo e sua relação com a interioridade, pois o tempo é passagem, no momento em que passa medimos o tempo, quando o medimos ou o percebemos, o que pode ser estendido facilmente à memória, no sentido que a memória é o presente do passado. Paul Ricoeur (2012) reafirma Santo Agostinho a respeito do homem interior que se lembra de si mesmo, ao apresentar a memória vinculada à passagem do tempo, no sentido de mão dupla, de trás para frente, associada à passagem do tempo físico, mas também do futuro ao passado, este segundo sentido, refere-se da expectativa à lembrança, por meio do presente vivo. O olhar interior, o eu lembrar até ter me lembrado.

Destacamos que a ruptura do tempo possibilitou a ocupação de dois espaços no mesmo instante no *corpus* literário, no momento presente em que a história é apresentada, a protagonista está localizada no jardim durante uma tarde, quando o evento é relembrado, revivido; e no momento passado, ocorrido numa loja em uma dada rua de Florença, também à tarde, sendo esta uma visão de tempo apenas por contextualização do fato visando sua recuperação pela memória. No tocante às lembranças da personagem sobre o espaço, a loja é descrita como não sendo elegante, rica, nem artística, esclarecendo se tratar de um estabelecimento comum na Europa, negando-lhe o caráter luxuoso. Somos informados, então, que a mulher narradora não andou pelas ruas sozinha, no sentido de que em sua descrição há aspectos e pontos de vistas

influenciados por outrem ou por ela mesma, se, por ventura, já estivesse estado no local em outro momento.

Nas descrições há um encontro de ideias e maneira de pensar em relação à loja e à Florença, podemos fazer uma correspondência com Maurice Halbwachs (2003) ao nomear de lembranças coletivas em que afirma o fato de nunca estarmos sós, mesmo caminhando sozinhos, nossas lembranças são influenciadas pelas opiniões, ideias e referência dos outros: “Europa e a formosa Florença tornava-se uma cidade de prata (MEIRELES, 2013, p. 46)”. Assim consideramos que a memória deixa de ser uma faculdade interior do homem, pois é o homem que habita a vastidão da memória, conforme Peter Pál Pelbart (2009). A memória é plástica, mesmo quando estamos sós, somos influenciados pelas leituras, experiências e opiniões de terceiros, a nossa memória individual é moldada pela memória coletiva e vice-versa.

A intriga da narrativa no momento passado é reproduzida pela memória da narradora personagem e a sua relação com uma Velhinha em Florença. Essa senhora é proprietária de uma loja que lhe era, particularmente, especial, ali vendia blusas lindas e originais que nenhuma mulher resistiria. Ela se encantou com uma blusa e se animou em comprar mais algumas para presentear os amigos, o que a fez ficar mais tempo, mas surgiu um obstáculo para adquiri-las: a Velhinha não negociava em dólares. Por ser tarde para alguma outra solução, só restou-lhe pedir para que separasse a mercadoria comprometendo-se a retornar no dia seguinte com liras, moeda local, para efetivar a compra, já que a loja iria fechar. Na sequência apresenta as aflições da protagonista diante da possibilidade de não honrar o compromisso firmado para o dia seguinte, devido ao agendamento de outras atividades em lugares distantes da loja. Configurando a preocupação da personagem com a velhinha que guardara a blusa com a promessa de não vender a ninguém mais senão a ela.

Mediante os fatos ocorridos, o leitor é guiado pela narradora a visualizar a efemeridade do tempo físico, a transitoriedade, o tempo de cada um, o ciclo da vida acaba para uns e inicia para outros. “E eis que **de repente**, me torno possuidora de uma delas. **Começava** a escurecer (MEIRELES, 2013, p. 46, grifo nosso)”. A proprietária tinha de fechar sua loja, o emaranhado de atividades e a impossibilidade da personagem exercer o acordo assumido, marcou sua aflição na fugacidade destes instantes, sua sensação de incompletude, por não atingir seus objetivos. Toda ação implica uma subjetividade humana no propósito *existencialista* de Martin Heidegger (2005), a

personagem narradora reflete suas escolhas e as consequências desta para si, revendo suas inúmeras possibilidades e responsabilidades deste momento para o seu existir.

O movimento temporal pela memória permitiu desencadear reflexões a partir da promessa de retornar para buscar uma blusa, um retorno ao passado e, ao mesmo tempo, uma elucidação do instante já. As imagens memorialísticas transcendem o “eu” e alcança uma consciência do eu e o outro, compreendendo o efêmero, o instante de tempo em que se vive é o que já foi vivido. A sequência e o transcorrer dos instantes inviabilizou o adiar, pois o futuro é indeterminado, comprometer ou planejá-lo pode não ser possível. A crônica remete a ações e escolhas feitas, as incertezas e a angústia da narradora por não poder mudar o passado, mas ao refletir sobre estas falhas nos leva a outros caminhos no instante já. Somos responsáveis pelas nossas ações, podemos voltar a estas e repensá-las, isso produzirá o novo e mudanças no eu por vir e atenuar os caminhos traçados.

Talvez ela, com a sua experiência e a sua benevolência tenha pensado: “esqueceu-se, não pode vir...” e a blusa tenha passado logo a outras mãos (este seria o meu desejo). Talvez tenha acreditado tanto em mim (é o que dói) que pelo menos durante algum tempo, não a tenha vendido. (MEIRELES, 2013, p. 46)

O propósito da autoficção citado por Doubrovsky (1988 apud KLINGER, 2012, p. 46) é o “[...] eu como escritor decidi apresentar a mim mesmo e por mim mesmo incorporado uma experiência de análise não somente o tema, mas também a produção de texto”. Neste fragmento da obra, as narrativas no momento presente e passado se entrelaçam. Em face das recordações fatuais, a narradora remodela o que passou, descrevendo suas intenções, propõe a ruptura de um passado fixo. Reforçando a ideia de um *eu* diferente de mim, reafirmando a existência em processo de permanente indeterminação, o que nos lembra do ser que se faz mudança como demarca Peter Pál Pelbart (2006). Entendemos a narradora não evocando uma memória individual, mas a memória coletiva, conforme expressa a possível reação da velhinha, a forma que reconstrói essas lembranças, conduz para novos pensamentos, que no momento não era os mesmos que antes. “A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (HALBWACHS, 2003, p. 75).

A ideia, emoções, sentimentos, reflexões que atribuímos a nós, na verdade, são inspiradas em um grupo ou na relação com outrem. Desse modo, podemos remontar lembranças com base

na percepção de outras pessoas ou na imaginação de algo ter acontecido. Como já citado aqui, Santo Agostinho (2001) norteia uma análise da memória em que o homem interior que se lembra de si mesmo, garantindo sua continuidade temporal, no sentido que a memória é capaz de percorrer, remontar no tempo, sem que nada proíba esse movimento de continuidade. Desse modo, situamos uma relação profícua do processo de memorização;

Enfim, não sei porque me aparece agora essa velhinha de Florença (tão velhinha que talvez já tenha morrido), quando tantas coisas importantes têm acontecido no mundo, depois desse pequeno episódio. Mas esse pequeno episódio é um ponto inconsolável no meu coração. (MEIRELES, 2013, p. 46)

Não dizemos que encontramos o que estava perdido, se não o reconhecemos, nem podemos reconhecer, se não nos lembramos, esclarece Santo Agostinho (2001). Se ela não tivesse se lembrado da senhora idosa, ainda que a imagem dela aparecesse não a descobriria, porque não a reconheceria. O vaivém da memória possibilitou tantos questionamentos, um novo olhar e o repensar dos instantes vividos, as formas que o viveu, a importância dada a alguns fatos e a outros não. Além disso, a ironia de um pequeno acontecimento marcar sua vida de forma intensa, por não ter realizado o que prometera, gerando a angústia de esperar e fazer esperarem, concretizando a sensação de quanto tempo à lembrança acompanha e ainda a incomoda, o piscar de olhos, gerou a sensação do longo tempo transcorrido em um instante. Reafirmamos Martin Heidegger (2005) sobre a relevância da angústia, que permite o indivíduo pensar e escolher a si mesmo, libertando-o da alienação, assim, a angústia é vista como a base da existência, o que movimenta o ser, guiando-o a certa evolução.

Notemos a percepção do tempo no texto, o quanto é fugaz, no ocorrido não houve tempo para concretizar a ação, mas as consequências perpetuam-se anos depois com muita força. Ressaltamos a preocupação do melhor aproveitamento do tempo e as consequências das suas escolhas, que não é possível voltar no tempo e refazê-las. A narradora personagem pretende dissipar os momentos de inércia que lhe causaram dores, ao entrelaçar passado e futuro para recriar num instante já em que se cruzam todos os tempos, a ausência deste passado. Desta forma, o título e o entendimento do texto remontam à metáfora do ciclo em relação ao florescer de uma idosa, a transposição da narradora personagem antes, era mais nova, agora velhinha como a que encontrara em Florença, com conhecimentos e arrependimentos que permitem entender melhor as circunstâncias vividas.

Consequentemente compreendemos que a narrativa é um exemplo da negativa ao tempo linear, não demarca início, meio e fim. Pois o enredo da crônica situa a narradora em único ponto de ruptura do tempo como uma totalidade, em que há uma diversidade de acontecimentos, que transcorre dentro de um instante eternizado, pois o tempo não flui linearmente como o tempo físico, não principia e não termina. A protagonista da crônica é um exemplo que entendemos como o “ser no tempo” segundo Martin Heidegger (2005), constituindo formas de ser e está sendo, em um instante no tempo, que não passa. Entendemos, então, que a velocidade do tempo não influencia as coisas que existem dentro dele. No instante eterno, o tempo interno tem as suas próprias regras.

