

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Nathalia de Aguiar Ferreira Campos

ENCENAÇÕES NARRATIVAS DO ARQUIVO PÚBLICO E PESSOAL:

FRICÇÕES-FICÇÕES

(JOÃO TORDO, ORHAN PAMUK, CHICO BUARQUE)

Belo Horizonte

2020

Nathalia de Aguiar Ferreira Campos

ENCENAÇÕES NARRATIVAS DO ARQUIVO PÚBLICO E PESSOAL:

FRICÇÕES-FICÇÕES

(JOÃO TORDO, ORHAN PAMUK, CHICO BUARQUE)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

Área de concentração: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Belo Horizonte

2020

C198e

Campos, Nathalia de Aguiar Ferreira
Encenações narrativas do Arquivo Público e Pessoal [manuscrito] : fricções-
ficções (João Tordo, Orhan Pamuk, Chico Buarque) / Nathalia de Aguiar Ferreira
Campos. – 2020.

322 f., enc. : il., color.

Orientador: Reinaldo Martiniano Marques.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: p. 306-322.

1. Tordo, João, 1975- – Três vidas – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Tordo, João, 1975- – Anatomia dos mártires – Crítica e interpretação – Teses. 3. Pamuk,
Orhan, 1952- – Museu da inocência – Crítica e interpretação – Teses. 4. Buarque, Chico,
1944- – Irmão alemão – Crítica e interpretação – Teses. 5. Literatura comparada –
Portuguesa, turca e brasileira – Teses. 6. Literatura comparada – Turca, portuguesa e
brasileira – Teses. 7. Literatura comparada – Brasileira, turca e portuguesa – Teses. 8.
Memória na literatura – Teses. 9. Literatura e História – Teses. 10. Arquivos na literatura
– Teses. I. Marques, Reinaldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Letras. III. Título.

CDD : 809



Tese intitulada *FUNÇÕES NARRATIVAS DO ARQUIVO PÚBLICO E PESSOAL: FRICÇÕES/FIÇÕES* JOÃO TORDO, ORH-IN P. AMUK, CHICO BUARQUI, de autoria da Doutoranda NATHALIA DE AGUIAR FERREIRA CAMPOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literaturas, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALF/UFMG - Orientador (via videoconferência)

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALF/UFMG (via videoconferência)

Profa. Dra. Alice Magalhães Pinto - FALF/UFMG (via videoconferência)

Profa. Dra. Marília Rothier Cardoso - PUC/RJ (via videoconferência)

Profa. Dra. Paloma Vidal - UNIFESP (via videoconferência)

Prof. Dr. Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes
Subcoordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 7 de outubro de 2020.

Para Lara, que chega; para Fernanda, que fica.

GRATIDÕES

Tanto se fala hoje em escuridão, como se ela fosse assaltante da luz. Não é. A escuridão é o que *nos dá à luz*. A noite é a mãe do dia, o tempo de gestar sonhos, que nos esperam, pacientemente, amanhecer.

Agradeço, e esta gratidão é intransitiva, àqueles que seguem amanhecendo comigo: a toda a minha família (viva em corpo ou espírito), em especial, meus pais, Walter e Cida; meus irmãos, Mariana e André; meu amor, amigo e maior apoiador, Marcus; minha cunhada e amiga, Mari, e nossa amada Larinha; Tiago e Bernardo, meus primos primeiros.

Aos meus irmãos de alma, Ana Clara, Ana Amélia, Beatriz, Cotinha, Diana e Thaís; aos anjos de guarda Ana Lúcia, Jaider, Luciana, Ana Flávia, Eduardo e João Marcelo; aos novovelhos amigos do Lírio Celeste, da COMECE, do CELAC e do Bonecando; aos amigos e companheiros de jornada acadêmica, em especial, à Bianca, pelas incessantes trocas regadas de afeto, selando uma parceria para a vida; a Georg Otte e Ana Clark, pela generosidade e gentileza; a meu orientador, Reinaldo Marques, pela confiança e segura condução ao longo de mais de uma década; a João Tordo, pela receptividade; à CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela oportunidade.

O reboco caiu, nessa fenda, a história se desampara. Reaparecem, enfim, os membros, por acidente ou tortura colados à parede. As tramas, os alicates, as ameaças de morte. A história avança detrás da mesa, desce as escadas, esgrima lá fora, exausta de sua única face. Onde presenciou um homem carregando urina e fezes, faz uma pausa, planta ali outra flora, em outro sotaque.

Edimilson de Almeida Pereira

RESUMO

Esta tese examina as encenações narrativas do arquivo em um quarteto de ficções contemporâneas: *As três vidas* (2008) e *Anatomia dos mártires* (2011), de João Tordo, *O Museu da Inocência* (2008), de Orhan Pamuk, e *O irmão alemão* (2015), de Chico Buarque. Tomando como provocação inaugural o fenômeno de insistência do arquivo como elemento de composição na produção ficcional, a análise agrupa narrativas que, pela presença comum do arquivo (trazido em suas figuras, a saber, documento, coleção, museu, enciclopédia, entre outras), refletem questões como a obsessão pela constituição de memórias no contexto presentista e permitem aferir o compromisso ou descompromisso do arquivo com as histórias monumentais e/ou já contadas. Partindo daí, a pesquisa navega por alguns tópicos centrais: *mise en archive* – figuras do arquivo (modalidades), personagens e seus papéis perante o arquivo; situações antagônicas de relacionamento com ele, denominadas como *fricções* (tensão/disforia X afinidade/euforia), conforme os sentidos operantes de *história* nas narrativas e as esferas pública ou pessoal do arquivo; compromissos assumidos pela narrativa ficcional com a abertura do fazer historiográfico, a partir de fissuras nas abordagens convencionais e de pretextos e objetos nelas marginalizados; estatutos de ficção e realidade/verdade nas ficções examinadas. Tendo em vista algumas recorrências em tais representações da figura estética e epistemológica do arquivo, busca-se ainda verificar a hipótese de uma categoria ou linhagem para tais ficções (*ficções do arquivo*), consideradas as diversas possibilidades existentes de articulação entre os domínios de significação de arquivo e de ficção.

PALAVRAS-CHAVE: arquivo; ficção; fricção; história; memória; verdade.

RESUMEN

Esta tese examina las escenaciones narrativas del archivo en un cuarteto de ficciones contemporáneas: *Las tres vidas* (2008) e *Anatomía de los mártires* (2011), de João Tordo, *El Museo de la Inocencia* (2008), de Orhan Pamuk, y *El hermano alemán* (2015), de Chico Buarque. Tiendo como provocación inaugural el fenómeno de insistencia del archivo como elemento de composición en la producción ficcional, el análisis agrupa narrativas que, por la presencia común del archivo (que se trae en sus figuras, a saber, documento, colección, museo, enciclopedia, entre otras), reflejen cuestiones como la obsesión por la constitución de memorias en el contexto presentista y permiten juzgar el compromiso o descompromiso del archivo con las historias monumentales y/o ya contadas. A partir de ahí, la investigación navega por algunos temas centrales: *mise en archive* – figuras del archivo (modalidades), personajes y sus roles ante el archivo; situaciones antagónicas de relación con él, denominadas *fricciones* (tensión/disforia X afinidad/euforia), según los significados operativos de la *historia* en las narrativas y en los ámbitos público y personal del archivo, en sus matices (políticos y legales, sociales y culturales); compromisos asumidos por la narrativa ficcional con la apertura del hacer historiográfico, desde fisuras en los enfoques convencionales y desde excusas y objetos marginados en ellos; estatutos de ficción y realidad/verdad en las ficciones examinadas. Ante algunas recurrencias en tales representaciones de la figura estética y epistemológica del archivo, también se busca verificar la hipótesis de una categoría o linaje para tales ficciones (*ficciones del archivo*), considerando las diversas posibilidades de articulación existentes entre los dominios de significado de archivo y ficción.

PALABRAS-CLAVE: archivo; ficción; fricción; historia; memoria; verdad.

RÉSUMÉ

Cette thèse examine les productions narratives des archives dans un quatuor de fictions contemporaines: *Les trois vies* (2008) et *Anatomie des martyrs* (2011), par João Tordo, *Le Musée de l'Innocence* (2008), par Orhan Pamuk, et *Le frère allemand* (2015), par Chico Buarque. Prenant le phénomène d'insistance de l'élément compositionnel de l'archive dans la production fictive comme la provocation inaugurale, l'analyse regroupe des récits qui, en raison de la présence commune de l'archive (apportée dans ses figures, à savoir, document, collection, musée, encyclopédie, entre autres), reflètent des problématiques telles que l'obsession de la constitution de la mémoire dans le contexte présentiste et permettent de mesurer l'engagement ou le manque d'engagement de l'archive avec les histoires monumentales et/ou déjà racontées. À partir de là, la recherche navigue à travers quelques thèmes centraux: mise en archive – personnages de l'archive (modalités), personnages et leurs rôles avant l'archive; situations antagonistes de relation avec lui, appelées *frictions* (tension/dysphorie X affinité/euphorie), selon les sens opératoires de *l'histoire* dans les récits et les sphères publique et personnelle de l'archive, dans ses nuances (politique et juridique, sociale et culturelle); des engagements pris par le récit fictif avec l'ouverture de la fabrication historiographique, des fissures dans les approches conventionnelles et des excuses et des objets qui y sont marginalisés; statuts de fiction et réalité/vérité dans les fictions examinées. Au vu de certaines récurrences dans de telles représentations de la figure esthétique et épistémologique de l'archive, on cherche également à vérifier l'hypothèse d'une catégorie ou d'une lignée pour de telles fictions (*fictions de l'archive*), en considérant les différentes possibilités d'articulation existantes entre les domaines de sens de archives et fiction.

MOTS-CLÉS: archive; ficción; friction; histoire; mémoire; vérité.

ABSTRACT

This thesis examines the narrative staging of the archive in a quartet of contemporary fictions: *Three Lives* (2008) and *The Anatomy of Martyrs* (2011), by João Tordo, *The Museum of Innocence* (2008), by Orhan Pamuk, and *My German Brother* (2015), by Chico Buarque. Taking the phenomenon of insistence of the compositional element of the archive in fictional production as its kick-off, this analysis groups narratives that, by the common presence of the archive (brought up in its figures, namely document, collection, museum, encyclopaedia, among others), reflect issues such as the obsession by the constitution of memories in the presentistic context, and allow to assess the commitment or lack of commitment of the archive with the monumental and/or already told stories. Therefrom, the research navigates through some central topics: *mise en archive* – archival figures (modalities), characters and their roles before the archive; antagonistic situations of relationship with it, called *frictions* (tension/dysphoria X affinity/euphoria), according to the operating meanings of *history* in the narratives and the public and personal spheres of the archive; commitments assumed by the fictional narrative with the opening of historiographic making, from fissures in conventional approaches and from excuses and objects marginalized in them; statutes of fiction and reality/truth in the fictions examined. In view of some recurrences in such representations of the aesthetic and epistemological figure of the archive, it is also sought to verify the hypothesis of a category or lineage for such fictions (*fictions of the archive*), considering the various existing possibilities of articulation between the domains of meaning of archive and fiction.

KEYWORDS: archive; fiction; friction; history; memory; truth.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O único retrato conhecido de Catarina Eufémia	69
Figura 2 - João Tordo visita ao Memorial de Catarina Eufémia, em Baleizão (Alentejo)	116
Figura 3 - João Tordo chega a Baleizão	116
Figura 4 - Romaria do Partido Comunista Português à Catarina Eufémia	117
Figura 5 - 53º nicho: o coração partido de Kemal	137
Figura 6 - 54º nicho: Tempo.....	143
Figura 7 - A espiral espaço-tempo alinhavando momentos e objetos (vista de cima do museu)	144
Figura 8 - A espiral espaço-tempo no brinco de Füsün	145
Figura 9 - Melten, o primeiro refrigerante turco	149
Figura 10 - 13º nicho: Amor, coragem e modernidade.....	154
Figura 11 - <i>Visões simultâneas</i> , de Umberto Boccioni.....	167
Figura 12 - 66º nicho: O que é isso?.....	187
Figura 13 - Detalhe do painel com a coleção de 4.213 guimbas de cigarro de Füsün	192
Figura 14 - O museu-casa.....	197
Figura 15 - Nota de Chico Buarque ao final do livro	218
Figura 16 - Página 1 da carta do Consulado da Alemanha à Sérgio Buarque de Holanda/Sérgio de Hollander.....	225
Figura 17 - Sérgio Buarque de Holanda em sua biblioteca	240
Figura 18 - Dedicatória de Guimarães Rosa a “Sergio de Hollander”	245
Figura 19 - Capa dos livros de Orhan Pamuk e Chico Buarque	297

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
ARQUIVOS PÚBLICOS	27
1 O SOBREVIVENTE E O EXECUTOR DE MEMÓRIAS.....	28
Da vida.....	28
Coisas findas que ficam	34
Calar, falar. Escutar?	42
“Crucifiquem o mensageiro”: memória e justiça em <i>As três vidas</i>	56
Do arconte ao executor de memória: o deslocamento do arquivo.....	64
“Um mártir é um mártir é um mártir”: o arquivo, da <i>veritas</i> às virtualidades, em <i>Anatomia dos mártires</i>	70
A ‘testemunha audiente’ e a redenção histórica.....	79
A história reimaginada: um jogo de soma zero	107
ARQUIVOS PESSOAIS	118
2 O ARQUIVO-CASA.....	119
A ocupação da história.....	119
<i>O Museu da Inocência</i> : o grito do amor	123
O tempo de quatro paredes.....	137
“Aquece ser pequeno”	157
Que história é essa?	161
Enquanto isso... ..	185
<i>O irmão alemão</i> e o pai dos livros.....	200
A viagem pela biblioteca-pai e a negação da fonte	216
3 FRICÇÕES-FICÇÕES.....	246
Plano	246
Fricções.....	249
<i>As três vidas</i> & <i>Anatomia dos mártires</i> : contra o arquivo.....	251
<i>O Museu da Inocência</i> & <i>O irmão alemão</i> : pelo arquivo	261
Ficções	275
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	301
REFERÊNCIAS.....	306

ABERTURA

A desoras, uma criança desperta assombrada pela ideia de que as histórias contadas nos livros enfileirados na estante de seu quarto se reescrevam. Basta mesmo que ela feche os volumes e lhes dê as costas: as páginas se acumpliciam secretamente como os corpos cálidos dos amantes, estirados lado a lado dentro da noite. E ciciam, entre sonho e vigília, que a floresta seja savana, que as pedras falem, que os animais sejam escovados a contrapelo – para arrepio dos domadores –, que os relógios avariem e que os trilhos que encaminhavam a desfechos se descarrilhem.

Conta o mito grego que o rei Tântalo, após servir a carne do próprio filho em um banquete, é sentenciado por Zeus à eternidade em um vale abundante em água límpida e frutos vistosos. O sádico soberano, porém, ao esticar as mãos para saciar a sede e a fome, assiste, impotente, a cada coisa mudar de lugar.

Como ele, o leitor se torna também uma criança supliciada pelas histórias movediças. Ele sai então em busca de uma fonte provedora, cravada sob o Sol, que lhe conte tudo o que há para saber nas outras, e além, esquecendo-se de que, também ela, é uma história. Até que um dia, enfiado do banquete, a fome e a sede lhe fazem falta. Ele as revisita nas páginas outrora renegadas e as degusta em todas as suas notas, enquanto as sente se fundirem, uma vez mais, à saciedade. Esta, porém, também passa, e o ciclo recomeça, interminável.

O leitor se põe a cismar sobre o rico efeito desse vaivém, em que as histórias se adormecem e despertam a si mesmas com voz, silêncio e poder de alusão infinita, para levar à plenitude e à falta, ao céu e à terra, ao singular e ao plural. Filhas do Sol e da Lua, elas nos falam de deuses e homens, nos fazendo dormir, sonhar – talvez viver, talvez morrer.

INTRODUÇÃO

Como entusiasta, frequentadora e pesquisadora de arquivos, colecionei, ao longo de muitos anos, sementes do que ora germina como pesquisa e interesse habilitado a uma lida teórica.

No inventário de suas estações, reencontro algumas entradas, todas inclassificáveis quando o caso é separar ‘vida’ e ‘obra’: as coleções de bibelô de minha avó (sempre acompanhadas de uma visita guiada com a narrativa pormenorizada da origem, nacional ou internacional, de cada peça, assim como da identificação, em ordem afetiva, de quem fizera o regalo); a primeira excursão a um museu, o Abílio Barreto, em Belo Horizonte, e o eco do ‘shhhhhh’ da professora pelos corredores frios; o desfile das letras douradas de minhas primeiras enciclopédias na estante de eucalipto da sala, o que me leva ao misterioso desaparecimento do volume 8 da Delta, em uma casa com três crianças suspeitas; um antigo bloco de papel manteiga para cartas; a primeira vida – digo, arquivo – perdida em disquete, entre tantas outras.

É outro registro, porém, a me trazer o primeiro raio de consciência sobre o arquivo como atividade e tratamento: a luz azul do gabinete de trabalho de Henriqueta Lisboa, o primeiro espaço que visitei, no Acervo de Escritores Mineiros (AEM), em 2005, ao ser recrutada, por Reinaldo Marques, como bolsista de Iniciação Científica. Na visita guiada, o professor (conhecido por sua reputação para contaminar seus alunos já nas aulas inaugurais de Teoria da Literatura com o ‘vírus’ do arquivo, cujo desuso enquanto produção ativa e função utilitária, como então nos parecia, era inversamente proporcional ao potencial de reuso crítico-ativo), chamava particular atenção para um detalhe, que fazia sua inflexão de voz mudar em sinal de admiração: a encenação, por meio de uma lâmpada, do biografema do *Azul profundo* da poetisa professoral. Posicionada sobre sua mesa de trabalho, a luz, sempre que acesa para receber um visitante, refletia-se sobre as teclas da máquina de escrever.¹ Mas, a meus olhos, o que ela iluminava, acima de tudo, era a

¹ Méritos dados à arquiteta do museu, Maria Edwiges Sobreira Leal, ao curador Paulo Schmidt e aos idealizadores do AEM, Wander Mello Miranda, Eneida Maria de Souza, Haydée Ribeiro, Maria Zilda Cury, Melânia Silva Aguiar, entre outros, que iniciaram a jornada de criação do AEM com a recepção dos fundos

encenação, a escolha de ali colocá-la, a qual focalizava menos um dado prévio à exposição (quer dizer, algo sugerido entre a biografia e a obra da escritora, já que, estava visto, não se tratava de um objeto que pertencera a ela) do que punha em evidência a própria construção do arquivo.

De lá para cá, o trabalho com os arquivos literários rendeu-me muitos frutos acadêmicos, em aulas, eventos, textos e convivências, que continuam a me devolver às lembranças do AEM, onde fui apresentada às facetas e realidades cardeais do arquivo: o suporte; a institucionalização; as fronteiras e os conflitos de interesses entre o público e privado; o espaço; a montagem/exposição; as “ironias da ordem”;² o uso; a inteligibilização; as interfaces criadas pela manipulação; a conservação X a destrutibilidade; o fetiche. Só hoje, porém, compreendo que o envolvimento com as tarefas do dia a dia desse arquivo (durante o tempo em que ele sofreu em minhas mãos) – desde a abertura das caixas, passando pela limpeza, descrição, catalogação, até sua apresentação cenográfica e disponibilização para o pesquisador – era indissociável do pensamento sobre ele, ou seja, de sua apropriação como objeto conceitual, tanto quanto da constituição dos alicerces de uma cultura patrimonial, no ainda ingrato solo brasileiro.

Insiste na memória a impressão provocada pela lâmpada azul no escritório de Henriqueta Lisboa, como o início de um longo aprendizado: o arquivo era mais que o guardado pelo titular e o modo como o pesquisador o dispunha. Assim, não se definia como algo dado, em materialidade e intenção original, repassado pelo passado (a lâmpada não saía de uma caixa ‘fugida’ dele ou por ele expedida), embora nisso resida grande parte de seu feitiço. O arquivo – no caso, o pessoal – não era uma essência, a inerência de uma origem/matriz, nem estava fechado como produção, mas se encontrava na atualidade do gesto e da visada de seus novos arcontes e usuários, dos quais também informava. O arquivo não era o bastidor da vida de ninguém, nem o espelho ou a tradução de um acontecimento anterior/exterior a ele mesmo, mas seu próprio acontecimento, suas regras e mecanismos, sua possibilidade e limite, seu ““ter lugar””.³

documentais de Henriqueta Lisboa, em 1989. Hoje, o espaço está aos cuidados de outros arcontes, e já reúne 14 acervos de escritores, tornando-se referência nacional para os museus do gênero. Para mais informações, cf. *A trama do arquivo* (1995).

² Expressão de Maria Esther Maciel, que dá título a livro de 2010, publicado pela Editora UFMG.

³ PEDROSA *et al.* *Indicionário do contemporâneo*, p. 2.

Intuitivo, alavancado da experiência, esse *insight* não tinha naquele momento tal clareza e vocabulário. A reflexão sobre o arquivo foi ganhando fluência com os achados teóricos, principalmente os de Jacques Derrida e Michel Foucault, em *Mal de arquivo* (1995) e *A arqueologia do saber* (1969). Embora, a essa altura, eu sequer distinguisse o arquivo em modalidades, âmbitos, nuances, tampouco na diversidade de usos que lhe eram dados pelos campos de saber, já me era possível, no entanto, entender o básico: o ‘ser’ do arquivo dizia respeito à sua apropriação histórica, epistemológica, estética, prática – na qual se cruzavam olhares, agendas, escolhas, temporalidades e personagens – e, ainda, ao que o tornava possível em primeira instância, como artifício, assentando-se ele sobre seu não assentamento.

Ainda que a semente desta pesquisa viesse sendo regada com a razão das leituras críticas sobre o arquivo, só a literatura a faria se abrir. Durante os anos de mestrado (2012-2014), quando meu olhar se prendeu às armadilhas da intimidade nos arquivos epistolares de Mário de Andrade e de outros escritores,⁴ conheci por dentro o lugar fronteiro entre a memória individual e a coletiva, o escritor e suas personagens, a literatura e o documento, a poética e a política, a biografia e a ficção. Eu então me colocava diante de documentos, isto é, o problema em que minha análise mais se alongava era expor as ficcionalizações (no mínimo, vencer a negação do coeficiente estético dos textos) e um conjunto móvel de intencionalidades, em função do interlocutor, na carta marioandradiana. A hipótese, é claro, buscava sacudir o mito da espontaneidade pura das práticas de escrita de si quando elas partiam de escritores e, particularmente, de Mário, em primeiro lugar, porque se tratava de escritas.

Concluir pelo postulado da heterogeneidade, da indecidibilidade ou mesmo de movimento pendular entre muitas dimensões na abordagem do arquivo epistolográfico ainda me parecia sugeri-las ou preservá-las em situação de dicotomia. Sobretudo, parecia não deixar de ser uma concessão à teoria, talvez uma tentativa, ainda que disfarçada, de uma dissolução da indomesticção do texto em uma ideia de gênero (considerando-se que chegar a ela seria o corolário). Meu interesse então se voltou à busca do que

⁴ Pesquisa cujo fruto foi a dissertação “*Eu sou trezentos*”: *índices biográficos e automodelagem na correspondência pessoal de Mário de Andrade* (2014), publicado em livro sob o título *O guru da Lopes Chaves: Mário de Andrade e a epistolomania* (Nea-Edições, 2016).

corresponderia ao oposto complementar do problema perseguido no mestrado: literaturas que fizessem fronteira com documentos, a propósito das quais estivesse em questão o coeficiente de veracidade pelo conflito com o estatuto ficcional do texto, bem como a interface com os campos de conhecimento que vi congregados pelo arquivo no AEM, como história, antropologia, psicologia/psicanálise, arquivologia, ciências da informação, museologia, arquitetura.

Foi quando, em 2015, chegou-me a notícia do livro de um escritor português, João Tordo, *As três vidas* (2009), que recebera o Prêmio Saramago, em meio à vaga de popularidade internacional de escritores de língua portuguesa, levantada com Mia Couto, Valter Hugo Mãe, Ondjaki, José Eduardo Agualusa, Gonçalo M. Tavares, Patrícia Reis, José Luís Peixoto, Isabel Rio Novo, entre muitos outros. Tratava-se de um dos primeiros lançamentos, no Brasil, da coleção Ponta de Lança pela editora Língua Geral, iniciando um intercâmbio mais sistemático entre as literaturas da comunidade lusófona (Brasil, África e Portugal).

Erguido inteiramente sobre a presença ameaçadora de um arquivo (mais uma ideia dele do que uma existência, porém, não menos adversa ao protagonista), *As três vidas* desafiava, entre outras coisas, minha simpatia/fetichismo pessoal pelo arquivo e o hábito de tê-lo como vetor inocente da história. Chamava-me a atenção que o romance também oscilasse entre discernir história e memória, dramatizando a reapropriação de uma pela outra, e igualá-las, sem deixar muito claro em que medida o fazia de forma intencional ou não.

Pouco depois, com a curiosidade de saber se o interesse de Tordo pela memória era episódico, fui a outros de seus livros, como *Hotel Memória* (2007), *Livro dos homens sem luz* (2004), *Biografia involuntária dos amantes* (2014) e *Anatomia dos mártires* (2011). Encontrei um escritor obcecado pelo tema, um acumulador de articulações sobre a memória, segundo seus múltiplos sentidos e aplicabilidades. Neste último romance, porém, surgia uma semelhante à de *As três vidas*, pela presença de um traço mnésico que emanava do presente,⁵ desprestigiando a fascinação dos cultores do passado pelo arquivo. Além disso, acontecia, por meandros outros, mas fundamentalmente pelas mesmas

⁵ VIRNO. *El recuerdo del presente*.

razões, a desidentidade dos protagonistas com o arquivo, e o consequente ‘sacrifício’ deste.

Nos dois casos, ressaltava que o arquivo não fosse convocado para atuar como prova/evidência e que, sobretudo, a história, na concepção desenvolvida pela narrativa, só pudesse se efetivar se operasse com outras fontes, metodologias, testemunhas e causas. Nesse sentido, a ação dos narradores implicava abandonar a ‘muleta’ mnemotécnica do arquivo, duvidando do fato de que *a história* estaria na capacidade de fazer mimeses do passado. O desacordo dos narradores com o projeto do arquivo, proporcional ao peso da oficialidade que lhe era atribuída, passava pelo fazer ficcional, como uma espécie de antídoto.

Nas duas obras, era reconhecível, ainda, a presença de uma narrativa dentro da outra: a escrita de um narrador como o objeto da narrativa do livro, em alinhamento. A mistura de capítulos catastróficos do século XX com tramas inventadas, em que os estatutos de ‘ficção’ e ‘verdade’ eram testados e embaralhados, levava a indagações, sob muitos pontos de vista, sobre a estabilidade desses conceitos. Entendi ser essa a questão que fronteava meu interesse em Tordo, alinhando minhas buscas iniciais: a ficção poderia desarmar a ideia do arquivo como verdade, expondo-o como artifício/construto, conjunto de apropriações? Se sim, como? Além disso, o texto ficcional poderia, dentro dele mesmo, harmonizar-se esteticamente com a dúvida, promovendo-a como experiência em si, sem que fosse preciso prometer algo depois/além dela?

Porque o que procuramos é que nos encontra, foram surgindo pelo caminho outras narrativas cujo ponto focal era o arquivo, as quais foram reforçando e ramificando minha pergunta original, em função das particularidades temáticas que desenvolviam, mas, sobretudo, das modalizações do arquivo. Ora ele se achegava mais de um conceito, ora de uma alegoria, ora de um processo cognitivo da consciência, ora de uma técnica de processamento de informações, ora de uma ‘jazida’, entre outras variações (quando não ocorria que todas, ou parte delas, surgissem imbricadas). Das que a memória recompõe, estão: *O Museu da Inocência* (2008), de Orhan Pamuk; *Mongólia* (2003) e *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; *Machado* (2016), de Silviano Santiago; *Conta comigo*, de Mário Levrero (2013); *Museo de la Revolución* (2006), de Martín Kohan; *Austerlitz* (2001) e *Os emigrantes* (1992), de W. G. Sebald; *A literatura nazista na América* (1996),

de Roberto Bolaño; *Um general na biblioteca* (1985), de Ítalo Calvino; *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas; *História abreviada da literatura portátil* (2011), de Enrique Vila-Matas; *O irmão alemão*, de Chico Buarque (2015).

Os modos com que tais narrativas manipulavam o arquivo – dando-lhe, por exemplo uma modalidade, uma atmosfera, um lugar na arena público ou privada, fazendo-o despertar esses ou aqueles sentimentos nas personagens que o rodeavam – pareciam já colocar a questão de suas apropriações múltiplas em primeiro plano. Isso validava a necessidade de uma abordagem não redutora, que não se precipitasse em ligá-lo a um caráter estável, mas que o considerasse à vista das fisionomias assumidas. Nesse sentido, uma direção metodológica já estava sugerida: a não generalização, o estudo caso a caso, a fim de, entre outras coisas, permitir a manifestação espontânea de uma poética do arquivo nessas representações.

Não foi até 2015, no entanto, que se apresentou a ideia de que essa insistência do arquivo como elemento composicional em ficções pudesse identificar uma classe ou linhagem de narrativas, nomeadamente entre as décadas de 1990 e 2000, cuja explosão refletisse, para começar, fascinação pelo arquivo como espaço de fabulação, além de zelo, em face do desaparecimento de suas modalidades consagradas (hoje, não mais uma projeção). No ensaio “Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo”, originalmente apresentado como conferência em 2014 por Reinaldo Marques na XI Jornada Andina de Literatura Latino-Americana, esse era não só o objeto de investigação, como ele recebia um nome: “ficções do arquivo”. Embora não reclamasse patente sobre ele, o pesquisador remetia-se, sob o signo de uma suposta novidade ou tendência, a um conjunto de narrativas contemporâneas cujo núcleo comum eram as encenações do arquivo (miméticas ou não), também apelidadas por ele de figuras: museus, bibliotecas, enciclopédias, coleções, pastas, diários, cartas, cadernos, (auto)biografias, fotos etc. A essa marca estética mais saliente correspondia uma tônica temática, qual seja, a discussão da crise do fazer/saber do histórico, levantada graças a uma ‘invasão’ e possível atualização, pelas ficções, de interesses e competências tradicionalmente ligados aos estudos históricos e culturais.⁶

⁶ MARQUES. Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo.

Antes mesmo de me conectar à hipótese por detrás da rubrica, foi o sintagma a me saltar aos olhos, no qual se estampava o temor de uma relação não bem enfrentada no que concernia não apenas ao arquivo, mas à ficção. Municiada pelos casos que já tinha em mãos – e muitos deles coincidiam com os contemplados no ensaio –, meu movimento foi o de apurar a relação exercitada entre o arquivo e a ficção para aferir possibilidades de diálogo entre as narrativas. A primeira preocupação, no entanto, era que, sugestionada pela rubrica, eu fosse induzida a levantar interseções, novamente seduzida pelos apelos da ordem classificatória. Impôs-se, nesse sentido, a necessidade de um critério preventivo: deixar que as obras orientassem o escopo da pesquisa, que elas levassem às ficções do arquivo como ponto de chegada (se assim fosse o caso), e não como ponto de partida.

Nesse percurso, foi ficando claro que as narrativas que contracenavam com meus interesses primevos eram aquelas que, uma vez colocadas lado a lado, permitiam traçar um espectro de interações possíveis entre o arquivo e a ficção, ora mais tensas, ora mais amigáveis. Em alguns casos, a ficção se assumia como o oposto/negação do arquivo; em outros, ela se apoderava dele, num gesto de conciliação, apontando para possibilidades de relação que tanto a inseriam como encenação no interior da narrativa, quanto a extravasavam.

Além disso, nesses textos, embora grande peso tivessem o entorno e a materialidade do arquivo para presentificá-lo, era insuficiente abordá-lo como uma presença decorativa. E embora as preocupações, diríamos, ‘externas’ à ficção, ainda mesmo as relativas à contingência histórica do próprio arquivo, dessem causa aos enredos, a ordem do dia não justificava plenamente a evocação do arquivo. Sua encenação se coordenava ao estabelecimento de relações *simbólicas/pessoais* dos personagens com ele, as quais, dado o grau de intensidade, chamei de ‘fricções’: a negação da equanimidade em se tratando do arquivo.

Isso porque, ao não se comportar nas narrativas como um símbolo comemorativo ou inerte, mas como um instrumento de sensibilização do presente, desfazia a neutralidade do passado, sua concepção como algo morto, encerrado e alheio. Como veremos, esse, dentre outros aspectos, poderá ser encarado como um distintivo das obras analisadas, uma realização, em ficção, da crítica ao que François Hartog denomina como

“presentismo”:⁷ a hipertrofia de um presente emparedado entre a comemoração do passado e a improbabilidade do futuro.

Para o historiador, o crescente de uma preocupação com memórias e genealogias⁸ seria introduzido como consequência da transição para tal regime de historicidade, um tempo que, na inconsciência de si mesmo, está em conflito com sua própria historicidade. Nele, fomenta-se uma cultura patrimonial que, a despeito de abarrotar as sociedades com informações de memória, aliena em relação ao passado e não se articula ao futuro em suas ações. O abuso de memória cria, portanto, prejuízos; o presente se prorroga indefinidamente; a história é tida à conta de uma sucessão vazia e homogênea.⁹

Reconhecendo a problemática enfrentada por Hartog no universo das ficções tratadas, a questão era determinar se e como o arquivo poderia tomar parte nessa grande fachada. Nesse sentido, era também de se perguntar quem seriam os arcontes deste arquivo, e como procederiam. Em duas narrativas de João Tordo – *As três vidas* e *Anatomia dos mártires* –, a resposta surpreendia: aqueles que podiam refutar a apropriação monumentalizante do arquivo eram os mesmos que não propunham nenhuma outra, ou seja, seus não usuários, muito menos arcontes, mas herdeiros de uma missão que apenas começava com a crítica dele. O arquivo, portanto, colocava-se para eles como adversidade, sem, porém, inspirar usos outros, já que *um*, concebido o único, era tomado por sua ‘natureza’. Nessas condições, a ação do narrador-protagonista, pela ferramenta da ficção, ia *de encontro ao* arquivo, cuja insígnia era sujeitar entes históricos, fazer deles *objetos*, silêncios.

Diante de um primeiro caso em que o arquivo era o que realizava uma visão/modelo de história a ser destruída (o que se mostrava coerente com seu posicionamento em âmbito *público*), eu projetava encontrar um segundo em que sua existência expressasse seu reapoderamento para novos usos. Dispor do arquivo em situação de não subordinação a autoridades terceiras, em que a noção de um *arquivável* não estivesse limitada a um choque com o *arquivado*, me aproximava naturalmente do universo do arquivo privado/pessoal. A possibilidade de trabalhar com um contraponto

⁷ HARTOG. *Regimes de historicidade*: presentismo e experiências do tempo.

⁸ HARTOG. *Regimes de historicidade*.

⁹ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 249.

possível da realidade do arquivo em João Tordo ganhou corpo com *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk, e *O irmão alemão*, de Chico Buarque, narrativas que iam *ao encontro* do arquivo, ou em que o ‘arquivo’ estava conjugado em primeira pessoa, de forma ativa, a partir de seus sujeitos produtores/titulares, ou colecionadores soberanos. Nesses casos, era também digno de atenção que a ficção não atuasse *contra* o arquivo, mas sim *por e com* ele.

Estava então fechado o quarteto em vitrine nesta tese, o qual dava conta de revelar as apaixonadas condutas e defesas a propósito do arquivo, em encenações que partilhavam a capacidade para exagerar as problemáticas e potencialidades criadas pela empreitada. A escolha por elas pode ser explicada justamente pelo fato de que essa tinta forte, ou pintura de extremos (não isenta, é claro, de seus matizes), favorecia o ambiente de discussões críticas sobre o projeto do arquivo, seus impasses, ambiguidades, inconclusões. Como cedo percebi, estas discussões também contemplavam, com igual ou maior importância, a história, como problema conceitual e operacional.

De um lado, a cena pública do arquivo; o arquivo como imposição, cuja existência excluía a de outros meios/modos de recordação, colocando a memória arquivada e as memórias não arquivadas em situação de agonística; de outro, a cena privada do arquivo; o arquivo como a expressão do direito individual à memória e opção mnemotécnica, estabelecendo como convicção a pluralidade de memórias. Em um canto, a percepção pessimista do arquivo e o afã de ‘mudar o mundo’, expurgando-o de sua presença, habilitava um sentido de história pela *destruição* do arquivo; em outro, a percepção encantada e quase personificadora do arquivo, que o exaltava como a um instrumento transformador de mundos, um cavalo de batalha, culminava com uma (re)apropriação da participação na história como amplo direito, por meio da *construção* do arquivo.

A posição dos protagonistas nas narrativas encaminhava a primeira hipótese da tese, há pouco mencionada: a noção de *fricção*, que, conforme o que a própria palavra sugere – o roçar de dois corpos –, concernia também às experiências estéticas suscitadas pelo arquivo nas personagens, reverberadas no leitor. Esta fricção, nos casos emoldurados, previa não só o atrito, o choque entre forças em oposição (remetendo a seu significado tradicional, em física), mas também o movimento insistente – e por que não dizer –, algo erótico, de contato entre corpos.

De um ponto de vista mais estético, como conjunto, tais obras também iam se tornando interessantes pela afinidade, equilibrada à sua variabilidade intrínseca, em aspectos como a ligação dos temas de memória e história, tempo, viagem, vida e morte, e, nesse sentido, partilhando um gosto pela tessitura compósita, com a aproximação de registros de escrita aparentemente inconciliáveis, mas conciliados por uma noção de *ficção* (ensaio, reportagem, relato etnográfico, diário, biografia, memória, romance); a representação das rotinas de trato com o arquivo – descoberta, guarda, pesquisa etc. –; a evocação, frequentemente jocosa, da atmosfera das narrativas de detetive e das técnicas de investigação; a exposição do processo/percurso da própria obra – ela mesma, um arquivo –, incorporada à fábula,¹⁰ além do autoconvite do autor para comparecer, de modo mais ou menos explícito, em sua própria narrativa.

Com esse material, delineou-se a proposta de uma investigação das encenações narrativas do arquivo fixada em dois objetivos gerais: perseguir o arquivo em seu universo polissêmico e formular um estatuto/validade estético-epistemológica para essas ficções, fomentado por trânsitos entre os domínios disciplinares de literatura e historiografia. Destrinchados, estes objetivos se desdobraram em quatro específicos: a *mise en archive* – figuras do arquivo (modalidades), personagens e seus papéis perante o arquivo; situações antagônicas de relacionamento com ele, ora denominadas como *fricções* (tensão/disforia X afinidade/euforia), conforme os sentidos operantes de *história* nas narrativas e as esferas pública e pessoal em que o arquivo estava inserido (em suas nuances, política e jurídica, social e cultural); compromissos assumidos pela narrativa ficcional com uma suposta abertura do fazer historiográfico, a partir de fissuras nas abordagens convencionais e de pretextos e objetos nelas marginalizados; estatutos de ficção e realidade/verdade nas *ficções do arquivo*.

Nesses termos, esta tese se lança a analisá-los por meio de uma metodologia transdisciplinar e comparatista, buscando operar por uma inversão: coloca o objeto na posição de condutor, é dizer, não instala aparelhagens teóricas para vê-las confirmadas, mas faz da teoria uma interlocutora no percurso em companhia das narrativas. No diálogo

¹⁰ MARQUES. Ficcões do arquivo.

equilátero entre essas vozes, a curiosidade crítico-conceitual, balanceada pelo tempero ensaístico, faz de seu meio e fim conversar mais com os textos, falar menos sobre eles.

Objetivamente, a análise se desenvolve em três capítulos, valendo-se da organização das narrativas em dois pares de encenações do arquivo, que também nomeiam os dois blocos da pesquisa: o histórico/público, correspondendo às ficções *As três vidas* e *Anatomia dos mártires*, assinadas por João Tordo –, e o pessoal, correspondendo às ficções *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk, e *O irmão alemão*, de Chico Buarque. Com finalidade comparativa, acontecem ainda incursões pontuais por outras obras.

O primeiro capítulo, “O sobrevivente e o executor de memórias”, dedicado ao par *público*, explora as figuras do narrador/testemunha e do sobrevivente em João Tordo, colocando no centro da discussão o exercício da escuta e a crítica do *status* do arquivo como abonador da verdade, a fim de ponderar acerca das potências/impotências da representação artística no enfrentamento dos silêncios e traumas históricos. Nessas encenações do embate com o arquivo como combustão de ciclos de reparação histórica, abordo, a partir de pensadores centrais da ruína e da sombra, Walter Benjamin e Giorgio Agamben, o problema da verdade histórica, a centralidade do narrar (ficção como alternativa) e as ficções do arquivo em face dos discursos ficcionais existentes sobre a memória das catástrofes.

O segundo, “O arquivo-casa”, demora-se no exame das estratégias estéticas de encenação do arquivo nas narrativas de Pamuk e Tordo, as quais refletem a relação de autoridade/titularidade individual com o arquivo. Desse modo, dou continuidade à discussão acerca do narrar, dessa vez, *pelo arquivo*, como resposta, entre outras coisas, a uma crise de representação na história. As ficções desse bloco, ao levantarem a questão da ressingularização da memória histórica, permitem encontrar possíveis identidades da narrativa de ficção (intencionalmente provocadas ou não) com a narrativa historiográfica que se vale daquelas abordagens que operam com escalas menores, a exemplo da micro-história. A própria noção de *histórico*, ao ser interpelada pelas obras, nutre a discussão sobre o exercício de escrita da história em situação de parceria, a partir de temas/interesses outros, o que põe em foco os intercâmbios possíveis entre os campos disciplinares de literatura (assídua exploradora da ficção) e historiografia. O capítulo explora ainda como

as encenações das figuras de biblioteca e museu criam sentidos *sui generis* ou menos prováveis para o arquivo.

O terceiro e último capítulo, “Fricções-ficções”, é dividido em dois momentos: o primeiro alinhava os tópicos erçados na tese ao propor, como centro da encenação narrativa do arquivo, as relações com ele estabelecidas pelos narradores, denominadas *fricções*. Por meio dessas situações de investimento/desinvestimento da empresa do arquivo, significadas, nos enredos, como sentimentos de desilusão ou confiança/efusão, crio ocasião para debater alguns impasses constitutivos da cultura arquivística/patrimonial, voltada para a realidade brasileira. Já o segundo momento articula as fricções à verificação da hipótese de uma linhagem para as ficções do arquivo, e, a partir de uma tentativa de entrada por seu lugar terminológico (ficção + arquivo), concentra-se sobre as interações reconhecíveis entre suas dimensões no que diz respeito às categorias de ficção e realidade/verdade.

Antes de concluir este preâmbulo, preciso dizer algumas palavras sobre o bastidor criativo, parte tão integrante da tese quanto seu teor.

Faz parte do protocolo dizer que uma pesquisa começa com um problema. Afinal de contas, é preciso validar a motivação para anos de prisão a um tema como mais do que um caso de loucura.

A verdade é que não há problema, não há inquirição, sem que haja antes obsessão, cujo grau, naturalmente, é variável. Poderia repetir os discursos prontos sobre o pesquisador obsidiar o tema, senão acreditasse que também o tema obsidia o pesquisador, assim como toda a comunidade de pensamento congregada em torno da “coisa amada”.

Não, a pesquisa não escapa de ser exercício do humano amor, e por isso colorida com fixações problemáticas. Felizmente, se ela é agente, pode ser também o objeto de canalização neurótica, que em si não salva, mas afasta de outras, bem mais perniciosas.

O arquivo é a minha obsessão, e ao preparar esta introdução tomo um instante para cismar que nunca lhe perguntei se o importunei demais com minhas solicitações/assédios, nem sequer se ele quis que eu o elegesse a tal. Então me lembro de

que ele sorriu à minha obsessão com outra, de que somos objetos de um processo obsessivo bilateral, caso contrário, não teríamos atravessado um o caminho do outro.

Com respeito ao meu tema como entidade viva e inteligente, e que também me persegue a mim, tantas vezes em direção oposta àquela em que o persigo, posso agora melhor compreender suas resistências em se deixar despir, assim como suas inesperadas docilidades em me permitir vesti-lo com teorias.

Esta pesquisa é o resultado desses acasos de encontro e desencontro entre obsessores. Para que duas ações de igual valor e intensidade não se anulem, é preciso não só aprender a perseguir, mas a ser perseguido. Chamemos a isso de contracenar: tentar agir nos espaços vazios, em que houve permissão ou retração do outro, estendendo-lhe o mesmo tratamento; ouvir quando o outro fala (ou grita); render-se e permitir-se levar, ainda mesmo que estrategicamente.

Essa estranha etiqueta da obsessão, que se não chega a expressar um contrato expressa uma solidariedade entre egoísmos, desenha-se entre muitos tropeços e encurraladas, de maneira que uma considerável dimensão do texto de pesquisa performa o caminho percorrido até ela. Por essa razão, ele nem sempre, ou raramente, é macio.

Se há, então, uma situação de escrita em que o autor pode manifestar seu mais hostil leitor é esta: a de produção do texto que defende uma pesquisa acadêmica. Todos os que já percorreram essa jornada sabem, e os que não percorreram podem adivinhar, que esse não costuma ser um leitor condescendente. O pior cenário se arma quando essa presença é conjurada a destempo, como um juiz com poder de mando para antecipar os passos em falso do autor, e assim lhe atar os pés e mãos.

Escrever uma tese envolve a arte da contemporização com esse crítico tantas vezes implacável e cético, que conta com o erro, e que, na certeza de que o fruto do texto só se faz na vigília, pode chegar a matá-lo por excesso de zelo, o que é o mesmo que desencorajá-lo de crescer porque existir é perigoso.

Bem, pelo menos duas possibilidades existem, a uma certa altura: na primeira, e mais comum, o crítico corre com o texto para um lugar inalcançável pelo autor. Um autor possível chora sua derrota à margem do texto que poderia ter sido e que não foi, e toma como sua a verdade do crítico de que o texto não feito é melhor do que o texto imperfeito.

Outro ainda pode insistir em desafiar a autoridade do crítico cortando atalhos à foice até o texto. Autor e crítico então se emboscam um ao outro no matagal cerrado; o texto, porém, é o que mais sofre, e ao final exhibe no rosto as marcas da luta e, pior, da sua redução a pivô de uma contenda em que um deve perder para que o outro vença.

Na segunda possibilidade, menos provável, pelo bem do fruto, o crítico consente em liberar o campo para que o autor encontre sua solidão produtora.

Mas há ainda uma terceira, na qual é o autor quem parece escapular para bem longe de seu crítico, mas devagar e sorrateiro, usando da própria autoconfiança de lebre do outro para levar a melhor (prefere chegar à outra margem no dobro do tempo a não chegar). Só que justo quando sente já o ter deixado para trás na distância, onde pode gozar de um quase total silêncio, o autor percebe que sua sombra seguiu alinhada à do outro, mas independente, numa espécie de solidão assistida. A primeira não se embaraça à segunda, dando-lhe liberdade ampla de movimentos, nem a segunda corre da primeira. Sem resistência de parte a parte, autor e crítico se escrevem no espaço; há cadência, há dança, há estado de graça – e ele é o texto.

ARQUIVOS PÚBLICOS

O SOBREVIVENTE E O EXECUTOR DE MEMÓRIAS

Mas as coisas findas
 (...)

Essas ficarão.

Drummond

Da vida

Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Silviano Santiago defende seu último livro, *Machado* (2016), como um caso de “romance de sobrevida”, e situa a espécie ficcional como exemplar do século 21, por oposição ao romance de formação de origem alemã (*Bildungsroman*), que floresce em fins do século 18.¹¹ No romance de Santiago, os últimos anos de vida de Machado de Assis (1905-1908) são reimaginados com a liberdade de congregar, em um mesmo texto, os gestos biográfico, ficcional e crítico-investigativo, ao mesmo tempo em que nele o escritor comparece como eu empírico e personagem.¹² Ele ombreia e sofre *com* o último Machado, em suas próprias palavras, até as raias do “transe mediúnico”,¹³ e é essa analogia espiritual que lhe permite escrever como uma testemunha – extemporânea – da pessoa morrível do ‘Bruxo do Cosme Velho’.¹⁴ Assim, ambos contemplam sua finitude (escrevendo com seus corpos, cada vez mais de matéria), experimentam a ausência daqueles que lhes são caros, atravessam as agruras, não apenas físicas mas morais da maturidade, e, sob o peso e a glória de seu próprio nome, *sobrevivem*.

Começo por relembrar brevemente alguns dos aspectos fundamentais desta segunda espécie romanesca que Santiago evoca para fins de comparação com seu último

¹¹ FOLHA S.PAULO. Em livro sobre Machado, Silviano Santiago une crítica e romance.

¹² Afirma Santiago: “Muita gente acha que liberdade é só ficção” (FOLHA S.PAULO. Em livro sobre Machado, Silviano Santiago une crítica e romance).

¹³ FOLHA S.PAULO. Em livro sobre Machado, Silviano Santiago une crítica e romance.

¹⁴ Indicação de uso nesta tese: aspas duplas para citação e aspas simples para sentido figurado ou neologismo.

trabalho – o romance de formação. À menção, somos de imediato remetidos à pedra de toque goethiana, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796)¹⁵ e a outras incursões nessa linhagem narrativa de igual importância e longevidade para a tradição literária mundial, entre as quais também podem ser citadas, mantendo a lista curta, *Grandes esperanças* (1861), de Charles Dickens, *Retrato do artista quando jovem* (1916), de James Joyce, e *O apanhador no campo de centeio* (1951), de J.D. Salinger.¹⁶

O *Bildungsroman* define-se basicamente por manobrar uma espécie de lupa psicológica sobre nuances da *Bildung* – do alemão, educação ou formação –¹⁷ de um protagonista desde a infância. Centrada, pois, nesse percurso de desenvolvimento espiritual, psicológico, físico, ético, social e político, que tem parte em um determinado tempo e espaço, a narrativa acompanha o protagonista em viagem:

Bildung se caracteriza como uma viagem, *Reise*, cuja essência é lançar o “mesmo” num movimento que o torna “outro”. A “grande viagem” de *Bildung* é a experiência da *alteridade*. Para tornar-se o que é o viajante experimenta aquilo que ele não é, pelo menos, aparentemente. Pois está subentendido que, no final desse processo, ele reencontra a si mesmo.¹⁸

A viagem, que pode envolver deslocamentos geográficos, mas é, antes, espiritual – o protagonista se distancia do seio de sua origem, movido pelos arroubos, anseios e insatisfações próprios da juventude para os lugares precisos em que encontrará as ferramentas necessárias para o seu amadurecimento –,¹⁹ corresponde a uma jornada de autotransformação, em que ele é levado a desbravar sua paisagem íntima e fazer contato, às costas de um eu familiar, com os *outros* que lhe povoam. A experiência de descobrir-se no estranhamento do que *não é* cria uma arena dramática – bem ao feitio romântico – para o eu ‘profundo’ ante sociedade, época, amor, sangue, valores, costumes etc.²⁰ O

¹⁵ Destaco a continuação tardia do romance, *Os anos de peregrinação de WM*, publicado em duas partes, respectivamente em 1821 e 1829, no qual a noção de viagem é mais central.

¹⁶ A expressão dessa espécie narrativa também encontra solo para além da língua inglesa: no Brasil, em romances como *O ateneu* (1888), de Raul Pompeia, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, e *Infância* (1954), de Graciliano Ramos.

¹⁷ SUAREZ. Notas sobre o conceito de *Bildung* (formação).

¹⁸ BERMAN. *Bildung et Bildungsroman*, p. 147.

¹⁹ SUAREZ. Notas sobre o conceito de *Bildung* (formação).

²⁰ A esse respeito, Georg Lukács cita, em *A teoria do romance*, a *Estética* de Hegel, na qual este define o romance como sendo o “conflito entre a poesia do coração e a prosa das relações que a ela se opõe” (HEGEL *apud* LUKÁCS. *Teoria do romance*, p. 107, nota de rodapé 4).

protagonista reconhece, enfim, que seu lugar é aquele para o qual, a despeito de si mesmo, retorna, no sentido mais próprio da *oikós*, o lar: “O nosso verdadeiro lugar é aquele ao qual sempre *retornamos*, depois de percorrer os caminhos excêntricos do entusiasmo e da alegria, não aquele do qual nunca saímos”.²¹

Espécie narrativa cujo aparecimento coincide com eventos como a ascensão da burguesia, logo, da individualidade moderna, o romance de formação marca a afirmação do próprio romance como texto oficial da modernidade. Afastando-se do herói da epopeia clássica, cujas ações falam em nome do *nós*, impactando o mundo exterior em direção à glória da nação, o romance focaliza o indivíduo isolado, destacando os eventos de transfiguração de seu mundo interior, segundo suas vontades e convicções, também em permanente movimento.

Refletindo em como o desenvolvimento da narração no romance de formação espelha seu mote – a viagem, o “*tour formador*”²² –, de repente salta-me aos olhos o contraste que Santiago insinuou ao indicar o romance de formação como um avesso do romance de sobrevivência. Partindo desta que é uma provocação, e não uma ilustração didática – por isso, tanto mais estimulante –, podemos pensar no século presente, posicionado no caudal das catástrofes do século 20, como o daqueles que conseguiram sobreviver, experiência que remete à destruição, à dor, à resistência e, é claro, à memória (esta, um sentido que o tempo não mata nem anestesia, mas, ao contrário, gera e aguça). Por conseguinte, falar-se em sobrevivência também implicaria um *a quê?*, ou seja, a noção de que um evento traumático ou crucial (em geral, a morte ou a ameaça dela) teve lugar, dividindo a existência em um antes e depois.

Desse modo, se o romance de formação está para o viver em curso, para o indivíduo que aguarda ser lapidado e para um tempo de possibilidades, o romance de sobrevivência estaria para o viver em revista, para o indivíduo em desfiguração e para o tempo residual. Sem meias palavras, teríamos, de um lado, a vida e seus jovens candidatos, e, de outro, a sobrevivência e seus velhos, candidatos à morte.

²¹ SCHLEGEL. *Conversa sobre a poesia apud* BERMAN. *Bildung et Bildungsroman*, p. 147, nota de rodapé 4.

²² SCHLEGEL. *Fragments críticos apud* SUAREZ. Notas sobre o conceito de *Bildung* (formação).

Em uma, a narrativa diante do tempo, a qual o experientista como promessa; a aurora/despertar do sujeito, cujo apetite para ilusões o entrega a salutares desilusões; a construção; a esperança no retorno ao lar e, naturalmente, o lar. Em outra, a narrativa que sofre o tempo vivido, conhecendo-o, via de regra, pelas perdas, como se, por isso mesmo, já estivesse fora do tempo ativo, do jogo dos vivos; a vida restante, ou o prolongamento excepcional da existência, como um lapso ou uma estranha concessão da morte; a decadência; a solidão e o desenraizamento.

Se o caso fosse tão só aproximar as *ficções do arquivo* de uma dessas posições existenciais condensadas nos significantes de *vida* e *sobrevida*, não haveria dúvida: optaríamos pela segunda. Uma justificativa simples seria dizer que se trata de narrativas ocupadas com algum trabalho de memória, e, outra, um pouco mais elaborada, que há nelas uma atração irresistível para as *sobrevivências*, isto é, para situações envolvidas com aquilo e aqueles que restam, que teimam em permanecer, sejam os próprios protagonistas ou não. Considerada, porém, um pouco mais à vista de tais ficções, a oposição esquemática entre vida e sobrevida, nos sentidos supostos, seria desafiável, já que nas primeiras também se oferta a oportunidade para viagem e conhecimento. Sua condição única? Nada menos que a memória. “Recordar é viver”, nesse caso, ganha valor literal.

Esse é nosso ensejo de entrada em *As três vidas* e *Anatomia dos mártires*, do escritor português João Tordo, par de narrativas com que esta tese abre seu caminho. Nelas, desmente-se que a memória seja uma atividade própria ou diletta exclusivamente daqueles que aguardam a morte física, o que faria dela, de certa forma, suplente da vida; antes, a memória apela a homens ainda jovens, manifestando, para eles, justamente a possibilidade de um despertar, sendo provedora do tempo, e do lugar, de semear. Assim, embora se possa considerá-la acionada por um *passado*, seria altamente reduutivo, senão incorreto, dizer que ela se realize apenas como retrospectiva, em seu sentido tradicional, o de mero exercício de compulsar o vivido. Em tempo, saberemos por quê.

Conforme a definição *ex-negativo* permite depreender, essa representação da memória se apoia em um rebaixamento do modelo cronológico e linear de tempo, aquilo a que Heidegger, ao distinguir o tempo da ciência histórica do tempo natural, chamou de

“conceito vulgar de tempo”.²³ Fora deste modelo, pelo qual o tempo do viver e o tempo de viver (ou padecer) o vivido estariam separados, a aludida oposição vida e sobrevida (esta, tomada como o que é sucedâneo à vida, fazendo-se a antessala da morte) não poderia ser formulada, pois elas sequer poderiam ser assim distinguidas. Observemos que, antes mesmo que sejam trazidos à baila os significados outros atrelados à sobrevida no contexto das ficções do arquivo, ela deixa de ser elegível para fazer frente à vida, traduzindo algum grau de alteridade dela.

Nas ficções em exame neste capítulo, o que encontraremos, portanto, é o desprestígio de um entendimento do tempo a partir de sua mensuração quantitativa, o que também concerne a quem o trabalho de memória ‘resta’, uma das dimensões da própria temática por elas enfrentada. Logo, subverte-se também a demarcação entre o que seriam as fileiras da vida e da sobrevida, dos viventes e dos sobreviventes, quer dizer, se esse limite estabelecido é o que os impede de se encontrarem e fraternizarem. Tudo isso porque a vida deixa de ter na morte o seu contrário (bem como em qualquer outra coisa), em primeiro lugar, porque nada está morto/perdido para a memória.

Em segundo, porque os rastros e ruínas não informam do que foi (ou não apenas), mas do que é. Podem, assim, elevar-se a alicerces, potências reestruturantes, que, em vez de apontarem para o tempo do relógio (*chronos*), no qual merecem o tratamento como coisas findas, apontam para o tempo do ‘agora’ (*kairós*), da oportunidade, pela qual não se espera, mas a qual se faz.

No centro das duas narrativas de Tordo, nas quais poderemos ler uma espécie de dramatização do modelo de confecção da história (também ele, um modelo de narrativa) que teve em Walter Benjamin um de seus mais proeminentes críticos, está o arquivo. Encenado como urna do historicismo, elocução da violência e da exclusão, reproduzindo os quadros históricos, ele merecerá a objeção dos narradores, de modo que o referido modelo venha a ser destruído. Os processos envolvidos nessa destruição requerem, da parte de seus agentes, descoberta e educação, as quais demandam toda a sua vitalidade.

²³ Para Heidegger, em “O conceito de tempo na ciência histórica”, na história e na física, “a pergunta pelo quando (*Wann*) possui um sentido totalmente diverso” do que aquele que se verifica nas ciências naturais Ver: HEIDEGGER. *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft*, p. 373.

Esclarecido o papel da vida, uma palavra ainda sobre a sobrevivência: ela não deixará de expressar a manutenção da vida e, mais ainda, o potencial futuro desta manutenção. Todavia, seu significado estará principalmente atrelado a uma presença espectral, via de regra, inconveniente e intempestiva, cuja voz, inaudível aos moucos, persiste ecoando, até que seja ouvida. Nesse sentido, trata-se daqueles que, por isso mesmo, retornam, restam. *Restar* é também o verbo daquele que prossegue nessa vida espectral, cuja voz busca um meio de soar fora do vácuo, este em que ela segue como silêncio. Para tanto, conecta-se aos ouvidos disponíveis, que se sintam dela incumbidos, cedendo-lhe assim um meio de condução, quem sabe, uma narrativa.

Enquanto ‘agentes de fronteira’, os doadores desta narrativa laboram um trânsito entre os reinos dos vivos e dos mortos, e destes são mais que herdeiros indiretos. Por manobras engenhosas do acaso que rege o cosmos ficcional, o qual será objeto de um conjunto de especulações pela via da compreensão benjaminiana da história, floresce entre eles um estranho vínculo, o único capaz de restaurar a capacidade de reconhecimento de protagonistas-ilha em seu próprio tempo, por meio de uma ação de *lembrar* que se faça mais do que um fim intransitivo.

Para chegar com segurança às narrativas tordoanas, detenhamo-nos um pouco sobre a alavanca das ficções do arquivo – o arquivo. A seguir, inicio uma aproximação dele, em seu universo polissêmico, a partir de algumas proposições, que se desenvolvem sobre possibilidades de articulação entre ele e as noções de memória, verdade, vida/sobrevida, morte, rastro e espectro.

Coisas findas que ficam

Aprender a viver, entre a vida e a morte.

Derrida

Todo arquivo começa com a fantasia da não morte: a expressão mais incondicional do querer-se viver é estar vivo. Vivo é atributo transitório – é também dizer, do corpo –, e por isso sonha com a eternidade. Se a finitude é a condição não refutável da vida (propriedade benquista do vivo), a morte não lhe pode ser adversa. Em contrapartida, se quem vive não se quer separado da vida, só ela pode lhe ofertar como: pela memória, que é “o presente das coisas passadas”, como a titulóu São Tomás de Aquino. Esta é a única possibilidade natural, e ilimitada, de manutenção do estado de comunhão com a experiência (viver em gerúndio), sem denegar a morte nem entregar a vida à passagem.

Todo arquivo começa com a organização e antagonização do tempo cronológico. O arquivo é o dedo que aponta para este tempo, dizendo ‘ele existe’. Abstração e concreção, o arquivo é fruto de um gesto de interrupção: ao designar o tempo, descola-se dele como sucessão, comportando-se como se não mais lhe pertencesse. Não obstante, não há arquivo sem a mais consentida inserção no tempo quantitativo; arquivar se apresenta para aqueles mais envolvidos com o tempo (quase sempre, também, os mais afetados por ele). De um lado, o arquivo é presença de espírito que emancipa do tempo cronológico porque *sofre* sua companhia, assim como toda reação sofre intimamente sua causa até se estruturar como tal. O arquivo é o maior crítico do tempo como função, desnaturalizando a contagem como sendo a ‘essência’ dele. Por outro lado, é o próprio correr do tempo a convertê-lo em coisa preciosa para o arquivo, de modo que se pode indagar: se este tempo não fosse a medida do tempo-que-corre, haveria arquivo? Porque este se enamora de certas experiências do tempo galopante – destinando-se, assim, a

guardá-las, com o fim último de inteligibilizar a existência que atravessa o tempo –, nasce a reputação de que o arquivo só se interessa pelo que passou.²⁴

Todo arquivo começa com a relativização da vida: o arquivo é uma providência para ‘quando a morte vier’, o que faz dele uma providência contra a própria força que quer consumi-lo. Sua existência reafirma a morte como o que *ainda não veio*, quer dizer, o arquivo existe porque se defende da morte, mas só pode se defender dela porque existe. Nesse sentido, ele vive porque vai morrer, e morre porque está vivo. A finitude no arquivo tem a dupla – e sincrônica – condição de porvir e atualidade.

Todo arquivo começa porque viver é sinônimo de lembrar, ou porque viver é produzir memória. A) Só aquele que lembra pode dizer que viveu, e como a faculdade natural da memória não fornece, espontaneamente, prova da vida (o evento biológico, íntimo e intransferível da memória se distingue do evento de sua articulação e educação), o arquivo gera a possibilidade de que ela venha a ser conhecida. Como a memória é sempre sozinha (ainda quando as ocorrências que originem seus registros sejam compartilhadas), dizer que o arquivo é prova da vida deve ser precedido por dizer que ele serve de testemunha à própria memória. B) O mito da existência imortal é inseparável do mito da memória total ou não menos que exuberante, pois se o armazenamento integral do vivido significa o colapso da vida (ou de sua qualidade vital), e a possibilidade de morte é, em parte, responsável por ativar a memória, a memória será sempre o entrave da hipótese fabulosa da imortalidade.

Todo arquivo começa porque a memória não é suficiente, ou porque a falha é seu fundamento, donde se conclui que o arquivo não é a memória, mas tenta supri-la e responder por ela. O aparelho humano não é suficientemente desenvolvido para abarcar a experiência, de modo que o arquivo é acionado como mnemotécnica, auxiliar, “córtex cerebral exteriorizado”,²⁵ prótese, suplente. Ele supera a faculdade de memória *do corpo* ao, aparentemente, desassemelhar-se dela como insuficiência, para atuar como um segundo corpo, independente e não orgânico, de senescência mais flexível e dominável, criado na hipótese do esgotamento do primeiro, mas enquanto este ainda vive. (Logo,

²⁴ O arquivo pode, portanto, ser utilizado como instrumento de adoração do passado, normalmente acompanhada pela recusa do presente.

²⁵ LEROI-GOURHAN. *La geste et la parole*, p. 72, trad. minha.

trata-se de um corpo ao qual a *mortalidade* não é aplicável, sendo ela substituída pela *validade*. Para todos os efeitos, enquanto a primeira não é uma condição criada e controlada pela mão humana, a segunda, é.) A memória é contemporânea do corpo do qual depende; o arquivo, não. O arquivo resultaria, pois, dessa experimentação da memória como utilidade deficitária, e coexiste com sua impotência para lhe dar solução. Nessa lógica, mais importante que dizer que sua existência está identificada, bem como condicionada, à memória como perda, seria dizer que a memória lhe é anterior; ela é o seu comando. A função do arquivo seria corrigi-la, pois ele não está subordinado ao corpo natural, suas circunstâncias e limites; ao contrário, é fabricado de forma a contestá-los. O arquivo é o sonho da memória, sobretudo quando esta não for mais uma realidade: ele a realizará como herança e longevidade, como o corpo que ficasse, sem morte avistada, depois da partida da alma.

Todo arquivo começa porque narrar é imperativo. A) O que o arquivo comunica se dá “na ausência do acontecimento ou objeto que constitui seu motivo”,²⁶ quer dizer, ele manifesta “o ato mnemônico fundamental”, “o comportamento narrativo”.²⁷ B) Uma vida sem histórias é inconcebível:²⁸ elas emprestam sentido ao que é, fundamentalmente, a disponibilidade para um sentido; preenchem o lugar vazio da chamada *verdade* com sombras ou ‘próteses’ que agem em nome dela. Eis o lugar ocupado pelo ato mnemônico: o da falta de verdade. O arquivo, portanto, não reflete um fundamento anterior ou externo, nem se faz como um provisor ante tal carência; ele se acomoda no lugar desta falta.²⁹ Para Odo Marquard, esse vazio é o motor das histórias, sendo que os mitos, como antecessores do conhecimento, já existem de forma a ocupá-lo. “Não podemos nos despir dos mitos [em sentido lato, das histórias] como das roupas”, ele diz.³⁰ E, convidando outras metáforas têxteis para tirar proveito máximo da premissa de que não há tal coisa como a nudez mítica, cita Gottfried Keller: “O hábito faz o monge”; e se for mesmo assim, que

²⁶ FLORÈS. *La mémoire*, p. 12.

²⁷ JANET *apud* FLORÈS. *La mémoire*, p. 12.

²⁸ Trata-se de um ponto nodal para historiadores, filósofos, psicólogos e linguistas. No que lhe diz respeito, a hora é oportuna para destacar as rumações de Odo Marquard, em “Louvor do politeísmo”; Paul Ricoeur, na conhecida trilogia *Tempo e narrativa* (sobretudo o volume 1, *A intriga e a narrativa histórica*), e ainda Jacques Le Goff no capítulo “Memória”, em *História e memória* (ver LE GOFF. *História e memória*, p. 419-476).

²⁹ Conferir o verbete “Arquivo”, em PEDROSA *et al.* *Indiccionario do contemporâneo*, p. 29-30.

³⁰ MARQUARD. Louvor do politeísmo, p. 137.

‘a história representa o homem’ e que as histórias fazem o monge, sem dúvida, o hábito que faz o monge tem a ver com as histórias que fazem o monge.”³¹

Pode-se, pois, concluir duas coisas: 1) o fato de o arquivo não suprir a falta da verdade não cria uma situação de contentamento com ela: antes de mais nada, não ser suportável é o que faz da falta o que é (noutros termos, a hipótese de contentamento com a falta tiraria dela sua condição faltosa). A falta de verdade é a única verdade no arquivo; só há arquivo na medida em que esta falta está posta, e não pode ser remediada. Toda ação identificada como *arquivo* é, desse modo, precária, pode-se mesmo dizer sisífica, e por isso, tanto mais imprescindível: não encaminha a um resultado (a disponibilização ou produção da verdade/ontologia), mas devolve a seu próprio fazer. 2) Para conhecer o ser, é preciso conhecer suas histórias. O arquivo se faz de histórias; conectar-se com o arquivo prevê conectar-se com as histórias que ele conta (é).

Todo arquivo começa com a aceitação da morte. Toda existência de arquivo se faz na confiança de que toda experiência deixa rastros.³² Mas só a aceitação de que estes rastros são finitos dispara o impulso de preservá-los. Logo, pode-se considerar que o impulso primordial do arquivo é a própria certeza desta morte, ou, quando menos, da condicionalidade da vida em face do tempo (duração), ou da intenção de destruição.

O imaginário comum rapidamente localiza a noção de rastro na natureza – as trilhas fantasmas dos gigantes ancestrais, cuja detecção e estudo dependem de escavações e radares –, assim como no contexto da investigação criminal – as pegadas, digitais e outros vestígios deixados pelo criminoso, os quais servem de matéria-prima à reconstituição da cena pelo detetive. Em ambos os cenários, o primeiro atributo nomeável do rastro é a sutileza: ele nem sempre é visível porque aponta justamente para o *estar* de um ausente, para uma presença que foge aos sentidos físicos (pelo menos, em seu uso habitual), a qual só pode ser captada a partir de uma certa atitude e instrumental. Apreender o rastro dependeria, assim, de intenção, atenção e método.

Isso leva a seu segundo atributo: a fragilidade. O rastro é um indício evanescente, ou seja, ele pode ser apagado, o que implica a necessidade de retê-lo e disponibilizá-lo.

³¹ MARQUARD. Louvor do politeísmo, p. 136.

³² DERRIDA. *Pensar em não ver*: escritos sobre as artes do visível (1979-2004).

No que concerne a seu tratamento, uma das questões que então se impõem é o zelo por sua integridade. Essa fragilidade é também o que justifica que o rastro seja aquilatado como um tesouro ou um valor, afinal, ele seria uma ocorrência extraordinária (no sentido de algo que sequer deveria existir, isto é, considerando-se sua pertença ao passado, e ao passado como tempo findo), sinal ou resíduo que fica, como uma parte dessubstancializada que aponta, de forma metonímica, para o todo do qual se recortou.³³

Desse modo, natural inferir também que o princípio de abordagem merecido/inspirado pelo rastro é a recuperação. Contudo, a visibilidade e o mapeamento do rastro dependem de uma atitude que pode não parecer tão congruente com a perícia investigativa, se o símile for a conduta do detetive eficiente. O encontro com o rastro comumente se refere a um acontecimento contingente, mediante, é claro, uma atitude não protocolar, que poderia, até mesmo, ser chamada de anárquica: não perseguir o rastro, mas se deixar acometer por ele (donde poder-se-ia concluir que a principal qualidade do detetive, antes mesmo da inventividade, é a disposição para ser surpreendido). Para ilustrar as condições em que esse encontro se daria, imagine-se que o carpete ou a pelagem de um animal fossem examinados, à cata de indícios, apenas na direção de seu crescimento. Esse tipo de averiguação desconsideraria que vestígios e resíduos assentam-se e emaranham-se nessas superfícies, de modo que, para serem vistos, devem ser, antes, eriçados. Assim, só uma escovação a contrapelo cumpriria tal finalidade, embora o mais meticuloso dos rituais, com uso de múltiplas ferramentas para acusar traços de naturezas e escalas variadas, ainda não garantisse pleno sucesso.

Ao comparar-se o rastro a essa presença não visível, mas nem por isso menos superficial, compreende-se que seu processo de exposição cria, invariavelmente, algum grau de desordem, tanto quanto de espanto e desconforto: é necessário arrastar os móveis, agachar-se, sujar-se na poeira e na massa diminuta de pulgas, ácaros, fungos, pelos, restos de comida, entre outros fragmentos desse microcosmo invisível. “Escovar a contrapelo”³⁴ é, não por acaso, a expressão em que o procedimento recomendado por Walter Benjamin

³³ DERRIDA. *Pensar em não ver*, p. 120.

³⁴ BENJAMIN. Tese 7 (Sobre o conceito de história), p. 245.

ao historiador encontra sua síntese: fazer da narrativa histórica um lugar de permanente convulsão, de não acomodação dos rastros, e entre os rastros.³⁵

Benjamin aconselha desconfiança dos rastros reafirmados, já que essa reafirmação sempre – ou quase sempre – implica a obliteração de outros. O tratamento dos rastros adquire, pois, uma dimensão política, uma compreensão que se cruza com o âmbito do arquivo – este, que nada mais é do que um certo arranjo de rastros, decidido por relações de força. Derrida resume esse vínculo lógico ao declarar que “não há arquivo sem rastro, mas nem todo rastro é um arquivo”,³⁶ e, contracenando com Benjamin, conclui que a constituição do arquivo depende da organização e controle da “sobrevivência de certos rastros deliberadamente escolhidos”.³⁷

O arquivo é, dessa maneira, o rastro feito empreendimento, já que sua viabilidade e manutenção não podem prescindir de uma “economia”: em termos derridianos, “seleção dos rastros, interpretação, rememoração”.³⁸ Nesse sentido, o arquivo revela-se como uma “ilha de edição”,³⁹ a qual é presidida por uma autoridade, inteligência e juízo, desvestindo-se da fantasia do acúmulo mnésico espontâneo e totalizador.

Partindo de Benjamin ou de Derrida, a noção de rastro é passaporte para a desconstrução do princípio de acesso à Origem e à Verdade. A sobrevivência do vestígio/rastro (*Spur*) subverte a noção do passado como coisa finda e assentada, de modo que o vestígio não é a coisa em si mesma, definível a partir de uma essência e procedente de uma origem/matriz remota. Tratado por Benjamin como a “aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que deixou”, o vestígio refere-se ao acontecimento *intempestivo* do encontro com ele (trata-se de uma topada, ou, em vocabulário propriamente benjaminiano, *choque*), quer dizer, o acontecimento pelo qual

³⁵ O papel do historiador, nesse sentido, como o caracterizou Benjamin, deve afinar-se ao do trapeiro da metrópole moderna (cuja tarefa, por sua vez, guarda grande identificação com a do poeta baudelairiano): recolher, colecionar, ressignificar o que ela descarta. Em sua deambulação espectral e importuna à ética produtivista da sociedade mecanizada – da qual esta mesma ética é paradoxalmente geradora –, o trapeiro descotidianiza os rebotalhos da grande cidade, e neles (re)descobre, além da utilidade que há bem pouco os definia, potências de significado caras à memória coletiva. Cf. BENJAMIN. Paris do segundo império.

³⁶ DERRIDA. *Pensar em não ver*, p. 131.

³⁷ DERRIDA. *Pensar em não ver*, p. 131.

³⁸ DERRIDA. *Pensar em não ver*, p. 131.

³⁹ SALOMÃO. Carta aberta a John Ashbery, p. 242.

esse índice se torna perceptível/legível na face de um dado presente.⁴⁰ O significado do vestígio está, portanto, condicionado ao modo como ele se apresenta ulteriormente, de sorte que, por meio dele, pode-se evidenciar a relação ou o trânsito entre as temporalidades. Esse entendimento, que respalda em Benjamin o próprio método de composição textual pela montagem de fragmentos (citação), rompe em definitivo com o tempo contínuo, homogêneo e evolucionista, elevando à qualidade de tempo histórico o tempo heterogêneo e qualitativo.

Derrida, por sua vez, debruçado sobre o problema da linguagem como “condição de possibilidade do pensamento”,⁴¹ desabilita a lógica do signo (da coisa em si mesma, ou do “sentido pleno”),⁴² convicta da Verdade e da Presença, para propor a lógica do suplemento, por meio do quase-conceito de rastro (*trace*) – a Gramatologia. A crítica da ontologia clássica desdobra-se, ainda, em sua espectrologia ou fantasmologia/fantologia, uma das chaves do pensamento derridiano. Em *Espectros de Marx* (1993), Derrida envolve-se com as imagens fantasmagóricas (perseguidas e perseguidoras) do codificador de uma das mais imorredouras doutrinas filosóficas da história da humanidade. Atravessando questões como a disjunção temporal, o legado teórico e o trabalho interminável de luto, o filósofo trata das obsessões/assombrações do pensamento coletivo como retornos que se impõem: os espectros.

O original em francês *hantologie* (do verbo *hanter*, assombrar, perseguir, obsidiar), cunhado como um trocadilho com *ontologie*, sugere, de forma sucinta, um desafio ao primado do ser e da presença, pois toma o espectro como seu operador. Trata-se, justamente, daquilo/daquele não inteligível/apreensível a partir de uma essência, que está além do saber e do tempo, pois não pertence a nenhum deles: nem presente nem

⁴⁰ À medida em que as ações e formas do modelo de produção industrial cumprem o imperativo do “Apaguem os rastros!”, como no estribilho do poema de Brecht, isto é, vão deixando de refletir as marcas humanas que outrora caracterizavam o trabalho artesanal, emerge o vestígio, como a providência do homem burguês em face da realidade de seu desaparecimento em meio às multidões. Desse modo, Benjamin faz do vestígio o articulador de uma imagem da modernidade diversa daquela pintada pelo projeto progressista. Cf., especialmente, BENJAMIN. *Experiência e pobreza*.

⁴¹ COELHO. *Gramatologia e semiologia: o pensamento de Jacques Derrida diante da linguística de Ferdinand Saussure*, p. 153.

⁴² COELHO. *Gramatologia e semiologia*, p. 153.

ausente, nem vivo nem morto, nem visível nem invisível. Na bela (in)definição de Derrida, o espectro,

não se sabe o que *é*, o que *é* presentemente. *É* alguma coisa, justamente, não se sabe se precisamente isto *é*, se isso existe, se isso responde por um nome e corresponde a uma essência. Não se sabe: não por ignorância, mas porque esse não objeto, esse presente não presente, esse estar-aí de um ausente ou de um desaparecido não pertence mais ao saber. Pelo menos não mais ao que se acredita saber sob o nome de saber. Não se sabe se está vivo ou morto. Eis aqui, ou eis ali, lá longe, uma coisa inominável ou quase: alguma coisa, entre alguma coisa e alguém, esta coisa (...) que nos olha [e] vem desafiar tanto a semântica como a ontologia, tanto a psicanálise como a filosofia.⁴³

Ao espectro, essa aparição intempestiva e obsedante, embora sempre singular (sempre um “cada vez” e “última vez”),⁴⁴ subjaz a noção de sobrevivência, nesse contexto, apartada do reino comum de significado como vida após a morte, ou morte evitada. Na lógica espectral, ela adquire um valor no qual a oposição entre vida e morte é suspensa, assim como o pressuposto da sucessão temporal, em que a primeira está para o começo e a segunda, para o fim: logicamente, ao se falar em sobrevivência, fala-se de uma ‘descronologização’ e, mais importante, de transformação, isto é, de devir.⁴⁵

A sobrevivência vem ganhando um realce invulgar na atual crítica literária e cultural para designar a persistência de restos e vestígios, sustentada sob a forma do espectral, vestigial, sutil e intermitente. Conforme demonstra Didi-Huberman, centrado, em *A imagem sobrevivente*, sobre a *Nachleben* de Aby Warburg (seu problema/hipótese), a “urgência anacrônica”⁴⁶ dos rastros ressurgentes nas imagens guarda relação com aquilo que a cultura recalca, mata, enterra. Por essa razão, para ele (entrecruzando lições de Benjamin e Freud), trata-se do “mais fantasmático, e igualmente [d]o mais vivo, [d]o mais próximo, [d]o mais pulsional”.⁴⁷ Essa proximidade inconveniente e sintomática do que

⁴³ DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 21.

⁴⁴ DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 26.

⁴⁵ Cf. a brilhante manobra crítica de Eneida Maria de Souza a partir desse ponto de confluência entre os universos semânticos de Derrida e Didi-Huberman em “Ficções impuras” (SOUZA. *Ficções impuras*, p. 112).

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, p. 29.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*, p. 136.

está (ou parece) distante não deixa outra alternativa: os espectros, é preciso se haver com eles.

A seguir, “ficamos entregues à sua voz”.⁴⁸

A tríade conceitual rastro, espectro, sobrevivência, além de nos confrontar com os traumas e silêncios históricos que só um esforço a contrapelo é capaz de acusar, ilumina projetos alternativos de história, articuláveis a partir dos devires de leitura do arquivo. A reflexão segue buscando aventar qual poder de voz/articulação a potência ficcional tem diante desse inarticulável, comparando a índole estética de uma certa tradição de literaturas ocupadas pelo tema das memórias históricas traumáticas (em foco, as testemunhais) com a das ficções do arquivo enquadradas.

Calar, falar. Escutar?

Abrindo uma nova janela na discussão em curso, este item começa repisando o conceito freudiano do trauma, fazendo um recuo ao significado referencial de sobrevivência/sobrevivente, necessário à abordagem dos devires de leitura⁴⁹ do arquivo efetivados em sua representação ficcional (muitos deles, conforme veremos, retiram-nos da própria dependência do arquivo como abonador da ‘verdade’).

Não busco, porém, repousar sobre a perspectiva médica/psicológica e diagnóstica para sopesá-lo, mas reconhecer suas implicações para a viabilidade da história e, sobretudo, frente a estratégias estéticas que buscam responder a ele, encontradas, principalmente, na literatura testemunhal. Meu objetivo presente é fazer contato com alguns modos consagrados por esta literatura para contornar o problema da irrepresentabilidade da memória das catástrofes, a começar pelo que, em sua tradição, a define como tal. Serão, portanto, levantados os pontos essenciais de convergência e

⁴⁸ DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 21.

⁴⁹ Cf. os supracitados SOUZA. *Ficções impuras*, p. 112 e DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*, p. 45-46.

divergência – mais tarde desenvolvidos – entre essas estratégias e aquelas presentes nas ficções do arquivo tordoanas.

A palavra grega *traûma* é comumente traduzida como ferida ou corte, designando uma lesão psíquica desagregadora, às vezes, considerada irreversível. A não rara repressão da memória, pela necessidade ardente de esquecer o evento traumático e compensá-lo pelo mecanismo do silêncio, pode cruzar-se à sua revivificação insistente e involuntária, que, em algumas situações, redundando em um impulso esmagador de contar. Ao lado dele, entretanto, emerge, como sombra, a certeza de não ser possível comunicar o vivido, distante como uma vida passada, mas que jamais se torna o ontem. O trauma, assim, é aquilo que passa a sabotar ou interditar o discurso, daí a sensação de insuficiência ou impotência da parte do traumatizado em simbolizar o que viveu, tornando-se a narração não a reconstituição da cena traumática, mas a própria elaboração da resistência à inteligibilidade, sob o signo do choque, do absurdo e da ignomínia.

Os episódios de guerra, como sabemos, são exemplares desse quadro, em que os sobreviventes são, muitas vezes, levados a amaldiçoar a morte evitada, não só por solidariedade aos que morreram e pela revivência particular do horror, mas pelo silêncio intransponível em que se veem encerrados. A alusão mais célebre a essa realidade vem de Walter Benjamin em “Experiência e pobreza” (1933), ao observar o efeito emudecedor do campo de batalha sobre aqueles que, apenas por força de expressão, *voltavam*. Não à toa, para Benjamin, o evento da guerra marca o declínio da *Erfahrung*, o depauperamento da experiência desdobrável em sabedoria e, portanto, intercambiável e agregadora.⁵⁰

Sobreviver traduz-se, pois, em carregar o anátema de um ‘recordarás’: sentença os mártires – entendidos segundo seu sentido etimológico de *martyros*, do grego, testemunha ou sobrevivente, equivalente a *supertestes*, no latim –⁵¹ a uma tarefa em nome de um *nós*. Este perene *ter sido* não só reduz o sobrevivente a espectro, como fomenta uma cultura que Nietzsche chama “supra-histórica”,⁵² um estado de inflamação da

⁵⁰ BENJAMIN. Experiência e pobreza.

⁵¹ Ver SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura*, p. 47.

⁵² NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e da desvantagem da história para a vida, p. 40.

história, a qual, à força de conduzir a um suposto conhecimento, passa, também, a ser contrária à própria vida.

Todos conhecemos a história de “Funes, o memorioso”, de Jorge Luis Borges, como a do homem que não sabe esquecer, ou, antes, que concebe a faculdade da memória como uma ordem ao acúmulo. Ele padece, assim, de uma vigília incansável em nome da conservação antiquarista de cada ínfimo estilhaço do ‘real’, tal como se este fosse uma totalidade a ser honrada e alargada a cada experiência de contato com suas manifestações:

Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entresonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro, não havia jamais duvidado, mas cada reconstrução havia requerido um dia inteiro. Disse-me: “Mais lembranças tenho eu do que todos os homens tiveram desde que o mundo é mundo. E também: Meus sonhos são como a vossa vigília. E também, até a aurora: “Minha memória, senhor, é como depósito de lixo”.⁵³

Ao encenar a degradação precoce de Funes, morto aos 21 anos de uma “congestão pulmonar”,⁵⁴ Borges constrói uma das mais vigorosas alegorias do excesso de memória como incapacidade de entrada no simbólico e nos mecanismos de generalização que nos permitem alguma aproximação com os referentes no mundo pelo seu agrupamento em signos e conceitos. Longe de ser uma ocorrência a ser verticalmente penetrada, o real é, aos olhos da psicanálise, justamente o impenetrável, “*hors de sens*” [fora/além do sentido], excluído, portanto, da linguagem – salvo por breves pontos de fulgor, em que se deixa figurar – e por isso tão estimulante quanto impeditivo às tentativas de representá-lo. Dito de outra forma, o real é *traumático* em si mesmo,⁵⁵ “resiste ao simbólico”, na justa medida em que é por este “reafirmado *ex negativo*”.⁵⁶

No desfecho a que Funes, em sua pertinácia, cria para si mesmo, podemos ouvir a advertência de Nietzsche em relação aos perigos da *má* história: “há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente se degrada e por fim sucumbe, seja ele um homem, um povo ou uma cultura”.⁵⁷ Assim, o que o filósofo intui é que a

⁵³ BORGES. Funes, o memorioso, p. 543.

⁵⁴ BORGES. Funes, o memorioso, p. 546.

⁵⁵ LACAN. *O Seminário*, livro 23: O sinthoma (1975-1976), p. 127.

⁵⁶ SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 50.

⁵⁷ NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva*.

absolutização pretendida pelas ciências históricas é proporcional à subtração da vitalidade e da saúde. Quer dizer, a história se converte em uma “excrecência desertificadora”⁵⁸ quando exprime, como gosto e fim em si mesmo, um ‘torcicolo’ na direção do passado, sem qualquer contribuição à transformação do presente. Naturalmente, como analisa Jeanne Marie Gagnebin (2006),⁵⁹ essa fixação pode ser um dos sintomas do próprio ressentimento e, por extensão, da incapacidade de viver no presente.

A propósito da relação com a memória enquanto dever, Márcio Seligmann-Silva identificará na cultura judaica uma longa tradição, porque

marcada pelo pacto de memória entre Deus e seu povo: um não deverá esquecer-se do outro. A religião judaica é antes de mais nada estruturada no culto da memória. Suas principais festas rituais de rememoração da história (no Pessach, a leitura da Haggadah traz a história do Êxodo com o intuito de *transportar* as gerações posteriores àquele evento; no Purim, recorda-se a salvação dos judeus da perseguição de Haman; no casamento judaico, em ato de luto, um copo é quebrado para recordar, em meio à comemoração, a destruição do Templo e a impossibilidade de reparo – o *tikkun* na tradição da mística judaica – desta perda).⁶⁰

Essa alusão não deve ser erroneamente articulada com o que argumentei sobre a hipertrofia histórica, isto é, não quero insinuar que tais ritos religiosos sejam, em si mesmos, expressões dela. Evocá-los apenas me interessa para contextualizar a natureza essencialmente memorialista do judaísmo e que se radicalizará em face da Shoá.⁶¹ Esta, a seu turno, é exemplar de uma experiência em que rememorar amiúde, (des)enterrar os mortos e prestar-lhes tributo será como um trabalho de Sísifo: presidido, a um tempo, pelo imperativo e pela impossibilidade de fazê-lo. Esta aporia que, de saída, parece incontornável, é desafiada em *As três vidas* e *Anatomia dos mártires*, o que cada obra faz a seu próprio modo, sendo que, na primeira, ela se coloca como uma entre as marcas decisivas de sua enunciação: a ruminação, a logorreia, a recursividade. Esta é a própria

⁵⁸ NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva*, p. 25.

⁵⁹ GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*.

⁶⁰ SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura*, p. 54, grifo do original.

⁶¹ O autor desabilita a referência corrente ao genocídio dos judeus – *Holocausto* – em favor da expressão original em hebraico – *Shoah*, ou catástrofe –, a qual, segundo ele, é preferível por “não conter as conotações sacrificiais incluídas em Holocausto” (SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura*, p. 50).

língua da ferida aberta, que não cessa de ‘golfar’ o passado; torrencial e, paradoxalmente, espinhosa, embargada, desempossada. Essa voz da memória se notabiliza, assim, tanto pelo excesso quanto pela falta, ambígua qualidade já inerente à linguagem, extremada pelo trauma. Ao instaurar um abismo entre a cena traumática e sua leitura,⁶² ele perversamente enfraquece ou extingue a possibilidade de compreender, logo, suspendendo o conhecimento histórico pela simbolização do vivido. E é apenas por meio desta que o passado é realocado nas prateleiras da memória, absorvido da paralisia do eterno retorno (ou, ainda, processado em suas múltiplas camadas de significado) para a consciência, que transforma o vivido em experiência e restitui a dinâmica do viver.

O empreendimento paradoxal de ‘envelopar’ perdas em palavras, sem o intuito de compensá-las ou suplementá-las, marca clássicos da literatura testemunhal como as de Primo Levi e Elie Wiesel, que, em comum, têm uma fuga do estilo palavroso e opinativo, como se, com isso, buscassem deixar os acontecimentos narrados falarem por si mesmos, o que acaba por moldar uma escrita do inimaginável: a própria escrita traumática, impulsionada por seu próprio limite, seu próprio ‘não ser possível’.

De modo aparentemente desacorde, a nem tão conhecida Herta Müller não poupa palavras; entretanto, elas não servem à narratividade tradicional, pois os significados da catástrofe estão guardados, por assim dizer, na unidade dos significantes, e é por meio destes, e não dos primeiros, que a história se conta, sem sermões, explicações, análises. A escritora alemã nascida na Romênia retratou, a exemplo do que ocorreu a seu próprio pai, a situação da minoria alemã condenada aos campos de trabalhos forçados na União Soviética stalinista, obrigada a pagar o seu ‘quinhão’ pela recém-ocorrida guerra. Em *Tudo o que tenho levado comigo* (*Atemschaudel*, vencedor do Nobel em 2009), o leitor acompanha um jovem ucraniano que, ao encontro do triste destino, prepara sua pequena mala. Ela não só é composta por itens dos quais, muito em breve, ele sabe que será despojado, como tudo nela, segundo o próprio nos informa, já é emprestado de outrem. Ele diz:

Tudo que tenho levado comigo. Ou: tudo meu levado comigo. Levei tudo o que eu tinha. Meu não era. Ou tinha outra função ou pertencia a outra pessoa (...) [:]

⁶² SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura*, p. 51.

1 frasco de *eau de toilette*, 1 frasco de loção de barbear TARR, 1 sabonete de barbear, 1 lâmina de barbear, 1 pincel de barbear, 1 pedra-ume, 1 sabonete, 1 tesoura de unhas (marrons, já emendadas) (...) 1 cobertor (de lã, quadriculado em azul-claro e bege, um volume enorme – mas não aquecia) (...) um saco de pão com: 1 presunto em conserva marca Scandia, 4 sanduíches, alguns biscoitos que haviam sobrado do Natal, 1 cantil com água e uma caneca.⁶³

A listagem seca de artigos essenciais de alimentação, higiene e vestuário, relacionados à manutenção da dignidade humana, antecipa a mudança de seu estatuto de básicos para inacessíveis, transnominando o próprio sujeito por aquilo de que dispõe, embora nunca tenha sido seu. Desse modo, Müller estetiza a condição humana a partir da privação e da ausência (tal condição como ‘coisa’ que alguns têm e perdem, ou mesmo nunca tiveram), e prefere a metonímia à metáfora, lançando mão de listas e de signos linguísticos repetidos, a fim de radicalizar a pergunta: o que nos torna humanos pode ser identificado ao *ter*, a um bem possível, que pode ser perdido/tirado? Ao perder tais objetos, o jovem ‘perde’ a dignidade por eles aferida; logo, para seus ofensores, perde o que *é*, é privado de *ser*.

Já a exemplo da insistência sígnica no livro como metonímia da falta e da escassez, impossível esquecer a erva-moles, herbácea venenosa que passa a ser largamente consumida pela população do campo quando a fome atinge o limite do suportável. A planta, em vez de saciá-la, amplifica-a, o que novamente identifica os prisioneiros a um *ter* – ter fome, até eles que *se tornem* a própria. Os efeitos tóxicos da erva-moles prendem o protagonista a um delírio cuja duração é imprecisa, e sua ingestão aumenta a fissura pela comida inexistente, a que não se *tem*, e que por isso, de repente, o jovem vê em todos os cantos de sua mente.

Paradoxalmente, ao voltar o foco do leitor para os significantes das palavras e para a materialidade das coisas – procedimento que se afigura, a princípio, enigmático ou aleatório –, Müller também transforma aquele que talvez seja o significante crucial trabalhado no livro – a mala – em metonímia da identidade e da história do sujeito, uma espécie de lastro, o único possível, e por que não dizer, um arquivo. Por essa razão, mesmo ao ser subtraída do prisioneiro, ela continua a existir em seu inventário mental, realidade oculta em sua intimidade, burlando o desapossamento de que ele se vê vítima,

⁶³ MÜLLER. *Tudo o que tenho levado comigo*, p. 11; p. 16-17, grifos meus.

e, principalmente, preservando sua conexão com o lar e com a possibilidade, embora remota, do retorno. Assim, esta ‘mala’ é a esperança da volta (tudo o que sujeito tem e que leva consigo). Metonímia da viagem de ida, ela bem pode ser a de volta.

Como sabemos, porém, voltar, na minoria dos casos, é retornar, pois o trauma empareda o sobrevivente entre a maldição do não esquecer e a má dicção do não ser capaz de dizê-lo. Como elucidava Freud em “Recordar, repetir e elaborar” (1914),⁶⁴ o passado não é verdadeiramente esquecido, apenas deixa de ser lembrado, até que retorne sob a forma de um comportamento repetitivo. (No processo da análise, tal repetição teria o intuito de levar este comportamento à remissão, numa lógica substitutiva.)

O argumento, porém, de que a “elaboração das resistências”⁶⁵ à reaproximação do evento traumático não muda o fato de que o vivido não possa ser revivido, ou mostrado, ganha uma vizinhança delicada com a ideia de que ele não pode ser discutido ou simbolizado, o que vem a abrir campo aos negacionistas da história, dando-lhes sua vitória. É aí que a violência dos opressores dá seu não subscrito golpe de misericórdia: desacreditar as vítimas e os – já poucos – vestígios históricos, muitos deles, *incríveis* até para os crédulos.

Um exemplo concreto ocorreu em 1993, quando o pseudo-historiador neonazista David Irving levou a julgamento a historiadora e professora da Universidade de Emory, Deborah Lipstad, por supostamente difamá-lo em seu livro *Denying the Holocaust: the Growing Assault on Truth and Memory* (1993), uma investigação das razões culturais, históricas e até psicológicas desse fenômeno de negacionismo. Após expor algumas das falsificações de evidências históricas cometidas por Irving – o qual parte, nada menos, de arquivos, entre os quais os do próprio Hitler –, Lipstad foi levada a juízo. A equipe de advogados da historiadora teve de lutar para que o discurso revisionista e escarninho de Irving não ganhasse prestígio público, e, com isso, para que o objeto do julgamento não passasse a ser ocorrência da Shoá. Para tanto, o álibi de Lipstad recusou-se a interrogar sobreviventes judeus, para se concentrar na desqualificação das contrafações de Irving – que incluíam traduções de cartas e documentos de próprio punho de Hitler – e de outras

⁶⁴ FREUD. *Recordar, repetir, elaborar*, p. 7-8.

⁶⁵ FREUD. *Além do princípio do prazer*, p. 209.

de suas falácias – por exemplo, diante dos registros fotográficos das câmaras de gás, de que se tratava de abrigos antiaéreos, escorando-se no fato de que nenhuma imagem exibia, *de fato*, os prisioneiros dentro delas, apenas câmaras vazias.⁶⁶

Para Lipstad, ao buscar as asserções que embasam o negacionismo do genocídio de 6 milhões de judeus em campos de concentração, este se beneficia de argumentos como o de que ‘não há provas’ (não há, por exemplo, nenhum documento que acuse a ordem de Hitler para a solução final, nem imagens dos prisioneiros nas referidas câmaras de gás), sendo fertilizado no ambiente contemporâneo de hiper-relativismo e pós-verdades, em que se misturam o medo e a fuga, além do ódio e do racismo persistentes.

A abertura de *Os afogados e os sobreviventes* (1990), de Primo Levi, em que Simon Wiesenthal narra a fala de um soldado da SS aos prisioneiros dos campos de extermínio, profetiza, justamente, que a negação prosperaria:

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança. Nós é que ditaremos a história dos *Lager*.⁶⁷

Dessa maneira, aqueles que atribuem aos horrores de Auschwitz uma impermeabilidade não desafiável por nenhuma classe de linguagem correm o risco de mimetizar “inconscientemente o gesto dos nazistas”,⁶⁸ endossando a eficácia do genocídio, que, com astúcia, previa entre as ações de seu programa o apagamento dos próprios rastros. Para Levi, esta é por excelência a “guerra contra memória”, tal como no *1984*, de George Orwell, em que uma das medidas de controle consciencial do Partido consiste em omitir/reeditar/falsificar as notícias, o que, articulado à máquina de integração – responsável pela diluição da identidade individual em um coletivo que se deforma na medida em que vai perdendo os últimos traços do humano –, apequena as

⁶⁶ O processo do julgamento foi documentado por Lipstad no livro *History on Trial: My Day in Court with David Irving* (2005).

⁶⁷ LEVI. *Os afogados e os sobreviventes*, p. 9.

⁶⁸ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 157.

possibilidades de ver.⁶⁹ Mais uma vez, inviabilizar que se veja além do clarão dos holofotes e se ouça além dos gritos de ódio contra os ‘inimigos’ é ocultar o que poderia dar azo a uma revolução. Eis o mais terrível mecanismo dos regimes de destruição: converter as próprias vítimas em seus agentes.