Além disso, a nossa análise acerca da crônica destaca uma singularidade na estrutura da narrativa, no aspecto da narradora rememorar para si, colocar-se no lugar de outro personagem; e também a temática na qual a protagonista recorre a um eterno retorno do tempo por meio da memória, repetindo por insuficiência de um momento vivido, reelaborando e reinterpretando e, assim, surge a capacidade de produzir o novo, o futuro. Como medida adotada para justificar sua falta com o outro e consigo mesma. Na construção da crônica, a narradora personagem reproduz o visível que se interioriza e, por conseguinte, o subjetivo se exterioriza, cuja finalidade é de ser compreendida e completar essa situação que lhe angustiava. Por fim, identificamos a obra literária como uma oportunidade de estudo que fornece traços importantes para pensar a escrita e a vida, visto promover no leitor o saber da situação objetiva e subjetiva, na qual a personagem encontra-se envolvida, notando o contexto e os aspectos temporais, memorialísticos e emocionais suscitados por esta obra.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Livros VII, X, XI. Lisboa: Lusofonia.net, 2001.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CÂNDIDO, Antônio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Editora Graal, 2009.
- GIBSON, John. Literature and Knowledge. In: *Philosophy and Literature*. Londres: Oxford University Press, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- MEIRELES, Cecília. Uma velhinha em Florença. In: *Ilusões do Mundo*. São Paulo: Global, 2013.
- PELBART, Peter Pál. *Tempo e loucura*. Disponível em <<http://www.cpfcultura.com.br/wp/2009/10/16/integra-tempo-e-loucura-peter-pal-pelbart/>>. Acesso em: 23 set. 2014.
- PELBART, Peter Pál. *Como viver só*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL PARA 27ª BIENAL. Seminário: Vidas coletivas. Palestra de 4 ago. 2006. 57'38". São Paulo, USP, 2006. Disponível: <<http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=22261>>. Acesso em: 10 set. 2014.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: Introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- RICOEUR, Paul. Memória pessoal, Memória coletiva. In: *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

Vanessa Gonçalo de Sousa

Mestranda em Letras na área de concentração: Estudos Literários na Universidade Federal do Piauí – UFPI, 2014-2016. Especialista em Literatura na Universidade Estadual do Piauí. E-mail: vanessa.goncalo@hotmail.com.

Recebido em 15 de maio de 2015.

Aceito em 29 de junho de 2015.

O MITO E A SUA FORMAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE A RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA EM *ANATOMIA DOS MÁRTIRES*

The myth and its formation: a study on the reconstruction of memory in “Anatomia dos Mártires”

Ágata Cristina da Silva Oliveira
UFV

Resumo: A morte de uma jovem camponesa do Alentejo torna-se o símbolo de uma luta no Portugal salazarista. O que a transformou numa mártir? O romance *Anatomia dos Mártires*, do premiado autor contemporâneo português João Tordo, narra a tentativa de um jornalista em encontrar a verdade sobre a vida e a morte de Catarina Eufémia, camponesa assassinada por um tenente da GNR e traz pertinentes indagações acerca da pertença da memória e sua formação. O romance ainda questiona algumas controvérsias que permeiam a história de Catarina, como sua filiação ao PCP e sua gravidez no momento do assassinato. Além do romance, este trabalho utiliza, como *corpus*, reportagens jornalísticas sobre a morte de Catarina Eufémia de distintas épocas que comprovam, através das mudanças discursivas, a formação da memória de um mártir.

Abstract: *The death of a young peasant girl Alentejo becomes the symbol of a struggle in Portugal Salazar. What made her a martyr? The novel Anatomia dos Mártires, the award-winning contemporary portuguese author João Tordo, chronicles the attempt of a journalist in finding the truth about the life and death of Catarina Eufémia, peasant killed by a lieutenant of the GNR and brings pertinent questions about the ownership of memory and their training. The novel also questions some controversies that permeate the story of Catarina, as their affiliation to the PCP and her pregnancy at the time of the murder. In addition to the novel, this work uses as corpus, media reports about the death of Catarina Eufémia of different times that prove, through the discursive changes, memory formation of a martyr.*

Palavras-chave: *Literatura Portuguesa; Literatura, História e Memória; Literatura Contemporânea.*

“Até aposto que, se me puser a fazer um inquérito, descubro muito boa gente que acredita mesmo que o Dom Sebastião há-de regressar num dia de nevoeiro e que, com alguma sorte, traz com ele o Velho do Restelo. Parece-me que sucede o mesmo com a história de Catarina: ninguém sabe, ninguém quer saber, ninguém se preocupou em saber.”

João Tordo,

Anatomia dos Mártires

“O passado é uma coisa totalmente imaterial, e perdida. Não existe mais. O que existe é uma reconstrução constante de uma memória.”

Ana Miranda,

A arte de fingir que se mente

Introdução: o corpo sobre a bandeja

Após entrevistar o biógrafo de um mártir religioso e ouvir superficialmente a história de Catarina Eufémia, o narrador-personagem de *Anatomia dos Mártires*, um jornalista cuja vida permeava a mediocridade, escreve um artigo comparando o martírio do religioso à história da jovem camponesa alentejana assassinada pela GNR¹ durante a ditadura portuguesa e acaba por provocar indignação por parte dos leitores, inclusivamente do seu próprio pai. Cinzas, o editor que até no sobrenome é uma representação alegórica do que o comunismo então representa, é encontrado em coma na rua logo após ter defendido publicamente o artigo que tanta polémica gerou. Na sequência do fato acima mencionado, sentindo-se culpado, o jornalista se propõe a descobrir quem realmente foi Catarina Eufémia e a que ela representa e empreende um verdadeiro trabalho hagiográfico que envolve a busca por novas e antigas fontes de informação sobre a camponesa, indo das leituras de obras acerca do assassinato da alentejana até às visitas a Baleizão, palco do acontecimento que deixaria o nome Catarina Eufémia na história.

Anatomia dos Mártires (finalista do Prémio Literário Fernando Namora em 2011), o quinto romance do premiado escritor lisboeta, João Tordo, cuja vocação narradora notável foi premiada com o Prémio Literário José Saramago em 2009 e finalista do Prémio Portugal Telecom (com *As três vidas*), é uma obra do pós-colonialismo português que representa aos chamados “neto de Salazar” (RIBEIRO, 2013), os herdeiros da ditadura salazarista que, apesar de terem nascido após

¹ Guarda Nacional Republicana, legalmente criada em 3 de Maio de 1911. (Página oficial: <http://www.gnr.pt/>)

a Revolução dos Cravos, junto com escritores que vivenciaram esse período, voltam o seu olhar para o passado a fim de tentar compreender melhor o presente. Vivendo no Portugal mergulhado na maior crise econômica desde o 25 de Abril, a obra tordiana traz à luz uma série de questionamentos pertinentes ao trabalho literário e histórico-investigativo acerca da memória, em particular, à memória da Esquerda, bem como o lugar das ideologias no mundo atual.

Longe de figurar como uma literatura panfletária, entretanto, o romance de João Tordo contribui com discussões acerca de perguntas como: O que é um mártir? O que torna a morte de uma jovem alentejana um símbolo tão controverso? O que gera a memória dos mártires? O que deve prevalecer: a memória histórica ou a vontade da família? Quem são os “apoderados da memória”?, questões sobre as quais se pretende buscar possíveis respostas no transcorrer do artigo.

Os primeiros cortes: desvendando Catarina Eufémia

Segundo Myrian Sepúlveda dos Santos, a súpula da definição de memória coletiva de Halbwachs seria o passado lembrado “sob o ponto de vista de uma ou mais correntes de pensamento coletivo” (2003, p.33). Quando nos debruçamos sobre a história de Catarina Eufémia, notamos o como a memória coletiva cria novos heróis e heroínas de acordo com as necessidades ou/e interesses de um determinado grupo ou população. Assim como Lorna, uma jornalista irlandesa com quem o narrador de *Anatomia dos Mártires* mantém um relacionamento, pergunta ‘o que é que se sabe verdadeiramente sobre essa camponesa?’ (TORDO, 2011, p. 118), quando refletimos acerca da maioria das publicações em jornais, músicas, poemas e livros que foram feitos em memória à camponesa alentejana, nos damos conta de que muito pouco se sabe de fato sobre quem foi esta mulher. Entretanto, conforme colocado por Barthes, ‘o mito é uma fala e, sendo assim, tudo pode constituir um mito, basta que seja suscetível a ser julgado por um discurso’ (2003, p. 199). Desse modo, por mais que pouco sobre a vida de Catarina se soubesse e ainda se saiba, o seu assassinato ocorreu em um momento e uma forma oportunos para que constituísse um discurso mítico. Quase sessenta anos depois dessa morte, João Tordo questiona esse estatuto de mito de Catarina Eufémia ao se servir da fala do seu narrador (não por acaso, um jornalista), para dizer que:

É fácil, na morte, eleger os mártires e eternizar os rostos jovens e as ideologias: se Catarina tivesse sobrevivido e chegado a velha, será que ainda hoje seria lembrada a bela camponesa comunista que *quase* deu a vida por uma luta que,

provavelmente não era a sua? Ou talvez o tempo a tivesse mudado tanto, ou tivesse mudado tanto a nossa percepção dela e da verdade, que nada restaria senão uma camponesa a acabar os seus dias numa aldeia perdida do Alentejo? A morte significa que não temos de enfrentar essa outra realidade, que a fantasia romântica que nos interessa e apaixona_ a de uma jovem com um filho ao colo e outro na barriga, símbolo de uma ideologia, como se levasse já um cravo na lapela vinte anos antes da revolução_ nunca tem de mudar. (2011, p. 58)

Porém, é preciso que tenhamos em conta que este processo de mitificação de Catarina Eufémia decorre de forma gradual. Ao pensarmos no mito enquanto uma formação discursiva, poderemos notar o como se deu essa constituição ao longo dos anos. Tomaremos como *corpus* jornais inventariados em uma página do site do PCP (Partido Comunista Português), partido que reclama para si a figura de Catarina como uma mártir comunista, onde encontramos artigos, notícias, entrevistas, poemas e documentos relacionados à vida e à morte da camponesa que foram organizados no quinquagésimo aniversário do assassinato da mesma. Em um destes jornais encontramos o seu assassinato noticiado da seguinte forma:

Mas foi em Baleizão que o ódio dos fascistas aos camponeses teve a sua mais infame expressão. Quando no dia 19 de maio um grupo de camponeses quis falar aos de Penedo Gordo, a GNR de Beja, que fora chamada pelo reitor da herdade, recebeu-os com uma rajada de metralhadora. À frente iam camponesas com os filhos ao colo e uma destacou-se dizendo: “Nós temos fome e queremos é falar com os de Penedo Gordo.” O tenente Carajola, que comandava a força da GNR, agrediu-a com duas bofetadas e a valente camponesa, grávida, caída no chão e segurando um filho que trazia ao colo, gritou-lhe: “Nós temos fome e queremos Paz”. O tenente assassino metralhou friamente a camponesa dando-lhe morte imediata e ao filho que trazia no ventre. Depois ainda disparou nova rajada contra outra camponesa que protestou contra o assassino mas não a atingiu.