Se, em contrapartida, alegar que os crimes contra a humanidade são indizíveis sob o argumento de que “a testemunha deve, de algum modo, submeter toda sua palavra à prova de uma impossibilidade de dizer”, para Agamben, então, há justiça.⁷⁰ Isso porque a violência e o extermínio são, por excelência, impronunciáveis, inserindo-se na ordem do inverossímil e inconcebível pela razão, como seria a interrupção inopinada do chão sobre o qual pisássemos. Para obturar tal rasgo, a “reformulação artística”,⁷¹ em suas variadas linguagens, é acionada, por ser capaz de engendrar esse inimaginável sob forma credível e vívida, restituindo ao sobrevivente, como ao restante da sociedade, a chance de contatar (para além de saber, *sentir*) aquilo que na *histoire événementielle* poderia desaparecer com a ‘autoridade’ de certas testemunhas, a qual “reside no fato de [esta] poder falar unicamente em nome de um não poder dizer, ou seja, no seu ser sujeito”.⁷²

Legitima-se, portanto, o recurso à imaginação – em franco desafio ao negacionismo obstinado das feridas sociais e humanas, pois, como o mesmo Agamben sustenta, a exemplo de Auschwitz, o impossível se inscreve “à força no real”,⁷³ e a questão deixa de ser aceitar ou não o ocorrido – pois ele incontestavelmente ocorreu – para se fixar como um dever continuado de significá-lo, sabendo-se antecipadamente da precariedade dos resultados, o que, ao invés de nos eximir, nos (re)incumbe.

Assenhorando-se de seus dons para participar das contingências históricas e políticas de seu tempo-espaço, a literatura poderia trabalhar de maneira a evitar um engessamento do fluxo dialético da história, por meio da ‘museificação’ do ocorrido. Dessa forma, granjear ao passado uma “leitura estética”⁷⁴ nos afastaria do risco de fazer dele – como no verso imortal do Drummond memorialista – “uma fotografia na parede”, naquele modo esterilizado e intransitivo de história, que apenas nos informa de um

⁶⁹ LEVI. *Os afogados e os sobreviventes* apud SELIGMAN-SILVA. Apresentação da questão, p. 52.

⁷⁰ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, p. 156.

⁷¹ SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura*, p. 384.

⁷² AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 157.

⁷³ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 149.

⁷⁴ SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura*, p. 57.

quando, onde, como, quem, por quê?, sem nos dizer qualquer respeito, sem doer – se assim preciso –, sem pulsar. Que seria esta senão outra maneira de ampliar a mudez dos que já tiveram roubada a voz, de atirar mais uma camada de terra sobre os mortos e abrir margem para o terror dos revisionismos?

Nesse sentido, devemos também perguntar: criaria, assim, a literatura um desajuste consigo mesma? Ao particularizarmos a pergunta para a literatura de cariz testemunhal, o primeiro impulso é afirmar que, segundo os princípios tradicionais de autonomia e autorreferencialidade literárias, ela se ocupa do que *seria* exterior às suas competências: o ‘real’, o factual, o histórico, o político, o cotidiano, esferas que também poderiam ser consideradas duras e inestéticas, avessas à dimensão estético-poetológica da literatura. Entretanto, em vez de insistir em dizer que este princípio de autonomia é insustentável na literatura testemunhal, ou que ela solenemente o descarta, antes, é possível entender que ela a utiliza de maneira hábil, assim como a própria expectativa do leitor de que a narrativa se manifeste a partir de conteúdos e significados que, em aparência, não tenham qualquer relação com o que vai ‘fora’ dela: esta autonomia serviria de salvo-conduto entre os limiares da ficção e do mundo empírico, sendo, por isso mesmo, capaz de reconstruir as pontes simbólicas entre fatos e testemunhas, já que não incidiriam sobre ela – ou não da mesma maneira – as pretensões de verdade que incidem sobre outros regimes discursivos, entre eles, o historiográfico. Ao mesmo tempo, o aspecto testemunhal, normalmente atrelado a um sujeito particular e isento (lembrando-se de que ele não deixa de ser literário, ainda quando acuse seu lastro com ‘comprovadas’ testemunhas, a exemplo da própria Anne Frank), aciona a *mise-en-scène* do real/histórico, realizando um desarme sutil da possível descrença do leitor no momento em que este se dá conta da difícil temática com que é confrontado.

Como lembra Adrián Cangi,⁷⁵ a descrença era o efeito comum – mas nem tão inusitado, se pensarmos um pouco a respeito – quando dos primeiros documentários sobre a Segunda Grande Guerra. A urgência em expor memórias, enraizada no dever moral que a história, colocando-se no banco dos réus, passava então a se impor a si mesma, ditava

⁷⁵ CANGI. Imagens do horror.

como as imagens deveriam ser exibidas, isto é, com realismo cru e cirúrgico, o que angariava, muitas vezes, nada além de uma contumaz recusa da parte daquele que assistia.

Como vimos, o horror dos eventos que compõem quadros históricos a exemplo da Shoá torna-se racionalmente inconcebível não apenas aos sobreviventes (e que, já o sabemos, não se pode asseverar que *vivem para contar*) e à posteridade, mas também aos circunstantes indiretos. Grande parte destes, uma vez chamados a conhecer o cancro que prosperara no silêncio – sob o impacto de uma hora que mal terminara (e viria terminar?) –, revelam-se incapazes de tolerar o peso inalienável da culpa, manifesta como negação e dissociação. A apuração e abordagem dessa corresponsabilidade – em que também se misturam, além do ódio e da corrida pelo poder, questões como a alienação (controle da população através da propaganda e das peças de entretenimento), a obediência e a conivência – mostraram-se complexas demais para serem resolvidas pelo instrumento jurídico, imperativo, mas tardio. As dimensões mais profundas dos crimes contra *a humanidade* praticados pelo nazifascismo não poderiam ser alcançadas e aplacadas por prisões e sentenças de morte, pois elas implicam, dito de maneira simples, as estruturas e comportamentos humanos que não apenas permitiram a ocorrência desse episódio, mas seguem, sem oposição expressiva, permitindo a de outros.

O caminho até os dispositivos culturais capazes de equacionar acerca de tais dimensões é longo, e não se conclui com os tribunais e testemunhos, nem mesmo, se voltarmos à discussão anterior, com a literatura que dramatiza as confirmações vivenciais das catástrofes pelos sobreviventes. Como vimos, a descrença, há pouco levantada, não foi vencida pela exposição da ‘verdade’. Precisamente aí, surgiriam as ficções cuja inflexão não exatamente se engaja em mostrar e *convencer* o espectador, a qual será adiante considerada a propósito das ficções do arquivo, que nos trazem aqui.

Antes ainda, permito-me rever as linhas gerais dos marcos teóricos sobre a ficção, aplicando-os à discussão. Primeiro, Umberto Eco (1994), que nos familiarizou com o conceito de “pacto ficcional”: justamente, ele é o que firma um contrato de imersão e suspensão do ímpeto da descrença do leitor-modelo durante o tempo de permanência nos domínios da narrativa, uma vez respeitadas certas regras, variáveis para cada gênero de obra. Segundo Eco,

a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que se está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras.⁷⁶

Assim, acionando o imaginário, seria permitido ao leitor/espectador uma aproximação gradual, menos sobressaltada, de realidades ingratas, como se, em vez de olhar diretamente para o sol, sob o risco de ofuscamento e até de cegueira, ele pudesse proteger os olhos com as lentes de óculos escuros. Como a experiência nos ensina, estas não falseiam o objeto do olhar, apenas permitem a aclimação da visão, apurando-a para a apreensão de sutilezas que, pelo choque, voltariam a se refugiar na sombra.

Já se partirmos do vocabulário de Wolfgang Iser, o imaginário é um dos componentes da ficção, e não seu sinônimo ou totalidade. Esta regula a relação do leitor consigo ao estabelecer “condições para a imprescindibilidade constante da interpretação”,⁷⁷ uma vez que ela não é idêntica ao que representa. Por isso mesmo, é o imaginário do leitor a realizá-la, efetivando-a, por assim dizer, de modo que a ficção não é o imaginário nem o real: à diferença do primeiro, “ela é dotada de forma, e à diferença do real, é irreal”.⁷⁸

Refletindo sobre como esse teoria seria aplicável à literatura de testemunho, poderíamos concluir que a própria operação interpretativa, enquanto atualização da ficção por cada imaginário, confere ao leitor um senso de apropriação e criação do que lê, o que, no que diz respeito à receptividade aumentada das realidades catastróficas, poderia produzir um distanciamento relativo do real, ao mesmo tempo em que o não esconde. Baixam-se, assim, as defesas do leitor, de sorte que a narrativa se torna mais estratégica quanto menos se mostra centrada em historicizar, no sentido tradicional, e instigar, diretamente, razão, compreensão e consciência. Desse modo, quanto mais centrada em contar uma história, sua *raison d'être*, mais ela autorizaria um conhecimento ativo e livre do leitor, e não passivo (isto é, a ‘verdade’ não como uma conclusão já processada por outros, impingida de fora).

⁷⁶ ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 81.

⁷⁷ ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, p. 948.

⁷⁸ ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, p. 949.

Como observado, fatores como a culpabilização, o compromisso ético, o ressentimento, a revolta, a proximidade temporal dos fatos e, mais importante, o combate ao negacionismo geram uma ansiedade, digamos, pelos *arquivos vivos*, as testemunhas diretas – chamadas, em nossa tradição, de *bistor*, conforme o vocabulário de Heródoto, ou oculares –,⁷⁹ as quais são investidas de poder e confiabilidade pelas marcas que trazem no corpo e na memória, isto é, pelo olho que *viu* (de ordinário, portanto, referem-se aos sobreviventes, em sentido literal). Elas são, por outro lado, também aquelas cujos traumas as eximem do pacto social de sinceridade, até porque, como já foi dito, em tantas situações, restam mudas e obnubiladas. Sua solicitação reiterada, pois, pode também guardar perigos, ao modelar ações e dicções somente simpáticas às vítimas em nossa cultura histórica, a exemplo daquela que mobiliza o olho como critério de autoridade e instrumento de ajuste de contas.

Posso arrolar alguns deles: reivindicar o monopólio da memória das testemunhas; ‘santificá-las’, convertendo a condição de vítima em um tipo de poder e, por mais absurdo que pareça, até de privilégio; apassivá-las ou infantilizá-las, retirando-lhe a capacidade de agir, e não apenas de reagir; reuni-las em coro, achatando a singularidade das experiências; permitir que suas experiências se fechem em seus próprios limites ou em “questões de identidade ou de política que a distanciem da história”.⁸⁰

A certeza de que o único saber histórico é pela vivência – e portanto, ele só pode ser mostrado, *de olho para olho* –, em primeira mão, ou pela mão e voz de descendentes diretos, isto é, naturalmente autorizados pelas sucessões geracionais de sangue, encontrará uma contradição em ficções do arquivo como as de João Tordo, analisadas a seguir. A base de incertezas para problematizá-la já está posta: as testemunhas estão acima de qualquer suspeita? Emprestar imagem (*imaginare*) à catástrofe se resume ao evento passado no qual ela resulta? O esforço imagético/visual para a representação ficcional das catástrofes é o único possível? O arquivo existe para fornecer tais imagens? Há outros modos de testemunhar, que requisitem sentidos além do ver?

⁷⁹ GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*.

⁸⁰ CYTRYNOWICZ. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto, p. 138.

Primo Levi, em *É isto um homem?* conta que em Auschwitz sonhava repetidamente com a cena de seu retorno ao lar, na qual, ao solicitar os ouvidos dos familiares à sua pressurosa necessidade de falar, é tratado com a mais absoluta indiferença: “Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?”⁸¹ Não há mais no sobrevivente uma cicatriz como a de Ulisses, que permite reconhecer o forasteiro como conterrâneo e acolher alegremente sua narrativa caudalosa em noites de celebração sem fim. Se esta cicatriz não existe, como podemos *reconhecê-lo*? A falência do presente perante o passado não parece ocorrer quando ele não vê o que não é revível nem revivível: ela ocorre quando ele não escuta.

⁸¹ LEVI. *É isto um homem?*, p. 86 *apud* GAGNEBIN, 2006, p. 55.

“Crucifiquem o mensageiro”: memória e justiça em *As três vidas*

Peço-lhes, porém, que não se apressem a julgá-los – se tiverem de o fazer, crucifiquem o mensageiro.

João Tordo, *As três vidas*

Um jovem ingênuo de 21 anos, após perder o pai, torna-se arrimo de família da noite para o dia. Com ensino secundário completo e proficiência em língua inglesa, consegue um emprego de secretário de um homem de ascendência franco-saxônica chamado António Augusto Millhouse Pascal, cuja atividade profissional não lhe é revelada. As funções do jovem, “meramente instrumentais”,⁸² envolveriam organização de arquivos, manutenção de agenda e contato com clientes igualmente misteriosos. O local de trabalho, situado na região rural do Alentejo, tem o sugestivo nome de “Quinta do Tempo”, criando a ambientação perfeita para o que é descrito como um “hiato entre este mundo e outro”.⁸³

Lugar para se andar sem sapatos e conhecer a elasticidade dos alicerces da razão, como convém ao limbo, a Quinta do Tempo será, entre outras coisas, palco da arte do funambulismo, praticada num belo jardim por Camila, a neta mais velha de Millhouse Pascal, de quem o protagonista pouco a pouco se aproxima até se ver perdidamente apaixonado. Mas nem por isso a Quinta do Tempo imprime o paraíso. Tampouco seria descrita com justiça como inferno, ou destino dos injustos. Ela é, antes, o próprio purgatório, que é onde as criaturas que buscam o perdão de seus pecados transitam temporariamente até segunda ordem. Veremos mais tarde que, se o paraíso cabe aos bons e o inferno aos maus, o purgatório é o que merecem aqueles que pairam, indecíveis, acima de um juízo conclusivo, seja ele humano ou divino.

Dessa maneira, não demora constatar-mos que, em vez de preto ou branco, a narrativa de *As três vidas*, segundo livro do escritor João Tordo, tem a índole expressiva do cinza duvidoso; em vez de solo firme, tudo nela se desenrola sobre a corda bamba da memória do narrador, até cairmos em um sorvedouro: lá dentro, uma galeria de horrores e traumas coletivos do século 20 desfila diante de nossos olhos siderados. Esta, por seu

⁸² TORDO. *As três vidas*, p. 28.

⁸³ TORDO. *As três vidas*, p. 63.

turno, salta de dentro de uma biblioteca, cujo gigantismo, este, sim, infernal, será, não por acaso, o escritório do protagonista:

A porta abriu-se, revelando uma enorme biblioteca (...) um espaço aberto de prateleiras de livros que corriam as paredes, com um passadiço de madeira suspenso, a toda a volta, que se alcançava subindo uma escada. No centro havia uma enorme mesa quadrada que estava coberta de uma ponta a outra com livros abertos e fechados, papéis e mapas (deviam existir pelo menos milhares de volumes naquela sala – um acervo que acabou por nunca ser feito, uma vez que as circunstâncias destruíram aquele casarão duas décadas mais tarde). Um par de janelas antigas enchia a biblioteca da luz mortiça da madrugada; no ar flutuava o pó que os livros acarretam, mas também uma sensação familiar de quietude. (...) “Aqui será o seu escritório”, indicou Artur, dirigindo-se para o espaço debaixo da escada e abrindo uma pequena porta. Lá dentro havia uma sala sem janelas, exígua, ocupada por dois arquivos verticais e uma secretária onde repousava uma máquina de escrever, uma resma de folhas brancas e um conjunto de canetas (...) “O que há dentro desses ficheiros?” Artur fechou a gaveta e limpou as mãos com um lenço que tirou do bolso das calças coçadas. “Gente. Centenas e centenas de pessoas. Os clientes do patrão, por assim dizer.”⁸⁴

De início, somos levados a crer que a biblioteca é a figuração central do arquivo eleita pela narrativa. Nada nos prepara para surpresa de ser um homem quem, em verdade, encarnará o grande signo da memória em *As três vidas*: o esfíngico Millhouse Pascal. Se as evidências materiais abrigadas na biblioteca podem ser destruídas (como alegadamente o são no incêndio anunciado no trecho citado), as memórias de MP parecem recuar a tempos que lhe atribuiriam a idade cronológica de um ser sobrenatural, de modo que, por força de semelhante natureza, tais memórias estariam a salvo de toda corrosão.

O artifício de dar a MP uma identidade tão dúbia quanto ao caráter de suas atividades profissionais, à idade e à moral explica-se por ser a personagem a corporificação fantástica de uma espécie de perdão histórico, ou um veículo deste. Filósofo? Psicanalista? Psiquiatra? Não; trata-se de um hipnotista, ou, como prefere MP, um mentalista, dedicado a tratar, em sua maioria, uma clientela de sobreviventes de guerra, bem como de antigos influenciadores políticos e ex-torturadores com vasta história clínica de perturbações obsessivo-compulsivas, psicopatologias de comportamento e distúrbios de sono. Desenganados pelas terapias convencionais, tal é o

⁸⁴ TORDO. *As três vidas*, p. 39.

nível de mudez e paralisia em que se encontram, recorrem aos serviços de Millhouse Pascal, ele mesmo outrora algoz e sobrevivente de torturas que, durante a Segunda Grande Guerra, empregavam químicos que atuavam como “soro da verdade”.⁸⁵ Após ser preso pelas tropas do Movimento Nacional Franquista por associação à Frente Republicana durante a Guerra Civil Espanhola, MP se descobre estranhamente imune a tais drogas. É então cooptado pelos serviços de espionagem e contraespionagem como poderosa arma, uma mente de defesas incontornáveis, o que faz dele o agente ideal das sessões de interrogatório. Tendo desde o fim da guerra aprimorado sua arte, o ‘Mengele da sugestão’, que um dia reduziu hordas de homens à condição de farrapos e loucos, busca se libertar da culpa que esteve perto de aniquilá-lo conduzindo um procedimento semelhante, agora para a cura, em indivíduos como os que um dia estiveram em suas mãos.

O método de sugestionabilidade empregado por MP se utiliza, portanto, de uma combinação de modernas drogas alucinógenas, levando os pacientes, em um estado entre sono e vigília, a rever cenas fulcrais de seus passados, para que possam perdoar seus malfeitores ou serem perdoados por suas vítimas, libertando-se do ódio ou da culpa que os corroem. Ao invocar os fantasmas que os acoçam, os chamados algozes, ao contrário de homens puramente perversos, podem perceber-se como joguetes das ideologias em poder na segunda metade do século 20, além de elos de uma cadeia interminável de “aberrações, paixões e erros”⁸⁶ históricos. Eliminadas as “barreiras auto-agressivas e paralisantes”⁸⁷ desses indivíduos pela alteração subjetiva da relação com o passado, há o reestabelecimento de um equilíbrio favorável à vida. Obedecendo à mesma lógica, as vítimas têm suas feridas mitigadas pela indução de uma experiência terapêutica, consoante seu próprio passado, o que lhes permite compreender a dinâmica histórica sob prisma dilatado.⁸⁸ O sucesso do procedimento, todavia, é modesto.

⁸⁵ TORDO. *As três vidas*, p. 344.

⁸⁶ NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva*, p. 32.

⁸⁷ ASSMANN. *Espaços de recordação*. Formas e transformações da memória cultural, p. 148.

⁸⁸ MP assim situa o procedimento ao jovem protagonista: “Por um lado, a coincidência e o acaso não são matizes suficientemente fortes para explicarem o porquê das coisas serem como são; por outro, a inevitabilidade e o destino destituem a vida do fator humano. Em que ficamos? Na subjetividade do homem. O passado é alterável se acedermos ao interior do espírito humano e, de alguma maneira, o conseguirmos vergar. E, se o passado é alterável, então somos donos do presente do futuro (...) Não basta, como o Partido faz em 1984, reeditar todas as notícias que já foram publicadas e mudar-lhes o conteúdo, manipulando a informação; ou seja, não basta afirmar que dois e dois são cinco – é preciso fazer *acreditar* que dois e dois são cinco. A crença tem de ser alterada a partir de dentro” (TORDO. *As três vidas*, p. 166-167).

Investigado durante décadas pelo governo português, MP permanece uma figura impenetrável, assim como sua atividade profissional, que o coloca em contato com homens odiados e perseguidos, de um largo espectro de colorações ideológicas – comunistas, fascistas, anarquistas, nacionalistas, republicanos, e assim por diante. Ele parece conhecer em detalhes os bastidores de diversos conflitos políticos através dos tempos, bem como ter estado no epicentro deles⁸⁹ e em lados diferentes; por consequência, não se deixa fixar pelo leitor como herói, vilão, bruxo, monstro ou vítima. Em relação ao protagonista, pode ser qualificado pelo leitor como professor ou corruptor. Na dúvida, cai-lhe bem a toga fantasmal, já que escapa como fumaça das mãos dos simpatizantes, que o querem compreender, e dos críticos, que o querem deter. Mantém-se numa posição de neutralidade e distanciamento,⁹⁰ sem ser de fato perturbado ou antagonizado por ninguém, com exceção da neta Camila, que desaparece em Nova Iorque em busca da mãe que havia lhe rejeitado e do sonho de ser uma equilibrista famosa.

Depois de meses no enalço da jovem, MP, a esta altura já afeiçoado ao protagonista, que ele convida para lhe acompanhar em viagem aos Estados Unidos, morre por complicações de uma pneumonia não tratada, não sem antes quebrar um silêncio de anos sobre seu passado, em uma narração confusa de sua trajetória durante os anos da guerra. O protagonista, ao passar a portador único dela, torna-se uma sombra de si mesmo, dessas tantas que fazem a triste e anônima paisagem humana da metrópole. Após alguns anos de errância em NY, retorna à Lisboa, onde decide contar a história do homem que lhe deu uma consciência torturada e que, bem ou mal, ninguém está mais próximo do que ele de compreender. Como não é difícil prever, narrar impõe-lhe um papel confuso, amálgama intrincado de advogado, juiz e réu em relação aos intervenientes do caso. A despeito dessas dificuldades, a sombra que o acompanha só o abandona quando ele começa a falar (quando a narrativa começa).

“Até então nada vivera”.⁹¹ Assim o narrador sem nome escolhe abrir um relato erguido sobre os escombros de uma primeira vida malograda, mas da qual é impossível se desembaraçar. Curioso não ser necessário dizer mais para anunciar o operador central

⁸⁹ TORDO. *As três vidas*, p. 383.

⁹⁰ TORDO. *As três vidas*, p. 370.

⁹¹ TORDO. *As três vidas*, p. 23.

de uma narrativa justificada pelo compromisso com os mortos: a vida. De saída, a ventilação de acontecimentos avalizados apenas pelas recordações construídas junto aos que já não podem falar rebaixa a importância habitualmente conferida às provas materiais.

Deve-se, portanto, à vida daquele que coloca dois mundos em contato, assumindo a identidade não do Hermes de pés alados, mas do equilibrista de pés bambos, que *verdades* conheçam a luz. Criando uma *mise en scène* intimista, com timbre que elege a meia voz ao grito, o narrador apela à escuta de um ouvinte generoso, não obstante também insinuar a autossuficiência da narrativa, sob o ímpeto de contar.

Na primeira camada do texto, assim, ouve-se uma voz incumbida por um dever de dizer, que é a mesma que dele extrai a vida – uma sobrevida, a única ainda possível. Sob esse móvel exordial, começa a se desenrolar uma narrativa em analepse que, apesar de só poder recuar até certo ponto, sabe encomendar a empatia e a adesão do leitor, valendo-se de uma retórica ambivalente em que às vezes se ouvem os párias e contraventores das narrativas existencialistas do século 20: expiatória e autoindulgente; vívida e lacunar; voluntária e involuntária; autocentrada e emprestada à memória de outros; confusa e entrincheirada em álibis com teorias próprias sobre os fatos.

“A volta do parafuso” no enredamento do leitor é, tendo-se o narrador apresentado como o único vivente apto a abraçar a empreitada de fazer justiça a essa memória afirmar como irrecuperáveis as únicas provas que poderiam tornar passíveis de escrutínio os complexos acontecimentos em revista.⁹² Tal manobra se endereça à neutralização da descrença, por não ser a evidência a via de acesso à verdade, mas a sinceridade de quem a enuncia:

“(…) Tenho medo (...) de que as histórias sejam mal contadas, de que a verdade apareça deturpada. Há que expiar essa culpa, sei-o melhor do que ninguém, mas gostava de o fazer à minha maneira. A memória do teu avô merece melhor do que um pequeno escândalo na imprensa.” “Então começa a fazê-lo. Mas não te demores; começa a fazê-lo agora. (...) Usa aquilo que está à sua disposição. As provas, se é que existem, estão nas mãos de um desconhecido, certo? Mas tu guardas contigo todas as recordações, que são o mais importante, a matéria-prima de todas as boas histórias até chegares ao final. O que é que

⁹² Em outra altura do romance, o narrador ajunta: “A informação que aqui apresento é (...) uma combinação da minha memória dos ficheiros, das minhas reuniões com o meu patrão e das investigações presentes que, mais de vinte e cinco anos depois, vim fazendo com o objetivo de escrever este relato” (TORDO. *As três vidas*, p. 46-47).

tens a perder?” Este relato foi, assim, uma sugestão de Nina (...). O projeto então “longe de pretender ser literário, visava apenas à exposição e à compreensão da verdade possível. Se, em alguma altura, se metamorfoseou – e deixou de ser uma sucessão de fatos para se transformar em um romance –, a responsabilidade continua a ser da neta de Millhouse Pascal que, à medida que foi recebendo e lendo as páginas, que lhe enviava por e-mail, me convenceu a ajustar a minha memória a um formato que pudesse, ao mesmo tempo, revelar os acontecimentos e oferecer-lhes a beleza e a crueldade que merecem”.⁹³

O excesso de ruído na mensagem e a defasagem temporal – traço em que se combinam referências à tradição escriturística dos romances epistolar, existencialista e policial – abrem campo a uma sinceridade desbragada, manejada pelo narrador como trunfo. É a declaração de sinceridade que, ao que sabemos, está na base de um dos sistemas modernos de “credibilidade romanescas”⁹⁴ que tem em Jean-Jacques Rousseau, na segunda metade do século 18, seu precursor. Tal sistema se desenvolve posteriormente no romantismo com as narrativas que se colocam como plataformas para a autorreflexividade e a expansão de alma, criando ensejo para um “dar-se a ver” a si⁹⁵ por um dar-se a ver a outro, como é o caso das epistolares. *Confissões* (1762), considerado o advento da autobiografia moderna, marca também a transição do paradigma literário da *imitatio* – em que o texto é validado pela habilidade ostentada de emular os autores clássicos – para o da *autenticidade*, aquele em que o ponto de vista se institui como legitimador do discurso.

A ascensão de uma concepção de verdade em que o sujeito é o “fundamento da verdade daquilo que enuncia”⁹⁶ caminha *pari passu* com o processo de individualização e intimização das sociedades. Ao longo do século 18, as práticas de “adestramento de si (...) (meditações, exames de consciência, memorizações etc.), às quais se incorpora a escrita de si e a ideia de verdade como sinceridade”,⁹⁷ proliferam ao lado de formas romanescas que se endereçam a um signatário único, tais como as que simulam a conversa epistolar, ao mesmo tempo em que rejeitam, à partida, serem identificadas como projetos

⁹³ TORDO. *As três vidas*, p. 593.

⁹⁴ GOULEMOT. *As práticas literárias ou a possibilidade do privado*, p. 392.

⁹⁵ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 136.

⁹⁶ GOULEMOT. *As práticas literárias ou a possibilidade do privado*, p. 392 *apud* CAMPOS. *Eu sou trezentos – índices biográficos e automodelagem na correspondência de Mário de Andrade*, p. 84.

⁹⁷ GOMES. *Escrita de si, escrita da história*, p. 14.

literários. A denegação da existência de um autor é também a de uma ambição de publicação,⁹⁸ o que infunde no leitor o brio de um conhecedor privilegiado (acumpliciado), além de afiançar a veracidade do conteúdo, pois, segundo sustenta o narrador, sequer deveria ter sido feito público: “É porque se tornou público que o privado pode servir de garantia.”⁹⁹ Essa divulgação não prevista, desafiando a confidencialidade, é justificada por servir a um propósito maior que os interesses pelos quais o texto deveria se manter privado, como o ensinamento ou a advertência moral de outros. Esse *uso* deliberado, algo transgressor, do que só foi possível graças ao livre curso da vida íntima é ilustrado de maneira exemplar na obra de Choderlos de Laclos, *As relações perigosas, ou cartas recolhidas num meio social e publicadas para o ensinamento de outros* (1782). Seu título distrai o leitor da sedução que a promessa de exposição do segredo exerce sobre ele com a alegação de uma finalidade moralizante.¹⁰⁰

Desse modo, ter diante dos olhos aquilo que supostamente foi produzido na intimidade e confiado apenas a um destinatário distinto, faz o leitor sentir a adrenalina dos transgressores que entram pela ‘porta dos fundos’ de uma casa para um flagrante exclusivo. A eficácia da sedução desse gênero está, portanto, na simulação dessa experiência de devassamento, já que o que é preservado da curiosidade pública é, não raro, ilícito, escandaloso ou inconfessável. Se proibir apenas faz açular as pulsões humanas que deveriam ser contidas, com o surgimento da esfera privada e a legitimidade das atitudes de reserva, nasce oficialmente o *voyeur*.

Ora, não será difícil reconhecer em *As três vidas* vários aspectos que o aproximam da referida tradição, sendo o primeiro deles o aludido regime de sinceridade sob o qual se conforma a narrativa. Como vimos, trata-se de uma sinceridade que se legitima como linguagem por atestar, da parte do narrador, um corpo a corpo com os fatos levados ao conhecimento do leitor, e não apenas um olhar de espectador; é dizer, o narrador também é *personagem* na memória ventilada (mais à frente entenderemos exatamente como). Isso sem falar que o relato, erupção de uma subjetividade em conflito, que se responsabiliza pelo desfecho infeliz de outrem, é, pois, antes de tudo, evento de um mundo íntimo, um

⁹⁸ GOULEMOT. As práticas literárias ou a possibilidade do privado.

⁹⁹ GOULEMOT. As práticas literárias ou a possibilidade do privado *apud* CAMPOS. *Eu sou trezentos*, p. 87.

¹⁰⁰ Ver, a esse respeito, CAMPOS. *Eu sou trezentos*, p. 85-88.

exame de consciência em estado de recolhimento e distanciamento temporal. Uma empresa que, embora expressão do desespero e resposta à sugestão da personagem identificada como Nina (a outra neta de MP e primeira interlocutora do protagonista), é, ainda assim, uma escolha do narrador em expor-se e expor ao mundo uma versão comprometida com a “verdade possível”,¹⁰¹ não sendo a *literatura* sua tônica, nem mesmo seu propósito.

Nesse sentido, o fetiche que o relato desperta no leitor tem pelo menos duas razões: 1) brotar de uma intimidade (e de uma intimidade que só se franqueia porque asfixiada por um sentimento de remorso, o que nos excita a curiosidade não sem malícia de saber o que de tão terrível o protagonista-narrador fez); 2) se num primeiro momento o narrador se diz livre da pretensão documental, confiante de que a sinceridade será o que lhe valerá junto ao leitor, no minuto seguinte, reafirma-se como arranjo defensável por não ter a ambição da literatura (conforme as palavras do narrador, se a narrativa, negociando com a ansiedade da memória, assumiu contornos dessa natureza, ela mesma assim o exigiu – ante a observação de Nina – a fim de devolver aos acontecimentos um colorido digno do impacto que produziram).

No que diz respeito a essa segunda razão, fica clara a existência de outro paradoxo – mobilizado por um engenho ficcional que trabalha lucidamente –, o qual busca enfeitiçar o leitor por esta que talvez seja o forte de *As três vidas*, lido sob a rubrica das ficções do arquivo: a dúvida. Frente a ele, o impulso natural do leitor seria indagar: ‘se o narrador se afirma não movido pela Verdade, mas por *uma* verdade, que lhe foi outorgada pela posição privilegiada que ocupa na relação com os fatos narrados, por que a preocupação em secundarizar o estatuto literário do relato?’

Ao afirmá-lo, é como se o narrador fizesse novamente salivar na boca do leitor o apetite por uma verdade, sim, relativa, mas não ‘pervertida’ pela imaginação, a qual, no senso comum, seria identificada à literatura como traição do *querer-se dizer uma verdade*. Em todo caso, como o produto final se encaminhou para a estética escritural de um romance, uma mensagem importante se desprende das entrelinhas das palavras que preparam o espírito do leitor para a narrativa: a ficção não só vai ao encontro desse querer

¹⁰¹ TORDO. *As três vidas*, p. 593.

dizer uma verdade (selo da sinceridade), mas é a única fôrma que viabiliza a existência de uma memória.

Desse modo, essa tampouco pode ser confundida com a materialidade temporária e precária em que vem a se ancorar, assim como a música não é sua partitura, mas a operação humana que a interpreta e executa. Por isso, assim como não existe música sem pausas (leiam-se, os silêncios), também não há memória sem os brancos e imprecisões que a ficção consciente de si não desmente, mas ostenta sabendo que, não raro, eles respondem pelas próprias cicatrizes de um passado “tão presente quanto o sol e a lua”.¹⁰²

Do arconte ao executor de memória: o deslocamento do arquivo

O primeiro sinete que permite ler o referido trabalho de Tordo como uma ficção do arquivo será, portanto, a presença de um narrador que se declara mensageiro: de um lado, emancipado do peso de acusar uma memória imparcial e aditiva; de outro, enaltecido pela coragem de contrariar a força que o atrai para o polo magnético daquelas que, segundo considera de início, seriam razões pessoais para esquecer. E, se não mais identificado na estrutura mítica do emissário divino, resta-lhe à da testemunha, não do passado desconhecido de MP, mas de seu presente, isto é, de sua voz. Na situação descrita, esta testemunha é literal e metaforicamente um cúmplice, alguém que se coloca ao lado daquele que já está *entre* os reinos dos vivos e dos mortos, e que jamais antes encontrou, por seu turno, um ouvido disponível (a ironia está em que MP foi um ouvinte profissional, mas adepto, com seu pacientes, de uma prática pouco eficaz de ‘retorno’ ao passado, que consistia em rever, com os olhos, a cena traumática).

Ao escolher passar adiante o que escuta, um dever autoatribuído, o jovem torna-se um *executor da memória* daquele que não encontrou ocasião, ele próprio, de contá-la e escutar-se contando. Isso considerado, cabe perguntar em que se traduz tal ‘dever’ perante o passado, ou o que ele implica para o mensageiro do presente.

¹⁰² TORDO. *As três vidas*, p. 184.

O passado, como concebido por Walter Benjamin, quer-se encarado por uma ‘Medusa às avessas’, isto é, por um sentido que o vivifique, não que o petrifique. Isso não sugere remontar, mas, bem ao contrário, articular, ligar, reunir partes de um mesmo todo, perdidas ou ignorantes umas das outras: eis a definição benjaminiana mais curta de história. Nessa conformidade, em *As três vidas*, o olho, que, razões *cronológicas*, não pode ver o passado de MP, conhecer o que ‘realmente’ aconteceu,¹⁰³ dá lugar ao ouvido, que, diversamente, tende a alternar entre as imagens que empresta a ele, isto é, a não se prender a uma imagem exclusiva, ou, em si, rígida/definitiva do passado por ser mais interpretante (mais um teatro do que uma foto). Além disso, enquanto o olho ‘se esquece’ de si mesmo, podendo confundir-se com a onisciência ou com a ausência de um anteparo, o ouvido permanece em companhia de sua ação no presente, a escuta, a qual ocorre sempre em primeira pessoa.

As posições ocupadas pelos sentidos do ver e do ouvir (naturalmente, não o que o sentido da audição capta mecanicamente, mas o que a escuta produz) em nossa tradição cognitiva e cultural merecerão devido espaço no tópico seguinte desta tese. Por ora, contudo, já nos é possível observar como a narrativa em análise desabilita um em prol do outro, a partir de um artifício familiar: o *flashback*. Não conhecemos o passado de MP pelo canto privilegiado de seu olho ou de outra personagem (embora assim conheçamos o passado do sincero protagonista), nem da dita ‘terceira’ pessoa, com sua câmera invisível, pois o protagonista não volta para *ver*, nem nos leva lá. Ele é testemunha de MP ao ouvi-lo, sem se despregar nem por um momento de seu ‘ser’ no presente. Embora não tenha nenhuma afinidade aparente com o mentalista, nenhum vínculo de sangue, nem esteja obrigado ou predisposto por um dever legal ou direito de herança, uma relação estreita entre eles se estabelece quando a voz silenciada da memória entrecorta o presente, sendo rearticulada à escuta, revelando-se parte do presente em que esta acontece. Ao narrar, por sua vez, o narrador também roga ouvidos (a ênfase que dá a sua súplica não nos pode passar despercebida) e se escuta, em diálogo interno.

Se o dissermos em termos rigorosamente benjaminianos, o passado rejeita ser alvo de uma *reconstrução* porque o vivido está além da apropriação quando todos os esforços

¹⁰³ BENJAMIN. Sobre o conceito de história.

nesse sentido se justificam pela fabricação de novos monumentos em pedra. A articulação histórica do passado,¹⁰⁴ consoante os declarados preceitos do materialismo dialético, acontece enquanto ele é *plasmado* pelo atrito com o presente, que concentra o potencial combustivo capaz de fazer ir pelos ares a referência da continuidade histórica. Nela, passado e presente são uma sucessão vazia, sem qualquer possibilidade de relação promissora para além da sujeição do segundo pelo primeiro, ou da total desvinculação entre eles. Para Benjamin, portanto, não é a reconstrução que é autenticamente construtiva, mas a destruição, por permitir que elos distantes na cadeia dos acontecimentos se coloquem devidamente em relação: “É importante para o historiador materialista distinguir, com máximo rigor, a construção de um estado de coisas histórico daquilo que se costuma denominar sua ‘reconstrução’. A ‘reconstrução’ através da empatia é unidimensional. A ‘construção’ pressupõe a ‘destruição’”.¹⁰⁵

Se a destruição é o que nos põe a salvo, o protagonista opera com o presente – *a partir do presente* –, percebendo-o como *agora*, espaço de permanente tensão com o *ocorrido*. Esse é o motor da narrativa: veicular o reencontro amiudado entre eles, em uma dialética que se solidifica, voltando em seguida a ser dialética, e assim indefinidamente. Por esse motivo, a narrativa apresenta contornos compatíveis tão só com o momento em que é produzida, o que faz dela indispensável, mas contingente. Veremos como as duas ficções de João Tordo materializam essa qualidade ambígua, acompanhada de um potencial para atualização/movimentação a cada nova leitura/escuta.

Nem é preciso dizer que a tarefa dos narrador-executores será tão libertária quanto disfórica, marcada pela permanente ameaça do fracasso. Essas figuras tordoanas – na primeira obra, um ex-secretário e, na segunda, um jornalista menor – em nada fazem lembrar os seres de exceção que historicamente conhecemos como arcontes, os magistrados superiores cuja “autoridade publicamente reconhecida”¹⁰⁶ lhes outorgava não só a responsabilidade pelo repositório material dos arquivos¹⁰⁷ (alocados em suas

¹⁰⁴ Cf. 6ª Tese (BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 243-244).

¹⁰⁵ BENJAMIN. *Passagens*, p. 512, N 7, 6.

¹⁰⁶ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 12.

¹⁰⁷ Vale lembrar que em *As três vidas* tal materialidade sequer está disponível; conforme descobre o narrador, foi levada a leilão, e não consumida em um incêndio, como de início é informado. Já em *Anatomia dos mártires* corresponde a um labirinto de fontes conflitantes, que, longe de oferecer respostas, só acentuam o desnorreamento do protagonista.

próprias residências), mas também a autoridade hermenêutica sobre eles.¹⁰⁸ Não; como o jornalista, trata-se de sombras do que outrora quiseram ser, ou, como o ex-secretário, do que poderiam ter sido, e circulam no tempo presente na condição de espectros ou cavaleiros sem nobreza, cuja missão é honrar os direitos dos mortos à memória (rascunhos da história), acessibilizada ao leitor pelo anteparo de seus *ouvidos*.

Se o executor testamentário faz se cumprirem os últimos desejos de um morto, atendo-se ao rigor da lei, o executor de memória se encarregar de honrar um desejo de memória ao liberar-se dela. Assim, enquanto os executores entram por uma porta, os arcontes saem por outra: a fim de levar sua tarefa adiante, os primeiros devem deixar os arquivos (a linguagem dos ‘fatos’), ou seja, agir como anti-arcontes. O contraste com a gloriosa expressão arcôntica originária, e que será meu particular objeto de interesse em *Anatomia dos mártires*, comentado a seguir, não só progride à medida que o papel dos executores se incompatibiliza com a presença dos arquivos, mas também à medida que estes sofrem deslocamentos.

Os executores de Tordo não se ressentem dos arquivos, estejam eles disponíveis ou indisponíveis, assumidamente distantes e imateriais, ou supostamente penetráveis e sólidos, visto que em ambas as hipóteses estes se deslocam e, cada um à sua maneira, se perdem. As personagens encaram esta ‘traição’ – acusada perante o leitor – como mola propulsora de seu trabalho. No primeiro caso, é a inacessibilidade a uma materialidade arquivística que, em grande medida, encoraja uma memória tagarela, deficiente em provas. No segundo, a situação se inverte, sendo que a barafunda de fontes e interpretações sobrepostas ao longo do tempo sobre uma mártir camponesa da Revolução dos Cravos, as quais lançam sobre o arquivo o feitiço aterrador da multiplicação, leva a uma debilidade pela abundância, em que a história começa a ausentar-se,¹⁰⁹ mas por isso mesmo passa a admitir ser refrigerada pela consciência de ser também um exercício ficcional.

Retomando a definição de Derrida para a identidade arcôntica em *Mal de arquivo*, poderemos observar que, nas narrativas em tela, os executores de memória subvertem a

¹⁰⁸ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 12.

¹⁰⁹ SARLO. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, p. 150.

existência do arquivo nos moldes historicamente consagrados: o “cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade”.¹¹⁰ O filósofo ajunta que

é preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar *reunindo os signos* (...) A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (...) O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de *consignação*, isto é, de reunião.¹¹¹

Nas obras de Tordo, não há um domicílio seguro e sagrado para o suporte arquivístico, lastreado por ordem e autoridade francamente questionáveis. A palavra de ordem aqui pode ser exatamente deslocamento, para designar a presença de algo que ‘desaparece’ ao ser tocado, e que continua a ser sentido no vazio.

Em *As três vidas*, o arquivo nasce em âmbito privado, e permanece durante longo tempo, ao que o leitor sabe, a salvo da ingerência estatal, tendo sua conservação, após o incêndio que destruiu a Quinta do Tempo, ficado a cargo de Artur (o ‘faz tudo’, fantasma gótico que alimenta as visões ou delírios noturnos do protagonista). Antes disso, naturalmente, a guarda e as demais operações inerentes à posse e ao controle arquivístico – organização, seleção, supressão e, em última instância, interpretação – estiveram a cargo do jovem secretário, que, durante o curso das atividades na Quinta, desviou as investigações policiais acerca de MP da trilha dos ficheiros, preservando-os no que seria seu estado bruto. Não obstante, parece operar uma irresistível atração de tais arquivos pelo poder oficial, para fins de legitimação ou deslegitimação da memória,¹¹² conforme os interesses deste mesmo poder, por nós desconhecidos. Nada pode ser afiançado acerca da natureza da destinação que os arquivos encontraram, mas o que podemos inferir é tenham sido secretamente captados por alguma das antigas organizações nas quais estiveram envolvidos os insólitos pacientes de MP (Gestapo, Stasi, NKVD, CIA etc.),

¹¹⁰ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 13.

¹¹¹ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 13-14, grifos do original.

¹¹² ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 151-152.

naturalmente, via atuais serviços secretos dos governos, que em muito poderiam ser beneficiados ou prejudicados pelo teor das informações contidas nos ficheiros. Purgados de seus segredos e sombras, possivelmente foram *tornados* públicos, colocando as personagens (entre elas, MP) e os acontecimentos de guerra em seu ‘devido lugar’.¹¹³

Uma outra forma de desaparecimento do arquivo também poderá ser identificada nas circunstâncias descritas em *Anatomia dos mártires*, como veremos no tópico seguinte. Antes disso, uma última consideração, ainda na presença imediata do primeiro livro abordado: ambas as narrativas colocam a própria memória em causa, trabalho que boa parte dos historiadores contemporâneos identificam como inerente à história, sendo que há aqueles que chegam mesmo a equipará-las. Voltarei a isso à frente, mas é importante que já fique em decantação a noção do ato de memória como um fenômeno sempre atual,¹¹⁴ feito a partir do agora, por isso, aberto e interminável, à semelhança de uma narrativa em movimento.

¹¹³ Tratá-los como públicos justifica-se por ser tal *poder* a dimensão de meu interesse.

¹¹⁴ NORA. *Les lieux de mémoire* apud ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 145.

“Um mártir é um mártir é um mártir”: o arquivo, da *veritas* às virtualidades, em *Anatomia dos mártires*

Me ocorreu que, por algum sombrio desígnio, talvez eu tivesse sido escolhido como o veículo da história de Catarina, uma história tão confusa e tão cheia de mal-entendidos – entre as meias-verdades e as meias-mentiras de que a História dos incompreendidos vai alimentando.

João Tordo, *Anatomia dos mártires*

“Tudo o que é sólido se desmancha no ar”: a frase – cuja primeira aparição se deu no *Manifesto do Partido Comunista* de Marx e Engels, de 1848, tornando-se, no calor da hora, adágio para a possibilidade de superação do capitalismo – viaja no tempo e no espaço. Gosto de pensar que ela bem caberia na boca do sádico rei Tântalo, que, na mitologia grega, após servir a carne do próprio filho em um banquete, é condenado por Zeus a habitar, pela eternidade, um vale abundante em água e alimento. Seu suplício nasce no momento em que tais provisões, aparentemente acessíveis à mão, mudam de lugar no instante mesmo em que tocadas.

De repente, algo nessa máxima reluz não só como evidência de que toda expressão de sabedoria universal está pressagiada nos mitos: tanto emana deles, quanto lhes vai de regresso incessantemente. É o caminho de casa, feito e refeito. A um só tempo, os mitos reiteram que há muito e pouco a saber sobre nós.

Quase instantaneamente após sua aparição no manifesto, essa pílula passou a ser entoada como mantra dos mais variados credos políticos, também com as mais variadas (e não raro levianas) intenções de sentido. Não posso evitar pensar no destino inusitado que teve: sofrer a própria diluição que previu para todas as coisas às quais a história (ou uma certa expectativa dela) segue atribuindo a marca da solidez e da novidade.

Prosseguindo: talvez também eu ganhe um papel na trajetória de apropriação desse *slogan* versátil, porque me surpreendo ao descobrir, em Marx, ‘o meu’ precursor de Tântalo. Afinal, quem conheceria mais literal e inexoravelmente a experiência da ilusão que o rei filicida? Não obstante, ao se evocar o mito, a frase de Marx retorna com uma ligeira variação, que lhe sublinha o paradoxo: “Tudo é *tão* sólido que se desmancha no ar.”

Para o protagonista-narrador de *Anatomia dos mártires*, nenhuma máxima exprimiria com mais justeza a tormenta de um homem arrancado de seu estado de entorpecimento, ao ver todas as certezas históricas se desmascararem em montagens espetaculares, em que os *fatos* nada espelham além das feições dos Narcisos que se candidatam a ‘donos da história’. Aqui, este que é mais um entre os tantos protagonistas sem nome de Tordo (primeiro traço sugestivo do ostracismo em que estão mergulhados) é um navegante que desafia o mar convulso, sem promessa de terra firme, batendo continuamente o barco capenga de encontro às rochas de ideologias, sistemas, representações, instituições, que, pulverizados, ericam sedimentos não aparentes na antes sólida matéria.

Trata-se do desabrigo do arquivo, que se deve não à intempérie ocasional, mas à impertinência do navegante, responsável pelos ventos anarcônicos: um jornalista desgostoso da vida e da profissão, que recebe de seu editor, um excêntrico comunista de nome Raul Cinzas, a incumbência de escrever um artigo sobre uma certa Catarina Eufémia:

Foi na primavera de há três anos, no princípio da crise que abalou este lado do mundo, que visitei a terra onde mataram Catarina Eufémia. Aconteceu por acaso; foi também por acaso que, nessa mesma viagem, ouvi falar pela primeira vez do homem que saltara do topo de um edifício com um manuscrito amarrado ao peito. (...) Nesses tempos, dificilmente a história de um mártir me suscitaria interesse ou, o que é mais exato e verdadeiro; era também exato e verdadeiro que eu andava adormecido – num sentido quase literal do termo –, uma vez que a vida decorria na sua boçal normalidade: a minha carreira ainda tinha importância, o meu pai ainda não enlouquecera e eu ainda não compreendera nada, isto é, ainda não me dera conta de que nossa existência era indissociável da memória dos mortos. Também desconhecia que, paradoxalmente, só ignorando os mortos poderíamos passar incólumes por esta vida, uma vez que, ao procurar resgatá-los, eles acabariam por assombrar o resto dos nossos dias. Naquele tempo, portanto, tudo era mais simples porque eu me esquivava a despertar e, talvez por isso – porque qualquer despertar é doloroso e nos obriga a ver e porventura tentar compreender a realidade –, não podia sequer desconfiar da maneira como Catarina (e a sua história confusa, cruel e fascinante) seria, ao mesmo tempo, a origem da minha libertação e de todos os meus equívocos.¹¹⁵

O nome, que não toca nenhum sino na memória do protagonista-narrador, figura nas legendas históricas como o de uma ceifeira e militante do Partido Comunista,

¹¹⁵ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 13.

assassinada pelo regime salazarista durante uma greve, em 19 de maio de 1954. Seu impacto na história moderna de Portugal, bem como sua persistência emblemática nos arroubos daqueles que buscam se apoderar de sua memória, é de início desproporcional à maturidade do jornalista, que vê na produção do artigo nada além de sua “última oportunidade de ser alguém”.¹¹⁶



Figura 1 - O único retrato conhecido de Catarina Eufémia

Fonte: ESQUERDA.NET. Memórias: Catarina Eufémia.