O corpo da camponesa foi levado para Beja onde o delegado de saúde e o Dr. Andrade, médico de Baleizão, queriam no documento da autópsia dizer que a morte tinha sido provocada... por comoção. Depois os fascistas fugiram com o corpo da desventurada camponesa não deixando que os trabalhadores lhe fizessem o funeral. (“O camponês”, nº44, maio-junho de 1954)

Ao lermos a notícia presente em *O camponês* somos apresentados a esta personagem, Catarina Eufémia, encontramos a primeira menção à sua morte realizada na forma impressa. Em seu livro *Que é história?*, Edward H. Carr diz que ‘o uso da linguagem impede a neutralidade’(2002, p.61). A aparição de Catarina como uma vítima no trecho acima comprova isto. O texto jornalístico preocupa-se em descrever o como a violência é sofrida pela camponesa. O sujeito das orações é, quase sempre, o tenente que leva a termo a sua vida. Para reforçar sua posição de vítima, a sua insignificância diante da situação em que se encontrava, em momento algum seu

nome é citado e, no último parágrafo, é anexado ao substantivo corpo o adjetivo desventurada que, com a maioria das suas consoantes oclusivas, continua a ecoar na mente dos leitores mesmo após o encerramento do texto.

Podemos notar o contraste discursivo presente no texto jornalístico escrito em *O militante* 35 anos após a morte de Catarina:

Nos campos crescia a agitação social e Baleizão não era obviamente diferente dos demais baluartes de resistência. Aí, perante a recusa sistemática do agrário Fernando Nunes em pagar a jorna² pretendida para a apanha das ‘favas, os camponeses deliberaram entrar em greve e, a partir de sábado (15 de Maio), ninguém foi trabalhar. Dado o impasse da situação, na terça-feira seguinte (18 de Maio), um grupo de camponeses onde figurava Catarina Eufémia, vai ao Monte Olival para tentar negociar, mais uma vez com o feitor, o aumento. Em vão!

[...]

A justeza da posição reúne 300 baleizoeiros que tomam o caminho do Monte Olival, no intuito de esclarecerem o rancho de fora quanto aos motivos porque lutavam a exortá-los à Unidade. «Não foram precisas muitas falas para os trabalhadores se entenderem. Estavam todos de acordo, não se trabalhava com salários de fome».

No entanto, alguém previra o natural acordo e solidariedade, e teimando em vergar a vontade popular, chamara a GNR, que prontamente cerca o rancho do Penedo Gordo, obrigando-o a trabalhar sob a ameaça das armas e pela jorna determinada pelo «senhor da terra».

O Povo de Baleizão, ao tomar conhecimento da provocação, avança unido para a herdade, determinado a demover o grupo «contratado», mas depara com forte barreira de guardas republicanos que, de espingardas aperradas, lhe impede a marcha.

Perante a pertinaz resistência do proletariado agrícola, inabalavelmente convicto dos seus direitos e firme nos objectivos, os guardas deixam passar um grupo de 15 mulheres lideradas por Catarina Eufémia. Grávida e com o pequenito José Adolfo, de 8 meses, ao colo, esta avança decidida, confiante e sem temor, para o diálogo.

E então que, detrás de um monte de favas, lhe salta traiçoeiramente ao caminho o facínora tenente Carrajola que, recém-chegado de Beja com reforços, lhe aponta uma pistola-metralhadora, perguntando: «O que queres, bruta?» «O que eu quero é pão para matar a fome aos meus filhos!» A resposta soou em três tiros desfechados à queima-roupa. Mortalmente ferida, tombou de pé Catarina Eufémia, vítima da besta fascista. (“O militante”, n.º 172 de 1989)

No texto de 1989, Catarina Eufémia já não é uma “desventurada”. O seu nome aparece diversas vezes em posição de destaque na reportagem. Quando um grupo vai ao Monte Olival

² Salário pago pela diária.

tentar uma negociação com os patrões, diz-se que dentre eles “figurava Catarina Eufémia”. Em outro parágrafo, aparece como informação o fato de que ‘um grupo de 15 mulheres eram lideradas por Catarina’. A mulher que sequer tem seu nome mencionado no jornal que noticia sua morte passa a ser a líder de um grupo. Mesmo quando se fala em sua morte, a camponesa não é mais a frágil e “desventurada” mulher que fora no jornal de 1954: quando ‘mortalmente ferida, tomba de pé’. Podemos observar que o status de Catarina Eufémia muda radicalmente em 35 anos. Seria possível que a jovem camponesa tivesse mudado depois da sua morte? Burke explica como esse tipo de processo ocorre em sua obra *Variedades de História Cultural*:

Em minha opinião, o elemento central na explicação dessa mitogênese é a percepção (consciente ou inconsciente) de "enquadramento", em algum aspecto ou aspectos, de determinado indivíduo em um estereótipo vigente de herói ou vilão - governante, santo, bandido, feiticeiro, ou seja lá o que for. Esse "enquadramento" impressiona a imaginação das pessoas, e começam a circular histórias sobre o determinado indivíduo, oralmente, a princípio. (BURKE, 2000, p. 79)

Apesar de tantas outras mortes ocorridas no período da ditadura salazarista que poderiam ter ganhado estatuto de mitos, símbolos de um martírio político, é no assassinato de Catarina que encontramos um “enquadramento” adequado. Esse “enquadramento” aparece explicado e explicitado na obra de João Tordo quando o narrador faz a importante pergunta sobre o caso da camponesa alentejana: “Mas por quê ela?”(p. 165) Na sequência a questão é respondida:

Porque essa não foi uma morte qualquer. Foi o assassinato de uma mulher jovem e bela às mãos de um facínora e ocorreu no único momento em que não podia ter ocorrido, durante uma manifestação pacífica de trabalhadores numa altura de grande implantação comunista no Sul. O regime falhou nesse aspecto, ao entregar o policiamento das zonas rurais à GNR, cujos sargentos e tenentes eram mais brutos do que os jumentos que por vezes o carregavam. (TORDO, 2011, p. 166)

Os militantes do PCP, bem como os outros partidos e grupos políticos que por tanto tempo lutaram entre si pela custódia da imagem de Catarina Eufémia, encontraram na morte da camponesa os elementos necessários para seu uso representacional: jovem, bela, mulher, mãe, supostamente grávida, supostamente filiada ao partido. Todas as características presentes na pessoa de Catarina bem como nas circunstâncias da sua morte eram perfeitas para gerar empatia, ou, como diria Aristóteles ao tratar da tragédia que não coincidentemente servia-se do mito como fonte para seus textos, ‘por meio da compaixão e do temor, provocar a purificação’ (2011, p.48) no público. Não se quer dizer com isso, entretanto, que a morte de Catarina não seja importante

ou legítima. O que se coloca aqui é o questionamento acerca de qual era a real dimensão de Catarina. Servindo-se do que diz Burke:

Devemos enfatizar que aqui se emprega o escorregadio termo "mito" não no sentido positivista de "história imprecisa" mas no sentido mais rico, positivo, de uma história com um significado simbólico que envolve personagens em tamanho maior que o natural, sejam elas heróis ou vilões. (BURKE, 2000, p. 78)

Quando colocamos de lado essas lentes mitificantes que dão uma proporção maior do que a natural, a problemática gerada são as controvérsias que começam a aparecer acerca da figura de Catarina Eufémia. O narrador de *Anatomia dos Mártires* se dá conta de tal fato ao começar a perseguir os rastros da camponesa alentejana deixados em jornais, em livros e na cultura popular. Dois desses pontos contestáveis são a afiliação partidária de Catarina ao PCP (TORDO, 2011, p. 199) e a gravidez no momento da sua morte (idem, 2011, p. 155) .

Examinando o exterior: Catarina e sua afiliação partidária

A afiliação partidária de Catarina Eufémia ao PCP tem sido garantida pelo partido ao longo dos anos. Segundo o PCP, Catarina era um membro ativo da resistência comunista, inclusivamente participava entregando folhetos que falavam sobre a situação do Alentejo sob o Regime Salazarista de casa em casa. Em uma entrevista dada a Miguel Patrício, Mariana Cascalheira, camponesa de Quintos, no concelho de Beja, que fora amiga e companheira de Catarina, afirma que esta informação está correta como podemos ver em um trecho da entrevista:

Diga-me uma coisa: ela teve essa pequena discussão com a sua mãe, porque a sua mãe e as mulheres mais velhas satisfaziam-se com pão e azeite, para a açorda. A Catarina não era da mesma opinião. A Catarina tinha consciência política?

Tinha. Tinha e muita.

Ela pertencia a algum partido?

Pertencia ao Partido Comunista Português.

A sério?

Sim senhor, sim senhor.

Há quem diga que não...

Então nesse tempo qual era o partido que havia?!

Não sei...

Mas eu sei. Nunca dei notícia de mais nenhum.

Só havia o Partido Comunista? Só o PCP é que tinha reuniões com os trabalhadores? E a senhora, já pertencia ao Partido?

Eu não pertencia, mas já nessa altura era simpatizante. Já o meu pai era simpatizante do Partido Comunista. E os meus irmãos também.

Recebia o «Avante» e propaganda política?

Isso era uma coisa que tinha de ser muito bem vista. Quem ficava com essas coisas, tinha de as saber esconder, às vezes debaixo do colchão. Isto era muito mau, não havia liberdade. O meu pai, em sonhando que, de madrugada, deitavam papéis a falar da situação política, ia buscá-los e vinha logo para eu ler. Quanto ao «Avante» era preciso um grande segredo, por causa da Guarda e da PIDE.

Chegou a ter reuniões com a Catarina Eufémia?

A gente não chegámos a ter reuniões. Cheguei a trabalhar num sítio em que as extremas das propriedades de Baleizão davam aqui com as nossas, e a Catarina juntava-se com os dois grupos, quando íamos à água, e combinava coisas, falava dos salários, como devíamos fazer.

Portanto, ela era uma mulher com consciência política?