Se o executor de memória de *As três vidas*, embora instigado por sua própria culpa e necessidade de sobrevivência (afirma sobreviver para contar, mas a verdade, segundo temos visto, é que também conta para sobreviver), defende um nobre compromisso com a seriedade de seus serviços em honra do dono da memória, o de *Anatomia dos mártires* não teme confessar a natureza egoística de suas motivações ao inicialmente abordar a

¹¹⁶ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 31.

memória alheia. Ainda em comparação ao narrador de *As três vidas*, elevado pelas circunstâncias ao status de senhor da memória de um homem que conheceu em primeiro grau, o narrador de *Anatomia...*, quando da escrita do artigo genérico e debochado sobre uma mulher cuja identidade está perdida em inestancável controvérsia nos anais da História, não se esforça para ser mais que um veículo de desserviço à memória. Intitulado “Anatomia dos mártires”, o texto é a voz de um incauto que trabalha com a imagem da Catarina mártir em achatada analogia com os grandes mártires da história – Jesus, Joana D’Arc, Martin Luther King – e, em particular, com Francis Dumas, um homem que, após ter ‘falado’ com Deus – atira-se do trigésimo sétimo andar de um edifício.

Depois de algumas semanas nutrindo a fantasia de que muito em breve seria um gênio reconhecido e incontestado e, contrariando a empolgação do editor com o artigo, o jornalista obtém a resposta a sua insensatez e ambição na forma de uma avalanche de cartas e e-mails de leitores acusando, de diversas formas, o primarismo dos pontos de vista apresentados no artigo. O único consenso é crucificar o autor por seu olhar hipersimplificado sobre os temas como um cacoete comum entre os jornalistas:

As cartas eram, na sua maioria, iradas e intempestivas. As acusações, da mais variada ordem, vinham carregadas de linguagem viperina e, ocasionalmente, alguns impropérios que disparavam em todas as direções. De entre as cartas mais sérias, uma mulher acusava-me, por *e-mail*, de revisionismo histórico e de procurar “branquear um crime”. Era um texto breve mas escrito num português escorreito, sem traço de maldade ou ressentimento (...), e justificava seu argumento explicando que o alinhamento aleatório de fatos que pareciam ter características comuns conduzia “inevitavelmente à diluição desses fatos ou acontecimentos numa amálgama que se aproxima perigosamente da revisão negativa da História ou da sugestão de que a mesma é ambígua: o leitor menos atento, como o é, normalmente, o leitor dos jornais, será levado a concluir que a redução da importância de um fato ou acontecimento, de certa maneira, anula a sua existência. O perigo é o negacionismo: oblitera-se a realidade para fugir a uma verdade desconfortável”.¹¹⁷

O maior flanco de críticos, no entanto, é o declaradamente ideológico e, em meio a ele, a Esquerda é aquela que se sente ultrajada pelo desenvolvimento superficial de argumentos que encaminha a uma conclusão como: “Se o comunismo é a mãe das utopias políticas e a utopia é irrealizável nesta vida, então um bom comunista é um comunista

¹¹⁷ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 84-85.

morto”.¹¹⁸ A provocação jornalística inconsequente, que revela alguém mais preocupado em obter uma boa frase de efeito do que equacionar sobre a antediluviana necessidade humana por totens, ídolos e mártires, tem o peso que tem por alvejar justamente a menina dos olhos dos comunistas de todos os tamanhos e feitios, logo, produto de um concentrado de projeções, recalques e anseios históricos. Conforme o jornalista mais tarde compreende, bulir com a figura mítica de Catarina era como profanar o ‘Santo Graal’ da Esquerda portuguesa, ou dismantelar uma peça que estava na base da engrenagem da memória de um grupo,¹¹⁹ especialmente por se tratar da estrutura frágil da memória de uma ideologia, para todos os efeitos, historicamente derrotada. Talvez tenha sido isso o que o jornalista, a despeito de suas próprias palavras, quis sugerir: por não ter vingado como regime, o comunismo permaneceu um sonho coletivo, o que é compatível com a natureza idealizada dos mártires e de outros ícones históricos que deram suas vidas pelas causas por que lutaram.

Nesse sentido, o impulso conservador do grupo em escudar a memória que reclama como sua torna o jornalista consciente da existência dos chamados “apoderados”,¹²⁰ o que, não por acaso, vem a ser objeto central da narrativa em seu ponto de culminância, quando o protagonista já foi tentado de todas as formas a se converter, ele mesmo, em um apoderado da memória de Catarina, sendo ‘salvo’ pelo ceticismo:

Nestas memórias de resistência às ditaduras ou à opressão temos, curiosamente, de pensar (...) nos apoderados. São aqueles que têm direitos sobre um terceiro, como, por exemplo, um toureiro mais velho que se apodera de um toureiro mais novo. O mesmo sucede com os partidos políticos ou com as instituições da História: existem os apoderados da memória, isto é, gente que acha que tem mais direito do que outros a ser dona dessa memória.¹²¹

Mas não se trata simplesmente de ceticismo ou de desconfiança natural de alguém que esteve afogado na massa movediça de fontes, opiniões, representações e mitologias acerca de Catarina que o acode frente à tentação de se apropriar dela, quer dizer,

¹¹⁸ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 66.

¹¹⁹ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 104.

¹²⁰ Essa estirpe de apoderados seria “conjurada” porque, como disse Peter Burke, se aos vencedores é dado escrever – e por isso esquecer – a memória, aos vencidos é dado “reviver e reconsiderar, sob a perspectiva do que poderia ter sido diferente” (BURKE. *História como memória social*, p. 297).

¹²¹ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 168.

domesticá-la em uma efígie estável, como resultado de uma bem-sucedida investigação. É a apatia, enquanto expressão de uma desidentificação do espaço-tempo – e talvez não propriamente de uma indisponibilidade para com ele – a responsável por brechar tal impulso, e por isso se afigura paradoxalmente como um tipo de força para o protagonista. Assim, o que é de início quase uma deformidade (trabalha desfavoravelmente contra o jornalista e o descredencia a nossos olhos como executor de memória) acaba por se revelar como uma espécie de virtude, por levar a uma atitude resignada frente à experiência de memória possível (via história e para além dela). Nessa altura, manifestando-se como uma espécie de reserva, mantém o protagonista imune aos fanatismos ideológicos que querem fazê-lo vergar para lá ou para cá, ceder a esta ou aquela versão de Catarina. Em síntese: de anestesiado e blasé, como quem assiste à vida passivamente como um filme ‘de quinta’, ele passa a um homem que com um propósito. Um propósito que não é Catarina, mas que somente pode se manifestar por meio dela.

Ainda acerca dessa apatia, enquanto energia espectral que sustenta o que até então é uma morte em vida, ou *quase-vida*, antes mesmo de Catarina Eufémia (distintamente do protagonista de *As três vidas*, alquebrado pelos acontecimentos mesmos ventilados em seu relato), podemos chegar a dizer que o protagonista, animado pelo motivo que sua busca vem a suscitar, tem a chance de renascer, ainda que novamente como espectro: de um espectro que é a expressão da inconsciência acerca dos pontos que organizam a existência em uma ‘desconexão com sentido’, nasce um outro consciente de que este sentido é possível, mas não está dado; deve ser conquistado, interpretado, lavrado, ainda que para conduzir inevitavelmente ao erro.

O que vem a despertar a autocrítica do jornalista em relação ao artigo e à forma infeliz com que vinha conduzindo sua ‘relação’ com Catarina (mesmo quando ele ainda não está ciente da existência de uma tal relação) e com as demais personagens de sua semivida (os pais, já falecidos, o editor, as mulheres etc.) sobrevém um pouco depois, quando Raul Cinzas, ao dedicar em sua coluna semanal no jornal um apaixonado artigo em defesa do jornalista, sofre um acidente sinistro, que todas as evidências apontam ser um atentado de morte orquestrado por seus inimigos políticos atacados no texto. Acontece então o primeiro sobressalto, em que a história de Catarina vai deixando de ser “remota e

alheia” para ser “pessoal e pungente”,¹²² chave que apenas abre porta a outras portas fechadas, as quais, entretanto, segundo o protagonista descobrirá, se alinham em um corredor com janelas. Se o deus (místico, político ou coisa que o valha) que poderia prover respostas estaria atrás de tais portas, portanto inacessível, através das janelas estão as virtualidades, incompletas e insatisfatórias, mas acessíveis, filhas do próprio sujeito. À medida que as traz à luz, por suas próprias mãos, este também vai gradualmente se tornando mais filho de si mesmo.

Dessa forma, abandonando a indiferença em que se conservava há anos a fio (e que, está visto, vai bem além de uma simples postura jornalística), o protagonista embarca em uma obsessiva investigação sobre Catarina, indo da euforia dos truísmos à mornidão do ceticismo; deste ao dogmatismo, que aflora pelo impulso desesperado de se salvar do abismo e da insaciedade das incertezas; e de volta ao ceticismo, dessa vez, movido pela ameaça da loucura.

Seu trabalho, como ele cedo atina, é ir abrindo caminho pelo tropel alucinante de perguntas que sucedem a pergunta ‘quem foi Catarina?’ (uma pergunta *trompe l’oeil*, afinal, trata-se mesmo de ir ao encontro do horizonte e bater numa parede): de que é feita a matéria dos mártires?; como o situacionismo personalista das crenças políticas se vale deles ao longo do tempo?, e assim por diante, até chegar à última pergunta fundamental. Esta, a despeito da ordem aparente, é a primeira e de maior importância: em se tratando de um episódio histórico que é uma das feridas da nação, e com o qual se erguem tantas formas de messianismo – entre a religião e a política –, como superar a ilusão de ser possível domesticar Catarina Eufémia em uma efígie estável, pacificando-lhe os conflitos de interpretação?

Não poderíamos antecipar que, nessa jornada de busca, o perseguido torna-se de inopino o perseguidor, e é Catarina quem agora manipula os fios invisíveis dos acontecimentos na vida do jornalista. O movimento da busca, já invertido bem antes que o protagonista se aperceba disso, é seu agulhão em direção a ela, ou, seria o caso de dizer, a si mesmo:

¹²² TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 96.

No princípio de dezembro comecei a investigar a fundo a história de Catarina Eufémia. Uma vez mais, temo estar a mentir porque, em abono da verdade, foi a história de Catarina que começou a me investigar (...). Catarina era o fio que eu tinha na mão, o único que alguém deixara na sua esteira e que talvez permitisse destrinçar todos os outros; vale a pena dizer, também, que minto duplamente, uma vez que não foi apenas a história da camponesa assassinada que me investigou, mas todas as outras histórias que pareciam girar em torno de um mesmo eixo.¹²³

Nesse processo, subsiste longamente uma ilusão da parte do jornalista por alcançar uma imagem definitiva de Catarina, subterfúgio de quem ainda reluta em admitir o que já sabe: Catarina – a memória a bem ou prejuízo de um saber histórico –, seria sempre ‘obra’ de alguém. Das Catarinas que proliferam nos livros de história, artigos, enciclopédias, testemunhos, poemas, peças de teatro, pinturas, entrevistas, fotografias, panfletos, o jornalista consegue fixar um único substrato comum a todas as versões do caso: uma ceifeira de 26 anos é morta a tiros pelo tenente Carrajola, da Guarda Nacional Republicana, por liderar um grupo de 14 mulheres que protestavam pelo aumento de dois escudos na remuneração diária.¹²⁴ Já sua identidade tem a textura de fumaça: basicamente, há os que se aferrem, de um lado, à imagem da Catarina filiada ao Partido Comunista Português, “consciente da luta de classes e da espoliação dos camponeses por parte do proprietário das terras”, líder, aguerrida e “dedicada a morrer”; de outro, à Catarina ordeira e comedida, apenas mais uma mulher e mãe “dedicada a viver”¹²⁵ pelo seu ganha-pão e de seus filhos. O protagonista, contudo, sabe-a um fantasma, e, como todo fantasma, condenado a vagar até que sua ‘causa’ seja ouvida:

Li dois livros que, tanto quanto sei, foram os únicos publicados exclusivamente sobre sua vida [de Catarina]: um, de Manuel de Melo Garrido, antigo jornalista, cujo título era *A Morte de Catarina Eufémia: a Grande Dúvida de um Grande Drama*, uma espécie de ensaio jornalístico; o segundo, de um autor que eu desconhecia por completo chamado José Miguel Tarquini, chamado *A Morte no Monte*, uma espécie de romance contado a várias vozes. Li artigos de jornal, entradas de enciclopédia, testemunhos da época, excertos de livros sobre o Alentejo durante a ditadura, a repressão, a resistência rural do Sul, o fracasso da reforma agrária; li um sem-número de poesias sobre Catarina – parecia que todos os poetas conhecidos e menos conhecidos dos anos pré e pós-revolução tinham, a certa altura, escrito um poema sobre a camponesa assassinada, de Sophia de Mello Breyner a José Carlos Ary dos Santos e aos mais obscuro Vicente Campinas, cujo texto foi musicado por José Afonso, o famoso *Cantar Alentejano*; havia, inclusive, peças de teatro escrita com base na sua história,

¹²³ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 143.

¹²⁴ ESQUERDA.NET. Memórias: Catarina Eufémia.

¹²⁵ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 148.

quadros cujos motivos eram o seu assassinato e inúmeras entrevistas e fotografias de arquivo espalhadas por várias publicações, do *Diário do Alentejo* ao *O Século* e às publicações oficiais do Partido Comunista. Surpreendeu-me (...) que Catarina fosse nada mais do que um rosto – a única fotografia que existia da camponesa, uma mulher jovem e determinada, face simétrica e bonita, de olhos rasgados e lábios carnudos, ostentando uma pequena medalha redonda ao pescoço – um rosto ciclicamente reproduzido aqui e ali de todas as formas e feitios (capas de livros e panfletos, pintalgado de flores, unido ao símbolo da foice e do martelo), mais um ícone do que uma memória, mais um fantasma do que uma evocação.¹²⁶

Vemos, com isso, que, apesar do diapasão predominante do encômio para retratar a personagem Catarina, não há biombo protegendo uma unidade arquivada constituída para o registro do episódio de assassinato da camponesa. O arquivo, como o encontra o protagonista, já é presidido pela dispersão, já foi desmontado, desestabilizado, e não será devolvido ao modelo fixo e indivisível, como o querem os apoderados, porque o executor de memória não exerce sobre ela um direito arcôntico de posse, tampouco contracenando com as paixões políticas de seu tempo. Ele é um agente da entropia, intempestivo, e por isso mesmo capaz de indagá-lo e fazer-se dele *contemporâneo*, no próprio sentido agambeniano de quem pertence ao tempo por uma “dissociação e um anacronismo”.¹²⁷

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.¹²⁸

No tópico seguinte, veremos como se fazer contemporâneo de seu tempo, no que concerne à Catarina Eufémia, em *Anatomia dos mártires*, e a Millhouse Pascal, em *As três vidas*, implica aos narradores o exercício de um peculiar papel de ‘testemunha’.

¹²⁶ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 145-146.

¹²⁷ AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 59.

¹²⁸ AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 58-59.

A ‘testemunha audiente’ e a redenção histórica

A salvação agarra-se à pequena fissura na catástrofe contínua.

Benjamin

Como vimos, o protagonista de *Anatomia dos mártires* é alguém em desafino com seu próprio tempo, sendo exatamente esta a razão pela qual a ele pertence verdadeiramente. Tal qualidade, contrariando a imagem de estampa de mera apatia que esse sujeito de início imprime, é na verdade a marca de uma “singular relação”¹²⁹ com o tempo presente, a qual, para igual surpresa do protagonista, torna-o superiormente capaz de perceber seu tempo. A um intervalo em que proximidade e distância se conciliam, encara corajosamente as trevas em que o rosto de Catarina está mergulhado, por sentir-se por ela *visado* – a Catarina viva em interpelação e não em monumento; a Catarina que todos encaixam, mas da qual poucos, como o protagonista, dispõem-se a ser *testemunhas*. Testemunha não por ter sido *bistor*,¹³⁰ circunstante da vida, resistência e morte da camponesa, mas por escolher ouvir, em meio ao vozerio generalizado, sua narrativa inarticulada, que não desce do panteão para falar desta ou daquela ideologia como o fecho certo para a felicidade coletiva, mas de uma única humanidade responsável pela hecatombe cíclica:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: *não por culpabilidade ou por compaixão*, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, *somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente*.¹³¹

¹²⁹ AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 59.

¹³⁰ Esse empenho de ampliação da noção de testemunha como aquela que, de posse da palavra, toma a peito a tarefa de escutar a memória, desenvolvi gozando da liberdade dedutiva que acompanha o rigor da pesquisa acadêmica e, mais do que isso, de um convívio demorado com os textos literários. Pouco tempo depois, encontrei-a, com alguma surpresa, em formulação equivalente em “Memória, história, testemunho”, de Jeanne Marie Gagnebin, ensaio apresentado em um congresso e publicado na reunião *Lembrar, escrever, esquecer* (2006). Nesse caso, a surpresa veio do reconhecimento de me sentir integrante de uma comunidade de pensamento que, seguindo trilhas diversas de índices em domínios afins, com frequência, convergem para os mesmos pontos.

¹³¹ GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*, p. 57, grifos meus.

Catarina, refluxo de uma história mal digerida, reemerge para o protagonista como pergunta, em meio a uma sociedade que julga ter todas as respostas. Ele não é um herói, mas alguém que se dispõe, nas palavras de Benjamin, a ser “visado”.¹³² O passado apela ao presente, que, investido de “frágil força messiânica”,¹³³ carrega a esperança de, enfim, encontrar a ocasião do ‘agora’ (*Jetztzeit*), aquele que se faz com os destroços, e não com o mármore imponente dos heróis que enchem as praças.

O retorno inesperado do passado – no caso ilustrado na narrativa, a ressurgência do sofrimento humano, atrás dos monumentos que decantam e aprisionam Catarina, como quer que esta venha a ser apropriada –, lança luz sobre a desumanidade, indiferença e incomunicabilidade que ainda reinam absolutas no tempo corrente, e nesse sentido fica evidenciado como “a rememoração (...) significa uma atenção precisa ao *presente*”¹³⁴ com vistas à transformação, para além de um compromisso com o não esquecimento. É uma das personagens de *Anatomia dos mártires*, precisamente Tom Kapus, o autor da biografia de Francis Dumas, o homem que teria se encontrado com Deus e feito sua ascese pelo silêncio, quem sintetiza em uma de suas falas uma das faces da catástrofe despercebida em uma era babélica na qual todos falam, mas ninguém se escuta:

Se existe uma evolução, então toda evolução é uma catástrofe. Temos hoje menos recursos do que há mil anos; temos hoje menos humanidade do que há mil anos. O mundo é um lugar tão disperso, fragmentado e cruel que um homem como Francis teve de cair do espaço para se fazer ouvir. Em tempos imemoriais as pessoas punham-se em cima de uma rocha e os outros escutavam-nas, tão atentamente, com tanto paixão e fé que assim nasceram quase todas as religiões conhecidas. Hoje, indivíduos como o Francis são considerados atrações de feira que se passeiam por parques ingleses e fotografados indiscriminadamente pelos turistas. Evoluímos? Para onde? Para o quê? O homem transformou-se nisto, numa criatura demasiado inteligente para se contentar com telefones ligados a satélites no espaço e demasiado estúpida para ouvir a pessoa que está a seu lado.¹³⁵

¹³² Todas as possibilidades atribuídas a esse ‘ver’ alegórico, por Benjamin e Agamben, deverão ser aqui transpostas para o sentido da escuta, em trabalho.

¹³³ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 242.

¹³⁴ GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*, p. 55.

¹³⁵ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 27.

É no contexto desta catástrofe, dissimulada sob a máscara do progresso, que a história de Catarina, apropriada a torto e a direito, legitimada como um “anseio prioritário de uma memória política”,¹³⁶ deixa de ser *fim* para ser *meio*. É dizer, como desafio, em um tempo que é oportuno para ação (*kairós*), a fim de que uma fileira de realidades volte a gerar incômodo: a capacidade plástica do capital, que, elevado a sistema, usurpa e vende até mesmo aquilo e aqueles que um dia estiveram no centro de sua contestação; a manipulação irresponsável da humanidade do sujeito em nome do ícone ou da invenção identitária coletiva; os gestos extremos, como o grito, o silêncio radical ou a morte, para que os inaudíveis se façam ouvir; o sacrifício de tantos anônimos para que a história de uma certa Catarina, um dia, viesse a ser conhecida; a insistência dos quadros catastróficos. Enfim, e mais importante: a realidade de que um mártir não se torna um mártir (se é que assim o tenciona) para que nos resumamos a lembrar e reverenciar o sofrimento de um único ser humano, mas para que nos disponhamos a olhar para o sofrimento de todos os outros – que caminham ao nosso lado, no inconveniente *agora* – cuja insignificância não os vocaciona como objeto de interesse em nosso próprio tempo e nos registros que se farão dele. Com efeito, o interesse em um mártir não deve ser primordialmente a sua própria dor, nem sequer a natureza de sua causa, mas a dor humana, que está em nossas mãos abrandar. E por isto os mártires se deixam morrer: porque se remetem a um amanhã que ainda não é hoje.

O homem que a princípio aborda a memória de Catarina com o afã infantil do jornalista na trilha do ‘furo’ escolhe enfim não a interpelar, mas ser por ela interpelado com a pergunta: ‘a que venho eu, Catarina?’ Uma pergunta durável e desdobrável, que desemboca não na paz enganosa de uma resposta terminante, mas na reverberação ácida e inquietante. Assim, ele não honra seu dever ao passado com reconstituições impossíveis dele, mas com uma ação *no* e *sobre* o presente: ouvi-la.

Manifesta-se, da parte deste narrador, uma gratidão à Catarina, para ele, um pedal inédito de expansão de consciência, veículo de uma compreensão superior. Esta compreensão se anuncia com igual poder de impacto sobre uma correção de rota no relacionamento do tempo presente com a figura histórica da camponesa e na direção da própria vida desse sujeito, também impelido a um novo relacionamento, via Catarina,

¹³⁶ ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 150.

com este mesmo tempo. Nesse sentido, *Anatomia dos mártires* demonstraria um possível desvio em relação às literaturas de testemunho no que diz respeito ao dever para com a memória: a rigor, elas não trazem testemunhas do passado, mas do presente.

Nela, assim como em outras ficções do arquivo ocupadas pelos arquivos históricos, portanto, será possível encontrar representações do que Benjamin descreve na 5ª Tese sobre a história: a imagem “verdadeira” do passado só pode ser capturada “no momento de sua conhecibilidade”,¹³⁷ como um cometa periódico, apenas visível com o relâmpago do agora,¹³⁸ que permite reconhecê-lo. Reconhecer, conhecer de novo esse passado demasiado parecido com o presente e que permitirá encontrar, nas linhas do rosto deste presente, um velho conhecido, talvez um irmão. Constelados nesse ponto de fulgor, transformam-se: o passado porque visto, salvo do esquecimento; o presente porque reconhece a seu redor os “Messias” sem rosto, cuja ocasião de ação poderá novamente passar caso eles não se reconheçam como tais.¹³⁹

O protagonista, ao personificar este presente na narrativa, conhece a natureza aberta da história não como um conceito, mas a partir de uma experiência visceral, na qual é levado a se perceber como peça indispensável da roda entre os tempos. Assim, ele é alguém que se sente incumbido pela tarefa da redenção messiânica, sendo um símbolo de uma consciência individual que, ao ‘fazer a hora’, está em uma posição sem volta. Como os fantasmas são persistentes, o jornalista (que, segundo veremos, passará não mais a falar como tal) se presta a narrador dos rodapés da história, os quais levantam uma tradição que, é, antes, a “regra”:¹⁴⁰ a dos vencidos, reles, invisíveis.

Tendo investido em um novo sentido para testemunha, outros ainda podem emergir, como correlatos lógicos, para o sobrevivente, consoante o percurso argumentativo até aqui: o primeiro, que será abordado neste tópico, é o do sobrevivente

¹³⁷ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 243.

¹³⁸ BENJAMIN. *Passagens*, p. 573, I a, 2.

¹³⁹ Cf., no já citado prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, a análise sobre a assimilação da estética proustiana no método da história materialista de Benjamin: “A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos inscrita nas linhas do atual” (GAGNEBIN. *Walter Benjamin ou a história aberta* (prefácio), p. 16). Devo a Michael Löwy, em *Walter Benjamin: aviso de incêndio* (2005), a remissão à percepção tão sintética de Gagnebin sobre a relação Benjamin-Proust em um dos aspectos nos quais o primeiro foi ‘forjado’ pelo segundo.

¹⁴⁰ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 245.

que justamente *não* viveu para contar e que, sim, clama ser processado como memória para além de uma imagem gloriosa e vazia, libertando-se da condição de espectro que erra pelo mundo com um assunto inacabado, uma mensagem. A exemplo de Catarina Eufémia – ela mesma, uma oprimida em vida –, trata-se do sobrevivente que ‘perde’ para suas imagens, isto é, cuja força de crítica e resistência ao sistema foi diluída ou até apagada pelas apoteoses póstumas. Aqui, a *sobrevivência*, ou persistência intempestiva de uma vitalidade, seria entendida como a assombração obstinada do presente pelo passado, tantas vezes, frente à estranheza ou pouca disponibilidade com que os herdeiros indiretos das catástrofes recebem a ideia de serem testemunhas, que doravante chamarei de ‘audientes’: aquelas que, com a escuta aberta, “respondem favoravelmente a uma solicitação”.¹⁴¹ No mais das vezes, mais do que omissão pura e simples, esse é o sinal de uma também insistência em não ter nada em comum com o passado, isto é, enquanto ele ainda for um conjunto de acontecimentos distantes e alheios.

Essa concepção, para nossa surpresa, pode ser reforçada pelos usos da memória (ou, como prefere Todorov, abusos) ora discutidos, os quais, presos à lógica viciada de exposição da ferida, não são capazes de torná-la sensível àqueles que não estiveram ‘lá’. Ao contrário, as testemunhas audientes se comportam como a *audience* no teatro elisabetano, por fazerem conexão com as personagens não pela proximidade em que o olho se encontra do palco, mas pela potência imersiva do ouvido apurado.¹⁴²

Conforme as representações de Tordo, mobilizar o ouvido preferencialmente ao olho, além de inscrever um “possível alhures fora do par mortífero algoz-vítima”,¹⁴³ facilita o estabelecimento de pontes entre os ditos ‘passado, presente e futuro’, em que a testemunha audiente poderá se colocar como presença empática aos sobreviventes e, em alguma medida, resgatá-los do exílio de uma experiência incomunicável. Embora, como abordado, nem sempre, ou pouco, lhes seja possível falar – e essa impossibilidade não possa ser inteiramente superada –, o sucesso da escuta depende de quem ouve, quando nada, do próprio silêncio.

¹⁴¹ MICHAELIS. Ouvir. Tal qual o aluno responde à chamada na sala de aula: “Presente!”

¹⁴² Como se sabe, a expressão *audience* – “público audiente” – nasce no contexto do teatro shakespeariano, em que os melhores lugares da plateia eram aqueles em que melhor se podia ouvir a peça. As laterais inferiores, em um ponto quase cego do palco, eram as mais disputadas.

¹⁴³ PIRALIAN *apud* GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*, p. 57.

Por meio dela – que só agora alcança seu sentido pleno –, levantam-se possibilidades representacionais alternativas ao realismo obsessivo de certos retratos, que tantas vezes pareciam querer rivalizar em monstruosidade com os acontecimentos reais. O efeito, conforme já comentado anteriormente, não apenas provocava a descrença e a rejeição dos espectadores, como também poderia abeirar-se de um desrespeito para com aquilo que permanecia à margem de toda compreensão racional, ou seja, uma pretensão de ser possível *reapresentar*, em lugar de *representar*, a história.

O cinema de ficção, por seu turno, não se distancia dessa pretensão, em realizações com os mais variados registros e enfoques, mas nas quais o núcleo essencial do problema está flagrantemente ausente, a despeito da pujança com que a violência e a morte são estetizadas. A suposta não retórica da abordagem documental dá lugar a uma “sobrecarga de efeitos retóricos”,¹⁴⁴ transformando o tema em uma bela fantasia triste, um brinquedo a serviço do melodrama, cujo principal êxito é arrebatá-las em noites de tapete vermelho.

Tanto quanto a cruza dos primeiros registros documentais da Shoá, os exageros de linguagem dessas últimas representações podem deslizar para o sádico e para o revisionismo histórico.¹⁴⁵ Trabalham para o ‘enlatamento’ da dor humana e aplacam a ânsia pelo acerto de contas com o passado por meio de falsas catarses. Cangi assenta essa crítica ao diagnosticar a “servidão passional do olho na busca pela encarnação do horror”¹⁴⁶ em nosso tempo, e se arma justamente com um exemplo do contrapelo dessa escola: o documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. O cineasta francês responde a uma maciça tradição de manutenção da memória do sobrevivente pela imagem e espetacularização da violência, ao escolher deixar que os relatos das testemunhas guiem nossa visita aos não “lugares da memória”, deslocando a célebre expressão de Pierre Nora (1984). Com a câmera fixada sobre o rosto de cada narrador, ele encoraja a manifestação espontânea das narrativas, frequentemente fragmentadas, entremeadas por longos silêncios, quando o assombroso vigor das expressões faciais se torna o principal agente

¹⁴⁴ CANGI. *Imagens do horror*, p. 143.

¹⁴⁵ Valendo-se da credibilidade instantânea que a revisitação de eventos históricos inspira junto ao público, essas interpretações os modelam e alteram sutilmente, conforme a visão particular de história a que servem, quando servem. Esta é frequentemente calcada na abordagem infantil e irrefletida de dividir os atores da história entre ‘bandidos e mocinhos’.

¹⁴⁶ CANGI. *Imagens do horror*, p. 142.

da narração, de tal maneira que o repositório da memória acionado não é a inteligência ativa e inventariante, mas o corpo em distensão, disponível, mas não *predispósito* a lembrar. Só depois de colocar o *espectador* na posição paciente de *escutador*, o cineasta mostra o lugar que o narrador encara, e que é, assim mesmo, o sítio histórico sem vestígios aparentes (por exemplo, o antigo local de um campo de concentração), revisitado pelo que *não se vê*.

A decisão estética de Lanzmann de acionar o ouvido, dando repouso aos olhos famintos pela evidência – aqueles que dão ao historicismo sua suposta onisciência – implica aqueles que recebem o relato (os ditos ‘espectadores’, que podem não ter nenhuma relação direta com a catástrofe), deixando também de submeter o que a testemunha do passado conta, ou não conta, a rituais de autenticação. Paradoxalmente, o procedimento de abdicar da demonstração torna-se capaz de comunicar com mais veemência o apagamento do arquivo (a guerra contra a memória), assim como a fundante precariedade de imagens e índices denotativos da catástrofe.

Soa pouco natural dizer que a palavra realizada na escuta, reeducando-nos em relação ao vezo do ‘ver para crer’, assim como que um registro não sentimental, favoreça a potência do testemunho, ou de sua encenação. Contudo, trata-se de elementos que obedecem menos à racionalidade obsessiva que está por trás das expedições premeditadas e teleológicas em busca da memória nos locais do crime, e mais à espontaneidade de *madeleines* amargas, que apenas afloram porque há esquecimento, nesse sentido, justamente como “o que não se presta ou não se presta mais”¹⁴⁷ à tirânica consciência da memória absolutizada nos espaços oficiais e nas formas celebradas de recordação.

Assim, a peça artística norteadada pelo signo do ver vai abrindo espaço a outras, pois, como o próprio primo Levi já antecipa em *É isto um homem?*, bem vasta é a coleção de “detalhes atrozes”¹⁴⁸ das catástrofes mais revisitadas do século 20,¹⁴⁹ a exemplo dos

¹⁴⁷ NIETHAMMER *apud* ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 155.

¹⁴⁸ LEVI. *É isto um homem?*, p. 7.

¹⁴⁹ A ressalva “mais revisitadas” é essencial, afinal, sabemos que tantas outras apenas começaram a ser penetradas, muitas vezes a despeito do sem-número de retratos cinematográficos e literários que já inspiraram. Tomemos um exemplo imediato: a própria ditadura brasileira (1964-1985), cujos arquivos mal começaram a ser abertos (só em 2011 foi criada a Comissão da Verdade para “levantamento de dados sobre violações de direitos humanos no Brasil no período entre 1946 e 1988”), sem pôr fim a incontáveis mistérios sobre desaparecimentos e mortes de presos políticos (SUL21. Há muitos arquivos da ditadura que não foram

campos de extermínio. A observação de Levi nos convida a refletir sobre novas formas de abordá-las, concebendo-as para além de episódios do passado, e de episódios *tout court*. Essa é uma demanda à qual buscam responder as ficções do arquivo tordoanas: representar não o acontecimento catastrófico (significante) – controlado pela ânsia mimética –, mas suas configurações replicadas como ameaças ou realidades vivas (significado).¹⁵⁰

Desse modo, o que em Tordo ocorrerá pela radicalização de uma relação problemática com o arquivo, a qual leva à sua destituição/destruição simbólica, poderá ser encontrado em outras narrativas como uma disposição para ironizar a ânsia mimética projetada (como o confirma a própria expectativa do leitor), sobre a presença do arquivo do texto. São exemplos delas: *Soldados de Salamina* (2002), de Javier Cercas, *A literatura nazi em América* (1996), de Roberto Bolaño, e *Museo de la revolución* (2006), de Martín Kohan. Neles, a imbricação entre o interesse histórico e a encenação crítica do arquivo (o arquivo não avalizador/não repositador de verdades, o arquivo inventado, o arquivo inutilizado etc.) recusa o “fascínio improdutivo da *mimesis* sem inteligência e reflexão”,¹⁵¹ levando as narrativas a transitarem por um repertório variado de figuras do

abertos). Um outro caso é o da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), cujos arquivos também esbarram em grandes resistências para vir à luz, o que em muito se deve à longevidade da ditadura franquista, a qual só chegou a termo em 1975, com a morte de Francisco Franco. Entre tais arquivos, sabe-se, por exemplo, da existência de cartas e documentos, ainda de posse do Vaticano por pelo menos mais 20 anos, que dão notícia do “comportamento do Papa Pio XI e de sua relação com Francisco Franco, assim como durante o fascismo na Itália” (ACIDIGITAL. Santa Sé abre arquivos da Guerra Civil espanhola e início do nazismo). De resto, a Guerra Civil é um tema ainda muito evitado por vários flancos da sociedade espanhola, sendo que nas próprias escolas ainda é insuficientemente abordado.

¹⁵⁰ Registro de bordo de 6 de março de 2018: nesta altura da produção da pesquisa, a Guerra Civil na Síria atingiu níveis sem precedentes. O Observatório Sírio dos Direitos Humanos (OSDH) estimou pelo menos 800 inocentes mortos em bombardeios contra o enclave rebelde de Ghouta Oriental, desde 18 de fevereiro de 2018, quando começou a ofensiva do regime (DEFESA.NET. EUA avaliam resposta militar mais ampla na Síria). A tímida repercussão do genocídio ao redor do mundo, sufocada por notícias do entretenimento de massa, como a premiação do Oscar e a cirurgia no joelho de um célebre jogador de futebol, assusta até mais do que a própria inação das lideranças mundiais em mobilizar esforços de auxílio humanitário. Trata-se de uma evidência cabal de nossa inaprendizagem em matéria de história, a qual, por sua vez, é reflexo de uma “infecção latente” em nossa alma. Esta infecção perpetua-se como a matriz dos extermínios em massa, começando pelos pequenos hábitos de violência – o preconceito, a indiferença, a intolerância. Primo Levi sintetiza: “Muitos, pessoas ou povos, podem chegar a pensar, conscientemente ou não, que ‘cada estrangeiro é um inimigo’. Em geral, essa convicção jaz no fundo da alma como uma infecção latente (...); não fica na origem de um sistema de pensamento. Quando isso acontece, porém, quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como último elo da corrente, está o Campo de Extermínio. (...) Enquanto a concepção subsistir, suas consequências nos ameaçam” (LEVI. *É isto um homem?*, p. 7).

¹⁵¹ SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura*, p. 18.

arquivo e formas textuais,¹⁵² afastando-as, assim, das inflexões comemorativas e do risco de desproblematizar o passado. Sem o impulso memorialista nem as inclinações realistas das gerações prévias,¹⁵³ a geração por trás destas obras – também nelas retratada – está literariamente mais favorecida para revistar a memória histórica sem herdar o passado como fatalidade, mas, ao contrário, para encarar o presente como argamassa de transformação. Desse modo, está mais livre e propensa a “despertar hipóteses, apertar contradições, desencadear ficções”.¹⁵⁴

Em vez de colocarem o passado no altar ou no banco dos réus, tais narrativas o reconhecem no presente pela persistência sutil e sabotadora dos gérmenes das catástrofes dentro de um microcosmos, isto é, na existência particular das personagens. Isso é possível graças à relação de contemporaneidade, em sentido agambeniano, que os protagonistas estabelecem com seu próprio tempo: o descolamento que permite que as unidades de um organismo o percebam, sem dele se desagregarem.

Assim, a relação dos protagonistas com o tempo presente é comumente fixada, num primeiro momento, nos termos de uma diminuição do sentido do mundo ou de uma dificuldade em se comunicarem, pelas formas ‘tradicionais’, com o presente em que transitam. Um dos sintomas dessa relação é, não por acaso, o pessimismo empedernido das personagens, fazendo lembrar a atitude do “antimoderno”: avesso ao presente. Mais do que o descontentamento a partir de uma relação com o tempo presente como mal ou queda, o que nos interessa aqui é a aversão ao moderno como um *gesto de intempestividade*, o qual faz modernos por excelência – e à sua própria revelia – os antimodernos em questão.¹⁵⁵

É o que constatamos em *Anatomia dos mártires* e em um outro caso, digno da comparação com o livro de Tordo pelas amplas semelhanças que com ele guarda: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. Elas começam pelo tema literário do romancista frustrado e deprimido, sobrecarregado por perdas afetivas e dificuldades financeiras. Amargurado e ‘alérgico’ à vida presente, resta-lhe, por ironia, o jornalismo, em cujo

¹⁵² MARQUES. Ficcões do arquivo.

¹⁵³ RODRÍGUEZ. Martín Kohan: *Museo de la revolución*.

¹⁵⁴ RODRÍGUEZ. Martín Kohan.

¹⁵⁵ COMPAGNON. *Os antimodernos*: de Joseph de Maistre a Roland Barthes, p. 11.

exercício descobrirá a extensão de sua inaturalidade e os caminhos que ela lhe descerra para a compreensão de seu próprio tempo, não apenas do tempo compartilhado, mas sobretudo de seu “tempo de vida” (*saeculum*).¹⁵⁶ Também por ironia, será essa tarefa que reacenderá nele o apetite pela ficção, embocadura adequada, primeiro, à ausência de respostas, e mais tarde, também, ao (re)encontro simbólico entre vidas e tempos, no qual os acontecimentos e os indivíduos não mais se distinguem entre “os grandes e os pequenos”.¹⁵⁷

Com arco narrativo bastante análogo ao de *Anatomia dos mártires*, o texto de Cercas também apresenta um jornalista em neurótica investigação de um episódio histórico, desta vez, de um fuzilamento em massa durante a Guerra Civil Espanhola, no qual o poeta e fundador da Falange Espanhola Rafael Sánchez Mazas é poupado por um dos soldados republicanos, logo depois de fugir e se esconder na mata. Após exaustivo levantamento bibliográfico e entrevistas com pessoas direta ou indiretamente envolvidas no fato, o jornalista chega enfim a Antoni Miralles, o herói anônimo que teria poupado a vida de Sánchez Mazas. O primeiro, no entanto, recusa solenemente o título de herói, ao não se confirmar para o jornalista como o dito soldado, sob o argumento de que os nomes e a memória de seus amigos e companheiros de luta mortos na guerra jamais seriam lembrados em tempo e lugar nenhum de uma sociedade amnésica e ingrata. Sustentando a dúvida, ele não dá ao romancista a ‘pepita’ para um romance histórico que alimentasse a infrutífera “imagem ‘eterna’ do passado”,¹⁵⁸ mas o provoca a escrever o romance pessoal sobre os mortos que, teoricamente, não lhe dizem respeito, mas que também constituem sua família insepulta:

(...) de uma vez vi meu livro, o livro que fazia anos vinha perseguindo, o vi inteiro, acabado, desde o princípio até o final, desde a primeira até a última linha, aí soube que em lugar nenhum de nenhuma cidade de nenhuma merda de país viria a existir jamais uma rua que tivesse o nome de Miralles, enquanto eu contasse a história Miralles continuaria a viver de alguma forma e continuariam vivendo também, sempre que eu falasse deles, os irmãos García Segué – Joan e Lela – e Miquel Cardos e Gabi Baldrich e Pipo Canal e el Gordo Odena (...) continuariam a vivendo ainda que estivessem há muitos anos mortos, mortos, mortos, mortos, falaria de Miralles e de todos eles, sem

¹⁵⁶ AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 60.

¹⁵⁷ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 242.

¹⁵⁸ BENJAMIN. Sobre o conceito de história.

esquecer nenhum (...) e também de meu pai e até dos jovens latino-americanos de Bolaño, mas sobretudo de Sánchez Mazas e desse pelotão de soldados que na última hora sempre salvou a civilização (...).¹⁵⁹

A atribuição aos protagonistas de um ofício (ou, como consideram, uma praga) como o jornalismo – cuja argamassa é um presente que vem a ser inesperadamente perfurado pelo passado – sugere uma relação aparentemente paradoxal com o presente, mas que enfim se resolve: eles creem apenas odiá-lo, ao lado de um interesse súbito e apaixonado pelo passado (por isso, julgam enfim encontrar seu lugar no jornalismo histórico), mas, na verdade, o objeto de sua fascinação e fidelidade é o próprio presente problemático, que determina o que do passado retorna e justifica o papel deles como intérpretes dessa permanência.¹⁶⁰

Tais figuras desvelam-se aos poucos ao leitor, em camadas, ao mesmo tempo em que para eles mesmos, expondo-se, enfim, como quem não quer de fato fugir a seu tempo, ainda que exerce o *status quo*.¹⁶¹ Essa guinada na perspectiva do problema pode nos dizer muito sobre como as ficções do arquivo encampam a necessidade de um relacionamento com o momento histórico a partir de uma nova consciência, capaz de responder a uma demanda de esperanças que emanam tanto do passado quanto do futuro.¹⁶²

Antes que sejamos levados ao risco de uma má colocação de nossas expectativas em relação a seu potencial nesse sentido, porém, gostaria de abrir um parêntese. A tentativa é a de dimensionar adequadamente a empreitada de uma certa percepção não episódica da catástrofe, mantendo-se Benjamin como base, em diálogo possível com Giorgio Agamben. É dizer, mensurar a potência de que o discurso do sensível estaria

¹⁵⁹ CERCAS. *Soldados de Salamina*, p. 186-187.

¹⁶⁰ Nessa galeria de personagens ocupados pelo presente, impossível não mencionar também as figuras do repórter, do viajante, do antropólogo, do etnólogo, do fotógrafo, entre outras. As narrativas de Bernardo Carvalho, a exemplo de *Nove noites* (2002) e *Mongólia* (2003) – já vastamente estudadas quanto aos recursos narrativos mobilizados para converter a sucessão dos acontecimentos em um cipoal, mergulhando nossa demanda pela verdade em um pântano de dúvidas – têm uma particular inclinação para retratar esses tipos superiormente autorizados a reclamar e atestar a ‘verdade’, também em circunstâncias de investigação detetivesca. Esta é igualmente provocada frente à impossibilidade de “calar os mortos” (CARVALHO. *Nove noites*, p. 150), mas desarticulada pela inconfiabilidade das fontes e pela impenetrabilidade dos mistérios.

¹⁶¹ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p. 59.

¹⁶² SCØLLHAMMER. *Ficção brasileira contemporânea*.

investido diante de tal tarefa. Para tanto, antes de mais nada, revisito a 9º Tese de Benjamin:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.¹⁶³

O texto, exemplar da capacidade benjaminiana de condensação do pensamento a partir de imagens estruturadas sobre a correspondência, no sentido baudelairiano, é uma dessas entradas ao mesmo tempo abstrusas e estratégicas na “floresta de símbolos” de Benjamin. Como de hábito, ele mobiliza um eclético fundo alegórico, que interliga o profano, o sagrado, o teológico e o político,¹⁶⁴ de maneira que cada aspecto contracenava com o outro em um improvável arranjo, habilitando-nos a vê-los nas nuances dos contextos que lhes são originários, mas sobretudo na forma de uma grande mônada. A 9º Tese é uma ocasião privilegiada para descobrir em Benjamin o *materialista estético* ao qual se refere Georg Otte (2016), isto é, alguém cujo dom distintivo era pensar poeticamente¹⁶⁵ e, assim, fazer de uma “percepção imediata do mundo sensível e de uma linguagem não comunicativa”¹⁶⁶ a base de um método singular de composição para escrever a história a partir de imagens. Aqui, o efeito não poderia ser outro senão o de uma isomorfia entre a materialidade monadológica do texto e a percepção monadológica da história, acerca da qual, por vício de nossa *deformação* de leitura, diríamos simplificadamente ser o *objeto* da tese. Em outras palavras, o texto é um ato de concreção da catástrofe¹⁶⁷ na perspectiva do anjo, que vê na cadeia de acontecimentos uma mônada,

¹⁶³ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 245-246.

¹⁶⁴ LÖWY. *Aviso de incêndio*, p. 89.

¹⁶⁵ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*.

¹⁶⁶ OTTE. *Impressão e expressão* – formas do imediato em Walter Benjamin, p. 4.

¹⁶⁷ Para Otte, “o materialismo benjaminiano possui um caráter *estético* tanto no seu sentido original da *aisthesis*, da percepção sensorial, quanto no sentido artístico da montagem do texto, que, assim, não visa apenas uma leitura puramente simbólica e comunicativa para transmitir determinadas informações, mas

e nossa experiência sensorial é deflagrada via imagens, as quais, em suas múltiplas camadas, mostram-se como faces de uma mesma moeda.¹⁶⁸

Esta impossibilidade – a de uma visão total do passado e da catástrofe como única, pura repetição do mal, em *loop* terrífico, tal qual as penas infernais, mas que nos acometem ainda em vida –¹⁶⁹ é perfeitamente corporizada pela imagem do ser inumano, logo, angelical, ideal, quimérico. Como Michael Löwy aponta, Benjamin evoca, é claro, a queda e a expulsão da raça humana do Jardim do Éden,¹⁷⁰ sendo a tempestade uma figuração da destruição e do fim, distanciando-nos irremissivelmente deste paraíso.

Assim, se fosse possível pensar em um anjo redentor da história, como a potestade de uma relação com o passado, para reconhecer a longa carreira de ruínas sob as quais gemem os feridos e jazem os mortos, ele fracassaria. Afinal, a tempestade – a que, em equívoco reiterado, chamamos *progresso* – sopra sem trégua, levando-nos à repetição cega do passado. Eis o mais perverso mecanismo em ação na sociedade moderna, controlada pela mercadoria: o condicionamento de uma repetição – embora não determinística –, mascarado nos deslumbramentos novidadeiros da civilização.¹⁷¹ Enquanto julgamos avançar pelos átrios da nova era, uma mesma e única era, com aleijão incorrigível, recalitra, como numa corrida de ratos.

Para Benjamin, o desejo do anjo, embora legítimo e ardente, de suspender a tempestade e ruflar as asas na direção do passado que fita, perplexo, só poderia ser atendido pelo Messias – a geração presente – sobre cujos ombros pesam os fracassos das gerações anteriores frente à tarefa. A fragilidade da “força messiânica” corresponde à consciência da impossibilidade desta redenção (cujo ‘bonde’ a geração presente segue, igualmente, perdendo) não para justificar nosso absentéismo, mas, antes, para despertar a certeza de que há um compromisso de “ser pontual” em um encontro “ao qual se pode apenas faltar”.¹⁷²

passa a ser uma *exposição (...)*” (OTTE. *Impressão e expressão*, p. 55).

¹⁶⁸ No fragmento N 1a, 8 das *Passagens*, Benjamin diz: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (BENJAMIN. *Passagens*, p. 502).

¹⁶⁹ LÖWY. *Aviso de incêndio*, p. 90.

¹⁷⁰ LÖWY. *Aviso de incêndio*, p. 89.

¹⁷¹ LÖWY. *Aviso de incêndio*, p. 90.

¹⁷² AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p. 65.

Esta é, nos termos de Agamben, a experiência da contemporaneidade, em sua maneira própria de designar o tempo messiânico (de *kairós*, da ação): “perceber no escuro do presente uma luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo”.¹⁷³ Tal qual as remotas galáxias no universo em expansão se distanciam de nós a uma velocidade tão superior à da luz que sua luz é por nós inapreensível, há uma luz (falando com Benjamin, um apelo) que se remete a nós sem conseguir nos alcançar. A contemporaneidade, como o tempo de ação do Messias,¹⁷⁴ se traduziria na capacidade de “perceber no escuro essa luz”,¹⁷⁵ ou seja, de exercer uma consciência para além do que se pode naturalmente ver.

O sujeito do contemporâneo – se dele nos servirmos como uma tentativa de Agamben de dar mais figura ao Messias ‘desprometido’ de Benjamin – é aquele que, aderido ao seu próprio tempo, conscientemente se relaciona com ele a partir de uma assincronia, um *gap* que permite enxergá-lo (e dizê-lo). Como o antípoda daquele que contempla um quadro pontilhista com o nariz colado à tela, não sendo capaz de divisar nada além de uma confusão aleatória de pontos, o contemporâneo é alguém que sabe que a potência de seu sentido está na distância, sendo que esta é também a capacidade de manter os olhos fixos sobre a imagem, de manter-se na adesão concentrada que permitirá apreendê-la, mas sem se perder em meio às pinceladas.

A capacidade de manter-se com o olhar fixo sobre o seu tempo e de perceber no escuro uma luz que viaja em direção contrária faz do sujeito do contemporâneo um espécimen raro, dotado de uma clarividência para o ínfimo e igualmente de uma disposição para agir, sem negligência (nem euforia), na mesma grandeza infinitesimal. Não por acaso, para Agamben, o contemporâneo é o poeta (diríamos, por extensão, o artista), alguém com a ousadia delicada e feroz de olhar nos olhos sanguinolentos de sua era para colar, com o cimento do próprio sangue, em seu próprio “tempo de vida” (*saeculum*),¹⁷⁶ a coluna vertebral quebrada do tempo:

¹⁷³ AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 65.

¹⁷⁴ Com o cuidado de manter as devidas especificidades na maneira como Benjamin e Agamben formulam uma noção da potência de ação, uma observação importante: se o messiânico para Benjamin está pulverizado nas mãos da geração presente, o contemporâneo agambeniano ainda aposta na entronização de um indivíduo especial, não um enviado divino, mas alguém que, no nível da terra, é dotado de uma relação particular com seu próprio tempo, a qual o habilita a vê-lo e agir sobre ele.

¹⁷⁵ AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 69.

¹⁷⁶ AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 60.

Minha era, minha fera, quem ousa,
Olhando nos teus olhos, com sangue,
Colar a coluna de tuas vértebras?
Com cimento de sangue – dois séculos –
Que jorra da garganta das coisas?
(...)

Junta as partes nodosas dos dias:
Soa a flauta, e o mundo está liberto,
Soa a flauta, e a vida se recria.
Angústia! A onda do tempo oscila
Batida pelo vento do século
E a víbora na relva respira
O ouro da idade, áurea medida.

Mas a espinha partiu-se da fera,
Bela era lastimável. Era,
Ex-pantera flexível, que volve
Para trás, riso absurdo, e descobre
Dura e dócil, na meada dos rastros,
As pegadas de seus próprios passos.¹⁷⁷

Esta fratura fundamental, nada menos do que uma fratura de coluna, isto é, no eixo de sustentação do corpo, representa a interrupção da flexibilidade que permitiria à época olhar para trás e cuidar de suas ruínas e de seus mortos. Analogamente à cena descrita na 9ª Tese de Benjamin, o século recém-nascido descobre com a perplexidade “as pegadas de seus próprios passos”,¹⁷⁸ enfrentando o “vento do século” (tempestade do progresso) para, em um movimento impossível a quem tem a coluna quebrada,¹⁷⁹ volver-se e ver, com horror, um espelho infinito. Nele está refletido um rosto malsão, que ri.

“Quem ousa?” – é a pergunta que ressoa. Agamben julga dispensável justificar sua escolha, amarrando sua teoria, com a espontaneidade de quem está diante do óbvio, a uma única personagem: o poeta. Dificilmente alguém objetaria: o poeta é, inequivocamente, o manequim ideal do contemporâneo, o mais inconciliável estrangeiro e o mais habilidoso intérprete da paisagem, à qual, na apatridade que o individualiza, pertence. Arquetipicamente cidadão tão só de sua própria liberdade, caminha sobre seu tempo deixando pegadas talvez invisíveis (ou visíveis apenas tardiamente), sabendo que este tempo é, no descompasso entre o “já” e o “ainda não”,¹⁸⁰ sua matéria irrecusável.

¹⁷⁷ MANDELSTAN. A Era, p. 152.

¹⁷⁸ MANDELSTAN. A Era, p. 152.

¹⁷⁹ AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 62.

¹⁸⁰ AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 68.

Nesse sentido, está consciente de que a demanda e o preço de sua contemporaneidade é comprometer-se com um presente com o qual sabe antecipadamente não ser possível coincidir.¹⁸¹ E, como a experiência é circular, só há compromisso porque há descoincidência.

Como o próprio Agamben sublinha, a constante urgência do compromisso da contemporaneidade, embora expedida *no e pelo* tempo cronológico, transformando-o, já é a expressão da intempestividade,¹⁸² deste ato que procede de uma índole particular para um tipo de ação da qual o sujeito da contemporaneidade não pode ser licenciado. Tal ação intempestiva seria também, para o filósofo italiano, perceber, por uma ligeira e significativa desidentificação da escuridão reinante, o próprio escuro, já imperceptível a quem o vive por hábito. Para mais, significa ser capaz de ver, nas luzes enganosas de nossa época, o escuro que também as caracteriza.¹⁸³

Reconhecida e legitimada a identidade do contemporâneo, parece natural encadear à pergunta fundamental do poema de Óssip Mandelstan – “quem ousa?” – uma segunda: “por que ousa?” Por que alguém ousaria enxergar *a* escuridão, mais do que *na* escuridão, o que significaria não a anular, isto é, não a dar por mero pano de fundo da realidade? Se o contemporâneo não é alguém que entraria num quarto escuro para dizer simplesmente ‘não há nada aqui’, o que está em questão é *enxergar a não luz em si mesma*, constatar a escuridão do quarto. O contemporâneo, em sua vigília, desperta na noite para criar uma solidão com esta escuridão, e assim vê-la. Em síntese: o objeto da contemporaneidade é a escuridão, vê-la e dá-la a ver, tanto quanto possível.

Com a escuridão em vista, voltemos à imagem da fratura no poema de Mandelstan. A potência do contemporâneo, que antes parecia radicar essencialmente na capacidade de emendar a coluna quebrada do século, agora pode ser também – e sobretudo – concebida como a capacidade de *acusar a fissura*, de maneira a não permitir que a coluna continue a passar – como tantas vezes dantes passou e provavelmente seguirá passando – como íntegra e vitoriosa. O século não está são, e sua desfiguração se disfarça no escuro insuspeitado (muitas vezes, atrás de luzes artificiais) pelas retinas viciadas. Só

¹⁸¹ SCØLLHAMMER. *Ficção brasileira contemporânea*, p. 10.

¹⁸² AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p. 66.

¹⁸³ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p. 63.

o contemporâneo enxerga verdadeiramente sua época como algo que “não cessa de interpelá-lo”.¹⁸⁴

Na intenção de aventar como as literaturas em discussão, ao encarnar e encenar essa contemporaneidade, responderiam a esta interpelação, recorro novamente a uma imagem de Benjamin, desta vez, em carta de 17 de abril de 1931 endereçada a Gerhard Scholem. O primeiro se refere a si mesmo como “alguém que naufragou, que se mantém à tona num naufrágio por subir no topo de um mastro que já se desmorona. Mas dali ele tem uma oportunidade de fazer sinais que levem à sua salvação”.¹⁸⁵ Retomada por Hannah Arendt em *Homens em tempos sombrios* (1968), no inesquecível ensaio biobibliográfico sobre Walter Benjamin, ressurgue com extraordinária força para apresentar a posição de um sujeito cuja “má sorte”¹⁸⁶ impôs-lhe a circunstância desditosa de estar em uma embarcação que naufraga. Seu gesto, contrariando o que talvez seria o reflexo mais natural do medo, não é buscar um porto seguro, atirando-se ao mar em um bote, ou mesmo o de nadar, abraçado a uma possível tábua de salvação, distanciando-se da cena catastrófica (da tempestade, das ondas revoltas, dos gritos de desespero): ele se agarra ao mastro do navio, enquanto este afunda e leva a todos consigo, inclusive o primeiro. Esse homem não deseja a morte; não contaria com sua fatalidade, como

¹⁸⁴ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p. 64.

¹⁸⁵ BENJAMIN. Carta de Walter Benjamin a Gerard Scholem de 17 de abril de 1931, p. 378. Trata-se do final da carta de Benjamin em resposta a Scholem ao ser por este confrontado quanto ao esforço em manter uma fidelidade ao método do materialismo dialético como corrente de pensamento. Para Scholem, trata-se de uma fidelidade no mínimo precária, baseada não apenas na análise dos *textos* de Benjamin – nos quais, aos olhos do teólogo, a genialidade dos insights guardava total independência em relação ao método (BENJAMIN. Carta de Walter Benjamin a Gerard Scholem de 17 de abril de 1931, p. 375) – mas também nos hábitos e interesses notável e persistentemente burgueses de Benjamin, incompatíveis com tempos tão tempestuosos. Indo mais fundo na interpretação do diálogo epistolar entre os amigos, entendemos que a crítica de Scholem estava na verdade mais relacionada ao fato de jamais ter ‘perdoado’ Benjamin pelo abandono da teologia como corrente teórica em favor do marxismo, fato que Scholem atribuía à má influência de Bertold Brecht e de Asja Lacis (embora o componente teológico jamais tenha se ausentado de seu trabalho, Benjamin insiste em se apresentar oficialmente como materialista histórico). Entre o sionismo e marxismo – as duas opções de vida disponíveis para a geração de Benjamin –, ele aparentemente escolheu o marxismo, talvez menos por convicção e mais para não se isolar totalmente. Benjamin é, então, levado a franquear ao amigo a posição que conscientemente escolhe, como a dizer: “Se estou ‘confortavelmente’ posicionado em algum lugar, é no alto do mastro de um navio, que, bem o sei, está naufragando. É onde escolho estar.”

¹⁸⁶ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 102.

qualquer homem comum. Entretanto, invulgarmente, não busca se esquivar da situação, a qual, sim, será seu fim, por saber que, uma vez nela enredado, *ela lhe pertence*.¹⁸⁷

Dir-se-ia que o alto do mastro, em face da gravidade da hora, é o lugar em que as probabilidades de sobreviver seriam maiores; cômodo, porque acima do nível do convés, onde está a confusão suja dos tripulantes, com hierarquias desmanchadas pela água; glorioso, porque símbolo de uma resistência fria e lúcida que, até o último instante, sopesou estrategicamente as chances de escapar. Contudo, o homem abraçado ao mastro não o faz para livrar-se, afinal, o navio, cedo ou tarde, naufragará para todos os que nele estão; ele o faz porque é imperioso que alguém o faça, isto é, que alguém esteja presente nessa posição terrível, mas necessária.

Não é coincidência que esta imagem pujante, perfeitamente condizente com o trágico fim de um fracassado ‘exemplar’, fim que, é certo, não foi nenhuma exclusividade entre as vítimas do nazismo e que possivelmente só fez reincumbir Benjamin de um dever de permanecer onde estava –, seja tão capaz de traduzir a posição do sujeito do contemporâneo em sua essência. Está imerso na contingência, bem ao largo de qualquer imunidade ao que se passa a seu redor, mas seus sentidos ainda conseguem reagir e orientar a uma ação, no *limiar* entre a potência e a não potência, entre o último ar da superfície e o soçobro, graças ao pequeno fôlego que abraçar-se ao mastro lhe dá. É nesta “agoridade” palpitante, deste instante fugidio, mas determinante, que a contemporaneidade é convocada em seu senso de urgência, uma vez e uma vez mais, materializada na microação de subir ao mastro para ver, isto é, em nome da percepção da

¹⁸⁷ Respondo por essa apropriação da imagem do homem agarrado ao mastro para figurar a visada do contemporâneo. Embora Hannah Arendt, no referido ensaio sobre Benjamin, também aposte nesse sentido de Benjamin como contemporâneo de seu tempo, seu foco primeiro é articular a imagem à trajetória de Benjamin no que diz respeito a seu radical isolamento para um radical investimento na própria obra. Assim, a filósofa comenta como Benjamin se preparou em vida senão para a “‘profissão’ de colecionador particular e estudioso totalmente independente” (ARENDR. *Homens em tempos sombrios*, p. 112). Algumas razões centrais podem justificar o fato de Benjamin ter abraçado tão somente o papel do homem de letras, entre elas a melancolia, que o caracterizava como alguém abstraído “das demandas do dia a dia para sonhar” (KONDER. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*, p. 18); a preocupação em salvaguardar uma liberdade de pensamento; um desejo de “se rebelar contra o ambiente da sociedade judaico-alemã” e a recusa de uma profissão na República de Weimar (ARENDR. *Homens em tempos sombrios*, p. 115). Natural que essa escolha tenha implicado a renúncia de qualquer engajamento em questões mais práticas da existência (semelhante a Proust), inclusive, na própria sobrevivência. É o que se constata tanto pela ausência de uma ocupação profissional que lhe desse plena independência financeira, quanto no imobilismo que contribuiu para o desfecho terrível do homem Walter Benjamin.

hora que vai passando *invisada* e *insignificada*, porque o desespero é o que ocupa inteiramente os demais que a atravessam.

Nesse sentido, podemos apreender a contemporaneidade como um *ato de presença*, cuja potência está eminentemente no próprio ato, e não tanto no *télos* que, como poderia parecer, ele supõe ou até exige: evitar a catástrofe. Se a catástrofe é o escândalo que virá pela ação de uma história que apenas se constrói com mãos humanas, sua repetição não é, absolutamente, compulsória, sendo este o instante mais precioso, porque irrepetível – ainda que perseguido pelo saldo devedor dos instantes perdidos –, para a aurora de uma nova consciência social que saiba, antes de tudo, “ser mais histórica em relação a seu presente”.¹⁸⁸ Isso deve representar um desinvestimento da concepção do tempo presente como o competidor que largou na vanguarda dos demais e venceu – a noção mesma de *progresso*. Aquele que desnaturaliza este tempo como medida referencial ou pódio da vitória compreende, afinal, por que transformar o presente e redimir do passado “coincidem”.¹⁸⁹

Isso nos devolve à tentativa de reconhecer, dentro de uma forma narrativa atual, uma possível potência a serviço da tarefa fixada por Benjamin, e que nos é continuamente endereçada por nosso próprio tempo: valer-se do procedimento da rememoração (*Eingedenken*) com vistas não apenas a contribuir “para uma revisão permanente do passado, mas também para um controle consciente sobre o presente”.¹⁹⁰ Nesse método, lembrar não significa lembrar tudo, mas justamente operar *um* lembrar que tenha o presente como instrumento oportuno. Essa é a lógica pela qual se norteiam os livros analisados, qual seja, fazer da narrativa uma experiência de “agoridade” estética,¹⁹¹ a qual se expressa na urgência dos executores de memória em fazer valer seu ‘agora’: seu projeto de escrita. Esta urgência, não obstante, contracena sempre com uma consciência não utópica (embora resoluta) acerca dessa empreitada, ou seja, ela esbarra em limites, dando ao texto uma materialidade duvidosa, que se remete a um hipotético leitor do futuro –

¹⁸⁸ GAGNEBIN. Minicurso sobre Walter Benjamin: por um verdadeiro estado de emergência.

¹⁸⁹ GREFFRATH *apud* KONDER. KONDER. *Walter Benjamin*, p. 14.

¹⁹⁰ OTTE. Rememoração e citação em Walter Benjamin, p. 214.

¹⁹¹ SCHÖLLHAMMER. *Ficção brasileira contemporânea*, p. 12

caso de *As três vidas* –, ou mesmo apontando a própria feitura de um texto no horizonte de uma promessa – caso de *Anatomia dos mártires*.

Nesse sentido, ocorre uma estetização da *potência*, uma possibilidade latente e talvez débil de transformação, que deve ser cuidadosamente distinta de *poder*, mas, ainda assim, viva e efervescente. O tempo da narrativa não poderia ser outro senão o de *kairós*, por ofertar uma ocasião decisiva de transformação que procede não de uma força divina, mas de uma ação humana: esta ocasião se apresenta no momento da colisão dos narradores com uma matéria de passado que tomam a peito como um assunto pessoal, ao qual acodem em desafio à intransitividade da memória e na condição de sujeitos históricos implicados. Por esse motivo, ambas as narrativas retratam o atravessamento – arranjado pela mão do acaso – por um outro que presentifica a história, como se na casa da memória deste outro os protagonistas descobrissem seu próprio retrato.

Assim, laços entre indivíduos que, de outra forma jamais descobririam o que têm em comum, se retramam em uma rede de comunicação entre o passado e o presente, digamos, pouco frequentada, talvez mesmo atrofiada. Dela se desprende a matéria narrável que apela a esses “narradores da vez”, os quais, narrando, fazem e refazem a rede, como uma ponte neural que enfim sedimenta um aprendizado. No espaço narrativo em que transitam: não ensinam nada, não geram engajamento, apagam o sujeito. Não à toa, uma das mais vivas referências estéticas dessa paisagem é a Gotham City, a cidade dos quadrinhos de Batman eternamente mergulhada na noite do pecado, além da redenção, até que um herói sem rosto comece a agir nas sombras. Em um contexto semelhante, nossos narradores, decididamente destituídos de qualquer verniz olímpico, encontrarão novamente ocasião de vincular sua própria ação à história coletiva no *dever de lembrar os outros*, e mesmo de não se esquecerem *de que outros não serão lembrados*, a exemplo também de si próprios. E, se há nesse gesto de ‘amar o perdido’ uma ínfima potência revolucionária, isso se deve ao fato de ele apoiar a escrita de uma história estereoscópica, considerando-se uma tradição ‘caolha’:

(...) o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na

transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido.¹⁹²

Para situar esse perfil de narrador em meio às formas épicas hodiernas, recorro ao percurso proposto por Silviano Santiago (1986) no ensaio “O narrador pós-moderno”, que insere a posição do sujeito narrador em relação ao objeto narrado entre suas centrais inquietações críticas. Apesar dos já 32 anos decorridos da publicação do texto, as hipóteses de trabalho de Santiago, levantadas a partir leitura de alguns contos do escritor recifense Edilberto Coutinho, permanecem particularmente válidas em função dos diversos comportamentos da narrativa literária em face da questão de sua continuidade: é possível narrar hoje?

Santiago elege como marco referencial o narrador clássico tipificado por Walter Benjamin, sendo os narradores identificados pelo crítico tanto mais “pós-modernos” quanto mais se distanciam desse modelo.¹⁹³ Vale recuperar as feições que Benjamin reconhece como as do autêntico narrador: o contador de histórias, aquele que, por ter raízes ou asas (o agricultor sedentário ou o marinheiro comerciante), acumulava experiências intercambiáveis (*Erfahrung*) e desdobráveis. Estas eram lançadas, via oralidade, como sementes perenes de exemplaridade e sabedoria,¹⁹⁴ carregando em si o ensejo de novas narrativas em novos ouvintes recriadores, elos de uma interminável corrente. O esfacelamento dessa “comunidade de vida e discurso”,¹⁹⁵ como sabemos, decorre de um conjunto de transformações na conformação social, centradas no avanço do capitalismo industrial. Um dos reflexos dessas transformações é a violência dos ritmos humanos e artesanais,¹⁹⁶ dos quais a narrativa dependia para florescer a contento. Essa realidade é, por sua vez, evidenciada e extremada pelo episódio da guerra mundial, da qual os homens voltavam pobres e mudos.

Os perfis de narrador propostos por Santiago se desenham, portanto, na condição de contramodelos desse narrador paradigmático, por dramatizarem fundamentalmente “a

¹⁹² GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*, p. 54.

¹⁹³ SANTIAGO. O narrador pós-moderno, p. 39.

¹⁹⁴ BENJAMIN. O narrador.

¹⁹⁵ GAGNEBIN. Walter Benjamin ou a história aberta (prefácio), p. 10.

¹⁹⁶ GAGNEBIN. Walter Benjamin ou a história aberta (prefácio).

pobreza da experiência”.¹⁹⁷ Trata-se, é claro, da modalidade de experiência identificada por Benjamin como *Erfahrung*, a qual sugere “o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem”.¹⁹⁸ Desmembrando a palavra, temos, do alemão antigo, o radical *fahr*, que no latim dá em *per*, não só de experiência (*experientia*), mas também de palavras como perímetro (*perimetri*) e perigo (*periculum*). Em suma: trata-se da experiência adquirida ao se sair ao encontro do risco, no movimento de expansão dos limites do já experimentado,¹⁹⁹ possibilitado pelo contato amiudado entre a “vivência do mais experiente e a do menos”.²⁰⁰

Para Benjamin, essa experiência compartilhada dá lugar, no mundo moderno, à *Erlebnis*, a vivência do indivíduo isolado e perplexo, não mais capaz de receber conselhos.²⁰¹ Daí em diante, a narrativa se torna crescentemente uma expressão da solidão da experiência e não apenas de sua incomunicabilidade com o outro, mas com o si mesmo que a enuncia, incapaz de extrair dela qualquer lição em seu próprio benefício. Essa enunciação, assim, se consubstancia num inchaço de eventos rememorados e destinados a serem consumidos por um leitor ávido. Este leitor, embora “convidado a refletir sobre o sentido da vida” do herói –²⁰² cujo desfecho é determinado – não sairá, por assim dizer, nutrido da leitura.

Mas será essa incomunicabilidade incontornável? O próprio Benjamin se fez essa pergunta e soube encontrar um contundente ‘não’ em Marcel Proust. Para o filósofo alemão, *Em busca do tempo perdido* (1908-1922) é um acontecimento literário em que a *Erlebnis* consegue a proeza de, partindo do particular absoluto, remeter dialeticamente à experiência universal da infância, da origem.²⁰³ E mais do que isso: o que a obra põe em jogo não é o vivido – para sempre perdido – mas a experiência humana de rememorar-lo espontaneamente, em que a lembrança é o processo aberto ao infinito e que permite

¹⁹⁷ SANTIAGO. O narrador pós-moderno, p. 44.

¹⁹⁸ KONDER. *Walter Benjamin*, p. 83.

¹⁹⁹ Cf. esse resgate etimológico na palestra de Olgária Matos, “Tempo sem experiência”, originalmente exibida na TV Cultura, em 2009.

²⁰⁰ SANTIAGO. O narrador pós-moderno, p. 47.

²⁰¹ BENJAMIN. O narrador, p. 217.

²⁰² BENJAMIN. O narrador, p. 230.

²⁰³ GAGNEBIN. *Walter Benjamin ou a história aberta* (prefácio).

reencontrar o passado no presente, conforme se atualiza em nós, verticalmente, essa origem.²⁰⁴

Buscarei também verificar em meus presentes objetos de análise uma tentativa própria de reabertura da narrativa e de reconvergência entre as experiências individuais, situando os narradores de João Tordo em relação às duas hipóteses de trabalho de Santiago, as quais encaminham a uma tipologia, dentre muitas possíveis, para o narrador de Edilberto Coutinho (ou para um certo narrador encontrado na obra do contista). Minha intenção é tê-la como eixo para levantar uma tipologia cabível ao narrador tordoano, capaz de cingir em um mesmo laço suas especificidades. Mas formulá-la não se deve exclusivamente aos predicados desse narrador, senão também ao fato de que as certas observações de Santiago sobre o comportamento da narrativa e do narrador pós-moderno revelam um potencial de abrangência subaproveitado, já que estão amarradas a uma amostragem literária muito restrita (alguns contos de Coutinho). Sem demérito à fecundidade do universo ficcional do contista, as premissas erigidas por Santiago são demasiado amplas para não merecerem qualquer diálogo com a de outros ficcionistas e textos contemporâneos.

Dito isso, passemos à primeira hipótese de Santiago, dedicada ao aspecto mais usual para distinguir o narrador pós-moderno do moderno: o lugar ocupado frente à experiência narrada. Contrariamente ao moderno, que, como vimos, narrava sem sabedoria aquilo experimentava do alto de seu ensimesmamento, o pós-moderno se interessa em narrar, também sem sabedoria advinda dele próprio, a vivência do outro, observada a distância do espectador incidental ou do repórter à cata de um ‘furo’. Seu compromisso é, pois, informar o que aconteceu na posição de um elemento exterior ao fato, em que “a coisa narrada existe como puro em si”, isto é, como “informação”.²⁰⁵

²⁰⁴ Cf. o ensaio “A imagem de Proust”, de Benjamin (2012).

²⁰⁵ SANTIAGO. O narrador pós-moderno, p. 40. Benjamin é categórico em situar a informação como deflagradora de uma crise no romance moderno, “tão estranha à narrativa como o romance, mas mais ameaçadora” (BENJAMIN. O narrador, p. 219). A informação é volátil, plausível e sem fascínio, logo, diametralmente oposta à narrativa tradicional, perene, fabulosa e surpreendente. Como teria Benjamin reagido ao romance pós-moderno, caracterizado por Santiago como aquele que se presta a informar um “fato” pelos olhos de um narrador sem envolvimento na ação narrada? Teria ele encontrado algum interesse, para a longevidade do romance, nesse gesto de lançar um olhar ao outro (SANTIAGO. O narrador pós-moderno, p. 44) em um tempo vazio de experiência, ou no cruzamento entre o romancista e o repórter?

Isso nos leva à segunda hipótese, que se concentra justamente na ausência de sabedoria no que é transmitido pelo narrador em questão. Conforme Benjamin, a verdadeira narrativa é capaz de dar conselhos, porque a sabedoria é tecida na “substância viva da experiência do narrador”.²⁰⁶ Logo, se a informação é exterior a ele, ela é desprovida de sabedoria.

A partir dessas duas hipóteses, Santiago chega então ao ponto pretendido: afirmar que, quando se trata da ficção de Coutinho o que interessa “não é a discussão sobre o narrador enquanto repórter (...), mas a própria arte de narrar hoje”.²⁰⁷ Isso certamente também vale para a ficção de Tordo, na qual o que está em causa é o próprio gesto de narrar e o que é possível por meio dele. Contudo, Santiago insiste radicalmente na oposição estanque entre aquele que vive e aquele que observa e, por isso, o narrador observador, embora implicado, é ainda assim tão somente observador, identificado com o leitor por se encontrarem ambos “privados da exposição da própria experiência na ficção”.²⁰⁸

Ora, o narrador de Tordo não se torna observador partindo da pobreza de sua experiência (ou da assunção dela),²⁰⁹ hipótese na qual, segundo Santiago, ele seria levado a absorver-se na contemplação da paisagem exterior até que uma ação alheia lhe parecesse suficientemente interessante para merecer nota. Tecnicamente, nem mesmo se pode chegar a dizer que esse narrador se acomode na posição de *espectador*. Santiago não parece prever – naturalmente porque a amostragem literária da qual destila sua conclusão assim não o justifica – um narrador que não seja nem observador nem personagem, nos sentidos convencionalmente atribuídos a esses papéis. Nos casos em análise, ele não é observador porque não está na posição de quem simplesmente *olha* para depois contar, o que tampouco faz dele personagem, visto não ser o sujeito da ação experimentada. Ele é, sim, um narrador que enuncia a experiência do outro no lugar de *testemunha audiente* (buscando ouvi-lo) e, nesse processo de escuta a serviço de uma releitura histórica, torna-se também personagem dessa história individual, enfeixada à história coletiva. Nesse

²⁰⁶ BENJAMIN. O narrador *apud* SANTIAGO. O narrador pós-moderno, p. 40

²⁰⁷ SANTIAGO. O narrador pós-moderno, p. 44.

²⁰⁸ SANTIAGO. O narrador pós-moderno, p. 44.

²⁰⁹ Como vimos, embora também abatido pela barbárie de seu tempo, esse narrador conserva uma consciência acerca dela, quer dizer, ainda é capaz de vê-la e significá-la.

sentido, rejeito a nomenclatura de *pós-moderna* – como a concebe Santiago – para a literatura de João Tordo, na medida em que o narrador do escritor português não se define primordialmente por um aspecto que o afasta do moderno, isto é, não está na posição do pobre em experiência e, por isso, levado a fetichizar e narrar a memória alheia, e não mais a sua.

O narrador é o condutor da memória (a qual bem pode repetir-se no próprio presente), na medida em que só pode conhecê-la, em um passado de que não foi circunstante, no ancoradouro do próprio ato de narrar. O narrador, ao veiculá-la, soma mais um capítulo na história desse ‘familiar’: um capítulo em que a narrativa somente é possível por meio do executor, que se inclui a si mesmo, ventríloquo humano, como personagem dela. A narrativa que chega até nós é, pois, uma espécie de *quarto ato*, a cortinas fechadas.

Acrescido a isso, como já vimos, esse narrador se consuma personagem da narrativa porque a sua experiência individual passa a não se distinguir da experiência de um outro vindo do passado, afinal, não há um presente próprio e um passado alheio: passado e presente são como “fragmentos de um todo anteriormente inteiro”.²¹⁰ A narrativa, por sua vez, é uma montagem atualizada destes fragmentos, animada pelo presente em movimento (em que também se considera a presença do leitor). Mais uma vez, a remissão ao encontro entre gerações de que nos fala Benjamin é inevitável (ou à *tentativa* da geração presente de comparecer a este encontro secretamente marcado,²¹¹ já que não evoluímos sobre uma linha do tempo que nos distancia uns dos outros, mas ascendemos, juntos, em uma espiral aberta ao infinito.

Assim, penso encontrar em João Tordo um inventor de narrativas sem ‘amém’, que figuram em seu interior um fluxo em direção a esse aberto da história; é claro, *direção* não pressupõe um *télos*, o que seria contrário à essência mesma dessa abertura, e a narrativa assim o mostra ao rechaçar a ideia de destino ou culminância fechada, tanto para o protagonista quanto para a coletividade em que está inserido. Se, na história em que o narrador se inclui como peça, sua margem de ação é imprevisível, porém inevitavelmente submetida às regras do jogo, o amanhã está estilizado em virtualidades. A ele, porém,

²¹⁰ OTTE. Rememoração e citação em Walter Benjamin, p. 216.

²¹¹ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 242.

homem agarrado ao mastro do navio, na tormenta do mar, talvez seja possível uma espiada do horizonte, além das densas nuvens.

E como essa permanente abertura será estetizada nas obras? Tento uma resposta para os dois casos.

Em *As três vidas*, atrás do pretexto de um narrador que desesperadamente necessita franquear uma penosa vivência individual – trazendo também para junto de si a vivência avulsa e de difícil articulação de Millhouse Pascal –,²¹² vem à luz um pedaço de história sem abono de como virá a ser apropriado, qual leitura e compreensão encontrará em gerações vindouras (personificadas pelas filhas do protagonista), ou quais transformações poderá produzir. É uma mensagem lançada ao mar numa garrafa, que, mesmo sem garantia de chegar à outra margem, contém um apelo que segue ecoando, enfrentando a deriva da história e seus perigos.²¹³ O apelo será ouvido pelos leitores do porvir (dentro e fora da narrativa)?

Escrevo estas linhas um tanto amargas para explicar às minhas filhas que, caso algum dia peguem este relato, os últimos anos, durante os quais estive permanentemente ausente – num sentido espiritual –, não foram uma separação ou um castigo, mas uma necessidade absoluta de pôr no papel esta história mirabolante, dolorosa e confusa.

(...)

E, se no final desta fábula (...), me perguntar[em] quando é que tudo termina, quando é que todos os mistérios, os pequenos e os grandes, os resolvidos e os por resolver, os da vida e os da morte, irão chegar ao fim, responder-lhe[s]-ei que termina quando termina, nem mais cedo nem mais tarde, agora, aqui, sem demora, precisamente neste instante.²¹⁴

Três atitudes do narrador ressaltam nessas passagens finais do livro: ele nada diz acerca do futuro do texto, além das visadas destinatárias, e, como sabemos, expedir uma mensagem não assegura que ela chegará a seu destino; não conclui a narrativa, apenas a interrompe; está pacificado com a incerteza tanto quanto com a descontinuação da “fábula”. Ele parece saber que, se algo chegou a termo, em tempo próprio, foi tão só o

²¹² Seria mais justo dizer “outras vivências”, visto que outras são também indiretamente ventiladas, além da de Millhouse Pascal: a dos mortos do passado imediato do mentalista (em que o protagonista esteve presente) e de seu passado de guerra.

²¹³ Lembremo-nos de que os ditos arquivos das atividades de MP, como o romance insinua, voltaram às mãos dos “donos da história”.

²¹⁴ TORDO. *As três vidas*, p. 585; p. 605-606.

seu papel humano e contingente em relação a essa trajetória indefinida da história, que descerra um “vertiginoso campo dos possíveis”.²¹⁵ Em uma leitura alternativa, que não exclui a primeira, o instante ‘final’ para o narrador – começo de sua terceira vida no tempo do relógio, sem ingenuidade nem inocência – é a suspensão de um tempo no espaço para a história, a qual não é mais questão de passado e presente, mas sim de cada agora que a ‘revelará’.

Anatomia dos mártires, por seu turno, promove uma encenação de uma narrativa dentro da narrativa literária. A primeira é aquela que traga o jornalista para o sumidouro da ficção, situando-se no horizonte de uma promessa, isto é, por fazer, no interstício entre esperança e desesperança. A ficção, por sua vez, coloca-se como o aborto dos demais registros discursivos disponíveis, falsos atalhos para abordagem de um fato, que, tampouco, foi encontrado. Escapou das mãos do jornalista como fantasmagoria, para abrir terreno a um novo esforço de rememoração: novamente falando com Benjamin, aquele em prol da redenção pela apocatástase, a qual se define como a restituição da integralidade do todo da história, em que almas grandes e pequenas, sem qualquer exceção, são lembradas e honradas.²¹⁶ Por ora, o que se sabe sobre a forma dessa ficção problemática é que ela é a resultante estética lógica do percurso tortuoso do protagonista, o qual é encenado pela narrativa literária que se configura como o romance *Anatomia dos mártires*:

(...) desta feita, irei escrever sem parar um minuto o relato, a ficção e o ensaio que tenho na cabeça; que irei escrevê-lo do fim para o princípio, começando pelo momento presente e recuando devagar pelas arestas do tempo, e não será nem um relato nem uma narrativa nem um ensaio mas sim um romance, dúbio na sua natureza mentirosa (...) [,] um romance sobre Catarina, mas mais do que isso (...) um romance sobre as nossas vidas, nós que, tal como ela, fomos apoderados sem o sabermos, fomos apoderados pelo tempo (...) e pela própria morte (...); nós que (...) decidimos desafiar a realidade na sua frieza, na sua indiferença e na sua crueldade e caímos num rol de equívocos cujos fios invisíveis e emaranhados só conseguiremos destrinçar quando alguém escrever a nossa história: é essa minha missão (...).²¹⁷

²¹⁵ LÖWY. *Aviso de incêndio*, p. 147.

²¹⁶ Cf. BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 242 e LÖWY. *Aviso de incêndio*. p. 55.

²¹⁷ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 265-366.

Desse modo, a obra espelha, em sua fisionomia móvel e traiçoeira, os contornos dessa narrativa suposta: de investigação jornalística e documental que projetava passar Catarina Eufémia a limpo e em definitivo, desnuda-se em outras tantas camadas. Primeiro, cai a roupa da farsa detetivesca, visto a trajetória do texto apenas encaminhar à persistência e à abrangência da dúvida; emerge então uma narrativa existencialista sobre o fracasso de escrever sobre a personagem histórica de Catarina, rarefeita em múltiplas imagens, para sempre perdida, inacessível; depois, um romance sobre a má história e a proposição de uma possível correção de rota, pela atenção aos rodapés, em nome de uma improvável – mas sempre no horizonte do possível – redenção histórica.

Talvez precisamente por isso, o texto pose como caótico, malfeito e antecipadamente malogrado. Em contrapartida, ele flui lícido, escrupuloso, aplicado à pesquisa histórica. Surpreende que nele constem notas de rodapé, bibliografia e agradecimentos do autor às pessoas, leituras e interlocuções que o valeram em seu processo pessoal de pesquisa sobre Catarina Eufémia. O paradoxo se justifica porque paradoxal é a missão: transigir com o esquecimento para honrar grandes e pequenos; lançar-se a um salto que é também o próprio tombo; empenhar-se numa tarefa presidida por frágil força.²¹⁸

Resta-nos buscar alguma aproximação do exercício ficcional materializado no texto, consoante o projeto que, embora aponte para uma futura execução, não acontece no tempo da própria narrativa (o que é bastante simbólico da abertura). Uma materialização ‘anfíbia’, que, como disse, parece se fazer tosca e atabalhoadamente, às cegas, ao mesmo tempo em que sabe exatamente por onde vai, “guiada por uma ambição de eficiência”.²¹⁹ Como um espetáculo cuja estreia é o ensaio, o ator que entra em cena à nossa vista é um narrador que improvisa o texto, contracenando com seus *outros*: a personagem que não conhece seu desfecho e o escritor sem condão. Ou será isso também encenação? Se sim, quanto? Encenar é mentir?

²¹⁸ A pesquisa histórica de João Tordo sobre o ícone da Esquerda portuguesa envolveu até mesmo uma excursão à cidade natal dela, Baleizão, no Baixo Alentejo, e foi amplamente divulgada quando do lançamento do livro, conforme mostram as figuras 2 e 3 (p. 102).

²¹⁹ SCHØLLHAMMER. *Ficção brasileira contemporânea*, p. 11.

A história reimaginada: um jogo de soma zero

Os narradores de João Tordo, por meio de sua mnemotécnica narrativa, encarnam a possibilidade emancipatória de ventilar estratos tamponados da memória social, mas não na condição de arqueólogos ou desbravadores do profundo que sabem antecipadamente o que buscam, ou até o que encontrarão. Eles são leitores de uma sintomatologia bem mais superficial, em que o reprimido salta, ao sabor do acaso, do que é mais visível e corrente.²²⁰ Esse movimento, como um breve olhar pelas obras comprova, só é deflagrado pela atitude de interpelar o arquivo – o construto que responde pelas decisões irresistíveis da censura –, desafiando o arbítrio que o estabelece como caso encerrado.

Em ambos os casos, trata-se de se aperceber da existência de uma “intenção secreta”²²¹ que subjaz ao esquecido, a qual, mesmo não exatamente clara para os protagonistas, eles enxergam agindo perenemente no interior do arquivo em prol de um mau esquecimento (e, por consequência, de um mau lembrar). Em *As três vidas*, é um conhecimento intuitivo acerca da racionalidade violenta do arquivo oficial que move o protagonista a uma memória que venha a lhe fazer frente (uma ‘mentira verdadeira’ para acusar uma ‘verdade mentirosa’, uma memória desafiante, uma *paramemória*). Em *Anatomia dos mártires*, é o descrédito quase absoluto de uma insaciável memória arquivada, sem esquecimentos, que move o protagonista a um desinvestimento da autoridade arquivística.

De imediato, sobrevém um impulso de anulação contundente do que teria sido ou do que foi conservado de fato, representado no deslocamento que atua sobre o arquivo, fazendo dele um castelo kafkaniano, no primeiro livro, e um elefante branco, no segundo. Nas duas situações, a encenação dessa invalidação aponta para a necessidade de novos registros, mas, sobretudo, de um outro esquecimento, apaziguado²²² em relação às razões pelas quais o arquivo ‘esquece’. Num esforço atualizado de transposição da lógica

²²⁰ Uma conduta em surpreendente consonância com a do analista previsto por Freud: leitor atento aos eventos superficiais do discurso, como a recorrente irrupção da matéria inconsciente por ocasião dos chamados “atos falhos” (WEINRICH. *Lete* – arte e crítica do esquecimento, p. 190).

²²¹ WEINRICH. *Lete*, p. 188.

²²² WEINRICH. *Lete*, p. 191.

freudiana para o social – de mãos dadas com o Benjamin que tacitamente se reporta a Freud em toda a extensão de seu pensamento sobre a história –, poderíamos falar em um esquecimento *redimido*, ideal, sem débitos para com nenhum componente do corpo social.

Tendo em vista uma tal realidade de esquecimento, os narradores em questão serão *contemporâneos* convocados para a citação inadiável de cada ínfimo vivido,²²³ e nesse sentido não manifestarão uma obsessão ressentida pelo que se perdeu, mas uma aguda consciência de que, para a história, nada se perde, mas “é perdido”, e, por conseguinte, *deixa rastros*. Toda tentativa de dissimulação desses cortes – em um novo gesto de supressão, que se sobrepõe ao primeiro –, pelos ‘vitrinistas’ da história, só faz produzir rastros ainda mais obscenos e indeléveis.

Abordei no tópico anterior a noção de um sobrevivente como fantasma, a quem, em morte, foi atribuído uma máscara célebre (lembramos de Catarina Eufémia), sendo, portanto, aquele que comunica em morte o que não pôde comunicar em vida, clamando a ouvidos invulgares ser processado como memória. A personagem da camponesa assassinada, tão reproduzida – poderíamos até dizer, profanada – no discurso comum a ponto de se tornar ‘transparente’, é reconsiderada a alguma distância pelo narrador, o qual lhe devolve uma espécie de opacidade favorável ao conhecimento histórico. *Uma opacidade que revela*.

Mas uma segunda noção de sobrevivente ainda se impõe, à luz das últimas considerações: a dos *sobreviventes* (cujo plural também se impõe) como os vencidos que perduram como se sequer tivessem existido; uma massa amorfa que constitui uma camada de memória vestigial (mais saliente do que se gostaria ou esperaria), cuja excisão da produção de sentido da memória oficial²²⁴ deixou como evidência maiúscula uma fajuta ‘ausência’ de vestígios. Esta, por sua vez, é a marca inalienável de algo que persiste com uma pergunta: “por que fui apagado?”

Desse modo, a trajetória dos narradores até acessarem esses sobreviventes leva a tropeçar em marcas apenas visíveis mediante uma especial perícia; marcas daqueles que

²²³ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 242

²²⁴ ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 146.

não foram e não serão espontaneamente ‘desesquecidos’. Para isso, é necessário vencer as resistências à sua emergência e ler sua manifestação na ‘epiderme’ do tempo presente²²⁵ enquanto algo que *está e não está* ao mesmo tempo, como é próprio de uma imagem fantasmagórica.

Nesse particular, muitos pensadores da memória, além de Freud, a exemplo de Proust, Bergson, Maurice Halbwachs e Lutz Niethammer, também endossam, cada a um a seu modo, a premissa de que o destino do esquecido não é permanecer esquecido, ou, ainda, de que a matéria consignada ao esquecimento não está irrevogavelmente inacessibilizada à consciência. Na sucessão deles, mas abrindo uma clareira própria entre as incursões pelos estudos da memória, Aleida Assmann, no recente *Espaços da recordação* (2011), propõe uma leitura que agrupa, sob a rubrica de “memória cumulativa”,²²⁶ o que convencionalmente chamamos o ‘lado b’ da história de vida de um indivíduo ou de uma coletividade. Nesse plano bastante temido e mistificado da economia da memória, acumulam-se, em argamassa indistinta, os elementos não presentificados, ou que temporariamente não integram o que, no campo da psicoterapia, é definido como *story*,²²⁷ isto é, as histórias de vida sobre as quais já se produziu sentido e que são portanto narráveis. Tais elementos são “(...) em parte inertes, improdutivos; em parte latentes, fora do alcance da atenção; e em parte sobredeterminados e, portanto, inacessíveis a uma tentativa ordenada de recuperação; em parte dolorosos e escandalosos e por isso enterrados bem fundo”.²²⁸

No outro plano do modelo de Assmann, está a “memória funcional”,²²⁹ plenamente mapeada, estabilizada e significada, conforme cada experiência vai sendo transposta para “um ensinamento, um conceito, um símbolo”.²³⁰ Não é difícil associar a esse plano o regime de memória com que as ciências históricas estariam identificadas, em função da aliança entre memória e controle (à qual Foucault alude como o cruzamento

²²⁵ BOLLE. *Fisionomia da metrópole moderna*, p. 43.

²²⁶ ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 148.

²²⁷ ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 148.

²²⁸ ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 148.

²²⁹ ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 149.

²³⁰ HALBAWCHS. *A memória coletiva*, p. 389.

delicado entre poder e saber), logo, pela dependência dos dominadores das políticas de legitimação, “apoiada em monumentos, censura e propaganda política”.²³¹

A contribuição decisiva de Assmann com a proposição desse modelo é desabilitar, em coro com historiadores modernos do quilate de Pierre Nora (1990), a absoluta e fácil polarização entre memória e história, tanto quanto sua equiparação. Posicionados em um lugar que não é mais o da afirmação do campo de enunciação da ciência historiográfica nem tampouco o da anulação da vocação histórica pelos “direitos da memória”,²³² somos convocados pelo entendimento formulado no par *memória cumulativa e memória funcional* precisamente porque ele se encontra fundado na defesa de uma interação dinâmica e complementar entre essas operações.

Mas se lembrar é tão natural quanto esquecer, certo é que o primeiro se distingue do segundo por não ser espontâneo; ele deve encontrar ocasião de estímulo e acolhida para se efetivar. Pensando a narrativa como essa ocasião, a redenção ou o apaziguamento do esquecimento acontece porque o conteúdo reprimido, erigido e atualizado *a posteriori*²³³ pela narrativa, é revelado, abrindo campo à possibilidade de salvar uma outra imagem da história e, quiçá, de que as intenções por trás da *ars oblivion* sejam desmascaradas como “políticas de esquecimento” (só aí se consumaria a *aleteia*). Esse desesquecer não atenta, portanto, contra a vida; a crítica da história total e essencialista, proveniente de Nietzsche, se mantém. É senão na sua desessencialização que a história pode nos granjear o conhecimento de um passado que, afinal, “só existe na sua configuração presente de destroço”,²³⁴ e que uma memória menos *exaustiva* e mais *extensiva*, isonômica entre os ditos grandes e pequenos acontecimentos, torna-se viável. Nesse sentido, propõe-se uma nova via de acesso: conhecer o “todo” pela parte, e pela parte não nativamente reconhecida como constitutiva deste todo, justamente por nele representar uma descontinuidade.²³⁵

Chega enfim o momento de diretamente refletir acerca do possível lugar das *histórias* em relação à *história*. Mas não apenas, ou não primordialmente, das histórias

²³¹ ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 153.

²³² ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 143.

²³³ BOLLE. *Fisionomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin, p. 30.

²³⁴ SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura*, p. 70.

²³⁵ Pensemos na “descontinuidade do tempo histórico” pela tradição dos vencidos (LÖWY. *Aviso de incêndio*, p. 121), assim como na ação dessa tradição em descontinuar o “todo” do Grande Relato.

que tão só serviriam como apêndices supérfluos a uma já sobrecarregada história. Trata-se das histórias que saltam das vacuidades, indiciando justamente a ausência de certos personagens (que voltam em sucessivas aparições), ou o próprio gesto de sua elisão, como dito anteriormente.

A tentativa de restituição dessa inteireza se verifica na “presença de espírito”²³⁶ de um narrador que sabe dar concretude ao índice histórico da ausência: lendo-o, revela, sob a luz do presente, uma foto em movimento que conta outras coisas, fixando outras imagens para além da cena congelada. Como já sabemos, o passado está no olho que o anima, não na cena; mais no exercício de construí-lo em um presente eterno do que em uma representação rígida.²³⁷

Em que termos, então, poderemos pensar em uma ficção tordoana trabalhando em prol da reunião das partes? Nos termos de uma ficção que é uma resposta (me furto a dizer *solução*) à falência de uma narrativa em honrar a integralidade de direito da história. Isso pode justificar nas obras a encenação do colapso arquivado, resultado da insustentabilidade do modelo de narrativa que funda o arquivo, mediante a compreensão alcançada pelos protagonistas, que podem refutar tal modelo. Isso implica a restituição de um jogo na escrita da história: em bases benjaminianas, poderíamos chamá-lo de ‘jogo de soma zero’, não norteado pelo *télos* da ‘vitória’. Nessa lógica, o ganho de um jogador não implica a derrota de outro, ou seja, lembrar um não é esquecer o outro; a inclusão não é balanceada pela exclusão. Jogo, sem sombra de dúvida, que é prerrogativa de uma humanidade, conforme Benjamin, comprometida com sua redenção.

A partir disso, pode-se compreender por que a *ficção do arquivo* em João Tordo vai de encontro ao arquivo histórico: ficcionalizar é a ação de denegá-lo; invocá-lo com reverência e seriedade para, no minuto seguinte, desautorizá-lo; encená-lo para apenas nulificar provas, sem inventar outras. Em síntese, é a literatura se propondo a reimaginar criticamente os modos de conservar a memória, ou, ainda, ocupar o lugar de enunciação do arquivo a partir de novas regras, talvez somente imaginárias, mas, em todo caso, soberanas nos domínios da narrativa.

²³⁶ BENJAMIN. *Passagens*, N 11, 4, p. 518.

²³⁷ NORA. *Les lieux de mémoire*, p. 12 *apud* ASSMANN. *Espaços de recordação*, p. 145.