Sim, sim, e muita. Do Partido Comunista é que ela era. Eu não dava notícia de mais nenhum. (“Alentejo popular”, 25 de abril de 2003)

No entanto, em contraste com tal informação, o jornalista Manuel de Melo Garrido em seu ensaio jornalístico *A morte de Catarina Eufémia: a grande dúvida de um grande drama*, afirma que a escolha de mulheres feita para que se fosse falar com o proprietário da herdade na manhã da morte de Catarina era justamente das tidas como “comedidas e que não causassem quaisquer desconfianças quanto à sua ideologia. Mais concretamente, mulheres que estivessem ao abrigo da mínima suspeita de professarem o credo comunista” (1974). Ou seja, se assim era o caso, não faria qualquer sentido que a escolhida fosse um membro ativo e conhecido do PCP. Além disso, em uma entrevista feita com António do Carmo, filho de Catarina, e relatada por João Tordo, quando perguntado sobre a ligação dos pais a qualquer partido político, ele respondeu:

Penso que não, mas o meu pai achava que, na altura da morte da minha mãe, houve muito aproveitamento por parte dos partidos de esquerda. Ele começou a ver muito oportunismo, principalmente do Partido Comunista Português, e a partir daí distanciou-se do PCP e passou a associar-se aos outros partidos do bloco de esquerda, mas ele era partidário e gostava das coisas correctas. (2011, p. 201)

De fato, segundo relatado por Garrido (1974), António Joaquim do Carmo, marido de Catarina, se contradiz ao afirmar que se filiou ao Partido Comunista antes do 25 de Abril e, logo depois, que se tornou afiliado em Serpa depois da queda da ditadura. A névoa sobre essa questão ainda se intensifica quando se coloca a problemática da contenda entre o PCP e a UDP (União Democrática Popular) envolvendo a disputa pela militância de Catarina Eufémia. Garrido justifica tal afirmação com um fato ocorrido em 23 de maio de 1976: simpatizantes da UDP teriam destruído um monumento erigido pelo PCP em homenagem ao 22º aniversário da morte de Catarina. A contradição acerca dos diferentes discursos sobre a filiação partidária da mártir alentejana é percebida e comentada em *Anatomia dos Mártires* quando se diz:

A contradição aqui é evidente: por um lado, há uma Catarina politizada, consciente da luta de classes e da espoliação dos camponeses por parte dos proprietários das terras; e há uma outra Catarina, ordeira, porventura menos interessante historicamente, que encabeça um grupo de mulheres justamente devido a essas qualidades ou defeitos (por ser ordeira e menos interessante) e que quer apenas dar de comer aos seus filhos. (2011, p. 148)

Ao analisar tais afirmações devemos nos recordar dos estudos sobre a estrutura social da memória de Maurice Halbwachs. Segundo explanado por Burke, embora ‘as lembranças literalmente partam dos indivíduos, numa perspectiva física, são os grupos sociais que determinam o que é "memorável", e também como será lembrado’. E continua dizendo: “Os indivíduos se identificam com os acontecimentos públicos de importância para seu grupo. "Lembram" muito o que não viveram diretamente.” (2000, p.70) É muito pouco provável que Catarina não houvesse ouvido falar do Partido Comunista uma vez que, na região do Alentejo, por volta de meados da década de 1950, visando a revolta do povo contra o Regime Salazarista, muitas de suas ideias já estavam sendo difundidas. Portanto, embora não seja possível afirmar que uma ou outra história é a verdadeira acerca da afiliação partidária (ou não afiliação) de Catarina Eufémia, podemos ver nessa divergência a confirmação das palavras de Burke:

Essa explicação tradicional da relação entre a memória e a história escrita, na qual a memória reflete o que aconteceu na verdade e a história reflete a memória, parece hoje demasiado simples. Tanto a história quanto a memória passaram a revelar-se cada vez mais problemáticas. Lembrar o passado e escrever sobre ele não mais parecem as atividades inocentes que outrora se julgava que fossem. Nem as memórias nem as histórias parecem mais ser objetivas. Nos dois casos, os historiadores aprendem a levar em conta a seleção consciente ou inconsciente, a interpretação e a distorção. Nos dois casos, passam a ver o processo de seleção, interpretação e distorção como condicionado, ou pelo menos influenciado, por grupos sociais. Não é obra de indivíduos isolados. (2000, p. 69, 70)

Identificando os órgãos internos: a gravidez de Catarina

Outra questão polêmica envolvendo o mito, a verdade e a memória de Catarina Eufémia, relaciona-se a sua suposta gravidez. Tanto a notícia do jornal de 1954, quanto a veiculada no artigo de 1989 refere-se muito claramente à gravidez da jovem camponesa. O próprio autor de *Anatomia dos Mártires*, João Tordo, diz que o que despertou sua curiosidade acerca da vida da jovem mártir e o levou a começar a pesquisar e, por fim, romancear essa pesquisa, foi uma reportagem encontrada em um jornal após a morte de Henriques Pinheiro, médico que participou na autópsia de Catarina Eufémia, que continha o depoimento deste, datado de 18 de novembro

de 2005, cuja polêmica ainda girava em torno da gravidez da camponesa. O ensaísta, escritor e comentarista político português Vasco Pulido Valente escreve, em um artigo intitulado “Volta, princesa”:

Este jornal publicou ontem um artigo sobre a mais venerável lenda política da minha geração: a lenda de Catarina Eufémia. Catarina Eufémia era uma camponesa do Baleizão, que foi morta a tiro, em 1954, durante uma greve, pelo tenente da GNR Carrajola. Segundo a ortodoxia do PC, Catarina estava grávida e grávida apareceu durante toda a ditadura e todo o PREC, em prosa, em verso, em desenho ou em gravura. Agora, um médico, que assistiu à autópsia, vem garantir que ela não estava, de facto, grávida. O que, evidentemente, não atenua o crime, mas dissolve o pouco que restava da história mítica do comunismo português. Para quem foi educado nessa história ou viveu no tempo em ninguém duvidava dela, esta revelação não deixa com certeza de ser melancólica. Até a santa do Baleizão, a imagem pura da inocência massacrada, se perdeu. Como sempre por causa de uma mentira e, ainda por cima, no caso, de uma mentira inútil. (*Público*, 2 de dezembro de 2005)

Como colocado por Barthes em *Mitologias*, obra em que busca uma conceituação de mito, este seria ‘uma inflexão, não uma mentira ou confissão’ (2003, p. 221). A possibilidade de uma gravidez na personagem que representaria uma luta trabalhista contra um regime opressor certamente seria um elemento que agregaria força ao movimento. Valente deixa bem claro em seu texto o como a figura de Catarina é importante enquanto “lenda política” e o quanto o mito da sua gravidez assume um papel relevante em toda essa história. A sua imagem, que muito se aproxima a de uma santa, perde uma das suas principais características, um dos aspectos que garantiam seu “enquadramento” no museu dos grandes mártires. Segundo colocado por João Tordo, o mito da gravidez de Catarina Eufémia começa a se constituir logo após sua morte:

Ele conta a história de uma maneira curiosa: diz que, aquando do assassinio_ e estamos a falar de meados dos anos cinquenta, não te esqueças_, e embora o rumor possa ter partido das amigas mais íntimas de Catarina, o povo se juntou no largo da Sé de Beja a aguardar o resultado da autópsia que estava a ser realizada num hospital daquela zona. E gritaram: ‘Não foi uma, foram duas mortes!’ Aqui começa a lenda, estás a perceber? Aqui entra a força do imaginário que, depois, é impossível de distinguir da realidade. (2011, p. 155)

Um pequeno grupo de companheiras de trabalho de Catarina havia ouvido da própria que ela suspeitava estar novamente grávida. Logo esta notícia cresce a ponto de se tornar um fato que é compartilhado pela comunidade de Baleizão e, depois disso, todo o partido comunista. Novamente vemos evidências de que o mito ganha seu estatuto graças ao discurso e, no caso de Catarina Eufémia, isso se processa de forma mais rápida. Segundo Maurice Halbwachs em sua obra *A Memória Coletiva*, isso ocorre pois

Embora seja fácil ser esquecido e passar despercebido dentro de uma grande cidade, os habitantes de um pequeno vilarejo não param de se observar mutuamente, e a memória de seu grupo registra fielmente tudo aquilo que pode dizer respeito aos acontecimentos e gestos de cada um deles, porque repercutem sobre essa pequena sociedade e contribuem para modificá-la. Dentro de tais meios, todos os indivíduos pensam e se recordam em comum. Cada um, sem dúvida, tem sua perspectiva, mas em relação e correspondência tão estreitas com aqueles outros que, as suas lembranças se deformam, basta que ele se coloque do ponto de vista dos outros para retificá-las. (HALBWACHS, 1968, p.80).

A gravidez de Catarina Eufémia ganha uma legitimidade tão forte que, ao ser negada, causa certo mal estar entre as comunidades que compartilhavam essa memória. O mito cresceu de tal forma que ‘se torna difícil traçar uma linha de separação entre passado mítico e passado real’. “O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode ganhar fortes efeitos de realidade”. (HUYSEN, 2000, p. 16) O assassinato de Catarina Eufémia continua a ser um fato importante do período do salazarismo, lembrar-se desse evento continua a ser relevante para que a memória e a história do país não se apague, entretanto, o mito começa a ruir.

Conclusão: relatório final e limpeza do espaço

A imagem de Catarina Eufémia, seu rosto, conhecido graças a uma única fotografia, estampa capas de livros e panfletos acompanhada pelo símbolo da foice e do martelo. Quer tenha sido membro do Partido Comunista ou não, quer estivesse realmente grávida ou não, apesar de certa ruptura do seu status de mito, Catarina continua a figurar como um ícone político. Como o próprio narrador de *Anatomia* a cognomina, a mártir alentejana é uma ‘apoderada da memória’ (2011, p. 169), ou seja, alguém que tem sua memória roubada por partidos políticos e instituições históricas a ponto de se tornar difícil enxergar quais são os reais contornos da sua silhueta.

Seria possível, entretanto, despír Catarina de tudo que ela representa e se chegar a quem de fato ela foi? Apesar de todo o esforço empregado na dissecação da jovem e bela mártir alentejana, o que se consegue é sempre chegar a uma projeção de quem ela era. Afinal, ‘perguntar pela pessoa por detrás do mito faz tanto sentido como perguntar por si mesmo atrás de um espelho’ (TORDO, 2011, P. 255). O que João Tordo consegue fazer, como um “neto de Salazar”, é elaborar uma narrativa que se baseia na memória histórica herdada. Assim como um bollandista do século XVII, João Tordo embarca numa pesquisa hagiográfica sobre uma personagem da história tão controversa quanto qualquer figura mitologizada. Ao buscarmos pela verdade acerca de Catarina Eufémia, podemos perceber, assim como o narrador-personagem de

Anatomia dos Mártires, que o lugar a que se chegamos é um “espaço de meias-verdades e meias mentiras” (2011, p. 153).

No entanto, graças ao ‘carácter inacabado da História semelhante ao da Literatura’ (MARINHO, 2008, 147), podemos continuar a escrever e apreciar romances e contos que problematizam e desmitificam personagens e fatos da história, quer através do preenchimento de lacunas, quer através da completa subversão dos fatos por meio da paródia ou representação alegórica, resultando em obras cujo valor literário é incontestável.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2011.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BURKE, Peter. “História como memória social”. In: _____. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COELHO, Jacinto do Prado. *A originalidade da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- COELHO, José Dias. *A resistência em Portugal*. Porto: Editorial Inova, 1974.
- E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=225&Itemid=2>
- GERVÁSIO, António. “À memória de Catarina Eufémia, militante comunista alentejana”. Disponível em: <http://www.pcp.pt/actpol/temas/pcp/catarina/index.htm> (Acesso em 08 de junho de 2015)
- HALBWACHS, Maurice. “Memória Coletiva e Memória Histórica”. In: _____. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia*. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- MARINHO, Maria de Fátima. “A construção da memória”. In: *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Vol. 10. Santiago de Compostela, 2008, p. 135-148.
- OPERACIONAL <<http://www.operacional.pt/exposicao-guarda-nacional-republicana-103-o-aniversario>> (Acesso em 15 de junho de 2015)
- PARTIDO COMUNISTA PORTUGUÊS <<http://www.pcp.pt/actpol/temas/pcp/catarina/campones-1954.htm>> (Acesso em 05 de junho de 2015)
- PATRÍCIO, Miguel. “Mataram-na por cinco tostões”. Disponível em: <<http://www.pcp.pt/actpol/temas/pcp/catarina/index.htm>> (Acesso em 05 de junho de 2015)
- RIBEIRO, A. S.; RIBEIRO, M. C. “Os netos que Salazar não teve: Guerra Colonial e memória de segunda geração”. In: _____. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Rio de Janeiro, volume 5, número 11, p. 25-36, Novembro de 2013.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “A construção social da memória”. In: _____. *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003, pp33-92.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. O romance: história e sistema de um género literário. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 2011, p. 671-786.