Essa ficção, destarte, afirma-se como ensejo de encurtar o *gap* entre viventes e sobreviventes – prisioneiros do esquecimento –, promovendo entre eles o reencontro simbólico fixado na 3ª Tese de Benjamin.²³⁸ Para tanto, as narrativas se lançam a uma espécie de reparação do acesso aos mortos, separados de nós por um abismo essencialmente cronológico e retórico, o que se comprova pela contínua ressurgência do passado na ordem do dia. Um fôlego timorato, que possivelmente se deve à crença enraizada nessa divisão, é tudo de que julgamos dispor para a construção de uma ponte que permita reconhecer o outro, zelar por ele. Eis um pequeno grande gesto que, quiçá, acende consigo também a utopia de uma reciprocidade, segundo a qual todos seremos lembrados, reconhecidos, se nos percebermos uns aos outros em cada lado da ‘fenda’. Diz o narrador de *Anatomia dos mártires*:

(...) de súbito, consigo vê-los a todos, como numa fotografia ou num filme antigo, caminhando pelos campos fora, as roupas acanhadas por uma brisa distante e contínua, caminhando como só sabem caminhar os mortos que se recusam a morrer, exangues, esfarrapados, caminhando em fileiras ou em colunas no grande dia de seu levantamento, em frente, sempre em frente, as mãos empunhando as bandeiras dos partidos e das ideologias e das religiões que lhes não autorizam a morte, os rostos em sorrisos desdentados e os punhos livres erguidos como se desbravassem a terra para manifestarem o seu descontentamento e a sua dor e, encontrando-se e encontrando-nos, percebessem que entre nós e eles se encontra um abismo tão intransponível como o abismo que separa a realidade de uma história, um abismo que um jovem jornalista arrogante e insensato se dispôs a atravessar sem rede, construindo uma ponte imaginária (...).²³⁹

O narrador de *As três vidas*, por sua vez, parece levar às últimas consequências o entendimento acerca dessa solidariedade intrínseca entre os atos de rememoração. Ele aposta mesmo em uma espécie de ordem ‘panteísta’ da memória, segundo a qual o deus da lembrança (ele) e o universo lembrado parecem ser uma e mesma coisa, quase como se dissesse – ‘aquilo que lembro também me lembra’:

(...) E, se houver tempo – porque tem de existir tempo –, a princípio com relutância, depois com serenidade e, mais tarde, arrebatado pela fábula que foi a minha própria vida, irei falar-lhe da morte do nosso pai, de um jardineiro que me contratou, de uma quinta que já não existe, de uma fotografia de 1905, de Camila, de Gustavo e Nina, do deserto do Kalahari e de uma corda bamba

²³⁸ BENJAMIN. Sobre o conceito de história.

²³⁹ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 266-267.

sobre a qual ninguém se consegue sustentar, de Millhouse Pascal, de guerras sangrentas, de espões, comunistas e fascistas, de livros esvoaçando pelos quartos (...), de um corcunda perdido no meio da noite, de fantasmas à luz do dia, de uma viagem insólita, de um hotel bafiento, de uma doença e de um milagre, de amor e desilusão (...), de anos de silêncio e bibliotecas (...), de um leilão, de uma morte e de uma perda (...). (...) explico-lhe que tudo isso aconteceu numa outra vida (...), uma vida em que olhei para a garganta de um penhasco vertiginoso e me deixei cair sem perguntar quanto tempo demoraria a chegar ao fundo, caindo, caindo, caindo, pairando no ar como um acrobata sem gravidade (...).²⁴⁰

Enquanto a ponte se erige com a liga ficcional, a ilusão de separatividade vai se destroçando em definitivo. A representação dessa reintegração, ainda com Benjmain, pode remeter à apocatástase cristã que o inspira em sua proposição de um modelo de história que seja expressão da justiça social: o conceito teológico que faz referência ao retorno de todas as coisas a seu estado de origem. No Evangelho, exprime a restituição do paraíso perdido pelo Messias, e na Cabala, o *tikkun* (ou *tikuun olam*), a correção, a emenda.²⁴¹ Esse conceito medular da tradição judaica se baseia na crença de que o universo, quando da sua criação, foi encerrado em um vaso, que, incapaz de comportar a luz do Criador, se partiu. Com isso, nasce a esperança dessa reparação pelas mãos da humanidade, segundo a crença em um mundo bom por natureza.²⁴²

Podemos, portanto, dizer que a memória busca amparo na ficção para reamalgamar no arranjo primevo os cacos perdidos e alheados uns dos outros, o que reafirma sua igualdade de importância. Nesse sentido, o texto em seu plano formal mostra uma inclinação intempestiva e desterritorializada (ou passando apenas ocasionalmente por uma geografia), de maneira a sugerir uma abrangente inclusão dos entes históricos. É o que vemos no comentário final do protagonista de *Anatomia dos mártires* sobre a narrativa somente prefigurada no horizonte de um livro que parece continuar a se escrever após seu fecho. Nesse momento, o jornalista, já tendo vestido o ficcionista, faz um exercício de se colocar fora do tempo e do espaço, atestando plena compreensão sobre o peso que uma ação no agora, a qual somente ele pode cumprir (superar o choque de gerações e preservar a memória do pai, a qual, do contrário, estaria fadada a desaparecer),

²⁴⁰ TORDO. *As três vidas*, p. 604-605.

²⁴¹ LÖWY. *Aviso de incêndio*, p. 55.

²⁴² FREEMAN. What is Tikkun Olam?

poderá vir a ter para uma outra escrita de história, da qual tantos outros dependem. Desse modo, ele conhece a força messiânica bilateral de curar a origem e cuidar do futuro:

Refleti na história do meu pai morto, cuja memória apenas eu poderia manter viva, cuja lembrança já se começava a perder nas escarpas infundáveis e vorazes onde gravitam as coisas esquecidas; como, a partir daquele momento, eu era o único que lhe poderia fazer justiça, a um homem cuja única qualidade redentora era ter existido no tempo que existiu, ter-lhe sobrevivido e continuado em frente, sempre em frente. Passara pela ditadura, a Guerra Colonial e o anonimato a que o remeteu um país dominado pela ignorância e a incúria sem que ninguém – nenhum partido, líder ou religião – escolhesse resgatá-lo dos abismos da História, essa que se diz que é sempre escrita pelos vencedores, embora estes se alimentem, em todas as ocasiões e sem exceção, daqueles que a perderam; se alimentem daqueles que tinham razão e contudo fracassaram e, por isso, foram sendo, contra sua vontade, resgatados às escarpas infundáveis onde quase todos vão se perdendo.²⁴³

Finalmente, a entrada consciente no reino ficcional como ponto de chegada do narrador (e possível ponto de largada do escritor João Tordo) suscita um último comentário sobre a escolha – ou o entendimento da necessidade – do registro escritural do romance *literário* para a realização da empreitada de memória aludida no trecho citado, nos âmbitos intra e extranarrativo. No primeiro, o direcionamento para tal registro parece prevalecer sobre outros que levariam à reportagem, ao romance político, artigo científico ou tratado sobre o assunto, porque a primazia destes seria *dar* a memória de Catarina Eufémia, reforçando a estabilidade infértil do monumento, ou ainda propagandear esta ou aquela ideologia. Debaixo das pretensões de verdade que definem os estatutos desses gêneros, mais natural seria também assumir um discurso sobre o passado que alimentasse a ilusão de poder voltar a ele e conhecê-lo como foi. Entretanto, como vimos, não é à toa que os monumentos dedicados à história de Catarina vão se esfacelando um a um pelo caminho, pois é essa sorte de monumentos que torna o passado coisa que não nos diz respeito, vitrine daquilo que *outros* fizeram, e que *nós* jamais faríamos.²⁴⁴ Isso, se considerarmos que o desígnio principal que se anuncia através de Catarina Eufémia é fazer o “vagão” do passado penetrar o vagão presente, de maneira a produzir choque: nas palavras de Benjamin, uma “telescopagem”,²⁴⁵ isto é, fazer o passado deixar de ocupar um lugar epistemológico às nossas costas, como obra alheia, e

²⁴³ TORDO. *Anatomia dos mártires*, p. 263.

²⁴⁴ RUNIA. *Burying the dead*, p. 7, trad. minha.

²⁴⁵ BENJAMIN. *Passagens*, N 7a, 3, p. 512.

passar a ser uma possibilidade que virá de nossas próprias mãos em movimento, a qualquer hora.

Enfim, o chamado do passado conclama incessantemente o presente, embora, como já sabemos, nada assegure que tal presente venha a se reconhecer como *agora*, ou seja, que responderá ao chamado com a escuta. E porque o passado, assim como o futuro, não está dado, ele depende, em João Tordo, da capacidade do ficcionista de imaginá-lo: um não está petrificado porque o outro não está escrito; ambos se constroem no presente dinâmico. Logo, que espaço discursivo gozaria de maior liberdade e vigor para modelá-los como barro – tanto quanto para também nada assegurar sobre eles – que a literatura?²⁴⁶

No âmbito extranarrativo, só resta realçar uma das primeiras insígnias do texto literário, que é sua capacidade de se pôr em convivência com o outro. Não há tempo e espaço que lhe sejam intransponíveis; não há um *outro* que *eu* não possa conhecer ou alcançar pela representação e pela leitura. A literatura ensina a falar com o tempo presente por nos tornar ‘transumanos’,²⁴⁷ humanos em trânsito e em rede. Nesse sentido, João Tordo parece entender que falar com este tempo pede, antes e amiúde, ouvir os mortos: só assim seremos vozes que coabitarão na eternidade.

A memória transumana é uma espécie de rede, ela é o diálogo que mantemos uns com os outros. Participamos da memória transumana, na medida em que conseguimos superar-nos a nós próprios e reconhecermos os outros. E seremos guardados em tal memória (seremos imortais), na medida em que, por nossa vez, formos reconhecidos pelos outros. De maneira que os mortos vivem (...), na medida em que são por nós reconhecidos, e que somos responsáveis pela imortalidade dos outros (...). Ao participarmos do diálogo, participamos da memória transumana, voltamos para “Deus”.²⁴⁸

²⁴⁶ A questão do dinamismo, central em Walter Benjamin – que surpreende o leitor com a noção, articulada na 17ª Tese, de aplicação de um “choque” ao movimento, a fim de petrificá-lo –, também surge no contexto do narrador, que, enquanto narrador oral, é flexível, podendo proceder a certas adaptações, sendo que a narrativa é “petrificada” quando passa para a escrita (quando o vaso do oleiro vai ao forno). A questão então é *se e como* o escritor poderia escapar disso através da montagem, que também exige a movimentação por parte do leitor.

²⁴⁷ FLUSSER. Memória, p. 3.

²⁴⁸ FLUSSER. Memória, p. 3.



Figura 2 - João Tordo visita ao Memorial de Catarina Eufémia, em Baleizão (Alentejo)

Fonte: VISÃO. Novo livro de João Tordo aborda Catarina Eufémia.



Figura 3 - João Tordo chega a Baleizão

Fonte: VISÃO. Novo livro de João Tordo aborda Catarina Eufémia.



Figura 4 - Romaria do Partido Comunista Português à Catarina Eufémia

Fonte: PCP. Romagem à Catarina Eufémia, em Baleizão.

ARQUIVOS PESSOAIS

O ARQUIVO-CASA

A história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquina.

Ferreira Gullar

Écrire l’histoire fait partie de
l’action de faire l’histoire.

Paul Ricoeur

A ocupação da história

Se a arqui-história fosse uma casa, de que tipo ela seria? Um forte, um palácio, um casarão, uma tenda? Ou quem sabe um quartel, um gabinete de Estado, uma igreja, um museu? E mais importante: como diríamos que ela vem sendo ocupada?

Qualquer morada abriga um número limitado de residentes. Se este número cresce para além da capacidade do espaço, cria-se um território inóspito e tumultuado, com gritaria, acotovelamentos frequentes, acampamentos na sala e, eventualmente, invasões. Mas, em se tratando de história, por que ainda entendemos ser necessário *ocupá-la*?

Ao longo de toda a sua trajetória, o verbo *occupare* carrega uma violência intrínseca, acumulando sentidos como “apanhar”, “capturar”, “apoderar” e “conquistar”. Um exemplo desse emprego é a expressão latina *occupare regnum*, que significava “fazer-se rei”.²⁴⁹ Era após era, a palavra vem se tisonando de diferentes matizes de sangue, para traduzir o gesto de assenhoreamento indébito do alheio.

As palavras são cicatrizes que preveem o futuro. E o *preocupado* passou a ser aquele que, por estar mais aparelhado, ocupa antes de seu rival. Assim acontece a história; assim se escreve a história.

Mas a casa está em ruínas.

²⁴⁹ PERISSÉ. Quem se ocupa se preocupa? Palavras e origens – considerações etimológicas.

Será possível um outro entendimento de ocupar, sem que se julgue necessário romper os domínios da casa ou construir um anexo irregular em seus fundos, nem mesmo demolir a construção já existente para erguer outra, expropriando os demais inquilinos? Poderemos animar a história, habitá-la com presenças que *convivam*, pelo amor da hospitalidade?

A literatura novamente ajuda a acreditar que sim, participando da história pelo alargamento das formas e dos agentes que contam. E assim deixamos de ser inquilinos: *somos* a casa. A história está domiciliada em nós, como um acontecimento em movimento e, portanto, diversas são suas moradas. Assim concebida, enfim, será ela a *ocupar-se* conosco.

Subúrbio de Istambul, Turquia, década de 1970: apartamento da família Keskin. Bairro nobre de Pacaembu, São Paulo, Brasil, entre meados da década de 1960 e o ano de 2013: biblioteca particular de Sérgio Buarque de Holanda. O primeiro, palco de um amor incomum, futuramente convertido em um museu sentimental. O segundo, coração da vida doméstica de uma família ilustre, em que um filho usa os livros como mapa para conhecer um pai inacessível, e acaba descobrindo seu maior segredo.

É onde a história vem brincar neste capítulo que se inicia. Narrativas que parecem ter pouco em comum, a não ser pelo desejo de transformar o lar em história em lar, ou será a história em lar? Oportunidades ricas de viajar *indoors* e conhecer a cosmogonia de microcosmos no gesto e no gosto arquivístico que emana de personagens que, diferentemente daquelas analisadas no capítulo anterior, falam por si e em nome de si mesmas, com a urgência de expor uma memória afetiva. Para isso, localizam a experiência em espaços concretos, que, longe de serem meros cenários, são ferramentas duráveis para perscrutá-la.

O Museu da Inocência, de Orhan Pamuk, e *O irmão alemão*, de Chico Buarque, serão as ficções do arquivo diretamente examinadas no Capítulo 2, encontrando-se com visadas críticas da teoria da literatura, da filosofia da história e da micro-história. Assim, seremos convidados a caminhar sobre um campo repleto de fetiches e armadilhas, experimentando interações improváveis entre história e literatura, público e privado, político e afetivo, monumento e resto.

A encenação incisiva dos arquivos pessoais, sob a forma do museu e da biblioteca (no caso, como veremos, uma encenação que tem um lastro com o mundo concreto), ao lado de outras figuras do arquivo, enseja um conjunto de considerações sobre a legitimidade do direito do indivíduo de “governar a si mesmo”,²⁵⁰ usufruir de suas próprias experiências ao sabor de seu próprio juízo e poder de representação, assim como de transitar com suas narrativas, entre “os grandes e os pequenos”.²⁵¹ Isso acontece independentemente de onde se dá a inserção desses indivíduos na sociedade e de seu grau de obediência aos regimes de força que regulam a construção da memória histórica. Assim, de atores sem colaboração criativa com ‘o autor’, eles reivindicam, para além de muitas outras coisas, serem dignificados como narradores das histórias de que são personagens.

Para isso, ambas as obras retratam um processo de reapropriação de espaços da memória *ocupados* pelo Estado e pelos discursos que normatizam sua lógica interna e externa. Em *O Museu da Inocência*, o estatuto do museu estatal é remodelado para se ajustar à realidade de um acervo cujo valor é ‘apenas’ afetivo e a uma experiência igualmente afetiva e íntima de visitação. Nele, o que est a em vitrine   uma mulher cujo único feito not avel em vida foi despertar um amor capaz de lhe granjear um lugar ‘na eternidade’. J a em *O irmão alemão*, a presença biografem tica de Chico Buarque em Ciccio aponta para uma reapropria o da escrita ativa da memória pública da família Buarque de Hollanda, a partir da descoberta da existência de um irmão alemão, fruto de uma breve liga o amorosa de Sérgio em Berlim. Ao mesmo tempo, Chico parece faz lo para si mesmo, num exercício de releitura do pai e de sua origem com o olhar da maturidade, o que justifica o retorno à biblioteca, como grande figura o do pai, pela força recriadora da memória. A biblioteca de Sérgio Buarque de Holanda, doada em sua maior parte   Unicamp²⁵² pela viúva do historiador, Maria Am lia Alvim, comparece no livro não no s pia das fotografias antigas, mas no retrato vivo e multicolorido do olhar do filho, em busca continuada pelo pai e por si próprio.

²⁵⁰ LADDAGA. *Est tica do laboratório*, p. 23.

²⁵¹ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 242.

²⁵² Trata-se do Acervo Documental e Bibliográfico de Buarque de Holanda, que ocupa um lugar entre as Cole es Especiais da Biblioteca Central da Unicamp.

Nesse contexto, a impossibilidade de fixar a abrangência do que diríamos ser o factual e do inventado justifica por que a presença do traço documental é frequentemente ambígua, dando assim a entender que tais âmbitos não se distinguem quando a ficção maneja uma ‘realidade’ que não é objetiva e referencial, mas também ficcionalmente construída.²⁵³

O escopo de considerações desse aspecto começa a ser aberto neste capítulo, a propósito dos livros mencionados, mas só tem desenvolvimento pleno no capítulo final, e passará ainda por uma aproximação de um estilhaço reflexivo lançado por Josefina Ludmer (2013) no ensaio especulativo “Literaturas pós-autônomas”: o posicionamento flutuante de certos textos (chamados por Ludmer de escrituras) entre o “fora-e-dentro”²⁵⁴ das fronteiras da ficção, já neles a noção de realidade é remodelada.

A representação de uma realidade conscientemente ficcional dentro da ficção também parece estar relacionada a um regresso pós-barthesiano do autor, que se sente livre para se assumir igualmente como um artefato fabricado pelos dispositivos da cultura hipermidiática e pelo exponencial imaginário social de nossa época. Sendo assim, o autor pode se reconvidar ao texto, e o faz em uma afirmação insistente e auto-irônica de suas imagens, tendo como especial alvo sua própria aura de escritor, aferrado a um lugar de exceção e a uma autoridade inatacável sobre o texto. Como resultado, a arena ficcional faaz um *crossover* entre os universos do texto e do contexto, por nós ainda identificados aos domínios do *dentro* e do *fora*, mas que, conforme Ludmer, se constituem da mesma matéria de “pura representação”.²⁵⁵ Tal qual na famosa litogravura de M.C. Escher “Desenhando mãos” (1948), em que a mão que desenha só o faz na medida em que também é desenhada por outra, o autor que escreve o texto só o faz enquanto é também por ele escrito. “Semimascarado”,²⁵⁶ trafega entre suas personagens (que parecem não lhe pertencer), ridicularizando o medo encastelado de sua presença no texto, tanto quanto de sua ausência, como se repetisse, divertido: “Afinal, o rei está ou não nu? Viva o rei!”

²⁵³ LUDMER. Literaturas pós-autônomas.

²⁵⁴ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 129.

²⁵⁵ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 128.

²⁵⁶ LADDAGA. *Estética do laboratório*, p. 18.

O Museu da Inocência: o grito do amor

Sua Alteza Real o Príncipe Ali Vâsib, mais conhecido como o último príncipe otomano, foi forçado a sair da Turquia em 1924, após a instauração da República da Turquia. Começava um exílio que duraria meio século, entre Alexandria e a Riviera portuguesa, numa jornada novelesca que reduziria o quinto tataraneto do Sultão Murade e outrora herdeiro da Dinastia Otomana à condição de reles, mas orgulhoso bilheteiro do Palácio-Museu d'Antoniadis, no Egito. Posteriormente, ele se tornaria diretor do espaço, posto conquistado não só graças a seu pedigree, mas também ao extenso conhecimento adquirido durante os verões passados em Portugal, quando esteve em convivência com outros reis e príncipes destronados da Europa e do Oriente Médio.²⁵⁷

Após anos de apuros financeiros e ameaças políticas, Vâsib procurava um emprego que lhe dessa renda suficiente para se reestabelecer permanentemente na Turquia. Em uma reunião familiar em Istambul, no ano de 1982, um dos presentes – entre os quais estava o escritor Orhan Pamuk – sugere a ele que ofereça seus serviços como guia no Palácio de Ihlamur, em que Vâsib passara bons tempos durante a infância. A familiaridade com a vida real e a vasta experiência como diretor de museu pareciam mais do que suficientes para torná-lo a pessoa mais indicada para o cargo.²⁵⁸

Os convivas, em tom de absoluta seriedade, puseram-se a imaginar como Vâsib ciceronearia os visitantes pelo espaço de sua própria memória: “— E aqui, senhores” – o príncipe diria em sua maneira habitual e excessivamente educada – “é onde eu me sentei 70 anos atrás para estudar matemática com meu ajudante de campo!”²⁵⁹ A imagem, um súbito clarão, acorda a fantasia de um romancista ávido por experimentar-se, e Pamuk prossegue fabulando:

Ele se afastaria da multidão, avançaria pela linha que os visitantes não estão autorizados a ultrapassar – delimitada por aquelas cordas de veludo de estilo antigo (...) – e se sentaria de novo à mesa que usava em sua juventude. Com o

²⁵⁷ PAMUK. *The Innocence of Objects*.

²⁵⁸ PAMUK. *The Innocence of Objects*.

²⁵⁹ ““And here, sirs,” the prince would say in his usual and inordinately polite manner, ‘is where I sat seventy years ago studying mathematics with my aide-de-camp!’” PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 10, trad. minha.

mesmo lápis, régua, borracha e livros, ele reencenaria como havia estudado naqueles dias, e de seu assento chamaria os passantes: “Estimados visitantes, era assim que eu costumava estudar matemática”.²⁶⁰

Essa será a centelha do Museu da Inocência enquanto livro e espaço museográfico, e portanto – como Pamuk já o sabe, apesar de saborear por ora apenas uma primeira consciência do projeto – deverão ser simultaneamente concebidos, mas com dispensa mútua de ser qualquer tipo de escora ou ilustração um do outro. Assim, a relação entre ambos estará salvaguardada, tanto quanto sua independência.

O Projeto Inocência – como doravante será chamado –,²⁶¹ levará cerca de 30 anos para ser inteiramente consumado, se considerarmos a data de sua ideia inicial, em 1982, passando pelo lançamento do livro, em 2008, até a abertura do museu, em 2012. Dessa audaciosa e inédita empreitada resultará uma radical interface entre literatura, história, arqueologia, museologia, artes plásticas etc., orientada pela ambição que a cena imaginária do ex-príncipe, em posição de guia da versão musealizada de sua antiga residência, sintetiza: a de ser o próprio personagem da memória exposta quem está primordialmente autorizado a narrá-la. É também dizer: o objeto da memória imortalizada torna à condição de sujeito e agente dela. Ou ainda: aquele que viveu os eventos mesmos que estão gloriosamente reconstituídos para usufruto da posteridade é o próprio arconte e narrador deles, sem intermediadores.

A possibilidade encantada de que o ex-príncipe Vâsib pudesse ter uma segunda e supostamente eterna existência em companhia das paredes e objetos que povoaram sua infância – e que lhe foram para todos os efeitos roubados – toma assento no imaginário de Pamuk para a criação de um protagonista que tivesse uma fantasia similar em relação a um espaço museal e seu insólito acervo. Bem entendido, esta fantasia se dá a ver em três aspectos centrais das motivações do Projeto Inocência. Primeiro, o indivíduo será aquele a habitar, com nome, corpo e voz, sua própria história musealizada, recebendo os

²⁶⁰ “He would walk away from the ticket-toting crowd, step over the line that visitors are not allowed to cross – marked by those old-style velvet cords that hang between brass stands, just like in the penthouse of our museum – and sit once again at the desk he used in this youth. With the same pencil, rulers, eraser, and books, he’d reenact how he had studied in those days, and from his seat he would call to the museumgoers: ‘Esteemed guests, this is how I used to study mathematics’” (PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 10, trad. minha).

²⁶¹ Por esta se deve entender a referência dupla ao livro e ao museu. Em se tratando apenas do primeiro, a referência correspondente será *O Museu da Inocência*, em itálico, e, do segundo, sem itálico.

visitantes como um anfitrião o faz em sua própria casa. Segundo, o indivíduo deverá ser percebido como um personagem digno de ser contemplado em sua singularidade, não somente para satisfazer uma curiosidade voyeurística ou sentimental, como se sua coleção pudesse ser reduzida a um gesto hiperbólico da vida privada, mas para importar como memória aos olhos da *humanidade*, informando tanto sobre o eu quanto sobre o nós. Terceiro, os eventos revisitados estarão visceralmente apoiados em objetos, “objetos reais de uma história ficcional”,²⁶² os quais, por sua vez, justificarão a natureza do espaço mobilizado para as finalidades a que serve, quais sejam: permitir uma espécie de visita guiada pela interioridade de um sujeito; ler pessoas e acontecimentos a partir do ‘idioma’ dos objetos, ou o animado pelo inanimado; possibilitar o prazer da revivência continuada daquele que é considerado pelo protagonista como o momento mais feliz de sua vida.

No dia 26 de maio de 1975, ao possuir Füsün pela primeira vez, Kemal Bey – um jovem burguês com ares principescos, preso entre o fantasma da aristocracia otomana e os apelos da sociedade ocidental moderna – vive este momento, sem, contudo, sabê-lo:

Era o momento mais feliz da minha vida, mas eu não sabia. Se soubesse, se tivesse dado o devido valor a essa dádiva, tudo teria acontecido de outra maneira? Sim, se eu tivesse reconhecido aquele momento de felicidade perfeita, teria agarrado com força e nunca deixaria que me escapasse. Levou alguns segundos, talvez, para aquele estado luminoso tomar conta de mim, mergulhando-me na paz mais profunda, mas ele me pareceu ter durado horas, até mesmo anos. Naquele momento, na tarde de segunda-feira, 26 de maio de 1975, em torno de quinze para as três, assim como nos sentíamos além do pecado e da culpa, o mundo todo parecia ter sido liberado da gravidade e do tempo. Beijando o ombro de Füsün, já úmido com o aquecimento do nosso amor, eu a penetrei delicadamente por trás, e enquanto mordida de leve sua orelha, seu brinco deve ter se soltado e, pelo que nos pareceu, pairado em pleno ar antes de cair por vontade própria. Nosso prazer era tão profundo que continuamos a nos beijar, ignorando a queda do brinco, cuja forma eu nem sequer tinha percebido.²⁶³

O promissor herdeiro de uma típica família da burguesia turca, noivo de uma outra mulher de mesmo nível social, apaixonou-se perdidamente por uma ‘prima’ pobre, Füsün, com quem inicia um tórrido caso de amor. A impossibilidade do reconhecimento oficial da relação, que feria as convenções da época, cria um (des)encontro amoroso que se

²⁶² “(...) I wanted to collect and exhibit the ‘real’ objects of a fictional story” (PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 15, trad. minha).

²⁶³ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 9.

arrasta por toda uma vida – e além dela. Füsun é uma pedra accidental no lago, que perturba o fluxo predestinado da vida de Kemal, ao mesmo tempo em que só por meio dela lhe é possível romper com esse fluxo e escrever ativamente a própria história. Nesta, Füsun existe na forma de um objeto de amor tão material quanto espiritual. Como será possível entreter um desejo tão incomensurável que o seu próprio objeto parece insuficiente para preencher o enorme espaço devotado a demandá-lo? Como estar com uma mulher, por cada mínima fração de tempo disponível, que, mesmo quando está presente, é definida pela ausência antecipada que deixará atrás de si, ainda mais insuportavelmente repleta dela? Como nos mantemos na doce companhia daqueles que queremos – assim como dos sentimentos e sensações por eles despertados – quando estão ausentes em corpo?

É fácil responder: fazendo com que os eventos, e os sentimentos e sensações que lhes correspondem, passem uma vez mais pelo coração (*recordare*). Se ninguém pode entrar no mesmo rio duas vezes, é possível escolher sempre o mesmo trecho do rio e a mesma roupa de banho. As coisas têm uma parte imensa em nossa experiência, instrumentalizando-a, e não será diferente com nossa memória. As imagens do vivido nos são, não raro, especialmente devolvidas pela materialidade em que ele esteve ancorado, e que passará a constituir o *corpo da memória* quando o espaço-tempo e as pessoas já não existem mais. (Disso bem o sabem nossos sentidos.)

No Projeto Inocência, os objetos são as grandes testemunhas do passado, logo, cúmplices de Kemal no propósito menos de conservá-lo e mais de vivificá-lo. Estão investidos, assim, de uma potência para apresentar o passado como ‘passando’; não o que foi, mas o que continuará sendo enquanto a seiva do amor o alimentar. E estamos falando de um amor eterno. Quem de nós nunca quis viver ao eterno abrigo dos instantes felizes, refugiando-se de um presente corrosivo e de um futuro irrelevante? Para Kemal, a existência começa, e poderíamos dizer que também termina com Füsun, não fosse o fato de que Füsun *não termina*. A despeito de sua morte física prematura, ela sobrevive nos objetos, pelo cuidado e disciplina com que Kemal a captura em cada um deles. São objetos que um dia pertenceram a ela ou que habitaram o microcosmo de sua existência, em especial das experiências vividas ao lado de Kemal. Nesse sentido, o museu em que tais *souvenirs* serão posteriormente arranjados e exibidos está longe de ser um mausoléu, por não ter a morte como objeto de celebração, quer dizer, justificar-se porque os mortos

merecem um altar. Veremos, a esse respeito, que a coleção, mesmo sem a consciência antecipada de tê-lo, começa já no primeiro encontro dos amantes, quando só existe vida e desejo. O museu não expressará, por conseguinte, um desejo melancólico de Kemal de morrer com os mortos, nem necrólatra de viver em conúbio com eles. Antes, ele é o habitat daquele que pretende seguir vivendo em festa na presença de uma mulher que, diferentemente das amadas dos poetas desventurados, não está destinada a morrer.

“Recordar é viver” – uma máxima que o protagonista passará a levar ao pé da letra após obedecer ao instinto desesperado de esconder a sombrinha de Füsun para impedi-la de ir embora no primeiro encontro deles na *garçonnière* do Edifício Merhamet. No dia anterior, Kemal adquire uma bolsa para presentear a noiva, Sibel, na boutique Sanzelize, onde Füsun trabalhava. Após descobrir tratar-se de uma falsificação (o que só o olhar clínico da refinada noiva é capaz de acusar), Kemal retorna à boutique. Humilhada, Füsun faz questão de devolver o dinheiro, sob os protestos de Kemal, já arrependido de ter denunciado a falsificação. Füsun quer marcar um encontro para fazer a devolução, e Kemal, completamente fascinado pela moça, aproveita então a oportunidade para atraí-la para o apartamento onde o pai costumava receber suas amantes, algo bastante comum entre os homens da alta roda à época. Ao chegar, debaixo de forte chuva, Füsun está decidida a entregar-lhe o envelope com o dinheiro e ir embora, provavelmente já farejando as segundas intenções de Kemal. Mas Kemal lhe oferece um chá para se esquentar, enquanto sorratamente toma a sombrinha das mãos de Füsun e se dirige à cozinha. A artimanha não tem muito efeito; Kemal se insinua e até lhe dá um beijo no canto do lábio, mas Füsun resiste e faz menção de ir embora. Vencido pela obstinação dela, Kemal lhe oferece um outro guarda-chuva que a mãe trouxera da França, perdido entre as quinquilharias do apartamento, apenas para ficar com a sombrinha verdadeira de Füsun.

Nessa ocasião, parece haver no gesto irrefletido de Kemal uma intuição de como a presença de Füsun será algo frágil, deliciosamente efêmero como um aroma que acomete um passante num corredor ou uma melodia distante que vem da rua. A permanência fugaz de Füsun no encontro narrado, num tempo que é suficiente para querê-la ainda mais e insuficiente para possuí-la, é uma solução hábil para figurar a constante sensação de urgência e perda que assolará o protagonista no curso da narrativa, bem como

para prefigurar a morte física de Füsün, logo quando os amantes se veem livres para ficarem juntos. Essa impossibilidade de possuir Füsün, parcialmente compensada pela retenção de objetos que a ela remetem, renderia um banquete de análises a partir de diversas matrizes psicanalíticas. De imediato, poderíamos pensar, pelas veredas lacanianas, na estruturação do desejo a partir da angústia diante de um real inapreensível pelo simbólico, mas que deixaria se figurar, aqui e ali, por aquilo que Lacan chamou “objetos-*a*”, restos que se destacam desse real inacessível. Mas a concentração dos presentes esforços será sobre a operação de memória presente no livro e, por conseguinte, sobre o tratamento arquivístico a que esta dará azo, bem como sobre as implicações teóricas e práticas que o Projeto Inocência acarreta para 1) o arquivo dentro-fora da ficção (ou no campo expandido dela); 2) o museu, em ambas as esferas museológica e museográfica e 3) a interação possível entre história e indivíduo.

Apropriar-se da sombrinha de Füsün, como vimos, será o gatilho de um impulso cleptomaníaco incontrolável em Kemal, passível de ser lido como uma tentativa simbólica e precária de tomar o ser amado. Nesse sentido, cabe perguntar se o Projeto Inocência é mesmo tão só uma narrativa sobre um amor impossível e a obsessão através da memória – como insiste de forma algo simplista a fortuna crítica que vem se constituindo sobre ele. Uma revisão em bom tempo, antes que essa leitura se sacrame em definitivo (considerando a velocidade da petrificação do juízo crítico quanto maior é a vocação para clássico demonstrada pela obra) pode nos levar, sem maiores contorções, a uma outra perspectiva: a de uma narrativa sobre a “proferição repetida do grito de amor”,²⁶⁴ como diria Barthes em seus *Fragmentos de um discurso amoroso*. Este grito desafia todas as interdições e resistências: das convenções, do tempo e do próprio amor.

É importante lembrar, com Barthes, que o “eu-te-amo” é “letra pura e solteira”,²⁶⁵ portanto, irretorquível. Não há uma autêntica resposta no eco socialmente acordado do “eu também”. Essa letra “não existe no infinitivo, exceto por um artifício metalinguístico”; logo, diz respeito tão só ao sujeito amador, sem ser “declaração” ou “confissão”,²⁶⁶ e devolve à repetição, por ele próprio, do grito. Partindo dessa

²⁶⁴ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 173.

²⁶⁵ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 173.

²⁶⁶ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 173.

compreensão, torna-se lamentavelmente redutor dizer que o tema do Projeto Inocência é o amor, feliz ou infeliz, recíproco ou não (o ‘eu também’ de Füsün sequer está em questão, embora, até onde nos é dado saber, ela também ame Kemal). O que está em causa, em verdade, é o *eu-te-amo* de Kemal, isto é, amar como um intransitivo.

Os objetos entram em cena com um papel crucial em relação a esse desafio ao *não*, quer dizer, à interrupção do amor e à toda a gama de estados que fazem dele um padecimento no paraíso, que Kemal muito saboreia. Eles serão *agentes* de uma vigília constante, deflagrada pela intenção de lembrar, porque lembrar, para o protagonista, é jamais sair do rio, é permanecer na imersão do vivido (o que não se encontraria rigorosamente expresso se disséssemos que há uma entrada no mesmo rio de novo e de novo). As memórias hábito²⁶⁷ cultivadas por Kemal, por meio do contato íntimo com os objetos – apesar de comporem um ritual de consolação cuja ação é anódina, que apenas faz a dor ressurgir mais aguda depois, como um viciado se sente após o efeito passageiro da droga –, permitem a manutenção da fusão com o “estado de graça”²⁶⁸ experimentado ao lado de Füsün:

Enquanto eu me entregava à dor, enquanto granadas de ácido explodiam em meu sangue e em meus ossos, eu percorria meu emaranhado de memórias, uma a uma (...) Um paliativo para essa nova onda de dor, descobri então, era manusear algum objeto de nossas memórias comuns que contivesse a sua essência; pô-lo na boca ou provar seu gosto também trazia algum alívio (...).²⁶⁹

Nesse aspecto da relação com os objetos – como *método* empregado por Kemal para albergar e defender sua experiência –, há um requisito principal: que os objetos jamais repousem em qualquer esquecimento espontâneo (o que implica tanto uma frequência contínua e ritualística deles, quanto uma coleção crescente). Por isso, metaforicamente dizendo, os objetos jamais são ‘retirados da luz’, para que sua vigília não seja interrompida por um sono desagregador do vivido. Ao mesmo tempo, segundo veremos, ao terem preservadas as raízes que os ligam aos espaços, sua inocência também

²⁶⁷ BERGSON. *Matéria e memória*.

²⁶⁸ YOKOZAWA. *Memória literária e modernidade: o caso Proust*, p. 64.

²⁶⁹ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 135.

o é, habilitando-os ainda mais para absorver as histórias dos indivíduos a quem pertenceram.²⁷⁰

À vista disso, não hesitaríamos em situar a recordação no Projeto Inocência no plano da *memória voluntária*, também conhecida como *memória da inteligência*, aquela, como um hábito, adquirida pelo esforço repetitivo, respondendo a um desejo consciente de lembrar,²⁷¹ a exemplo daquelas tarefas diariamente repetidas que mobilizam habilidades imprescindíveis à sua realização: falar um idioma, andar de bicicleta, dirigir etc. Entretanto, o Projeto Inocência também parece implorar uma classificação no plano da *memória involuntária*, jungido a Proust, uma vez que há inúmeros e patentes pontos de contato entre Kemal e o narrador da *Recherche*, excelso monumento da memória involuntária. O primeiro deles – e que de imediato não se equaliza com a lógica da memória *voluntária* – é precisamente o fato de a rememoração ter os sentidos físicos como *medium*, sendo o produto acidental, fragmentado e difuso de uma sensação gustativa, olfativa ou tátil²⁷² que projeta na tela sensorio-mental do indivíduo não apenas o tempo, mas os espaços perdidos²⁷³ onde os objetos originalmente fizeram morada.

Tendo o lugar que a tradição da memória involuntária votou a Proust como baliza, podemos pensar que a combinação de movimentos contraditórios no Projeto Inocência coloca-nos diante de uma encruzilhada teórica: um estar ou não estar com Proust. Primeiramente, se tomarmos o sentido de involuntário *tout court* como desvontade ou falta de disposição para lembrar, não há encontro entre Kemal e o narrador de Proust. Mas se *involuntário* for pertinente ao modo de encontro com os índices do passado, então

²⁷⁰ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 438.

²⁷¹ BERGSON. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.

²⁷² A visão – considerado o sentido que preside a memória voluntária – é notadamente o sentido menos prestigiado nas recordações de Kemal, em comparação proporcional aos demais. O romance traz renovadas menções aos gestos de cheirar, tocar e até mesmo provar os objetos, naquilo que, paradoxalmente, é uma perseguição da *madeleine*: Füsün. A esse respeito, é interessante notar que a organização da exposição museográfica não parece seguir uma coerência nesse sentido, ou seja, ter a experiência da memória involuntária como linha guia para sua concepção. Até onde está dito no catálogo e no site, bem como em todo o material consultado sobre o Museu da Inocência, nenhuma outra experiência sensorial, com exceção do ver, é *deliberadamente* promovida no visitante. Como Pamuk trata o museu como obra aberta (segundo ele, o acervo continuará a ser renovado e passar por rodízios, recebendo, inclusive, doações de visitantes para exposições temporárias), não surpreenderia se, num futuro próximo, novas experiências sensoriais fossem proporcionadas, até mesmo de forma combinada, em face, entre outras coisas, do imperativo de inclusão nos espaços culturais. Isso, é certo, só incrementaria a museografia inovadora e *sui generis* do Museu da Inocência, além de ser um aspecto a mais na isomorfia entre o livro e o museu.

²⁷³ CAMARGO. A mitologia da memória literária: a memória voluntária e involuntária em Proust.

esses narradores seguem, sim, margeando em direções distintas o poço da memória, mas não porque o primeiro a recuse e o segundo a acolha. Os dois, à sua própria maneira, ardorosamente a convidam.

Lemos *À la recherche du temps perdu* pelo viés do ponto de chegada, que é a recordação. Esta só é possível mediante um distrair-se, um adormecer do sujeito, a fim de que o esquecimento tenha parte, isto é, de modo que seja ele a operar a urdidura, como bem disse Benjamin em seu famoso ensaio sobre Proust. Ao despertar, o que resta da trama – o prodigioso esquecimento noturno – vai sendo desfeito ao longo do dia, no oposto do trabalho de Penélope, pelas “*rememorações intencionais*”.²⁷⁴ O fato de o sujeito em questão não conduzir as imagens que lhe chegam em uma operação racional e consciente não permite concluir que ele espera, inerte, as benesses do acaso. Ele se põe a trabalhar, franqueando-se ao esquecimento, de forma que possa ser surpreendido por esse acaso, afinal, até mesmo aquele que espera o maná deve estender as mãos. O narrador de Proust está poroso ao acaso, disposto a se deixar por ele conduzir, desejoso daquilo de que este se faça mensageiro, e por isso faz da obra literária um modo *operante* de investigação da infância como grande forja do escritor, cujo eu se atualiza à medida que se reencontra com o que foi. Kemal, por seu turno, defende-se do acaso (e, presumidamente, do esquecimento), agindo sob a pretensão (que não nos cabe avaliar como ilusória ou não, dado que ele acredita nela) de arquivar Füsün por inteiro, mas não rigidamente. Por outro lado – configurando um paradoxo bem resolvido pela narrativa –, ele parece marcar contínuos encontros com ele, cujas comportas se abrem trazendo a mulher amada em lances espontâneos e contingentes, cada vez que os sentidos são convocados pelos objetos que o protagonista revisita na intimidade de sua agonia.

Assim – se cedermos aos apelos classificatórios – o Projeto Inocência parece atritar-se com a consagrada dicotomia entre as referidas operações de memória, propondo, dentro da própria fábula, uma forma de restituir o trânsito entre elas. De um lado, uma recusa do acaso pela distração/esquecimento/repouso que ele requer; de outro, um acaso pretendido e ritualizado pela recordação sensorial e erótica por ele provocada. Em síntese, a operação de memória primacial do Projeto Inocência poderia ser definida

²⁷⁴ BENJAMIN. A imagem de Proust, p. 38, grifo meu.

como *voluntariamente involuntária*, uma ‘musculação’ incansável da *anamnesis*, pela ação tonificante dos objetos, conectada à antena dos sentidos.

A recusa calculada a um desligamento do vivido, da parte de Kemal, é proporcional à intensidade do acometimento amoroso e, como dito anteriormente, à sensação irremissível de ‘abstinência’ de Füsün, a ponto de, por vezes, até mesmo ela parecer insuficiente para satisfazer a sofreguidão do amador. Com isso, torna-se possível pensar que o elã com que ele se entrega ao ritual de memória não se deve apenas à ausência concreta de Füsün (ou à certeza antecipada dela), ante as circunstâncias que os separam, mas ao próprio protagonista, para quem o amor não chega. Nesse particular, os devaneios diários de Kemal no apartamento do edifício Merhamet, estirado na cama e entregue ao festim dos objetos, trava um diálogo silencioso com o narrador alter ego de Proust – e com toda a linhagem dos últimos melancólicos, portadores de uma sensibilidade fadada ao desaparecimento no ocaso do século 20 –, quando este, deitado, passa horas a imaginar o que diria em carta à Gilberte.²⁷⁵

Geralmente eu passava minhas duas horas no apartamento na cama, perdido em devaneios, depois de escolher algum objeto encantado com a ilusão de irradiar as memórias de nossa felicidade – por exemplo, este quebra-nozes aqui, ou este relógio de pulso com a bailarina e cuja pulseira estava impregnada do cheiro de Füsün, com o qual acariciava meu rosto, minha testa e meu pescoço para tentar transferir-lhes sua magia e aliviar minha dor – até que duas horas se passavam e chegava o momento em que estaríamos despertando do nosso sono aveludado induzido pelo amor. Esgotado, eu tentava retornar à minha vida diária.²⁷⁶

Esse amor de devoção, para quem o tempo e o espaço são categorias dilatadas na ausência do ser amado (e o fato é que, nesse contexto, é próprio dele *ser ausência*) dá a essas obras literárias o caráter de uma grande exposição dos gestos – essencialmente – imaginários de amor. Essa necessidade contraditória de estar com o ser amado na ausência dele, no Projeto Inocência, é radicalizada pela mediação dos objetos, e não é difícil reconhecer que Füsün está mais presente na fantasia de Kemal do que de fato. Em certa

²⁷⁵ As remissões a Proust vão ficando mais expressas no romance depois que Kemal consolida sua relação com os objetos como seres dotados de alma. Como já anunciado, veremos a seguir como, para ambos, não haverá rememoração do tempo que não seja também rememoração do espaço e da materialidade que o povoa. Ainda a propósito desse paralelo entre as personagens, Kemal, após a morte de Füsün, o protagonista confessa: “Procurei consolo em Proust (...)” (PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 410).

²⁷⁶ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 136-137.

medida, Füsün ‘não existe’, senão metonimicamente, dispersando-se em imagens quanto mais Kemal a coleciona. Esses recortes metonímicos serão futuramente reunidos no museu.

Ao mesmo tempo, não se trata, em absoluto, de uma relação platônica. O sexo, ao lado de uma exacerbada erotização de Füsün, é um componente *sine qua non* do amor, que não arrefece com o tempo. Os encontros dos amantes são quase inteiramente dedicados ao amor físico, tal qual o são a memória e a expectativa deles. Nesse sentido, seria uma ilação manca dizer que Kemal ama apenas a ideia de Füsün; toda a sua conduta o desmentiria: ele permanece fiel à mulher real, sofrendo genuinamente quando a distância vai desmaterializando-a, tiranizado pelo insaciável apetite por seu corpo. A fúria do desejo, portanto, entroniza esse homem como senhor da memória, por ser a memória o único território em que a presença da mulher amada é certa e ininterrupta.

As regras mnemônicas de Kemal estão, portanto, cravadas sobre as polaridades corpo e alma, sensibilidade e razão, espontaneidade e hábito. Elas endereçam, além de Bergson, a São Tomás de Aquino – ambos leitores de Aristóteles – em seu comentário da *Summa theologiae* sobre o tratado *De memoria et reminiscencia* do Estagirita.²⁷⁷ Para São Tomás, em dois momentos da Questão 79, Art. 6, “Se a memória está na parte intelectiva da alma”:

A preterição tem duplo ponto de referência: o objeto conhecido e o ato do conhecimento; ambos simultaneamente se unem na parte sensitiva, apreensiva das coisas, quando sofre mutação proveniente do sensível presente (...).²⁷⁸

A memória guarda as coisas pretéritas. Mas pretérito se refere a um tempo determinado. Logo, a memória é cognoscitiva das causas, num determinado tempo, o que é conhecê-las local e atualmente. Ora, isto não é próprio do intelecto, mas do sentido. Logo, a memória não está na parte intelectiva, mas só na sensitiva.²⁷⁹

²⁷⁷ A propósito da memória artificial, Jacques Le Goff, em *História e Memória* (1992), faz a indicação das fontes de Aquino e de Alberto Magno como comentadores de Aristóteles (Cf. LE GOFF. *História e memória*, p. 499-500).

²⁷⁸ AQUINO. *Suma teológica*, Q. 79, Art. 6, p. 667.

²⁷⁹ AQUINO. *Suma teológica*, Q. 79, Art. 6, p. 666.

Com isso, ele reforça, no que diz respeito à memória, a lição filosófica de Aristóteles de que tudo só pode ser conhecido pelos sentidos. Em outra altura, na Questão 49, art. 1, ao considerar se a memória faz parte da prudência, ele diz que “a memória não é aperfeiçoada pela natureza, mas também compreende muito da arte e da indústria”.²⁸⁰ Arrola, então, quatro condições para a aperfeiçoar, sendo a quarta, e possivelmente mais importante, aquela que reforça outra lição do Filósofo:

(...) meditar frequentemente naquilo de que queremos ter memória. Por isso, o Filósofo diz, as meditações conservam a memória; porque, como ensina no mesmo lugar, o hábito é uma quase natureza. Por isso, o de que muitas vezes inteligimos facilmente nos lembramos, passando quase por uma certa ordem natural, de um para outro desses objetos.²⁸¹

A segunda regra, também digna de menção, faz referência ao auxílio imprescindível das “semelhanças ou imagens”, “porque o conhecimento humano é mais forte relativamente às coisas sensíveis, sendo, por isso, a potência memorativa considerada parte da sensitiva”.²⁸² Sem elas, as impressões mais sutis desaparecem do espírito (como aquelas deixadas por Füsün em Kemal, cuja memorabilidade está no fato de jamais se repetirem, embora despertadas em situações banais). Tais recursos mnemônicos ainda ordenam o que a memória pretende conservar (conforme Aristóteles, “os tópicos às vezes nos ajudam a lembrança”),²⁸³ o que, no caso do Projeto Inocência, também apoia a manutenção da singularidade dos momentos vividos (conforme observaremos na organização ‘atômica’ da narrativa em capítulos/nichos).

A confiança de Kemal em tal mnemotécnica – baseada em objetos e seus restos – mistura-se, a ocasiões, com os ciúmes do contato de Füsün com eles. Tal é a intimidade que amador presume existir nessa relação, que, a seus olhos, os objetos como que se transformam em Füsün, acendendo nele a fantasia de assumir-lhes o lugar, para também *ser* Füsün (transformar-se “o amador na cousa amada”). Ser os objetos, para ser Füsün, significa fundir-se ainda mais plenamente com ela; consumi-los, para a consumir ainda mais. No entanto, cria-se um paradoxo, pois, se consumi-los ameaça sua materialidade

²⁸⁰ AQUINO. *Suma teológica*, Q. 49, Art. 1, p. 2055.

²⁸¹ AQUINO. *Suma teológica*, Q. 49, Art. 1, p. 2056.