TARQUINI, José Miguel. *A morte no monte*. Lisboa: Empresa Tipográfica Casa Portuguesa, 1974.
TORDO, João. *Anatomia dos mártires*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
VALENTE, Vasco Pulido. “Volta, princesa”. Disponível em: <http://www.publico.pt/espaco-publico/jornal/volta-princesa-51804> (Acesso em 08 de junho de 2015)

Ágata Cristina da Silva Oliveira

Mestranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (MG). Graduada em Letras com habilitação em Português e Literatura pela Universidade Federal Fluminense (RJ).

Licenciada em Português pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra - Portugal - através do Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI) da Capes.

E-mail: ágata.oliveira@ufv.br

Recebido em 30 de maio de 2016.

Aceito em 30 de junho de 2016.

MEMÓRIA, ESCRITA(URA) E ORATÓRIA: A ELOQUÊNCIA IMPESSOAL E O “SCOLASTICO INSEGNATORE” NO TEATRO JESUÍTICO

*Memory, writing and oratory: the impersonal eloquence and
the “scolastico insegnatore” theater jesuitical*

Felipe Lima da Silva
UERJ

Resumo: Este artigo busca refletir sobre as encenações da subjetividade na sermonística do jesuíta Antônio Vieira. No curso da investigação caberá refletir acerca da concepção de subjetividade no século XVII, sinalizando em sua configuração as discrepâncias que apresenta com o pensamento moderno no domínio das artes – especificamente da literatura. Igualmente, caberá tecer algumas considerações sobre o teatro jesuítico e reconstituir alguns traços da concepção de literatura que no século XVII apresenta diferente configuração.

Palavras-chave: Subjetividade; Teatro; Retórica.

Abstract: *This article intends to reflect about some important relations on the memory, the writing and the oratory in the domain of performance of the sacrum seventeenth-century preacher. In the course of the inquiry it will fit to reflect concerning the conception of subjectivity in century XVII, signaling in its configuration the discrepancies that present specifically with the modern thought in the domain of the arts - of literature. Equally, it will to reflect some considerations on the Jesuit theater and to reconstitute some traces of the conception of literature that in century XVII presents distinct configuration.*

Keywords: *Subjectivity; Theatre; Rhetoric.*

Considerações iniciais: literatura e subjetividade na cultura do espetáculo

O ponto de partida deste artigo é marcado na acentuada impropriedade de base ao falar da profunda decorrência do exame das tematizações em torno da autorrepresentação literária do “eu”, no que se refere à movência entre a experiência do vivido e sua tradução, conversão ou,

mais radicalmente, a criação do mundo ficcional nas obras do século XVII, que evidentemente são anteriores à consolidação dessas manifestações artísticas no campo das letras. Assim, a contrapelo da concepção da arte como representação mimética da subjetividade revestida pela rubrica das “escrituras do eu”, buscarei deter-me nas considerações em torno das questões da memória, da escrita e da oratória no contexto seiscentista luso-brasileiro que se configuram como pressupostos importantes no sucesso das pregações católicas da época e, especialmente, na constituição do protótipo do pregador sacro, que é caracterizado como legítimo “scolastico insecutore”, isto é, um intérprete que ensina.

Como proposta de um ponto de liga para o tema que se desdobrará, destaca-se, *a priori*, a avaliação de Margarida Vieira Mendes cujo olhar, sempre atento às práticas letradas do século XVII, reitera certo “tratamento *antiexpressivo*, ou de expressão indireta, *anticonfessional*, dos códigos e temas” (MENDES, 1989, p. 210; grifos nossos). Endossando tal visão, retomemos a reflexão crucial de Roland Barthes acerca da obra de Inácio de Loyola:

Quanto ao *eu* inaciano, pelo menos nos *Exercícios*, não tem nenhum valor de ser, de nenhum modo é descrito, predicado, sua menção é puramente transitiva, imperativa (“logo que me levantar, devo colocar-me na memória...”); é, verdadeiramente o *shifter* descrito idealmente pelos linguistas, a que o *vazio psicológico*, a *pura existência locutória* assegura uma espécie de errância, através das pessoas indefinidas. Numa palavra, em Inácio não existe nada que se assemelhe a uma reserva de imagens, a não ser retóricas (BARTHES, 2005, p. 50; grifos meus).

A passagem anterior elucida uma concepção diferenciada acerca da expressão pessoal do sujeito nas letras seiscentistas, que, como se sabe, não se ajustam ao prisma das autotematizações que vão ao encontro da hipertrofia da subjetividade, cujo império se oficializou na movência da produção literária do romantismo. Faz-se importante compreender que o modelo descrito acima – seja enquanto *shifter* ou como lugar retórico – é a moldura na qual se enquadra o pregador católico dos sermões sacros dessa época sobre a qual nos debruçamos. É válido acentuar ainda que, nas práticas de representação do Seiscentos, o caráter literário da subjetivação não penetra pelas frestas do texto, muitas vezes oralizado, mas se configura sob a clave geralmente de “tópicos, que possam dar corpo a uma intervenção verbal sobre um certo momento ou acontecimento (MENDES, 1989, p. 207).

Nesse sentido, pensar a noção de subjetividade nas peças oratórias do tempo do padre Antônio Vieira requer que afastemos de nosso imaginário qualquer sinal de subordinação a certo valor ou entidade psicológica, a fim de observar, antes de tudo, atitudes que se encontram

programadas e codificadas na ordem do lugar-comum regrado por modelos precedentes de tratados de retórica e de poética. A esse propósito, recordemos, a título de exemplo, que, no “Sermão da Sexagésima”, quando Antônio Vieira trata de si – menciona-se em primeira pessoa – ele, de alguma forma, está apenas reforçando os traços da figura pública a qual representa: aquela de “pregador”, não a do homem Vieira.

Orador agudo e triunfador, Vieira não é de emoção sincera e espontânea, mas de fingimento decoroso que o coloca como instaurador da ordem no mundo. Assim sendo, quando diz que quer começar “pregando-me a mim” (VIEIRA, 2015, p. 49), logo responde, “a mim será, e também a vós: a *mim*, para aprender a pregar; a *vós*, para que aprendais a ouvir” (VIEIRA, 2015, p. 49; grifos meus). A fala do jesuíta acentua um traço importante da peça oratória ao elucidar a quem a pregação se dirige. Mostra que o discurso não será direcionado à figura particular de Vieira, mas antes e, sobretudo, ao público, que, na lógica retórica, representa a figura mais importante, dado que a ele se almeja persuadir. Além disso, ao se colocar em cena pela partícula pronominal “mim”, Vieira está posicionando em seu sermão todos os pregadores que devem, repetindo, *aprender a pregar*. A centralidade do *étos* é patente para ilustrar a estratégia argumentativa do pregador de chamar atenção do seu público preponderantemente formado por oradores. Lembremo-nos das categóricas palavras de Aristóteles acerca da importância do *étos* para entender a dimensão de sua importância da prédica de Vieira e do corpo de oradores da época: “obtem-se a persuasão pelo efeito do *caráter moral*, quando o discurso é tratado de maneira a fazer parecer que o orador é digno de confiança” (*Retórica*, I, cap II, 4; grifos meus)

Retomando o fio de nossa investigação, convém que não deixemos passar em silêncio uma questão que cruza, diretamente, o tema aqui em foco: o desenho problemático do conceito de literatura. A esse propósito, destaquemos, junto com Alexandre Leupin, que a literatura – desde a Idade Média, e, especialmente, no século XVII – está subordinada a critérios teleológicos, isto é, a concepção da mesma é vinculada ao fim teológico que a põe a serviço de um referencial bem traçado: Deus. Seu valor enquanto literário não está em qualquer traço da representação individualizada ou individualizante, mas no seu fim último: “conduzir com todo rigor a uma teoria e a uma prática” (LEUPIN, 1993, p. 14). Nessa conjuntura, o conceito mais ajustado aos textos seiscentistas é o que propôs Adolfo Hansen ao denominar as “práticas letradas” (1995, p. 157), cuja exigência do olhar demanda relacionar a anatomia dos discursos com algumas questões críticas do presente, enformando, assim, uma atividade histórica: uma espécie de reconstituição

“arqueológica dos condicionamentos materiais e institucionais”, em sua plena extensão (HANSEN, 2005, p. 17).

Façamos um breve recuo temporal para melhor vislumbrar o que aqui está em foco. Conforme se sabe, a noção de literatura nascida no final do século XIX é fundamentada na literatura romântica, a qual baseou seus métodos no paradigma proposto pela *Geistesgeschichte* alemã, de inspiração nacionalista e de ordem subjetivista. Para pensá-la, portanto, devemos considerar que seu sentido atual é herdado diretamente dos aspectos cruciais que se encontram no cerne da teoria romântica, cunhados – sobretudo – por meio de uma reavaliação das teorias kantianas sobre o sujeito, de uma fundamentação do espírito absoluto hegeliano e do discurso positivista de ordem neoliberal no qual impera a noção política do valor dos usos do passado. A título de ilustração, assinalemos a preponderante tendência das literaturas contemporâneas, tributárias da tradição romântica, que ainda primam pelo chamado desenvolvimento histórico fundamentado na sequência de etapas nas quais as formas passadas são consideradas fases para si mesma, assim como a novidade surge para, no fio de sua linearidade, desestruturar os valores das etapas anteriores.

Somente a partir do século XIX a literatura assumiu, portanto, o significado que lhe veste da forma que se tornou familiar na contemporaneidade. Assim, podemos concluir que não competiu ao século XVII propor discussões em torno das expressões de autotematização, cuja produção literária embasada nessas experiências vividas de ordem subjetiva, apenas se tornou digna de debates no Romantismo. Importa, igualmente, destacar que a época que as gerações, *a posteriori*, unificaram sob o signo de “Barroco” é atravessada pela ideia de unidade, progressivamente concretizada à medida que o Estado absolutista domina os setores da vida social, constituindo sua base a partir de uma síntese representada na trindade que aponta como elemento de regência e subordinação: um só Deus, um só rei, uma só lei.

As considerações precedentes nos levam a compreender que nesses períodos históricos mais remotos, anteriores à consolidação do pensamento iluminista, na medida em que a razão descobria o mundo como harmonia de peças, a subjetividade passava a ser subordinada e integrada a princípios de uma lógica “natural”. Podemos afirmar, junto com Luiz Costa Lima, que: “A suprema astúcia da época clássica consistira em, aos poucos, aprender a *controlar* a redescoberta da subjetividade, iniciada naquele longínquo fim do século XII” (2007, p. 84; grifos meus).

2. Teatro jesuítico e a protoforma do orador seiscentista

Outro ponto importante para esse breve trabalho sobre o orador seiscentista relaciona-se a questões ligadas ao terreno do teatro jesuítico. Para tanto, recorramos à análise de Marc Fumaroli (1996) na qual aponta que desde o fim da Antiguidade, a Igreja não cessou de debater a matéria da legitimidade e do estatuto das imagens pintadas ou esculpidas, chegando a se dividir acerca deste outro modo da *imitatio* que é o teatro, e o seu mediador, o ator. Em suas palavras:

[...] se as imagens plásticas, mesmo sendo imóveis, puderam ser consideradas por Platão e por toda uma tradição teológica como um dos mais graves perigos da alma, os “ídolos” teatrais, dotados de movimento e voz, animados pelo corpo vivo dos atores, têm um efeito bem mais imediato e poderoso sobre os sentidos (FUMAROLI, 1996, p. 449).

A tópica do efeito sensorial tornou-se um lugar-comum nos debates eclesiásticos. Marcada por certa má vontade da Igreja em relação ao teatro, ela esteve presente já nas querelas dos Santos Padres, como Tertuliano (cf. *De spectaculis* e *De idolatria*) que, segundo nos indica Alexandre Leupin (cf. 1993 p. 41-58), foi combatente, nos referidos tratados, das manifestações de prazer e divertimento que se davam pelo teatro, bem como por qualquer aparente idolatria. Esta última, em especial, era tomada como crime incomparável do gênero humano, passível de condenações. De acordo com Leupin, a paixão pelas imagens, assim como a idolatria que se estendia à ornamentação (retórica, inclusive) era largamente combatida, dado que “a idolatria é o lugar onde o homem reencontra Lúcifer” (LEUPIN, 1993, p. 54).

Em contraposição, é inegável o valor persuasivo que se concentrava nessa forma da *mimesis* que é o teatro, e que capturou, gradativamente, a atenção dos jesuítas, fazendo com que, em torno de 1656, criassem em Roma encenações de cunho competitivo para o entretenimento dos alunos dos colégios da Companhia. Digno de nota se afigura destacar que junto ao entretenimento, havia a oportunidade de usarem o teatro como ferramenta de exposição das suas habilidades com a expressão dos valores religiosos e morais apreendidos, assim como servia de exercício para o autocontrole diante do público e o aperfeiçoamento de uma dicção clara; fator, este último, importantíssimo para a vida do pregador. Assim, vários teatros jesuíticos foram criados na Europa, proporcionando um esquematizado exercício para a formação do pregador nos colégios da Ordem.

Hernani Cidade (1979) nos apresenta uma sintética amostra do que era exposto nesses exercícios teatrais, que exigiam habilidades sutis e uma inteligência iluminada:

Os estudos, porém, a que maior esforço consagrava eram os da retórica, filosofia e teologia. [...] Para o desempenho da profissão, naquele tempo e naquele meio social, eram, evidentemente, os mais necessários. Destinavam-se a jogos de espírito que distraíam de angústias da alma, e davam ao cérebro a subtileza e a agilidade necessárias à acção que na sociedade se quisesse exercer. [...] Propunham-se questões como a de saber o que Deus fazia antes da criação do mundo e se poderia criar outros mais perfeitos do que aquele em que vivemos; se a mãe de Deus, dada a inferioridade da mulher, havia sido mulher ou varão... labirintos [...] de onde nem com o fio de Ariadne se poderá achar saída (CIDADE, 1979, p. 16).

Abra-se um parêntese para registrarmos que o teatro foi um instrumento recorrente na cristianização dado sua poderosa capacidade de disseminar princípios através de discursos dirigidos a grandes massas da população. O ponto de partida dessa estratégia estava em (re)conhecer e dirigir a conduta do indivíduo enquanto parte de um grupo. É José Antônio Maravall quem reitera:

O Barroco é [...] o conjunto de meios culturais de tipos muito variados, reunidos e articulados para operar adequadamente com os homens, tal como são compreendidos, eles e seus grupos [...] *a fim de prática e satisfatoriamente, conduzi-los e mantê-los integrados no sistema social* [...] O século XVII pretende [...] tomar uma atitude mais conservadora, acentua[ndo], se necessário, *a atitude dirigista* sobre múltiplos aspectos da convivência humana: [...] uma religião rica em tipos heterogêneos de crentes, reunidos em uma mesma orquestra pela Igreja (2009, p. 120; grifos meus).

A cultura seiscentista é também reconhecida pelos seus modos de comportamento e de fundamentos ideológicos abrigados em uma metodologia de manipulação das massas através de instrumentos de integração. Seu propósito é uma espécie de programa de estabilização das ações e reações por vezes através de procedimentos teológicos. Com efeito, as paixões alheias devem ser conduzidas por vias que pretendem conquistá-las no âmbito do próprio indivíduo. O sermão sacro funciona como essa máquina de censura e de correção moral que mobiliza os afetos e veta as ações dignas de repreensão. Parte de uma multiplicidade de controles que vigora no século XVII, o sermão sacro é, sobretudo, uma arma poderosa de dirigismo dos homens que abriga, harmoniosamente, posicionamentos políticos e doutrinas ortodoxas, utilizado pelo orador sacro para constituir um tribunal onde exercia a função de acusador do público.

Atribuídas a um valor pedagógico, o orador lança mão de invenções teatrais que contribuem para o sucesso das missões. A pregação, nesse sentido, assume valor traumatizante,

tendo como tema central e/ou tangível a morte. Esse apelo da *ars moriendi* é crucial para configurar o que Jean Delumeau (2003) denominou por “pastoral do medo”, utilizada pelos pregados sacros para converter e manipular as massas populacionais em direção aos fins da cristandade, eliminando ao máximo as práticas pecaminosas. A frequência da temática da morte nos espetáculos sagrados de pregação dos séculos XVI e XVII e a falta de comentários sobre a visão consoladora para aqueles que seguiam a vida de maneira exemplar eram propositais. O eixo da pregação é incutir medo e respeito, o que resultaria em ordem e prudência. Retenhamos aqui as valiosas palavras do referido historiador:

Como a morte é punição, era normal que a pastoral de antigamente, numa preocupação de “conversão”, insistisse mais sobre seus aspectos dramáticos do que sobre as perspectivas consoladoras que ela abre aos eleitos. Não se ensinava por acaso que estes são uma minoria? (DELUMEAU, 2003, p. 69).

É, contudo, Margarida Vieira Mendes quem lança luz sobre um ponto importante para nosso tema aqui em questão ao sinalizar o eixo da relação entre teatro e retórica, permitindo-nos tecer algumas reflexões que aqui nos interessam:

Os autores e ‘encenadores’ de tais tragédias [como assim eram chamadas as peças encenadas pelos jesuítas: ‘tragicomédia de santo’] eram os professores de retórica, o que veio favorecer ainda mais o contágio das duas artes, a teatral e a oratória. E os alunos, muitos deles futuros oradores, eram os atores (MENDES, 1989, p. 47).

Importa sublinhar que a *actio* é a quarta parte da retórica que compreende elementos importantes na condução das almas, dentre eles: a veemência dos gestos, o franzir do cenho, as lágrimas nos olhos, as expressões do rosto e a potência da voz. Em suma, noções elementares que promovem auxílio no momento da pregação, dado o preceito ciceroniano de que a efetividade do discurso está concentrada também “no movimento do corpo e dos gestos, na expressão dos olhos e nas inflexões da voz” (*De L’Orateur*, I, IV-16). Infira-se que recorrer aos movimentos sem exageros é um ponto elementar na constituição do teatro eloquente e, conseqüentemente, da figura do orador perfeito. Uma ressalva importante feita pelo próprio Cícero é que – mesmo detendo inúmeros conhecimentos dos domínios da eloquência, da filosofia e de todos os campos que irá discursar – o homem modelo da *res publica* não deve ser chamado de inventor, compositor, nem de ator, senão de retor e eloquente (*El Orador*, 61b)

Alinhemos a nossa investigação o fator da voz, cuja importância remonta dos diálogos platônicos. Considerada pela sua natureza como algo vivo e flexível, sensível e adaptável às circunstâncias, a eminência da voz é representada no seu valor capital em termos de condução

das almas (psicagogia), assim como elemento responsável pela organização e centralização das partes do discurso. Entre os fatores primordiais para a efetividade da persuasão, a voz, que possibilita o discurso oral, alia-se a um conhecimento específico, o das almas. Sócrates diria que o próprio do discurso, portanto, é conduzir as almas. “Para ser um hábil orador é necessário conhecer os tipos de almas” (*Fedro*, 271a).

Polarizando as formas de apresentação do discurso – oral e escrito –, Platão centraliza a questão da memória em função do discurso oral empregado pela retórica que se faz no âmago do *kairós* – o tempo oportuno – em detrimento de um discurso sofístico, escrito a fim de alcançar a conveniência propícia do exibicionismo, que inibe a verdadeira sabedoria em vista de um saber de aparências. Assim, para Platão, a escrita teria uma “eficácia contrária, pois ela produziria uma obliteração na alma, negligenciando a memória” (*Fedro*, 275a). Em síntese, os grafemas impediriam o pleno exercício da memória.

Frances Yates – em sua fascinante *A arte da memória* – ao estudar as reformulações técnicas promovidas pela Idade Média a partir dos manuais clássicos sobre a memória, informa-nos que o uso de imagens na memória artificial – aquela reforçada e consolidada pelo treinamento – foi uma “concessão à fraqueza humana, à natureza da alma, que apreende mais facilmente e lembra as imagens das coisas sensoriais e toscas, mas não consegue lembrar ‘coisas sutis e espirituais’ sem uma imagem” (YATES, 2007, p. 96). À vista disso, os padres escolásticos, em especial Tomás de Aquino, reelaboraram novas formas de controle e uso para a memória, traçando-lhe intersecções com dois princípios, os lugares e as imagens.