²⁸² AQUINO. *Suma teológica*, Q. 49, Art. 1, p. 2055.

²⁸³ AQUINO. *Suma teológica*, Q. 49, Art. 1, p. 2055.

débil, é preciso refrear o impulso, como vemos no trecho a seguir, em que Kemal está prestes a reacender a guimba de um cigarro de Füsun:

Ao lado da minha cabeça estava a mesa de cabeceira em que ela deixara seu relógio com tanto cuidado nas primeiras vezes que nos amamos. Por uma semana, eu tive consciência de que no cinzeiro em cima dela havia uma ponta de cigarro que Füsun apagara. No momento em que a segurei, aspirando seu cheiro de fumaça e cinza e pondo-a entre meus lábios, estive a ponto de acendê-la (imaginando talvez por um momento que, de tanto amá-la, eu me transformaria nela), mas percebi que, caso o fizesse, nada mais restaria da relíquia. Em vez disso, peguei aquela ponta e esfreguei a extremidade, que antes tocara em seus lábios, no meu rosto, na minha testa, no pescoço e nos recessos debaixo dos meus olhos, com a doçura e a delicadeza de uma enfermeira que unta uma ferida.²⁸⁴

Se a voracidade de Kemal por Füsun é tal que implicaria a extinção dos objetos – o que seria equivalente a uma segunda perda de Füsun –, é necessário parar num estágio anterior, e preservá-los, desfrutando deles tanto quanto possível. E assim Kemal o faz, como uma criança que não se separaria do doce que não pode comer, inventando brincadeiras que lhe permitissem deleitar-se (cheirá-lo, brincar com a embalagem, apalpá-lo, mordiscá-lo), mesmo sem satisfazer o desejo de devorá-lo. Se isolarmos o trecho citado como alavanca para uma conclusão geral sobre as razões para a existência da coleção, seria pertinente afirmar que, se consumir as relíquias não implicasse sua destruição (a destruição da Füsun que há nelas), Kemal não as conservaria, mas as consumiria, para consumir Füsun *ad aeternum*.

Acontece que o Projeto Inocência desencoraja conclusões totalizantes sobre o que quer que seja. Trata-se de uma obra cambiante e inconclusiva (uma vez mais, no escopo das obras expostas nesta tese), que acompanha os mistérios humanos, sem se colocar como leitora privilegiada ou presciente deles, tampouco prometer essa possibilidade ao leitor. Esse aspecto terá grande relação com a encenação, no livro e no museu, de um autor que está *a serviço* das personagens (inclusive, da personagem de si mesmo) e não o contrário; vivo *entre* eles, no tabuleiro da história que se conta, experimentando em situação de igualdade todos os lances do jogo. Não há presciência dos movimentos da obra – nem pós-ciência – que nos autorize a reduções teóricas.

²⁸⁴ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 136.

Nesse sentido, o grande acontecimento interior sobre o qual somos desconvidados a emitir um veredicto é o próprio *eu-te-amo* de Kemal. A sensação persistente é de nunca haver um encaixe entre a chave e o enigma, quer dizer, as ferramentas – morais, culturais, literárias – de que dispomos nunca parecem justas para o penetrar. A despeito disso, nossa tentativa diagnosticante é atizada a todo momento, possivelmente em razão da manobra consciente de fazer o amor de Kemal transitar entre o céu e a terra, assumindo cores de puro desejo sexual, ternura, devoção, obsessão, instinto de proteção, posse, ciúme etc.

Dito isso, será o *eu-te-amo* de Kemal como o branco que reflete todas as cores, ou a espiral que alinhava todas essas coisas, como o Tempo alinhava os momentos vividos? Ou ele é justamente aquilo que está para além de todas elas (o amor *é sempre* o que *ainda não é* dizível)? Esse veio de investigação deságua em uma das questões magnas do Projeto Inocência: de que vive o *eu-te-amo* de Kemal – do corpo ou da alma de Füsun?

Para Kemal, o frasco não é o perfume, mas não há perfume sem frasco. A fonte de nutrição de seu *eu-te-amo* é estar perto de Füsun, onde quer que sua fragrância encoste. Se tal fonte estiver assegurada, Kemal pode viver *de* e *em* seu *eu-te-amo*, como quem habita a definição mesma de felicidade.



Figura 5 - 53º nicho: o coração partido de Kemal

Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 194.

Há 170 anos, o coração do “príncipe dos românticos”, Frédéric Chopin, é conservado em um jarro com um tipo de álcool similar ao conhaque, dentro de um pilar da Igreja da Santa Cruz, em Varsóvia. Na inscrição onde a relíquia está depositada, lê-se algo como: “Onde está o seu tesouro, aí estará o seu coração.” O coração do compositor, recolhido ao frio silêncio do mármore, descansa como o coração de um eleito pela flecha do sofrimento, e, como troféu daquele que padeceu, despertará reverência eterna naqueles que o visitarem. Selado atrás da parede, é como se ele dissesse: ‘Estou exausto demais para confraternizações.’

O ‘coração’ de Kemal, exposto no 53º nicho do Museu da Inocência, é também um coração partido, que inspira homenagens; afora isso, porta-se de maneira bem diferente: a começar pelo fato de exibir-se em uma vitrine, sem qualquer pudor em relação

à própria dor, este componente inescapável do amor, mas que, nesse caso, não recebe foco. Este é também um coração que, sem cerimônias, saúda o visitante como a um velho amigo, convidando-o para uma matinê de domingo num cinema de bairro de Istambul. Em cartaz, a história de amor de Kemal Bey e Füsün Keskin; de lanche, sementes salgadas de abóbora e Meltem, o primeiro refrigerante turco.

Enquanto o amor viver em Kemal, seu coração viverá, sob os olhos atentos da multidão. Apesar de também ser um coração atingido pela primeira flecha, a dor, ele parece desconhecer a existência da segunda, o sofrimento, que acontece na inaceitação da primeira. A peça, visivelmente, já não é original de fábrica, mas isso não lhe infunde qualquer gosto pela autotrágédia, como comprova a rachadura em seu centro, por onde irrompe uma fita vermelha que mimetiza um tímido fio de sangue, talvez coagulado, como seria próprio de um coração resignado. Este é um coração que tem a mais universal das fissuras, mas a fissura é um acontecimento pontual e até mesmo insignificante em meio à brancura imaculada e luzidia da porcelana. O branco sugere a inocência, que credencia o ser humano para o amor e para todas as melhores coisas da vida, perseverando mesmo depois da mais acerba ‘dor de cotovelo’. Por isso, o *eu-te-amo* de Kemal, com a dor, e tudo o mais que o caracteriza, merece ser celebrado. No museu dedicado à sua memória, está o tesouro de Kemal e, portanto, o seu coração.

Não deixa de ser estranho pensar que uma juventude vivida em estado de prostração amorosa não seja, para Kemal, sinônimo de sofrimento. Entenda-se: isso está longe de significar negação ou ausência da dor, e a dor do protagonista é uma dor de respeito. Kemal dá livre curso à sua manifestação, criando com ela uma relação de grande intimidade à medida em que, literalmente, a anatomiza.²⁸⁵ Contudo, a dor não decide sua

²⁸⁵ Podemos ver isso, por exemplo, no 26º capítulo do romance, “Um mapa anatômico das dores do amor”, e no respectivo nicho do museu (cf. PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 128 e PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 131). Aqui, Kemal mapeia os impactos da dor de amor sobre o corpo físico, valendo-se, para construção da instalação, de um manequim humano de anatomia. Nele, localiza os avanços de cada nuance da dor conforme certas sensações em diferentes órgãos, apresentando algumas tentativas de resisti-la: “Esta representação dos órgãos internos do corpo humano foi tirada de um anúncio do analgésico Paradison, exibido nas vitrines de todas as farmácias de Istambul na época, e a exponho aqui para mostrar ao visitante do museu onde a agonia do amor apareceu primeiro, onde se tornou mais pronunciada e, depois, até onde se espalhou. (...) a dor mais acentuada manifestava-se inicialmente no quadrante superior esquerdo do estômago. À medida que se intensificava, a dor se difundia, como indica o desenho, para a cavidade situada entre os pulmões e o estômago. (...) Se eu batesse com a mão na parede, tentasse alguns exercícios de ginástica ou de algum modo me contraísse como um atleta, consegui bloquear a dor por algum tempo, mas

experiência como amargura, porque não é a dor, em primeira instância, a exercer o poder de decisão sobre como o vivido será emoldurado; isso cabe ao amor. O amor tem a última palavra e, portanto, os sacrifícios feitos em nome dele convertem-se em prazeres, sem qualquer masoquismo, sobretudo em face da generosidade de suas dádivas. O livro, tanto quanto o museu, não deixa dúvidas sobre o que guarda Füsün – se o amor ou a dor –, e, portanto, sobre o que merecerá tributo. Tomemos por base a derradeira fala de Kemal no livro, ao mesmo tempo lema e corolário do Museu da Inocência: “Que todos saibam que tive uma vida muito feliz”.²⁸⁶

Pamuk parece pretender um desenvolvimento inusitado do argumento que tem em mãos, de modo que não é difícil imaginar a mesma história aos cuidados de outro romancista, um que estivesse simplesmente interessado no clichê das penas do amor. Mas a ‘racionalidade do coração’ atribuída pelo escritor turco a seu protagonista principesco, uma vez conhecida, permite-nos equacionar a felicidade por ele extraída desse amor, partindo de uma relação bastante conveniente com o tempo:

Na *Física*, Aristóteles faz uma distinção entre Tempo e os momentos individuais que ele descreve como o “presente”. Os momentos individuais são – como os átomos de Aristóteles – coisas indivisíveis e inquebráveis. Mas o Tempo é a linha que os conecta.

Minha vida me ensinou que lembrar o Tempo – a linha que conecta todos os momentos que Aristóteles chamou de presente – é, para a maioria de nós, um negócio bem doloroso.

Contudo, se conseguirmos aprender a parar de pensar a vida como uma linha que corresponda ao Tempo de Aristóteles, conservando nosso tempo por seus momentos mais profundos, então perpetuar oito anos à mesa de jantar de nossa amada não mais parece estranho e ridículo. Em vez disso, a corte significa 1.593 noites felizes ao lado de Füsün.²⁸⁷

mesmo quando ela estava mais contida eu sentia sua presença como um gotejamento endovenoso pingando sempre em minha corrente sanguínea, e presente o tempo todo no meu estômago, que era seu epicentro” (PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 128).

²⁸⁶ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 446.

²⁸⁷ “In *Physics* Aristotle makes a distinction between Time and the single moments he describes as the ‘present’. Single moments are – like Aristotle’s atoms – indivisible, unbreakable things. But Time is in the line that links them. My life has taught me that remembering Time – the line connecting all the moments that Aristotle called the present – is for most of us a rather painful business. However, if we can learn to stop thinking of life as a line corresponding to Aristotle’s Time, treasuring our time instead for its deepest moments, then lingering eight years at our beloved’s dinner table no longer seems strange and laughable. Instead, this courtship signifies 1,593 happy nights by Füsün’s side” (PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 197, trad. minha, grifos meus).

Conforme aponte no tópico anterior, se a fonte de nutrição do amor de Kemal – a presença de Füsün – está em dia, ao longo dos 8 anos à mesa de jantar da amada, enquanto ela ainda está casada com outro homem, ele se sente feliz. Tudo mais é pano de fundo, porque nada é superior ao fator de multiplicação dos momentos vividos com o ser amado, se até mesmo as vicissitudes podem criar novas experiências nessa presença.²⁸⁸ Sobretudo, se conservar o tempo pode significar conservar tão só “seus momentos mais profundos”, isso corresponde a “1.593 noites felizes ao lado de Füsün”.²⁸⁹ De certo modo, o que Kemal parece pontificar é uma seletividade quanto à matéria do tempo, guardando dele o que interessa, isto é, a felicidade vivida. Essa rejeição a uma identificação com a linha, que, conforme supõe a convenção do tempo, organiza nossas experiências, é um dos aspectos da engenhosidade do museu, em que o critério de encadeamento dos acontecimentos não é a categoria monumental do tempo, embora estes tenham sido justapostos em uma lógica de sucessão narrativa. Aqui, como em todas as outras dimensões do Projeto Inocência, não é o macro a ditar o micro – o Tempo a situar o lugar dos momentos na vida de Kemal –, mas o micro a ditar o macro – os momentos a manifestar a natureza do tempo, a qual, segundo veremos, definitivamente não é linear.

Tal relação com o tempo, destarte, inclui a sensação do amador de estar fora do tempo do calendário, de viver um tempo fora do tempo. O amor é a experiência humana mais capaz de promover a suspensão da temporalidade regulamentar, gerando muitas vezes uma acronia. Kemal não apenas se entrega a ela, como trabalha em prol dela, isto é, ele conscientemente escolhe exilar-se das horas e do mundo exterior, “contrabandeando” objetos do olho da funcionalidade cotidiana na casa dos Keskin para a fronteira imaginária do país do amor.²⁹⁰ É importante anotar que tais objetos *não* são

²⁸⁸ Naturalmente, isso não muda o fato de que Kemal quer Füsün apenas para si, e, para isso, ele segue um plano de ação calculado para reverter todas as circunstâncias desfavoráveis à realização desse desejo.

²⁸⁹ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 197, trad. minha).

²⁹⁰ O episódio do roubo do ralador de marmelo da casa dos Keskin é emblemático: certa noite (quatro meses depois do golpe de Estado), Kemal subtrai o objeto da cozinha, após saber que Füsün e a mãe haviam passado a tarde toda cozinhando frutos, conversando animadamente. A nova aquisição deixa Kemal tão feliz que ele consegue ir embora mais cedo que de costume, sem o esforço que todas as outras noites enfrentava para deixar Füsün. No caminho de volta, Kemal tira o “troféu” do bolso do paletó, “como um caçador que resolve lançar um olhar de orgulho para um galo-de-campina que tivesse acabado de abater e guardar” (PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 321), deixando-o ao seu lado no banco do carro. Quinze minutos antes do toque de recolher, Kemal e seu motorista, Çetin, são então parados por um grupo de oficiais para verificação de documentos. Um deles pede que saiam do carro para examinar o veículo, quando vê o objeto metálico no banco de trás. Perguntado sobre a natureza do objeto e o que fazia com ele, Kemal

previamente desprezados para que Kemal se apodere deles; são objetos que estão no auge de sua utilidade ou da valoração afetiva atribuída pelos donos originais. Essa recolha (*legere*) *extemporânea* dos objetos para fins rememorativos dá à coleção de Kemal um caráter muito especial no aspecto da “restauração nostálgica”,²⁹¹ inerente ao colecionismo: Kemal tem uma nostalgia antecipada dos objetos (leia-se, de Füsün), e por isso apressa sua conversão em *souvenirs*, isto é, a vinculação exclusiva de uma carga simbólica de memória a eles. Nesse sentido, Kemal é um anarquista do tempo, simplesmente porque, no amor, não se deixa sobredeterminar, senão pelo próprio amor.

Os anos em que Kemal frequenta a casa da família de Füsün são os mais produtivos para sua coleção. Não por acaso, ele tem particular apreço pelos relógios parados, os quais traem fundamentalmente a utilidade que sobre eles pesa no espaço-tempo instituído:

Como muito aos poucos acabaria compreendendo ao longo desses oito anos, não era apenas para ver Füsün que eu ia à casa da família Keskin, mas para viver algum tempo no mundo cujo ar ela respirava. E o que melhor definia aquele universo era sua atemporalidade. Eis por que Tarik Bey [pai de Füsün] aconselhava sua mulher a “esquecer-se do tempo”. Quando as pessoas vêm visitar meu museu e examinam os antigos pertences da família Keskin – especialmente todos aqueles relógios de parede, de bolso e de pulso quebrados e enferrujados que já não funcionam há anos –, quero que percebam como são estranhos, como parecem existir fora do tempo, como criaram entre si um tempo que só eles marcam. Este é o mundo atemporal cujo ar eu respirava nos anos que frequentei a casa de Füsün e sua família.²⁹²

Ao acompanharem diariamente a transmissão do único canal de televisão da Turquia – que, entre 1970 e 1980, período focalizado pela narrativa, sofreu dois golpes militares sucessivos, tornando-se, assim, palco de grandes convulsões políticas e sociais –, Kemal e os Keskin, na hora do jantar, lembravam-se da existência de milhões de outros insignificantes, que, como eles, constituíam o tecido da chamada nação. Ao mesmo tempo, constataavam, com surpresa, ser possível ficarem assim, esquecidos do tempo e do espaço, percebendo como suas vidas “domésticas confusas e desordenadas tinham uma

não sabe o que dizer. Çetin, conhecendo o drama de Kemal, explica ao oficial tratar-se de um ralador comum de marmelo. Após confabular com seus colegas, o oficial os libera. Mas Kemal ainda tem a audácia de dizer: “Acho que vocês ainda estão com o ralador de marmelo da minha mãe...” (PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 323). O oficial o repreende, mas acaba lhe devolvendo o objeto.

²⁹¹ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 85.

²⁹² PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 247.

existência independente do domínio oficial”.²⁹³ Nesse sentido, a afirmação da sacralidade do espaço-tempo suspenso do amor também pode ser lida como um ato, em sua inocência, não conscientemente *político* do indivíduo contra a ingerência do Estado, cuja violência se expressa de múltiplas formas. Na ocasião referida, ela dá as caras na imposição de uma *isocronia* nacional, por meio dos informes constantes da hora oficial durante as transmissões diárias de rádio e televisão.

Kemal comenta ainda como era frequente que os Keskin se esquecessem de dar corda no relógio de parede da casa, uso que alterava sua natureza: “A finalidade do relógio de parede não era nos lembrar a existência do tempo, ou nos avisar que tudo muda: era convencer-nos de que nada, coisa nenhuma, tinha mudado”.²⁹⁴ O direito afirmado de *ser e estar a sós*, de definir-se na micropolítica das relações, faz do amor, em tal contexto, uma atitude de *autorregulação*. Em alguma medida, podemos dizer que ele é capaz de acusar – e repelir – o maquinismo de vigilância dos regimes de força sobre os ritmos individuais, ao intensificar o contato do sujeito com sua ambiência interior. O relógio parado, por serem as horas uma medida fútil ante a invariabilidade do amor de Kemal, é um símbolo sintético do Museu da Inocência, conforme sua onipresença nele atestará.

²⁹³ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 247.

²⁹⁴ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 245.



Figura 6 - 54º nicho: Tempo

Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 137.

Podemos, assim, compreender por que o tempo parece não passar para Kemal (impressão que o museu também suscita no visitante que partilha sua experiência): as dores do amor não o aprisionam num purgatório porque Kemal já não vive dentro do que chamamos tempo; ele habita o ‘tempo’ puro do amor, ou o que para ele se define como a própria felicidade, a qual corresponde exclusivamente à soma dos instantes vividos em companhia de Füsün e, na vida de Kemal, ao congelamento de um *frame*, uma unidade de tempo de sua existência. A partir do momento em que Kemal a conhece, não só o tempo, como também o espaço, passam a significar uma órbita fechada pela espiral do vivido ao lado dela, uma espiral cujo “núcleo estável”²⁹⁵ e inalienável é o amor. A história de Kemal com Füsün passa a ser como um filme do qual se revisitam, em *loop*, as mesmas cenas diletas, suscitando velhas-novas sensações. Esses momentos profundos²⁹⁶ – átomos que constituem o tempo para aquele que ama – estão hospedados nos objetos, e estes agem como seus projetores. O museu, assim, entesourará um arranjo de relíquias sobre o

²⁹⁵ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 252, trad. minha.

²⁹⁶ PAMUK. *The Innocence of Objects*.

espaço como forma de entesourar o tempo, afinal, como guardar o tempo senão pelo espaço? Nas palavras de Pamuk, eis, precisamente aí, a felicidade exponencial do Museu da Inocência: “Ver o Tempo se transformando em Espaço.”²⁹⁷ No que tange a esse aspecto, é interessante lembrar que a singularidade espaço-tempo se patenteia, antes de mais nada, no fato de o museu ter sido imaginariamente alocado no referido apartamento dos Keskin, no subúrbio de Istambul, ou seja, de tratar-se de uma autêntica “casa” das memórias.²⁹⁸ As memórias habitam a casa, e Kemal as habita.

Kemal certa vez comparara sua narrativa a uma espiral porque, apesar de ele parecer estar desenhando anéis sempre mais largos em torno de um núcleo fixo, ele nunca conseguiu realmente se distanciar de seu ponto de partida: o amor. Inicialmente, ele fez essa comparação apenas para alegar que ele nunca realmente divagava, mas que estava então muito empolgado por descobrir um tipo similar de padrão de espiral no brinco de Füsün exibido no primeiro nicho. Mais tarde, percebemos que a linha que conectava os momentos aristotélicos – em outras palavras, o Tempo – não era uma linha reta e só poderia ser uma espiral. Quem olha para baixo do alto da cobertura onde Kemal me contou sua história até a espiral de Tempo na entrada do museu três andares abaixo verá que assim como a linha que conecta os momentos forma o Tempo, também a linha que conecta os objetos cria uma história.²⁹⁹



Figura 7 - A espiral espaço-tempo alinhando momentos e objetos (vista de cima do museu)

Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 252-253.

²⁹⁷ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 253, trad. minha.

²⁹⁸ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 416.

²⁹⁹ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 252-253, trad. minha.



Figura 8 - A espiral espaço-tempo no brinco de Füsün

Fonte: MASUMIeTI MÜSEZi (The Museum of Innocence). Füsün's Earrings.

Se Kemal se conduz com autoproclamada liberdade por esse tempo eleito de felicidade, por que então o livro parece tão longo e arrastado, submetendo o leitor ao peso do tempo? É certo que são 446 páginas inteiramente repletas com paisagens transfundidas da vida interior de Kemal, de modo que não é possível fechar os olhos ao grau de exigência dessa leitura. Mas por que essa obra em particular fez tantos *afetados* no que diz respeito à sensação de lentidão, até mesmo entre os leitores cativos do Pamuk nobelizado?³⁰⁰ Nessa mesma linha de raciocínio, por que o museu parece suscitar uma experiência tão intensa de suspensão, de descolamento em relação ao espaço comum, quanto mais as intimidades e memórias do expositor e do visitante se tocam?

Arrisco uma hipótese, dando continuidade às considerações anteriores: acompanhar a trajetória de Kemal dentro do microcosmo do amor, sua morada eleita, para

³⁰⁰ O professor Reinaldo Marques, por ocasião de uma disciplina sobre arquivos literários ministrada na pós-graduação, em 2015, relatou respostas extremas à dita morosidade do livro entre os membros de um clube de leitura do qual então fazia parte. Reações semelhantes vieram da maioria dos alunos que leram a obra no decorrer dessa mesma disciplina. Não tenho a pretensão aqui de investigar todas as variáveis envolvidas em reações descritas como “fiquei entediado”, “não gostei” e “larguei o livro na metade”, mas meditar acerca de como a percepção da lentidão do livro parece coerente com o tipo de experiência amorosa narrada e com o envolvimento do leitor com ela.

aqueles que veem suas próprias histórias espelhadas na história do protagonista e nos objetos que ele expõe, cria uma sensação de estagnação do tempo (no livro), cuja consequência principal – e proporcional – é a modificação do espaço (no museu).

A unidade espaço-tempo figurada no Projeto Inocência está em conformidade com os fundamentos da Teoria da Relatividade de Einstein. Grosso modo, ela diz que tempo e espaço se enlaçam em uma estrutura indivisível, e que, quanto maior é a massa de um objeto, maior é a gravidade e, conseqüentemente, a deformação produzida sobre o espaço-tempo. Ora, em ousada analogia, poderíamos pensar que, na relatividade da percepção de um observador próximo de algo que lhe é caro – que tem “gravidade”,³⁰¹ isto é, ascendência sobre ele –, o tempo passa demasiado devagar, a ponto de parecer estático. Em contrapartida, um observador distante dessa influência (que seria, no caso, o indiferente) perceberia o tempo de modo bem mais acelerado.

Assim, na qualidade de sujeito amador, quanto mais perto Kemal se mantém de Füsün, maior a sensação de um tempo imobilizado (e paradoxalmente insuficiente para estar com Füsün), porque é como se ele sequer existisse. De igual maneira, maior é o impacto provocado sobre o espaço, que reage elasticamente à mobilização incessante da “família de objetos”, à medida que estes o vão populando com a memória. Por isso, o museu não é cenário para os objetos, evento aleatório e decorativo na terceira dimensão. Aqui, um sentido particular de *espaço* emerge, já que a existência e o caráter do museu dependem da matéria que o conforma. Não é o museu a abrigar os corpos (a cuja reunião se chama coleção), mas é a coleção a abrigar o museu, conjurando a existência desse espaço. Em verdade, os museus, “quando se removem suas coleções, não são museus, mas simples galerias”.³⁰² Fossem outros os objetos, outro seria o museu, tal qual uma casa seria outra se outros fossem seus moradores. Pamuk busca evidenciá-lo ao fazer mudanças periódicas no acervo, acolhendo até mesmo doações de objetos dos visitantes para exposições temporárias.³⁰³

³⁰¹ Além disso, a própria ideia de gravidade, como força de atração e união final dos corpos à Terra, também remete à força do amor. Desse modo, a gravidade seria, no reino mineral, o análogo do amor, no reino hominal. No Projeto Inocência, a força de atração dos objetos para o espaço – sua morada original e destino final – é análoga à de Kemal para Füsün.

³⁰² PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 438, trad. minha.

³⁰³ Voltarei a esse aspecto adiante.

Portanto, se o tempo e o espaço são percepções que variam conforme o referencial em questão, podemos supor que muitos daqueles leitores que se disseram ultrasensíveis à morosidade da narrativa podem também ser aqueles que mais facilmente se projetaram para a posição de Kemal, e entabularam uma relação de mais profunda identificação com sua história. Possivelmente, perceberam-se nela implicados, revendo eventos de sua própria vida afetiva e revendo-se no ‘ridículo’ do apaixonado. Mas se uma tal reação existe, não surpreende que ela permaneça inconfessada (não raro, o leitor não o confessa nem para si mesmo), porque o bom senso e o racionalismo nos espreitam mesmo quando estamos a portas fechadas com a literatura. Não, a identificação não desperta apenas simpatia e adesão, de maneira que o veredicto oficial de tais leitores sobre o livro segue a linha da ‘bronca’ ou da impaciência com os arroubos do protagonista. Os mais afetados por uma obra de arte – entre os quais estão aqueles que mais dizem detestá-la – costumam ser aqueles que dão a real medida de seu êxito. Nessa forma de pensar, natural também supor que os visitantes (leitores ou não) mais atraídos pelos objetos venham a ser aqueles que mais reconheçam neles suas próprias vivências, e que tenham relíquias afetivas parecidas com as de Kemal para prová-lo. Assim, serão esses também os que se sentirão mais verticalmente imersos no museu, logo, os que enfrentarão maior dificuldade para serem devolvidos ao mundo exterior.

Nesse diapasão, voltemos à instalação do 53º nicho. Um coração de porcelana está suspenso por um fio invisível de nylon, sobre uma almofada de veludo vermelha, sobre a qual também está um bilhete de cinema. Além da garrafa de Meltem, uma fotografia de uma antiga sala de cinema e uma semente de abóbora pendendo no ar, há ainda um outro item, e esse sim é o que captura nossa atenção: ao fundo, a imagem de uma plateia no cinema, com os olhos vidrados sobre o coração. Ao encará-los, não só cada visitante encarna um dos olhares cravados no coração partido de Kemal, mas também se torna o objeto do olhar: o coração partido *torna-se* o seu próprio coração. Evocando o processo de espelhamento dos espectadores nas histórias de amor do cinema, em associação com a capacidade dos objetos, quando olhados, de projetar nossas memórias como um filme, Pamuk teve a inspiração para conceber a instalação.

Será possível que olhando para os objetos possamos ver nossas memórias como se fossem um filme? (...) Carregamos em nossos corações a mesmíssima

esperança que vemos emanar do olhar da plateia do cinema nessa noite de outono. No momento em que nossa alma focaliza os objetos, podemos sentir em nossos corações partidos que o mundo todo é um, e acabamos por aceitar nossos próprios sofrimentos. O que torna essa aceitação possível é ensinado nos olhos dos cinéfilos. Não está necessariamente na garrafa de refrigerante que Kemal manteve em sua cabeceira porque Füsün um dia encostara seus lábios nele, ou no coração quebrado de porcelana. Nós nos dirigimos, em vez disso, à multidão ao fundo, ao outro mundo, a um lugar fora do Tempo – a você.³⁰⁴

Nesse *vis-à-vis* com o espectador, em que Kemal fraterniza com cada coração que conhece as dores do amor (ou seja, presumidamente com todos), a aceitação delas passa também pela constatação de sua universalidade. Essa certeza de ser mais um quando se trata de amor e de tantas outras experiências humanas que conhecem todos os endereços, está de muitas maneiras carimbada nos objetos; quanto mais ordinários, mais pessoais eles se tornam, naturalmente porque maior é a sua ocorrência no mundo e por isso sua docilidade à apropriação e à significação. É mais fácil – e provável no mundo comum – apropriar-se de uma garrafa de refrigerante do que de um veleiro, especialmente quando o último já teve um dono. A garrafa será encontrada nos mais diversos lugares e situações, pura e ‘sem digitais’, destituída de valor material e de memória; logo, maior será sua *capacidade* de servir inteiramente como receptáculo e veículo de histórias pessoais. A capacidade aqui tem sentido literal de espaço disponível, já que o valor afetivo não precisará concorrer, por assim dizer, com o valor pecuniário, de modo que a memória estará em primeiro plano.

³⁰⁴ “Is it possible that by looking at objects we might see our memories as if they were a film? We carry in our hearts the very same hope that we see emanating from the cinema crowd’s gaze this autumn evening. As our souls focuses on objects, we can feel in our broken hearts that the whole world is one, and we come to accept our own sufferings. What makes this acceptance possible is enshrined in the cinemagoers’ eyes. It isn’t necessarily in the soda bottle that Kemal kept by his bedside for years because Füsün once touched her lips to it or the broken porcelain heart. We turn instead to the crowd in the background, to the other world, to a place outside Time – to you” (PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 195, trad. minha).



Figura 9 - Melten, o primeiro refrigerante turco

Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 80.

Podemos agora compreender, a propósito de mais essa nuance da relação de Kemal com os objetos, por que a posse afirmada sobre eles não responde por um fetiche colecionista em si. Kemal é um colecionador incidental e, de início, envergonha-se de seu estrambólico acervo.³⁰⁵ Porém, a peregrinação pelos museus privados do mundo, depois da morte de Füsun, vai aos poucos revelando o colecionador que há no protagonista. Uma vez orgulhoso de sê-lo e conhecedor dos princípios da prática colecionista, ele entende como necessários o museu e o romancista – Orhan Pamuk – para contar, com justiça, a sua história.

Se a relação com os objetos não pode ser resumida nos termos de um simples fetiche é porque Kemal se fixa alhures, no próprio âmago dos objetos, ou em sua

³⁰⁵ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 416.

inocência, a qual se traduz, a um tempo, como sua permeabilidade às histórias a que estão vinculados, enquanto matéria, e sua primordial natureza espiritual. A *anima* é anterior ao corpo – a parte quintessencial do ser – e, logo, tem uma existência independente deste. Entretanto, ela conta com o corpo para viver no mundo material, para animar histórias que só podem ser vividas nesta dimensão, e por isso o encarna. De maneira semelhante, os objetos são inerentemente alma, a qual encarna um corpo material, âncora que parece inerte até interagir com a sensibilidade humana, mais precisamente, com um outro corpo que reconheça a alma que os habita. Dessa forma, esta consome seu destino neste mundo ao emprestar-se a outras vidas, por assim dizer, tal qual um ator, capaz de nos transportar no tempo e no espaço, por meio de outras histórias, para nossas próprias vivências. Quando o escuro da sala de cinema desce sobre a realidade presente, os acontecimentos da tela se tornam, por alguns momentos, a realidade do espectador. Enquanto dura a imersão cinematográfica, alguém duvida – ou procura motivos para fazê-lo – de que a realidade projetada é a realidade de fato? Investindo nessa alegoria, poderíamos dizer que Kemal frequenta a mesma sessão de cinema por 20 anos. Em sua sala *privé*, ele recebe visitantes; cada um, para sua surpresa, vê um filme diferente: o filme de sua vida.

A aludida compreensão dos objetos requer, naturalmente, uma concepção estética congruente para o museu. Em razão disso, o autor da narrativa de Kemal – a qual é também o catálogo –, Pamuk, recebe instruções expressas acerca da *presença* idealizada para os objetos (mais do que do *lugar*) e do tipo de experiência museográfica que se pretende ofertar ao visitante. Ambas acabam por naturalmente contrastar com o que se encontra nos grandes museus ocidentais, o que não significa que o Museu da Inocência seja diretamente motivado como resposta a eles. Se há uma resposta, ela acontece enquanto o museu está ocupado em indagar-se a si próprio, em definir seus alicerces e leis, evidenciando, como diz Hal Foster, uma orientação arquivística que é “mais institutiva do que destrutiva, mais legislativa do que “transgressiva”:³⁰⁶

Por favor termine o livro agora e escreva também que cada objeto do museu deverá ser suavemente iluminado por uma luz vinda de dentro das vitrines, para poder corresponder à minha atenção intensa e devotada. Quando os visitantes do meu museu virem esses objetos, devem sentir respeito pelo meu amor e compará-lo às memórias que eles próprios cultivem. As salas nunca

³⁰⁶ FOSTER. *An Archival Impulse*, p. 5, trad. minha.

devem ficar lotadas, para que o visitante possa examinar com calma cada um dos objetos (...) Na verdade, quero declarar aqui que não mais de cinquenta pessoas devem ser admitidas a cada vez no Museu da Inocência! Grupos e escolas precisam marcar hora para visitar nosso museu! No Ocidente, os museus estão ficando cada vez mais cheios de gente, Orhan Bey. As famílias europeias saem juntas aos domingos para visitar um grande museu (...) Sentam-se nos restaurantes dos museus e riem, como fazíamos nos restaurantes do Bósforo. Proust conta como a mobília da casa de sua tia foi vendida para um bordel depois que ela morreu, e como cada vez que ele via suas cadeiras e mesas naquele lugar tinha a impressão de que os móveis choravam. Quando as multidões de domingos se espalham nos museus, os objetos colecionados choram. No meu museu, pelo menos, não vão estar arrancados da casa a que pertencem.³⁰⁷

Nessa lógica, merece destaque o lugar *não objetal* dos objetos, já que, conforme vimos, Kemal não os vê como repositórios inertes e vazios, ou que dependam dos vivos para justificar sua existência, mas seus iguais. Pode-se dizer, sem exagero, que o Projeto Inocência se insurge contra a *coisificação* dos objetos, sua prostituição e servilização, como, via de regra, vemos ocorrer nos ambientes consagrados à memória regulados pelo Estado. Isso encontra amparo na alusão à *Recherche* de Proust (mais uma vez, Proust), em que, ao reencontrar o antigo mobiliário da falecida Tia Léonie em um bordel, o narrador tem a impressão de vê-los “chorar”. Essa inextricabilidade entre as coisas (o tempo que evocam) e os espaços justifica, também como dito anteriormente, por que a locação eleita para o museu é a casa de Füsün, afinal, casa é o que ele é.

Tal percepção dos objetos é inspirada pela crença xamânica, evocada no livro, de que os objetos teriam alma, assim como as florestas e os quatro elementos da natureza.³⁰⁸ A remissão recua mais longe, ao animismo, primeira religião do Vale do Indo, segundo a qual todos os seres, animados ou inanimados, teriam entre si uma relação de paridade, em vista de sua essência comum, uma essência espiritual. Nesse sentido, a relação de Kemal com os objetos transcende, além do fetiche, também a reverência e a confiança: eles se tornam uma espécie de comunidade ou família para o protagonista, numa relação que oscila entre a cumplicidade e a fusão. Kemal encontra, no entendimento do passado como aquilo que se preserva nos objetos, tal qual as almas nos corpos terrenos, “uma beleza

³⁰⁷ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 438.

³⁰⁸ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 140-141.

consoladora”, que o mantém ligado à vida,³⁰⁹ enquanto ele atravessa as agruras do amor, ou o que lhe é semelhante à privação da vida: a ausência de Füsün.

A propósito da alegoria cinematográfica para o fenômeno desencadeado pelos objetos, é também sugestiva a criação de uma atmosfera noturna no museu, que pode também ser atestada em diversos momentos do livro, particularmente em um: conforme Kemal relata a Pamuk, por ocasião de uma das entrevistas que o escritor fez com o protagonista durante a escrita do livro, desde a infância, ele cultivava o hábito de contemplar a noite da varanda de seu apartamento. Não sem razão, Kemal descreve o ritual como a assistir a um filme sem som:

Noite, estrelas e outras vidas

Eu às vezes gosto de olhar, das janelas do meu quarto da casa de Nisantasi – acima do cipreste e das tílias –, dentro dos quartos dos apartamentos vizinhos. Sempre que eu fazia isso quando criança, andando nas pontas dos dedos pelo corredor longo e escuro até chegar ao quarto do fundo, eu tremia. Assim como a cidade de Istambul ilumina o céu noturno, os rastros do encanto das estrelas distantes e o céu índigo atravessam os apartamentos laranja-amarelados e as pessoas dentro deles. Por um lado, eu pensava em como via as pessoas que viviam nesses lares (...), em como elas também penduravam suas roupas lavadas na varanda de trás e ficavam de pé nessas mesmas varandas no verão para bater a poeira dos seus tapetes. Por outro lado, não podia deixar de devanear sobre como deveria haver todo um diferente e mágico mundo nessas casas alaranjadas, um mundo do qual eu sonhava ser parte. O menor movimento que eu observava nesses apartamentos – o abrir de uma porta – era prova para mim da verdade das minhas fantasias. O mais hipnótico de tudo era olhar dentro de um apartamento bem iluminado e *assistir* a duas pessoas conversando. Enquanto os gestos prolongavam a conversa, a luz das estrelas parecia se fundir com as palavras que eu não podia ouvir, e eu sentia que aquelas pessoas distantes deveriam ser parte de uma história complicada que eu não conhecia.³¹⁰

O impulso à observação furtiva, encorajado pela privacidade da hora noturna, nos faz lembrar algo do *voyeur* hitchcockiano, sem malícia aparente. Aqui, uma vez mais, Kemal se vê seduzido pela inocência e poesia do cotidiano, em seus pequeninos mas sagrados ritos, como estender a roupa lavada, bater a poeira dos tapetes ou jogar conversa fora com alguém. O conteúdo da conversa pouco importa; Kemal se detém em como a luz prateada do céu estrelado parece se fundir com as palavras inaudíveis, como em um

³⁰⁹ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 419.

³¹⁰ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 97, trad. minha, grifo do original.

filme mudo. A impossibilidade de ouvi-las parece dar ao protagonista uma pequena medida das dantescas distâncias entre as ‘estrelas’ individuais, assim como a universalidade das situações cotidianas por ele flagradas lhe dá a medida da conexão entre elas. Esse relato situa para o leitor as origens do apreço de Kemal pelas constelações formadas pelas histórias individuais, assim como de seu aprendizado sobre a paridade e a singularidade que as caracterizam. Nesse sentido, pode-se afirmar que Kemal é um *coleccionador* inato de histórias: o ato de contemplar as vidas nos apartamentos vizinhos, pousando o olhar de varanda em varanda, era como *coligi-las*, não apenas reuni-las, mas lê-las. Kemal encontra ainda um símile para o movimento de seu olhar no voo de um corvo *habitué*, que costumava rasgar o lusco-fusco à hora daquele ritual, pousando de corrimão em corrimão, como se desenhasse um anel. Isso novamente remete o protagonista à espiral aristotélica do tempo, que alinhava os momentos, configurando as histórias. O mesmo padrão, anteriormente observado no brinco de Füsün, é visto na luz entre os círculos dos olhos do corvo e na luz distante das estrelas refletida nos olhos do observador.³¹¹

A faixa de luz imóvel que atravessa a cúpula do céu de ponta a ponta pode ser vista dos dois hemisférios. Essa larga faixa de luz, mais visível nas claras noites de agosto e setembro, é chamada de Via Láctea. Antigamente, havia várias teorias sobre ela. Hoje sabemos que a Via Láctea é um amontoado formado por milhões de estrelas. Embora as diversas estrelas nessa massa estejam separadas por longas distâncias, a distância em que a massa está de nós é tão grande que as vemos muito próximas umas das outras. A Via Láctea circunda todo o sistema solar. Muitos astrônomos consideram a Via Láctea como o limite do universo conhecido e acreditam que além dela há um vácuo que nossas mentes não podem compreender.³¹²

As estrelas viajam anos-luz de distância até que possamos ver seu brilho no céu. Este brilho é seu próprio passado, isto é, quando contemplamos esses corpos celestes, eles já não existem. Nesse caso, a distância entre o astro e o observador é precisamente a razão para a longevidade desse espetáculo, e a duração dos astros, quando comparada à duração da existência humana, está de fato bem perto da eternidade. De maneira semelhante, a luz das histórias pessoais permanece muito tempo após a extinção dos corpos que as

³¹¹ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 98.

³¹² Nota de uma antiga enciclopédia turca, datada possivelmente da década de 1970 ou 1980, citada por Pamuk no catálogo *The Innocence of Objects* (PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 99, trad. minha).

protagonizaram. Kemal – via Pamuk –, com seu manifesto pela micro-história através dos museus privados, vindica para tais histórias um espaço em que seu brilho seja eterno, o que de novo se traduz como a busca por dar uma moldura perene ao efêmero e casual.³¹³



Figura 10 - 13º nicho: Amor, coragem e modernidade

Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 96.

Salta à vista, ainda a propósito da ambiência noturna, que a museografia tenha optado por individualizar os nichos em exposição com *spots* de uma luz mortiça – lembrando uma vela ou um abajur –, em vez de explorar a luz natural do dia, elemento

³¹³ Uma curiosa nota a propósito do 13º nicho do museu – “Amor, Coragem, Modernidade” – revela que Pamuk corrobora a percepção de Kemal de que há uma interceptação entre estes dois significantes – a noite e a eternidade. O perfume usado pelo protagonista (com que a então noiva Sibel o havia presenteado, e que tem o significativo nome de Spleen, num frasco com o rosto de Baudelaire) também cheira, na opinião de Pamuk, mais “à noite e à eternidade” que à própria angústia baudelairiana (PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 98, trad. minha).

que, além de enfatizar a “atenção intensa e devotada de Kemal”,³¹⁴ a cosmogonia própria de cada objeto, e a correlata impossibilidade de dessingularizar os momentos vividos, parece contribuir para a criação de uma atmosfera de sonho, interlúdio e contemplação. A meia-luz predispõe à imersão e à secretitude, como em uma sala de cinema ou na privacidade do próprio quarto.³¹⁵ Por outro lado, ao não colocar em vitrine peças antecipadamente auráticas, quer dizer, de obras de arte e monumentos, mas tão somente coisas que poderiam ser encontradas na primeira residência da esquina – itens de toalete, utensílios domésticos, fotos de família, recortes de jornal, bilhetes de viagem etc. –, o museu conta com a familiaridade prévia do visitante com o acervo. A ideia, aqui, é levá-lo a reconhecer-se como raio de uma totalidade (intuível ou tangível por meio da experiência de amar), conectando-o a seu acervo pessoal de *inocências*: a inocência do cotidiano, a inocência da juventude, a inocência que se renova a cada nova aventura amorosa, a inocência daqueles que não reconhecem a felicidade enquanto ela acontece, e tantas outras. A janela que o museu abre para o infinito particular de um homem comum é também uma janela para a história humana dos afetos, com foco sobre o arquétipo da inocência, embora sem qualquer pretensão à exemplaridade ou à conceptualização. Afinal, que experiência humana é mais comum, sem, no entanto, jamais se repetir, que o amor? Nesse sentido, o Projeto Inocência é uma ode à indisputável semelhança, tanto quanto à diferença irredutível entre os amores e os amantes.

O museu tem em seu *hardcore*, portanto, um gesto de reconciliação entre o ordinário e o *extraordinário*, consoante a própria definição do amor (algo que terá implicações significativas sobre a compreensão de história veiculada pelo Projeto, conforme veremos no tópico seguinte). Decididamente, esse aspecto também tem profunda relação com a escolha de guardar o extraordinário no ‘frasco’ do ordinário: comunicando-se com os visitantes por meio dos objetos partilhados no cotidiano, Kemal pretende pôr a descoberto a unidade maior existente entre todos. Nada parece mais justo, uma vez que o ‘espírito do amor’ se torna tangível, sobretudo, graças às *impressões* materiais provocadas pelos próprios objetos, os quais, para Kemal – já o sabemos – têm

³¹⁴ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 438.

³¹⁵ Lembremo-nos da fantasia original de Pamuk sobre a casa-museu do príncipe Ali Vâsib, onde o próprio ciceronearia o visitante por seus antigos aposentos.

uma essência igualmente espiritual, sendo por ele reputados como imanentemente místicos.³¹⁶

Também se explica, nessa conformidade, que sua auratização aconteça às vistas do visitante, mais exatamente na interação inédita com o corpo e as histórias de cada um. Ademais, o museu convida o visitante a colaborar com objetos próprios para exposições temporárias, o que o eleva à posição de ‘hóspede’, livre para relaxar cerimônias e fazer sua a casa do anfitrião. O museu privado deixa de ser, pois, a moldura de uma individualidade *exclusiva* e impenetrável, mas inclusiva e hospitaleira de todas as individualidades que se sintam tocadas pela primeira. Poderíamos dizer que esse propósito também embasa o culto aos objetos ordinários, amplamente disseminados, em um fenômeno que parece contrariar a conhecida hipótese de Walter Benjamin de que a reprodutibilidade técnica impediria a formação da aura: no Museu da Inocência, quanto mais banais, mais passíveis de auratização.

Em última análise, ao fugir de uma insistência fácil nas relações de tensão entre o dentro e o fora, o individual e o coletivo, o privado e o público, Pamuk “mata dois coelhos com uma só cajadada”, e complica mais uma vez o trabalho do teórico: desarma os ataques que rigorosamente identifiquem seu protagonista com o burguês privativo – pois Kemal escolhe não proteger sua vivência dos olhos exteriores – ou com o pós-burguês espetaculoso – pois este não tem a exposição como um fim em si mesmo, por não expor nada ‘digno’ de sê-lo.

No fim das contas, a finalidade de um romance, como também de um museu, aliás, não é narrar nossas memórias com tamanha sinceridade que conseguimos transformar a felicidade individual numa felicidade compartilhável?³¹⁷

³¹⁶ É preciso dizer, consoante a referida matriz mística, que o enlace perfeito entre a alma e o corpo dos objetos (canal condutor das memórias) afasta-nos de uma concepção da essência espiritual como algo *sobrenatural*. Sendo a alma e o corpo iguais em importância, já que a potência dos objetos radica precisamente nesse encontro, a primeira é tão natural quanto o segundo, embora essa ideia pareça absurda à tradição vigente de inanimação dos primeiros. A transcendência dessa dicotomia, pelo protagonista, é amplamente afim à maneira de conceber Füsün, tão material quanto espiritual, ou como o perfume que não é o frasco, mas que sem ele estaria além de seu alcance.

³¹⁷ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 360.

“Aquece ser pequeno”

Não precisamos mais de museus que tentem reconstruir as narrativas históricas de uma sociedade, comunidade, nação, Estado, tribo, corporação ou espécie. Todos sabemos que as histórias comuns, cotidianas dos indivíduos são mais ricas, mais humanas e muito mais alegres.

“Um modesto manifesto pelos museus”, *Orhan Pamuk*

A memória guarda o desvio, não a regra. Grandes dores, grandes alegrias, grandes ações. Nossa mente registra aqueles fatos que trabalhará arduamente para ver, ou não, repetidos. Mas de quantos acontecimentos verdadeiramente *extraordinários* se faz uma existência?

Os museus de arte do mundo congregam os feitos das exceções humanas: a expressão dos gênios e dos desconformes. Percorrendo os corredores do Vaticano, do Louvre, do Prado, do MoMA ou da Galeria Nacional, seria absurdo imaginar nossos desenhos infantis ou o retrato de nosso cachorro fazendo conjunto com a *Última Ceia*, a *Pietá* ou os *Girassóis*...

Consta que Beethoven adorava pão; que Rembrandt era estrábico; que o grande amor de Yeats não foi correspondido; que Toulouse-Lautrec, quando jovem, levou um tombo que lhe quebrou vários ossos das duas coxas; que Virginia Woolf detestava dirigir; que mesmo Freud teve uma mãe. Onde, pois, seriam eles tão diferentes de nós? Sim, todos foram sumidades, e a genialidade, também ela, é expressão do humano. Mas se o que mais nos representa são os fatos simples de nossa natureza, e não as ações fora da curva, por que o *script* partilhado de nossas vidas não é exaltado? Quantos de nós inconscientemente continuamos a entreter a fantasia de que Beethoven partia seu pão matinal com a batuta na mão, ou que os cabelos de Napoleão brilhavam de maneira diferente ao sol? Nesse exato momento, se encontrássemos no elevador o mais forte candidato a um lugar de vulto na história pelos próximos séculos, ele não estaria arrastando seu busto de bronze por uma coleira; só o seu bicho de estimação.

De outro lado, e sem deixar de traduzir a mesma atração pelos eventos “sublimes” – comemoráveis, ou quintessencialmente memoráveis –,³¹⁸ os numerosos espaços oficiais

³¹⁸ RUNIA. *Burying the dead*, p. 5, trad. minha.

da memória dedicados à guerra expõem os horrores praticados em outros tempos, dando destaque a seus autores: *outros* que não *nós*.