A partir de então, as imagens traçadas no plano mnemônico transformam-se “similitudes corporais”, evitando que ‘*intentiones* simples e espirituais’ escapem da alma” (YATES, 2007, p. 101). Em linhas gerais, o exercício dessas técnicas mnemônicas era fundamental para a formação e a eficácia persuasiva do orador, pois lhe garantiam ampliar seu arsenal a partir dos usos combinados com outros artifícios da *inventio* traçada nas preceptivas das autoridades retórico-poéticas. Em um dos principais tratados antigos que serviram de base para a revisão das técnicas de aperfeiçoamento da memória na Idade Média, registra-se que a habilidade e o aperfeiçoamento estão associados à memória natural – aquela que aparece de maneira inata em nossas mentes e nasce ao mesmo tempo que o pensamento. Desse modo, é preciso que o orador saiba fundir as qualidades da memória natural com os esforços da memória artificial (*Retórica a Herênio*, 29)

Outro ponto importante da *actio* oratória é a utilização do recurso pictórico, que favorece a arte teatral jesuítica, possibilitando com que, na encenação do ato interlocutório, o pregador relacione temas que pretendia abordar, guiado por signos da memória que produzam uma trilha das lembranças:

As *imagens agentes* precisaram adquirir um cunho moral, transformando-se em belas e horríveis figuras humanas, concebidas como “similitudes corporais” dotados de *intentiones* espirituais – ganhar o Paraíso e evitar o Inferno -, e memorizadas por meio de uma disposição ordenada em alguma construção “solene” (YATES, 2007, p. 103).

Paralela às tópicas da palavra viva e da memória posiciona-se a condenação da palavra escrita, radicalizada devido ao aspecto silencioso que assume e que se alastra para o conhecimento que dissemina: “o seu silêncio, esse mutismo obstinado, essa máscara de gravidade solene e interdita que dissimula tão mal uma incurável afasia, uma surdez de pedra, um encerramento irremediavelmente débil à solicitação do *logos*” (DERRIDA, 1972, p. 156). Além disso, examinemos com as lentes de Jacques Rancière que a “escrita não é o contrário da palavra oral, ela é o contrário da *palavra viva*, categoria que não é linguística, porém filosófica ou teológica” (RANCIÈRE, 1995, p. 97; grifos meus). Nesse sentido, como já mencionado, desde Platão o verdadeiro discurso estaria legitimado na fluidez e na vivacidade da palavra falada. Daí a importância da voz ser marcada pelo aspecto da expressividade, que, para o imaginário cristão, “remeteria à bíblica associação da voz a uma ação transformadora e à própria emanção demiúrgica da vida” (OLIVEIRA, 2003, p. 73).

Como sempre no fio da pragmática do platonismo, a condenação do discurso escrito se estende a outras artes vinculadas ao sensível. Articulemos aqui o pensamento de Alcídamas, contemporâneo de Platão, que também enaltece o bom discurso como algo que deve ser falado e não escrito, posto que “aqueles que escrevem merecem o nome de *sofista*, enquanto aqueles que falam podem ser propriamente chamados de *sábios*” (cf. McCOY, 2010, p. 184; grifos meus). Alcídamas continua:

O discurso falado diretamente e impulsivamente tem uma alma (*empsychos*) e é vivo e é pertinente e é como os corpos reais, quanto o discurso escrito cuja natureza corresponde a uma representação de uma coisa real carece de qualquer tipo de poder vivo (*apud* McCOY, 2010, p. 184).

Para que se complete o quadro sobre o qual refletimos aqui, será de grande valia recorrer à investigação de uma das eminentes “vozes” acerca do tema em foco:

Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

Deixemos de lado, por ora, esse fascinante tema da dupla morfologia do discurso para afirmar que, com o florescimento dos estudos retóricos ao longo do século XVI, novas discussões serão levantadas sobre a linha tênue entre os procedimentos da *oratio* de ordem clássica e sua empregabilidade no âmbito da eloquência sacra. Luis de Granada, por exemplo, esclarece, em prefácio de sua obra, que buscou conciliar a *mimesis* da alocação patrística com as regras dos grandes tratados de retórica profana e judiciária do aticismo clássico (cf. MENDES, 1989, p. 65).

Pensando nos limites da representação, à vista de atenuar os escrúpulos dos adeptos do *modus scholasticus* em relação à concessão da teologia e, paralelamente, aos atos públicos de manifestação da palavra divina, lançou-se mão de táticas eficazes muito próximas das empregadas pelo *modus operandi* catequético dos jesuítas. Assim sendo, configurado o modelo das representações de ordem espetaculares, os Santos Padres puderam afirmar-se duplamente como apóstolos eloquentes e peritos da arte oratória. Em uma palavra, tornam-se intérpretes dignos de sua potência (cf. FUMAROLI, 1994, p. 146).

A união dos dois domínios discursivos – o teatro e a retórica – tornou possível a existência da figura pública do hermeneuta, responsável por difundir a mensagem das Escrituras Sagradas que se guarda codificada em uma cadeia de ornatos e técnicas dialéticas de ordem retórico-poéticas, uma vez que sendo “o Pregador uma espécie de subtipo do protótipo de Santo” (MENDES, 1989, p. 53), passou a exercer o papel, concomitantemente, de homem letrado ideal, cuja missão no mundo confere-lhe o antigo estatuto de “mestre da verdade” (cf. DETIENNE, 1981) e de instaurador da ordem divina no mundo.

Em síntese, a cerimônia da pregação desempenha a função de destaque, transformando-se em aparelho de combate pela perduração do poder efetivo da Igreja contrarreformista que joga com a potência da *unio mystica*, projetando sobre os homens uma extraordinária apologia do discurso da Verdade cerceado pela matéria ordinária que fermenta o sagrado. Assim destaca Alcir Pécora em seu trabalho decisivo acerca do pregador em foco:

A mística, aí, na verdade, torna-se lugar privilegiado da invenção retórica comprometida com o convencimento e a persuasão, e não afirmação da prática espiritual contemplativa que a constitui enquanto ‘mística’ (PÉCORA, 2008, p. 79).

Para que se este trabalho não se estenda demasiadamente, convém tentar agora – em um procedimento comum às práticas seiscentas – recolher os diversos elementos disseminados a fim de tecer algumas considerações finais. A partir das observações anteriores, é possível diagramar a tendência que se oficializou pelo culto da Igreja contrarreformada em relação à espetacularização das práticas religiosas como forma de obter a adesão do público. Recorramos à Lucie Desjardins (2000, p. 89) para assinalar que esse ideal oratório põe em cena o corpo eloquente do orador, enfatizando o papel da teatralidade e centralizando a voz como uma espécie de “sinédoque do corpo”. Nessa ordem, o discurso cristão torna-se espetáculo e o pregador deve concorrer com o ator a fim de tocar o coração dos fiéis e proporcionar a correção moral.

Acentua-se ainda que o teatro jesuítico foi uma peça fundamental no tabuleiro das representações do corpo no século XVII, combatendo, diretamente, os espetáculos profanos. Mais uma vez é Marc Fumaroli quem nos esclarece que:

Os jesuítas são os melhores adversários do teatro profano e dos atores, não apenas porque opõem a estes [...] a doutrina da Igreja que os condena, mas apenas porque eles próprios fazem um teatro cristão, contraveneno calculado exatamente para diminuir os efeitos do outro (1996, p. 468).

Para concluir, no cerne do desdobramento do impulso catequético motivado pelo Concílio de Trento, o púlpito, por sua vez, transformou-se no meio quase exclusivo de catequese e apologética, o que possibilita compreender o “paradigmático papel do pregador no mundo pós-tridentino” (MORÁN & ANDRÉS-GALLEGO, 1995, p. 126). Evidentemente, essa posição de relevância do orador deve estar constantemente aliada à concepção da impessoalidade, visto que a principal arma do orador além da retórica, manejada pelos artifícios associados às mnemotécnicas, é a própria prudência, *recta ratio agibilum*, Escolástica que prevê como elementar o controle das paixões, que veta a própria representação da subjetividade no mundo barroco. Esse domínio dos elementos passionais, contudo, não funciona, em termos retóricos, como uma força motriz para desencadear uma hipertrofia dos limites da subjetividade em detrimento do real propósito do pregador.

Referências

- ARISTOTE. Art rhétorique. In: *Art rhétorique et art poétique*. Paris: Garnier Frères, 1944.
- AZEVEDO, João Lúcio de. *História de Antônio Vieira*. 2º ed. 2 vol. Lisboa: Livraria Clássica, 1931.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CÍCERO. *De L'orateur*. Paris: Les Belles Lettres, Livro I, 1950.
- _____. *El orador*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- CIDADE, Hernani. *Padre Antônio Vieira: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- COSTA LIMA, Luiz. Os destinos da subjetividade: história e natureza no romantismo. In: *Trilogia do controle*. 3º ed. Rio de Janeiro, 2007. p. 83-152.
- DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)*. Tradução de Álvaro Lorencini. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- DERRIDA, Jacques. “La pharmacie de Platon”. In: *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972, p. 69-198.
- DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant: savoir et représentation des passions au XVIIIe siècle*. Québec: Les Presses de l'Université Laval; Paris: L'Harmattan, 2000.
- DETIENNE, Marcel. *Les maîtres de vérité dans La Grèce archaïque*. Paris: Maspero, 1981.
- FUMAROLI, Marc. *L'Age de l'éloquence. Rétorique et “res literaria” de La Renaissance au seuil de l'époque classique*. 2º ed. Paris: Albin Michel, 1994.
- FUMAROLI, Marc. *Héros et orateurs*. Genève: Droz, 1996.
- HANSEN, João Adolfo. “Práticas letradas”. *Discurso*, n. 25. São Paulo: Lech, 1995.
- _____. “Questões para João Adolfo Hansen”. *Floema*. Caderno de Teoria e História Literária, nº 1, ano I. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005, p. 11-25.
- LEUPIN, Alexandre. *Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1993.
- MARAVALL, José Antônio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MCCOY, Marina. Amor e retórica em *Fedro*, de Platão. In: *Platão e a retórica de filósofos e sofistas*. São Paulo: Madras, 2010. p. 181-211.
- MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- MORÁN, Manuel & ANDRÉS-GALLEGO, José. The preacher. In: VILLARI, Rosario (Org.). *Baroque personae*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1995. p. 126-160.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: EDUSP, Campinas: Editora Unicamp 2008.
- PLATON. *Le banquet et phèdre*. Paris: Flammarion, 1964.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora34, 1995.
- Retórica a Herenio*. Tradução, introdução e notas de Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- VIEIRA, Antônio Vieira. *Obra completa Padre Antônio Vieira: Sermão da Sexagésima e Sermões da Quaresma*. 1º ed. Vol. II. Tomo II, São Paulo: Edições Loyola, 2015, 15 vol.
- YATES, Frances. *A arte da memória*. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Mestrando em Literatura Brasileira (UERJ/CAPES). Graduado em Letras (UERJ). Possui estudos concentrados nas representações retórico-poéticas do período colonial referente ao século XVII, com ênfase na obra do Padre Antônio Vieira, tendo publicado artigos sobre o jesuíta e outros temas em livros e periódicos nacionais e internacionais.

Recebido em 15 de abril de 2015.

Aceito em 20 de outubro de 2015.

RESENHA

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo, UNESP, 2011.

Maurício Silva (UNINOVE)

Entre as tendências críticas que perfazem o vasto universo da Teoria Literária, sobretudo a partir do século passado, a crítica literária marxista é uma das que mais receberam a atenção dos estudiosos da literatura, mas também de sociólogos, historiadores, filósofos etc. E embora o assunto já tenha sido explorado quase à exaustão, nunca é demais fazer um balanço – ainda que modesto e sintético – dessa produção, o que parece ser o propósito de Terry Eagleton em seu mais recente livro publicado no Brasil (*Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo, UNESP, 2011).

Buscando fazer, como o título sugere, uma aproximação entre as teorias marxistas e a crítica literária, o autor começa afirmando – em sua *apresentação à segunda edição inglesa* – que “a tradição crítica marxista é insuperavelmente rica e fértil; e como qualquer outro método crítico, tem de ser avaliada de acordo com a maneira como ela elucida as obras de arte, não pela forma como suas aspirações políticas foram ou não concretizadas na prática” (p. 03). Considerando o marxismo e sua crítica literária um assunto complexo, o autor se propõe a levantar alguns aspectos mais relevantes do tema, lembrando, de início, que “a crítica marxista analisa a literatura em termos de condições históricas que a produzem; e ela precisa, de maneira similar, estar ciente das suas próprias condições históricas” (p. 08). De modo geral, pode-se dizer que a crítica marxista da literatura insere-se num conjunto mais amplo de análises teóricas que se voltam para a compreensão das *ideologias*, muitas das quais só se manifestam por meio da literatura.

Tratando da relação entre literatura e história – e, nesse sentido, entre literatura e as idéias de Marx e Engels –, o autor lembra que os comentários realizados por eles sobre a questão estética são esparsos e fragmentários, embora a crítica marxista da literatura envolva mais do que comumente se chama de sociologia da literatura (meios de produção, níveis de alfabetização, distribuição social de autores e leitores etc.). Assim, sem ser exatamente uma sociologia da literatura, a crítica marxista tem como objetivo “*explicar* a obra literária de forma mais plena; e isso significa uma atenção sensível às suas formas, estilos e significados. Mas isso também significa compreender essas formas, estilos e significados como produtos de uma História específica” (p. 14). É, segundo o autor, por esse motivo

que a originalidade da crítica marxista encontra-se não exatamente na abordagem histórica da literatura, mas no seu entendimento da História, que considera, entre outras coisas, que as relações sociais entre os homens estão em estreita relação com seu modo de produção material, formando o que Marx chama de estrutura econômica da sociedade (*infraestrutura*), de onde surgem – em todas as épocas – certas formas de organização (jurídica, política etc.) e certas formas de consciência social ou ideologias (religiosa, ética, estética etc.) (*superestrutura*). Nesse sentido, a arte faria parte da superestrutura da sociedade, constituindo-se num elemento da ideologia cuja função – como, de resto, se definem as ideologias mesmas – é legitimar o poder da classe dominante na sociedade. Portanto, em última instância, “entender a literatura significa, então, entender todo o processo social de que ela faz parte” (p. 19). É exatamente por isso que se pode dizer que “as obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a ‘mentalidade social’ ou ideologia de uma época” (p. 19).

Embora a literatura, como se viu, faça parte da superestrutura, ela não é um reflexo passivo da base econômica, na medida em que, segundo os marxistas, os elementos da superestrutura reagem constantemente à base econômica, de onde surgem as diversas teorias que, com base no marxismo, procuram dar conta do fenômeno literário, como as de Louis Althusser, para quem a arte não pode ser reduzida à ideologia, havendo, em vez disso, uma relação entre elas; ou para Pierre Macherey, que, continuando o pensamento de Althusser, faz uma distinção entre *ilusão* (experiência ideológica dos homens), material com que o escritor trabalha, e a *ficção*, resultado desse trabalho, que possui uma forma e uma estrutura próprias; entre outras.

Discutindo a relação entre forma e conteúdo, o autor nos lembra que Marx revela um entendimento dialético dessa relação (“a forma é produto do conteúdo, mas reage sobre ele em uma relação bilateral”, p. 44), defendendo uma unidade entre ambos, fiel à tradição hegeliana (*Curso de Estética*, 1835); em poucas palavras, a relação entre forma e conteúdo na obra de arte é similar ao que ocorre na sociedade, em que as mudanças no *conteúdo material* (modos de produção) determinam as *formas* de sua superestrutura. Há que se ressaltar que, embora a relação seja dialética, ela revela certa primazia do conteúdo sobre a forma, já que, em última instância, aquele acaba determinando esta. Lukács, por sua vez, entende que o condutor da ideologia na obra literária não é exatamente o conteúdo, mas a forma, ressaltando que entender a forma literária como ideológica é perceber que

“avanços significativos na forma literária resultam de mudanças significativas na ideologia” (p. 51). Embora a assertiva seja verdadeira, não se pode tomá-la como absoluta, como alerta Trotski: uma forma literária não evolui totalmente no rastro das mudanças ideológica, mas possui certo grau de autonomia, trazendo em si propriedades de outras formas autônomas, cristalizando-se a partir de certas estruturas ideológicas dominantes (como no romance) e personificando um conjunto de relações entre autor e público.

É na obra de Lukács que a forma literária é trabalhada mais exaustivamente: em sua obra pré-marxista (*A teoria do romance*, 1920), concebe o romance como uma epopéia burguesa que revela “o desenraizamento e a alienação do homem na sociedade moderna” (p. 55), surgido quando o equilíbrio entre homem e mundo é desfeito (em oposição ao que ocorre no mundo clássico); o herói romanesco passa a buscar a totalidade, alienado de um mundo em que não se enquadra; embora tenha abandonado esse pessimismo quando se tornou marxista (*Estudos sobre o realismo europeu e O romance histórico*), boa parte dele – aliás, de origem hegeliana – manteve-se em seus escritos: para o pensador húngaro, nessa nova fase, a grande obra é aquela que conseguem recriar, dialeticamente, numa totalidade complexa, os elementos dissociados pelas alienações do capitalismo (o social e o individual, o geral e o particular etc.). A grande ficção – a que Lukács dá o nome de *realismo* (os gregos, Shakespeare, Balzac, Tolstoi etc.) – refletiria, assim, “a complexa totalidade da própria sociedade. Ao fazer isso, a grande arte combate a alienação e a fragmentação da sociedade capitalista, projetando uma imagem rica e multifacetada da completude humana” (p. 57). Além disso, para Lukács, toda grande arte é socialmente *progressista* (mesmo que o autor seja politicamente reacionário), pois torna concreta as forças históricas de uma época, expondo o essencial de uma condição e dando aos elementos que compõem essa condição e essas forças históricas uma forma integral.

Discípulo de Lukács, Lucien Goldmann busca examinar a estrutura do texto literário para verificar o grau de incorporação da estrutura de pensamento (*visão de mundo*) da classe a que o autor pertence. As obras literárias, nesse sentido, não devem ser vistas como produtos de uma criação individual, mas de estruturas mentais transindividuais de um determinado grupo social: “o que Goldmann busca é, portanto, um conjunto de relações estruturais entre o texto literário, a visão de mundo e a própria história. Ele deseja mostrar como a situação histórica de um grupo ou classe social é transposta, por meio da mediação da sua visão de mundo, para a estrutura de uma obra literária” (p. 66). Embora perspicaz, há, segundo o autor, alguns elementos comprometedores na

teoria goldmaniana, como sua visão hegeliana (não marxista) de consciência social ou uma relação mecanicista da relação entre base e superestrutura.

Outro autor que incorporou, na teoria e crítica literárias, o ideário marxista foi Pierre Macherey, para quem uma obra se vincula à ideologia não tanto pelo que diz, mas pelo que não diz, o que revela uma essencial incompletude do texto literário: “longe de se constituir um todo coerente e balanceado, ele exhibe um conflito e uma contradição de significados; e o sentido da obra encontra-se na diferença, e não na unidade, desses significados diferentes” (p. 68).

Voltando suas considerações especialmente para a relação entre o escritor e o engajamento, o autor afirma que a imagem que o senso comum tem da crítica marxista é quase toda moldada pela produção literária stalinista (realismo socialista); mas ao contrário do que afirmava seu idealizador maior (Jdanov), nem Lenin, nem Trotski defendiam uma arte engajada no sentido *partidário* que o termo poderia supor, não competindo ao partido comandar a esfera cultural; tampouco verifica-se em Marx e Engels a idéia de uma literatura politicamente prescritiva. Há que se destacar que, ao contrário do que se pensa da crítica marxista *engajada*, não há, nessa mesma crítica, uma defesa peremptória da literatura como *reflexo* da realidade, equívoco que se verifica com freqüência em parte da crítica, como ocorre, especialmente, em críticos como Christopher Caudwell, George Thomson, Alick West e outros.

Finalmente, na ampla discussão em torno da relação entre literatura e marxismo não se pode deixar de considerar o fato de a literatura ser, ela mesma, uma *indústria*, e seus artefatos, os livros, *mercadorias*. Por isso, para alguns críticos da linhagem marxista, a arte deve ser analisada também sob o ponto de vista da *produção social* (abordagem externa à própria literatura, ficando a cargo da sociologia da literatura). É o caso de teóricos e intelectuais como Walter Benjamin, Bertold Brecht e outros. Assim, se, como se sugeriu antes, “a forma cristaliza os modos de percepção ideológica” (p. 121), ela também “encarna um determinado conjunto de relações produtivas entre artista e público” (p. 121), levando à conclusão de que “as relações de produção artística são, nesse sentido, *internas* à própria arte, moldando suas formas de dentro para fora” (p. 122).

Transitando pelos mais diversos autores e pelos mais diversos desdobramentos da crítica marxista da literatura, Terry Eagleton revela-nos um rico universo de possibilidades de leitura da obra literária que, como se pode ver, vai muito além da mera aplicação pragmática – para usar um termo caro à teoria marxista – dos conceitos forjados por Marx e seus seguidores ao texto literário.