Para o historiador e psicólogo holandês contemporâneo Eelco Runia, em *Moved by the Past – Discontinuity and Historical Mutation* (2007), enquanto persiste, com primazia, a demarcação da alteridade desse sujeito perpetrador, localizado na terra estrangeira do passado, persiste a evasão à questão fundamental da história: “Quem somos nós para que isso pudesse ter acontecido?”³¹⁹

Para ele, encontrando-se com Benjamin no interesse pelas discontinuidades e mutações históricas desencadeadas pelos eventos catastróficos, assim como pelos perigos da exacerbação do espírito comemorativo nos discursos progressistas (com quem Runia, no Capítulo 1 do mencionado livro – “Burying the dead, Creating the Past” –,³²⁰ também dialoga estética e metodologicamente, ao organizar suas especulações em teses), a possibilidade crucial da história está concentrada nessa pergunta, em cujo caminho se coloca a diferenciação qualitativa entre o nós que praticou o inimaginável ato e o nós que quer, ardorosamente, comemorá-lo.³²¹ Torna-se mais fácil compreender essa tentativa de dissociação, em parte inconsciente, tendo em conta o traço que, para Runia, caracteriza os históricos “atos de gente”, largamente explorado, dentro da elaboração benjaminiana, no capítulo anterior: sua sublimidade – o imprevisível por quaisquer sãs consciências e no entanto praticado por tantas daquelas que, supostamente, entre elas se incluíam – é uma das razões que nos impedem de nos colocarmos na posição de agentes.³²²

Ao atribuírmos esses atos a outrem, note-se que, em geral, a responsabilidade não é tratada nos termos de *habilidade para responder*, talvez porque, assim, seria mais difícil objetar que ela se ligue ao grupo, à nação, à cultura e, finalmente, à espécie.³²³ Uma constante nas práticas comemorativas é a ênfase sobre as autorias, sobre as responsabilidades diretas, pessoais, nominais. “Quanto mais comemoramos o que

³¹⁹ RUNIA. *Burying the dead*, p. 5, trad. minha.

³²⁰ Considerações referentes ao primeiro capítulo da obra, “Burying the dead, Creating the Past” [Enterrando os mortos, criando o passado]. A versão consultada desse texto, porém, foi a publicada como ensaio na revista *History and Theory*, v. 46, n. 3, sob título homônimo.

³²¹ RUNIA. *Burying the dead*, p. 5.

³²² RUNIA. *Burying the dead*, p. 5-6.

³²³ RUNIA. *Burying the dead*, p. 11.

fizemos, mais nos transformamos naqueles que não o fizeram”.³²⁴ Nesse sentido, a comemoração – enquadrada por Runia como fenômeno histórico principal de nosso tempo, recentemente acirrada, em meados da década de 1970 – é um “complemento ao enterro”,³²⁵ que responde pela demanda ritualística, tanto naquelas situações em que há excesso de memória, quanto naquelas em que há falta, a ausência de um fechamento, como a da certeza da morte e de seu significante, o corpo. (Conforme já vimos, a tarefa pode atravessar gerações, cumprindo-se em etapas, ou doses, num gotejamento contínuo.)

Da comemoração, o que primariamente interessa a Runia é a compulsão comemorativa. Segundo seu diagnóstico, uma das dimensões do fenômeno é a estranha “inibição neurótica” desse ímpeto entre os historiadores, pelo receio de sua impropriedade. O resultado, como é natural acontecer a tudo que se tenta reprimir, é a proliferação agressiva da comemoração, seguida de sua banalização.³²⁶

Nesse sentido, o que Runia pretende não é recriminá-la, mas dissecá-la, intento que Pierre Nora uma vez abraçou em *L'ère de la commémoration* (1997), parte III de *Lieux de mémoire*, segundo ele mesmo, sem sucesso. O historiador francês afirma que o havia projetado como exemplar da “história contracomemorativa”, justamente com o objetivo de refletir sobre um novo tipo de ardor comemorativo que varre, em particular, a França – o próprio berço da tradição comemorativa, de matriz revolucionária –, entre as décadas de 1970 e 1980. No caminho, entretanto, a obra foi “devorada” (palavra de Runia) pela comemoração.³²⁷

Os monumentos, museus, memoriais, efígies, aniversários, homenagens e outras celebrações, sobretudo os que compõem o chamado “turismo do campo de batalha”,³²⁸ como também já vimos, são expressões desse quadro de mania comemorativa, em que

³²⁴ RUNIA. Burying the dead, p. 7, trad. minha.

³²⁵ RUNIA. Burying the dead, p. 4, trad. minha.

³²⁶ RUNIA. Burying the dead, p. 2-3, trad. minha.

³²⁷ Como aponta a historiadora Janice Gonçalves, a comemoração tampouco perdoou o próprio Nora, que, em 2011, ganhou uma biografia, *Homo historicus*, de François Dosse (Ver: GONÇALVES. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural, p. 28). No mesmo ano, saiu pela Gallimard uma reedição edulcorada de diversos artigos e ensaios de sua carreira, *Historien public*, a primeira de uma série de três obras (composta ainda por *Présent, nation et mémoire* e *Recherches de la France*), à qual Nora, muito ironicamente, referiu-se como projeto de “edição de si mesmo” (NORA. *Homo historicus*, p. 11 *apud* GONÇALVES. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural, p. 29).

³²⁸ RUNIA. Burying the dead, p. 2, trad. minha.

não há mais um “homem-memória, em si mesmo, mas um lugar de memória”,³²⁹ a um tempo, físico, simbólico e funcional.³³⁰ O que esse fenômeno de descontrole da comemoração tem de potencialmente danoso à cultura historiográfica – voltando a Runia – é o fomento de um distanciamento da história, o que, em si, merece ser colocado em xeque: será história aquilo que não fizemos? E, se não nos considerarmos agentes dela, como poderemos entendê-la?³³¹

Em síntese, esse abuso da prática comemorativa (em regra, invocada para aplacar os afãs pelo cumprimento da história, ou por uma redenção do presente perante o passado) pode se reverter em prejuízos para a compreensão dos eventos históricos em escala humana. Quer dizer, se a história é reduzida a uma coleção do que *outros* fizeram (e que *nós* jamais faríamos, plenamente autorizados, em decorrência das mutações sublimes, a uma autoidentificação como vítimas, e não como agentes), seu trabalho está feito com a prontidão para apontar um certo rol de ‘culpados’.

Em contrapartida, se a história é o que só existe a partir do momento em que nos reconhecemos como sendo a própria (reconhecimento este em que, segundo Runia e, igualmente, Benjamin, nem mesmo os historiadores se sabem falhos), é preciso, num ato de vigor e coragem, trazê-la de volta para nós.

O problema, de ordem epistemológica, criado pela comemoração, concerne à identidade: só se pode responder à pergunta “quem somos nós para que isso pudesse ter acontecido?”³³² se o *nós* que praticou o ato não for qualitativamente diferenciado do *nós* que quer comemorá-lo (o paradoxo mora, em uma palavra, no fato de que é a essa diferenciação que, às vezes sem o saber, a comemoração se presta). Em algum lugar, o apontamento desse problema intui um outro imbróglio, talvez maior: a crise de representação humana na história.

Em sua vastidão, ela é o que dá azo a práticas de história que buscam reagir, por exemplo, à pouca expressividade dada àquelas experiências que afirmam, entre os indivíduos, não a distância, mas os laços, expandindo a operação historiográfica para além

³²⁹ NORA. Entre memória e história: a problemática dos lugares, p. 21.

³³⁰ NORA. Entre memória e história, p. 21.

³³¹ RUNIA. Burying the dead, p. 4, trad. minha.

³³² RUNIA. Burying the dead, p. 5, trad. minha

de domínios, mecanismos e embocaduras habituais. Para isso, cultivam narrativas que, segundo defendem alguns, revelam pontos de consonância com as narrativas de ficção.

Um exemplo é a análise que recebe o nome de *micro-história*, a qual será apresentada a seguir. Ao evocá-la, pretendo pôr em debate as supostas afinidades entre essas narrativas,³³³ em particular, no que concerne a eventos e sujeitos expostos em escalas menores, que, aos olhos da historiografia convencional, seriam pouco ou nada *representativos*. Para tanto, convidarei, ao longo deste e do item seguinte, três comentadores. De um lado, na qualidade de representante da narrativa de ficção, Orhan Pamuk, que nos emprestará, como caso a ser analisado, o Projeto Inocência (considerando o bom pretexto das ficções do arquivo para visitar a comarca teórica da historiografia, na qual elas se dizem tão largamente imiscuídas); e, de outro, dois proponentes da micro-história: Carlo Ginzburg e Luiz González y González.

Essa desproporção – um para dois – entre as vozes convidadas é propositada, com vistas a não sugerir vantagem nem jogo ganho para aquela que é o alvo deste estudo, a narrativa ficcional. Parece-me, assim, justa a tentativa de equilibrar uma destreza reflexiva e vocabular pertinente à ficção com a presença de dois historiadores, com posições distintas sobre o tema, sobretudo a certa altura. Isso dará ainda oportunidade de explorar outros ângulos e argumentos relativos à hipótese levantada –, os quais refinarão a discussão proposta. A solicitação desses pontos de vista serve às finalidades de preservar a especificidade dos discursos sobre a categoria histórica e aferir como a historiografia, partindo dela mesma, poderia encarar o envolvimento das ficções do arquivo com temas como a prova/evidência, cujas implicações também lhe dizem respeito.

Que história é essa?

Em fins da década de 1930, a universidade de Estrasburgo, no Leste da França, é palco do surgimento do mais durável e influente movimento historiográfico do século XX, que ficou conhecido como Escola dos Annales. Reagindo a impasses teórico-

³³³ GINZBURG. *O fio e os rastros*. Verdadeiro, falso, fictício.

metodológicos enfrentados pela disciplina histórica, a escola manifesta um questionamento dos fundamentos da historiografia dominante desde o século passado, cuja abordagem privilegiava as grandes estruturas e a história dos eventos (*histoire événementielle*).

Em todo o seu curso – num período compreendido entre as décadas de 1930 e 1990, reunindo, de ponta a ponta, nomes como Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel, Pierre Nora e Jacques Le Goff –, podem-se compilar entre suas mais importantes proposições a ruptura com o modelo de narrativa causal e teleológica de herança positivista e com a ênfase sobre a descrição sequencial dos eventos; a interdisciplinaridade, com incorporação de novos domínios de conhecimento, como a sociologia e a antropologia, ao radar do historiador, que também passa a cultivar uma formação eclética; a diversificação de fontes e metodologias e a complexificação do tempo histórico.

Ainda no embalo dos debates da chamada “terceira geração” da escola, na década de 1980, e que irradiam do centro de gravidade francês para outros recantos do continente europeu, os historiadores italianos Giovanni Levi e Carlo Ginzburg formulam, na década de 1970, uma nova categoria de análise histórica, batizada como *microstoria*.

A micro-história, como o próprio nome indica, postula a microanálise histórica, que implica a redução da escala de análise do historiador, ocupa-se do indivíduo comum, seu cotidiano, subjetividade e mentalidade (natural, assim, que se possa dizer que o interesse primário do micro-historiador também sejam acontecimentos de curta duração). Esse material, comumente desprezado nas abordagens tradicionais, salvo, talvez, a pretexto de engordar as estatísticas e generalizações sobre o chamado homem médio nas empreitadas de história quantitativa,³³⁴ torna-se a frente de trabalho do micro-historiador.

Mas a micro-história não se resume à escala reduzida, ou à história vista “de baixo”. Ela também se identifica por aspectos como a exploração dos múltiplos modos de participação dos atores individuais na história; a mobilidade dialógica mais sistemática entre as escalas macro e micro (conhecida como “jogo de escalas”);³³⁵ a frequência de

³³⁴ GINZBURG. *O queijo e os vermes*.

³³⁵ Não à toa – *Jeu d'échelles* – é o título do emblemático livro organizado por Jacques Revel (1996).

outros tipos de fonte histórica (um princípio dos *Annales* que, não raro, comparece radicalizado pelo micro-historiador, cujos périplos de pesquisa promovem encontros inusitados com documentos e textos que escapam à tradição das fontes); e pela, até então inédita em historiografia, valorização da história e cultura orais.

Assim como entusiastas, a micro-história tem, desde o seu surgimento, críticos encarniçados: alguns a consideram demasiadamente experimental e especulativa, outros, até mesmo irresponsável. Há indícios, porém, de que uma parcela desses juízos se baseie em reduções e equívocos, a começar pelas suposições acerca do sentido de *micro*. Neste item, buscarei apurar a veracidade de três concepções correntes sobre a micro-história, sendo a última a mais importante para a realização do propósito anunciado para esta parte do capítulo: (1) a micro-história, graças a uma redução de escala, manifesta-se a partir do *micro*, o que permite reputá-la como uma história das ‘filigranas’ ou das pequenas coisas; (2) a micro-história pretende, em essência, ser um ‘negativo’ da história das superestruturas; desse modo, a primeira está sempre à sombra da segunda, é seu refugio; (3) os patronos da micro-história, a despeito do que os distingue em seus exercícios – especialidades, focos de interesse e linguagens – são concensuais quanto a um aspecto: a historiografia, por estar unida à ficção pela “dimensão retórica”,³³⁶ não mantém, tal qual a segunda, substancial relação com o mundo extratextual, o que flexibiliza, nela, a busca da verdade e da prova.

(1) A estatura do homem medieval, o valor da lágrima de uma carpideira no Antigo Egito, a vida etílica dos monges beneditinos, a filiação adúltera das mulheres de classe média carioca no fim do século XIX... Com enquadramento documental, muito se chafurdam por aí detalhes (às vezes, literalmente sórdidos) e idiosincrasias das personagens do passado. É, no mais vezes, o caso das dramatizações da história, veiculadas em livros, filmes e programas dedicados à popularização de temas de alçada científica.

Não é improvável embarcar em uma compreensão equivocada de micro-história que, quando não se enquadre nessa descrição, se assemelhe em muito a ela, a de um

³³⁶ GINZBURG. *Relações de força: história, retórica e prova*, p. 48.

subproduto fantasiado de curiosidade e selo históricos. Possivelmente, esse engano tenha origem em uma interpretação literal do significado de *micro* quando justaposto à *história*, do qual se infere uma história de ninharias ou de coisas secretas e, quiçá, indecorosas, apenas acessíveis a investigadores com poderes de adivinhação ou, no mínimo, muito dispostos. Como observa González y González, embora verdadeiro afirmar que a micro-história promove, de rodapés a cabeçalhos, aqueles temas de dimensão menor, comportados por geografias e eventos curtos, cujos protagonistas são tipos plebeus –, ela não pode ser confundida com um “catálogo de detalhes soltos”,³³⁷ nem com um exemplar de história antiquária.

Nesse sentido, pode-se dizer que a micro-história apresenta uma vocação para história ‘liliputiana’? Não exatamente. Sim, ela é capaz de reter o pequeno (às vezes, oculto, exótico, anedótico e até surreal), como um pente de dentes menores desliza por fios mais finos. No entanto, não se pode esquecer que, na qualidade de operação historiográfica, ela não se mobiliza diante de um tema apenas porque ele cumpre um requisito de tamanho, mas mediante o que ele tem a dizer e, é claro, a possibilidade de desenvolvê-lo a partir de objetivos claramente estabelecidos, subsidiado por fontes válidas.

Trata-se, em síntese, não de uma história que fala *das* pequenas coisas, mas que fala *por meio* delas.

(2) Sim, um entendimento apriorístico da micro-história é o de que os gestos individuais merecem um lugar na história condigno às “gestas dos reis”,³³⁸ ao qual a objeção vem gradualmente sendo substituída por uma atitude de inconsequente euforia diante dessa ‘nova’ possibilidade de história. Mas às justificativas exaustivas de por que (e como) nos voltarmos para a singularidade, devemos antepor um outro *por quê?*: por que esse interesse persiste sob constante suspeita e vigilância, exigindo periódicas acareações? Por que o *micro* ainda é o menor, a sombra temível, o avesso? Parece importante deixar essas perguntas ressoarem, porque, enquanto tais, são mais propulsoras

³³⁷ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. Outra invitación a la microhistoria, trad. minha.

³³⁸ GINZBURG. *O queijo e os vermes*, p. 17.

que as tentativas de as responder de maneira absoluta, tentativas que poderiam até mesmo nos levar a conclusões moralistas sobre esta ou aquela forma de história. Em todo caso, é igualmente importante reconhecer que essa concepção vem do tratamento equivocado que o micro ainda recebe, o que me inspira algumas divagações.

Tomemos então – agora sim – uma pergunta que objetivamente se empresta à teorização formal: o que legitimaria a sondagem do micro, afora a alegação habitual de que o macro pede ser complementado ou redimido de seus silêncios? É certo que não é necessário visitar o micro para sabermos a cor do cavalo branco de Napoleão. O micro não é acionado para ratificar ou desqualificar o macro, nem deve ser encarado como uma reserva que sana suas deficiências, do contrário – já adverte Ginzburg (1987) –, o velho positivismo estará fazendo novas vítimas; só terá mudado o sítio arqueológico.

“Tudo está ligado ao tudo e sem o tudo anterior não há o tudo seguinte.”³³⁹ Essa frase da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, à primeira escuta, pode soar como tautologia genérica para enfeitar raciocínios pomposos, mas uma meditação mais cuidadosa sobre seu sentido revela um interessante paradoxo, quase uma quebra de pressuposto linguístico entre a primeira oração (“tudo está ligado ao tudo”) e a segunda (“sem o tudo anterior não há o tudo seguinte”). Ora, se tudo está ligado a tudo, como na rede de comunicação entre as veias do corpo, não há verdadeiramente um “tudo anterior e um tudo seguinte”, mas uma relação de interdependência e circularidade em que *nenhum tudo* antecede ou sucede o outro, a não ser dentro da manipulação metodológica, quando o anatomista tem a opção de começar seu trabalho pelo desenho de uma artéria ou de um minúsculo vaso capilar do olho.

Aplicada à presente discussão, a frase torna-se um bom adágio para sintetizar uma relação em que o macro e o micro não recebem um nivelamento epistemológico de primário e secundário, menor e maior, ‘lado a e lado b’ etc. A primeira condição para o estabelecimento de uma relação nesses termos é que a micro-história não apeteça como futilidade novidadeira, ou porque a mudança de escala supostamente seria panaceia para os ametódicos, abrindo atalhos para quem não quer enfrentar estradas cheias. Nessa compreensão, determinar uma relação de preexistência ou maternidade entre o ovo e a

³³⁹ LLANSOL. *Entrevistas/Maria Gabriela Llansol*, p. 51.

galinha deixa de estar em causa, simplesmente porque o macro não é pai/mãe do micro, nem o micro é seu filho, ou o contrário. Em muitos casos, pode ser que eles sequer sejam parentes, muito embora compartilhem o poleiro.

A motivação do micro-historiador, sem querer abusar do esforço metafórico, poderia ser comparada à do degustador, que, ao assuntar individualmente os elementos construtores da experiência final do sabor, sabe que esta é dependente da interação dinâmica entre eles. Notas e ingredientes não identificados no todo – é fato – darão a esse profissional uma apreensão menos rica do prato. Se a essência do acontecimento alquímico é a mescla equilibrada entre as matérias-primas, aquele que o aprecia deve buscar colocar-se dentro desse movimento, para poder dizer, com autoridade, que a receita não é este ou aquele ingrediente, mas a síntese, a composição.

Nesse sentido, a micro-história busca, entre outras coisas, ser uma forja de *especialistas* mais vocacionados para o *generalismo*, ou para uma compreensão do sistema (o que baliza, de mais a mais, a necessária crítica da abordagem tradicional). Eles trabalham, assim, em prol de uma construção mais organicista da história, mais inclinada ao fluxo entre o interior e o exterior, o centro e as periferias, o grande e o pequeno. Esse tipo de paisagem, como Carlo Ginzburg (2007) lembra oportunamente, é bem retratado na pintura do artista italiano Umberto Boccioni. No quadro *Visões simultâneas* (Figura 11), suspendem-se os limites convencionados entre o vivo e o não vivo, a cidade e a natureza, o dentro e o fora, o minúsculo e o maiúsculo, o figurativo e o abstrato etc. A cena exhibe o funcionamento desse ‘universo paralelo’, regido pelo princípio llansoliano: “Tudo está ligado ao tudo.”



Figura 11 - *Visões simultâneas*, de Umberto Boccioni

Fonte: COLEÇÃO DO VON DER HEYDT MUSEUM, 1911-1912.

Por um dos cantos da tela, uma espécie de agitação em redemoinho vai arrastando tudo; há uma confusão entre os componentes representados, não sem a sua ordem, uma horizontalidade. Por analogia, a micro-história também busca energizar essa ciranda, sem deixar que a individualidade dos elementos se converta em borrão de tinta. Nessa perspectiva, seria uma contradição estrutural que ela perdesse de vista o balanceamento entre a “dignidade teórica do individual e a fecundidade metodológica do qualitativo”, ou, ainda, que viesse negar a já conquistada “diversidade de abordagens no ‘fazer da história’”.³⁴⁰ Uma coisa, entretanto, é certa: a hora é do contrapeso.

Conhecer o micro, mais do que nunca, não deve se esgotar no simplismo de que o *um* nos informa do *nós*, em que os indivíduos são contemplados apenas na medida em que se repetem, como microcosmos de um “estrato social inteiro num determinado período histórico”.³⁴¹ O pretexto do mapeamento quantitativo partindo de recorrências

³⁴⁰ GOMES. *Escrita de si, escrita da história*, p. 123.

³⁴⁰ GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 265.

³⁴¹ GINZBURG. *O queijo e os vermes*, p. 27. Para González y González, nesse sentido, é preciso encontrar um ponto de equilíbrio: “A micro-história vence com a concorrência de indivíduos de diferentes origens e de diferentes possibilidades, mas perde quando não há denominador comum entre os trabalhadores que não seja apenas o puro amor à micro-história.” (GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha).

estatísticas não exprime um interesse real no indivíduo, já que o que se esperaria encontrar, nesse caso, seria apenas o boneco do homem médio (numa espécie de ‘viu um, viu todos’). Tampouco esse interesse deve estar condicionado à ocorrência de uma exceção ou um *fait divers*, o que seria, uma vez mais, como exigir que a singularidade nos provasse sua importância. A atração pela história local, pelos temas do cotidiano e da vida privada dos indivíduos – familiar, subjetiva, sexual, afetiva, recreativa, alimentar etc. –, por si só, também não é suficiente para materializar a micro-história, muito menos a mera personalização do interesse histórico, ou sua circunscrição à aldeia. A micro-história se cumpre, e Carlo Ginzburg o corrobora, quando o historiador se dispõe a *contar* a história.³⁴² Ao fazê-lo, renuncia à ambição totalizante (sim, ela também assoma quando se trata do microcosmo) e assume o texto.

Um dos primeiros e mais afamados exemplos de trabalhos a seguirem tal orientação é *O queijo e os vermes* (1976), do mencionado Ginzburg, livro em que o historiador medievalista se dedica a contar a história de um moleiro que viveu no século 16, Domenico Scandella (vulgo Menocchio), condenado à fogueira por heresia pela Inquisição italiana. O interesse pela vida desse “ninguém” surgiu quando Ginzburg, ao folhear documentos inquisitoriais do Arquivo da Cúria Episcopal em Údine, na Itália, deparou-se com uma acusação a um réu que “sustentava que o mundo tinha origem na putrefação”.³⁴³ A declaração insólita, atribuída a um homem totalmente ordinário, norteou uma investigação que desembocou em uma conclusão óbvia, mas que, ainda hoje, parece ser geradora de uma contradição *non grata*: Menocchio era “como nós” e, ao mesmo tempo, “muito diferente de nós”.³⁴⁴ A persistente dificuldade em conciliar a identidade com a singularidade é umas das questões que o livro de Ginzburg busca enfrentar, ao narrativizar o cotidiano e a mentalidade de um indivíduo cujo valor para a história radica precisamente na complexa humanidade que ele personifica.

Para honrá-la, Ginzburg fica então diante da necessidade de reabilitar a narrativa como instrumento historiográfico, mas colocando os dois pés em fuga de uma galvanização da narrativa teleológica da *histoire événementielle* e da onisciência do

³⁴² GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 264.

³⁴³ GINZBURG. *O queijo e os vermes*, p. 11.

³⁴⁴ GINZBURG. *O queijo e os vermes*, p. 12.

historiador-narrador.³⁴⁵ O autor não persegue, nem alega, um acesso integral aos fatos, mas, antes, franqueia e incorpora, como elementos narrativos,³⁴⁶ as lacunas e incertezas que cercam a vida de Menocchio, as quais, a despeito da farta documentação disponível sobre o caso, eram muitas. Mas, para além destas, o historiador também tropeça em suas próprias perguntas e hesitações – também deixadas à vista do leitor –, as quais vão modelando uma narrativa bem-resolvida com os limites que se colocam ao fazer histórico, considerando-se a autonomia do historiador de inferir o que é “extremamente verossímil” e, portanto, “(quase) certo”.³⁴⁷ Nessas condições, a assunção destes limites não é limitadora, na medida em que o historiador os contorna por meio da própria narração:

Eu propusera a mim mesmo reconstruir o mundo intelectual, moral e fantástico do moleiro Menocchio por meio da documentação produzida por aqueles que o tinham mandado para a fogueira. Esse projeto, sob certos aspectos paradoxal, *podia* traduzir-se num relato capaz de transformar as lacunas da documentação numa superfície uniforme. Podia, mas evidentemente não devia: por motivos que eram ao mesmo tempo de ordem cognitiva, ética e estética. Os obstáculos postos à pesquisa eram elementos constitutivos da documentação, logo deviam tornar-se parte do relato; assim como as hesitações e silêncios do protagonista diante das perguntas dos seus perseguidores – ou das minhas. Desse modo, as hipóteses, as dúvidas e as incertezas tornavam-se parte da minha narração; a busca da verdade tornava-se parte da exposição da verdade obtida (e necessariamente incompleta). O resultado ainda podia ser definido como “história narrativa”? Para um leitor que tivesse um mínimo de familiaridade com os romances do século XX a resposta era óbvia.³⁴⁸

Contar a história, desse modo é, antes de mais nada, dizer: ‘sou eu quem conta’. E enquanto conta, o micro-historiador se empenha em pôr em uso todo o seu raio de visão, sem normalizar aquilo que é capaz de ver de frente, nem desprezar aquilo que apreende apenas pelo canto do olho. Nesse movimento, ele não só se vê às voltas com os rastros presentes na documentação examinada, como também cria, ele mesmo, outros rastros, os de seu próprio périplo de pesquisa. Assim, o resultado do texto é a exposição do entremeamento desses rastros, e se o micro-historiador “supera”³⁴⁹ as lacunas é por não tentar eliminá-las, mas por tecer com elas, assumindo sua própria linha, o que significa exercer liberdade para criar conexões entre os elementos presentes e os faltantes, o que

³⁴⁵ GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 265.

³⁴⁶ GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 271.

³⁴⁷ GINZBURG. *Relações de força*, p. 57-58

³⁴⁸ GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 265, grifo do autor.

³⁴⁹ GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 271.

também é mostrar as desconexões. Em outras palavras, a narrativa se entretece nos interstícios entre o que se sabe e o que não se sabe, mas pode ser depreendido ou suprido, configurando um método que, embora pareça desconfigurar o compromisso histórico, dá a ele sua mais acurada definição.

Esse método de tessitura se volta para os vestígios ou sintomas ignorados ou rebaixados pela macro-história, e que se dão a ver tanto em fontes usuais, não antes indagadas a partir dos deslocamentos nos sentidos dados, quanto em “fontes involuntárias”, ou não antes “chamadas a testemunhar”.³⁵⁰ Nomeado por Ginzburg como “indiciário”,³⁵¹ o método descreve uma série de operações que evidenciam como a micro-história não consiste simplesmente no uso de uma lente com *zoom* para obter respostas a partir de palpantes miudezas. Consiste, também, em opor perguntas ao que parece não ter nada a dizer, o que amplia o ângulo de visão do pesquisador.

González y González, em *Otra invitación a la microhistoria* (1985), por seu lado, também ataca os mitos que rondam a atuação do micro-historiador, cabe reforçar que ela não promete um inventário das vidas pequenas³⁵² ao longo das eras, a partir de testemunhos nominais que deverão encher séries infinitas de alfarrábios. (Esta não é a utopia do verdadeiro historiador, mas, bem antes o contrário, a distopia, já que tal realidade seria a aniquilação de qualquer possibilidade genuína de história.) Não obstante a infinidade de histórias que reclamam sua atenção, o micro-historiador não se afirma como tal apenas quando é atraído para aquelas que falam mais diretamente ao seu coração, por irem ao encontro de algum desejo pessoal de história.³⁵³ Ele também se afirma quando pode criar uma ocasião para ser assaltado por elas, o que às vezes implica desvios de sua rota inicial. (Tal situação, a exemplo do que aconteceu com o próprio Ginzburg, pode ser a porta de entrada de muitos historiadores na micro-história.)

³⁵⁰ RODRIGUES. Paradigma indiciário (breve definição).

³⁵¹ RODRIGUES. Paradigma indiciário (breve definição).

³⁵² GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p.

³⁵³ Essa inclinação define uma variante de micro-história bem exemplificada por aquela praticada pelo historiador mexicano Luis González y González, que dedicou boa parte de seus estudos a resgatar a história de seu vilarejo, San José de Gracia, berço da cultura chimicheca, desaparecido depois de uma inundação. O resultado da pesquisa, que teve como fontes preferenciais documentos pessoais, entrevistas, coleções particulares de livros etc., foi reunido no livro *Pueblo en villo: microhistoria de San José de Gracia* (1968).

A compreensão da produção de conhecimento histórico a partir desse tipo de heurística pode remeter à já amplamente comentada tradição da história dos vestígios praticada por historiadores heterodoxos como Benjamin e Didi-Huberman, cada qual com os sentidos específicos que lhes atribuem. Trata-se de uma tradição, como já sabemos, atenta à irrupção de índices históricos obsedantes, muitas vezes em uma intermitência sutil, não visível sob a luz diurna das convenções históricas, isto é, cujo fulgor só é apercebido por um observador justo. Para isso, é necessário abraçar a narrativa como lançadeira, ou seja, como instrumento que tece, em si mesmo, o passado como objeto de estudo, a partir de uma postura assumidamente implicada do historiador, consciente da infinidade de desenhos (montagens) possíveis que resultam das ricas combinações entre os fios. Não raro, como a própria definição de “lançadeira” sugere, tal narrativa “contém e dirige o fio do lado avesso”,³⁵⁴ menos para se sobrepôr ao lado direito e mais para dar a ver o processo de sua constituição, entre o tumulto de pontos e encruzilhadas que se manifesta como inocente harmonia na face oficial da peça. Essa abordagem refuta a antiga relação positivista com o passado como tessitura dada, cujo sentido unívoco se desprendia espontaneamente de uma *ontos* espelhada nos compilados documentais.

(3) A manipulação consciente da narrativa a serviço do conhecimento histórico, para Ginzburg, deve ser cuidadosamente distinguida de uma redução da historiografia à retórica. Ele entende que, sim, fazer história “é sempre, de alguma forma, contar histórias”,³⁵⁵ em que está de acordo com o micro-historiador mexicano Luiz González y González. Porém, enquanto o último aposta mais em uma paridade direta da narrativa historiográfica com a expressividade literária (encaminhada para o registro ensaístico, sendo enriquecida por certas brincadeiras e efeitos literários),³⁵⁶ Ginzburg prima pelas razões que as diferenciam, pela reafirmação da exploração exaustiva das fontes e a descrição etnográfica.

³⁵⁴ DICIONÁRIO UNESP DO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO. Lançadeira.

³⁵⁵ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, trad. minha

³⁵⁶ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*.

Trata-se, é fato, menos de uma dissonância entre eles quanto a esse ponto fundamental, e mais de uma particularidade de ênfase/prioridade. Os encontros e desencontros entre Ginzburg e González y González serão abordados mais à frente.

Ginzburg, não obstante ciente – e instigado – pela partilha do campo do verossímil existente entre a narrativa historiográfica e a ficcional, assim como da retórica, não abre mão da *verdade* (tendo em vista a particular disposição do historiador perante a prova) como compromisso maior do historiador, a qual confere especificidade a ele e seu campo discursivo.

Importante chamar a atenção para o fato de que o italiano, contrariando algumas das precipitadas conclusões sobre o posicionamento dos micro-historiadores em meio às vertentes historiográficas existentes, e, por conseguinte, sobre o próprio conceito de micro-história, é um crítico ferrenho das teses céticas baseadas na identificação (em sentido redutivo) da história à retórica, ou à sua dimensão narrativa.³⁵⁷ No livro *Relações de força – história, retórica, prova* (2000), ele alerta para os riscos do fascínio despertado pela retórica nos historiadores desde a década de 1980, dando forma a uma incansável campanha antipositivista, encabeçada por nomes como Hayden White, Peter Munz e Roland Barthes. Para Ginzburg, não só é urgente a necessidade de reabilitar o conhecimento histórico como possível, apoiado nas fontes arquivísticas, que o tornam controlável e verificável, mas também de demolir a degenerada concepção de retórica, como uma saída/subterfúgio à falta de prova, estritamente associada ao propósito de convencimento. Ginzburg observa tratar-se de uma ideia não recém-criada, mas já partilhada por Platão e pelos sofistas. Aristóteles, porém, a rechaça com energia, identificando

na retórica, um núcleo racional: a prova, ou melhor, as provas. O nexó entre historiografia, assim como foi entendida pelos modernos, e a retórica, na acepção de Aristóteles, deve ser procurado aí, ainda que, como logo se verá, a nossa noção de “prova” seja muito diversa da sua.³⁵⁸

Sete anos separam a redação dos dois trabalhos ora ventilados de Ginzburg: *Relações de força* (originalmente publicado em inglês, em 1999, como *History, Rhetoric,*

³⁵⁷ GINZBURG. *Relações de força*.

³⁵⁸ GINZBURG. *Relações de força*, p. 49.

and Proof. The Menachem Stern Jerusalem Lectures, posteriormente ampliado em edição italiana, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, de 2000) e *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício (l filo e le tracce. Vero falso finto*, de 2006). Inserindo-os em um contexto de produção e analisando-os individualmente, parece ser válido para a discussão em curso tomar um instante para contrastar seus projetos, já que há, entre eles, uma notória diferença de registro. Um de seus motivos, é claro, é o fato de abraçarem diferentes objetivos, de modo que cada um revela um Ginzburg: no primeiro, está em cena o causídico do trabalho do historiador e da especificidade do campo historiográfico – ambos ameaçados por nociva tendência –, que visita as origens aristotélicas dos conceitos de retórica e historiografia, e os usos a eles emprestados pelo Estagirita, à cata de argumentos que estruturam sua defesa; no segundo, o inventivo teórico da micro-história, em seu próprio laboratório de elucubrações.

Diante desses ‘dois’ Ginzburgs, não necessariamente em conflito, seria lícito decidir o posicionamento do historiador turinense, em poucas palavras, como o de um defensor do ecletismo de abordagens e fontes na prática historiográfica, mas jamais das concessões no que diz respeito à fundamentação, ou das ‘liberdades’ que apartam a história de seu compromisso primordial e inegociável: a verdade. Com a finalidade de iluminar, sob outro ângulo, a noção pretendida por Ginzburg para a tessitura com lacunas na narrativa histórica (há pouco comentada), à qual ele se dedica em *O fio e os rastros*, permito-me aqui chamar diretamente o texto de *Relações de força*. Anuncio que será necessário nos colocarmos dentro de um segmento do labirinto de evidências de história e cultura helênicas agrupadas por Ginzburg, visivelmente empenhado em provar sua tese – a de que prova é o núcleo da retórica – pelo exemplo.

Em *Relações de força*, Ginzburg lança-se à dupla missão de mostrar como, no passado, a prova/evidência era intrínseca à retórica (e não o seu avesso, como, a partir de certa altura, passa-se a crer), e que, pela prova, uma prática historiográfica, “muito mais realista e complexa”,³⁵⁹ é possível. Seu ponto de partida é a postura crítica de Aristóteles com relação à historiografia na *Poética*, vocábulo que ele retira de Heródoto, cujo estilo

³⁵⁹ GINZBURG. *Relações de força*, p. 13.

também crítica, por considerá-lo “antiquado”.³⁶⁰ Aristóteles, porém, não o faz na própria *Poética*, mas na *Retórica*, em que também a referenda em um sentido, como veremos a seguir, ainda hoje, familiar.³⁶¹

Como explica Ginzburg em nota à edição italiana, a distinção entre prova e evidência, introduzida por Aristóteles na *Retórica*, é preservada no inglês: *proof* e *evidence*, em que a primeira diz respeito às provas não técnicas e a segunda, às técnicas. Em línguas como o italiano e o português, tal distinção se dilui. Por outro lado, nelas, *provare*/prova agrega um outro sentido, o de experimentar, pôr à prova (o que passaria a ser expresso, no inglês, pelo par *trial and error*). Anunciando o ponto de culminância de sua argumentação no livro, Ginzburg advoga que a linguagem da prova passa então a traduzir a atitude não do enunciador que pode prover todas as certezas, mas que, diferentemente, “submete os materiais de pesquisa a uma aferição permanente”.³⁶²

Entre as provas não técnicas (pertinentes, portanto, à *proof*) do gênero judiciário (aquelas ocupadas com o passado, “com a busca da causa e a demonstração”)³⁶³ Aristóteles arrola os “os testemunhos, as confissões feitas sob tortura, os documentos escritos e similares (1355b)”, acrescidos de leis e juramentos.³⁶⁴ Já entre as técnicas, incluem-se o exemplo (*paradeigma*) e o entimema. Ginzburg dirige às últimas seu interesse, particularmente ao segundo tipo.

O entimema, em definição sucinta, é um silogismo incompleto ou abreviado, um conjunto de premissas em que nem todas estão expressas, por serem de conhecimento comum. Logo, o ouvinte pertencente ao mesmo contexto em que o entimema é formulado é capaz de completá-las, exercendo sua capacidade dedutiva: no exemplo dado por Aristóteles, se alguém ganhou uma coroa de louros como prêmio da olimpíada é porque venceu os jogos (a última informação é passível de inferência).³⁶⁵

Ginzburg prossegue, apoiado sobre outros comentadores, como o historiador britânico Geoffrey de Sainte Croix, que perseguem traços da leitura do historiador grego

³⁶⁰ GINZBURG. *Relações de força*, p. 57.

³⁶¹ GINZBURG. *Relações de força*, p. 56-57.

³⁶² GINZBURG. *Relações de força*, p. 11.

³⁶³ GINZBURG. *Relações de força*, p. 53-54.

³⁶⁴ ARISTÓTELES. *Retórica apud GINZBURG. Relações de força*, p. 49.

³⁶⁵ GINZBURG. *Relações de força*, p. 50-51.

Tucídides em Aristóteles, dando agora notícia de duas expressões por este utilizadas ao examinar, na *Retórica*, a fonte dos entimemas: *semeion* (signo) e *tekmerion* (signo necessário).³⁶⁶ Anota Ginzburg:

A distinção formulada entre signo (*semeion*) e signo necessário (*tekmerion*), embora ostensivamente relacionada com a retórica judiciária, poderia ter sido instigada pelo uso pouco rigoroso que Tucídides, e talvez outros, fizeram dela. Para se ter certeza, basta se deter na passagem em que Tucídides vê, no costume de portar armas, difundido entre os habitantes de regiões como a Lócrida e a Etólia, uma prova de que, no passado, hábitos análogos estavam difundidos por toda parte (I, 6,2). O raciocínio reproduz o que está formulado no trecho já recordado em que Tucídides enxerga, na distribuição dos templos sobre a Acrópole, a prova de que ali se localizava o centro mais antigo da cidade (II, 15,3). Em ambos os casos se propõe uma prova: mas, no primeiro, o termo usado é *semeion*, no segundo, *tekmerion*. Na terminologia de Aristóteles, este último estava reservado para as conexões naturais e necessárias que permitem formular um verdadeiro e próprio *sylogismos*: se uma mulher tem os seios cheios de leite, é porque teve um filho (1357b). Tucídides, no entanto, usa o vocábulo *tekmerion* mais ou menos como sinônimo de *semeion*, para indicar conexões não necessárias, válidas *epi to poly* [geralmente].³⁶⁷

Mais adiante, Ginzburg argumenta que, apesar da crítica de Aristóteles à historiografia, a atitude global do Estagirita diante da história merece ser reexaminada, já que foram os seus discípulos a inaugurarem o trabalho de pesquisa em arquivos (que, para os gregos, inseria-se no ramo da arqueologia, e não da historiografia).³⁶⁸ Ginzburg levanta, por fim, a hipótese de que Aristóteles tenha se interessado justamente pela dimensão arqueológica do trabalho de Tucídides, cujas conjecturas, sobre “o invisível”, também se apoiam no “visível”, em traços ou rastros.³⁶⁹

Alinhavando todos esses elementos, Ginzburg sistematiza três formulações sobre a historiografia, conforme o “núcleo essencial” que Aristóteles lhe atribui na *Retórica*:³⁷⁰

- a) A história humana pode ser reconstruída com base em rastros, indícios, *semeia*;
- b) tais reconstruções implicam, implicitamente, uma série de conexões naturais e necessárias (*tekmeria*) que têm caráter de certeza: até que se prove o contrário, um ser humano não pode viver duzentos anos, não pode encontrar-se, ao mesmo tempo, em dois lugares diferentes etc. e

³⁶⁶ GINZBURG. *Relações de força*, p. 56.

³⁶⁷ GINZBURG. *Relações de força*, p. 56.

³⁶⁸ GINZBURG. *Relações de força*, p. 60.

³⁶⁹ GINZBURG. *Relações de força*, p. 57.

³⁷⁰ GINZBURG. *Relações de força*, p. 57.

c) fora dessas conexões naturais, os historiadores se movem no âmbito do verossímil (*eikos*), às vezes do extremamente verossímil, nunca do certo – mesmo que, nos seus textos, a distinção entre ‘extremamente verossímil’ e ‘certo’ tenda a se desvanecer.³⁷¹

O historiador pondera, assim, que, desde Tucídides, os historiadores vêm preenchendo, no mais das vezes de maneira tácita, as lacunas encontradas na documentação com aquilo “que é (ou a eles parece) natural, óbvio e, conseqüentemente, (quase) certo”.³⁷² Sua posição é, portanto, cristalina: não há razão sólida para que as incertezas e imprecisões que se apresentam ao historiador obstaculizem ou desviem o fazer historiográfico. Deduzir, de maneira embasada, suprindo o que não está dito mas implícito (o que amarra esse esforço à lógica), e desenhar contextos, pelos quais o leitor de cada época pode se conduzir, eis o que faz a historiografia. Nesse sentido, para Ginzburg, se podemos falar em imaginação histórica, ela se discrimina da estético-ficcional por manter, em todas as etapas da atividade do historiador, um vínculo com a realidade extratextual, cuja liberdade se projeta dentro dos limites das fontes, ou seja, sem prejuízo da verdade.

Ginzburg finaliza seu comentário – corolário da primeira parte de seu trabalho – citando o colega Arnaldo Momigliano em *A retórica da história e a história da retórica* (1981), que repercutiu como nova provocação ao debate, uma que continuará a sofrer desdobramentos:

(...) eu não fico aborrecido com o fato de que isso sugira uma semelhança com o trabalho de um policial (ou um juiz). Ambos devem dar um sentido a certos fatos depois de se certificarem de que esses eventos tiveram lugar. Mas a sua atividade está limitada a umas poucas categorias de eventos de limites cronológicos e raramente apresenta interesse para quem está de fora. Os historiadores, ao contrário, são pagos pela sociedade para indagar sobre acontecimentos de interesse geral, cuja realidade e cujo significado não podem ser estabelecidos sem um conhecimento complexo. *Não se espera que os policiais interpretem, e muito menos que publiquem, bulas medievais. Mesmo os juízes, nos dias de hoje, raramente lidam com elas; e, quando o fazem, tornam-se bem-vindos entre os historiadores.*³⁷³

³⁷¹ GINZBURG. *Relações de força*, p. 57-58.

³⁷² GINZBURG. *Relações de força*, p. 58.

³⁷³ GINZBURG. *Relações de força*, p. 61-62, grifos meus.

Juízes e historiadores, na comparação empreendida por Momigliano, se assemelhariam pela busca de provas. Mas, enquanto os primeiros o fazem movidos pela necessidade de apuração de responsabilidades individuais, ocupando-se de eventos de interesse apenas dos envolvidos (nesse ponto, Ginzburg discorda de Momigliano, lembrando a importância que a retórica judiciária vêm oferecendo para as discussões de metodologia da história, a exemplo do que se encontra no próprio *O queijo e os vermes*), os segundos não se limitam a tal objetivo, sendo que sua existência também se justifica pelo trato com temas de interesse geral das sociedades.³⁷⁴

Momigliano, em outras palavras, diz que o trabalho do historiador se distinguiria do trabalho do juiz/policial no aspecto do escopo de interesse suscitado pelo evento ou conjunto de eventos em questão, mas, sobretudo, pelo papel de leitor/intérprete oficial, exercido pelo historiador, que também envolve a responsabilidade pela autenticidade do fato como tal, isto é, pela chancela de que algo ‘realmente aconteceu’. Poderíamos não parar por aí, e ver ainda, na alusão às bulas medievais, uma imagem para a autoridade do historiador como um preceituador supremo de regras, dada a sua expertise, o que, ao lado da alegada inclusividade da comunidade de historiadores, é claro, não passará sem controvérsia.

De forma a não espessar a compreensão monolítica de história e micro-história, convido agora nosso segundo comentador, Luiz González y González. Suas considerações acerca da qualidade humanística da micro-história, e do recurso a efeitos da próprios da linguagem literária, criam o fio para identificar referências à micro-história no Projeto Inocência, não sem alfinetadas à macro-história. Assim, por extensão, será possível aferir se e como o posicionamento da historiografia, a partir da visada do micro-historiador mexicano, muda no que toca aos encontros e desencontros entre as narrativas histórica e ficcional.

Buscando fazer justiça a González y González, como a Ginzburg, é preciso esclarecer os termos da comparação possível entre eles. Há, decerto, um consenso quanto ao essencial: o perfil do micro-historiador e as bases da pesquisa micro-histórica. Isso, é

³⁷⁴ GINZBURG. *Relações de força*, p. 62.

claro, não os poderia isentar de suas mil e uma nuances, dadas as particularidades de seus projetos e estilos (a desigualdade de formações, interesses, enfoques e instrumentais, e que até mesmo leva a uma dificuldade de intercâmbio entre os micro-historiadores, reforça González y González, é própria do recanto da micro-história).³⁷⁵ Seria, portanto, difícil sustentar um cotejamento que partisse das tradicionais categorias estanques de semelhanças e diferenças. É possível, porém, revelar prioridades e inclinações que ora os aproximam, ora os afastam.

Uma das preocupações de que Luis González y González sempre esteve imbuído ao longo de sua extensa carreira foi com a afirmação do campo da micro-historiografia. Nesse sentido, é comum o apanharmos inventando e reinventando uma estética do micro-historiador, como uma personagem: o que faz, como faz, por que faz.

Em *Otra invitación a la microhistoria*, de 1985 – como nos demais trabalhos do ciclo de convites *Invitación a la microhistoria*, de 1972, e *Nueva invitación a la microhistoria*, de 1982 –, uma coisa resta clara: não há *um* micro-historiador. Talvez como nenhum outro, ele é um historiador que se customiza à vista de cada nova empreitada, conforme as necessidades de seu objeto.

Na mencionada obra, ele afirma: “Microhistoriadores são gêmeos por caráter, e não por ética profissional.”³⁷⁶ E, ao nos presentear com uma interessante tentativa de traçar-lhe os perfis, organiza-os em três: um que procede como a formiga, outro como a aranha, outro como a abelha.

O primeiro é, essencialmente, um “compilador disfarçado”, um transportador de “notícias do túmulo dos arquivos”³⁷⁷ para a forma do livro. Sua ética, estranhamente, é ainda a de natureza positivista, norteadada por cinco princípios:

- 1) o bom historiador não é de nenhum país e de nenhum tempo; 2) procede ao trabalho sem ideias prévias ou preconceitos; 3) devora seus amores e seus ódios; 4) não é rueiro, gosta do escuro e do canto, é armário, arquivo e rato de

³⁷⁵ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*.

³⁷⁶ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

³⁷⁷ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

biblioteca; 5) ele não se preocupa em compor e escrever bem, ele só tem que cortar, pagar, aviar um monte de tesouras e colar.³⁷⁸

O segundo, o “micro-historiador-aranha”, é personalista e autoindulgente, o que lhe destitui do status de historiador:

A arrogância da micro-historiador-aranha contrasta com a humildade da micro-historiador-formiga. O filho orgulhoso de sua pátria e de seu tempo é declarado em voz alta; ele não se importa em ser um homem preconceituoso; não esconde suas simpatias e diferenças; dá rédea solta à emoção e à louca da casa. Ele atribui mais importância à imaginação do que à investigação e à expressão de sua própria maneira de ser do que à comunicação do conhecimento. As obras do sábio-aranha não são nem mais nem menos que teias de aranha emitidas por si mesmo e não transmitidas de algo, coisas sutis ou insignificantes que não são tecidos fortes e duráveis. O ideal aracnídeo produz artistas brilhantes que não são verdadeiros historiadores.

Já o terceiro, corrigindo os excessos dos anteriores, parece ser a versão mais lídima do micro-historiador:

O terceiro tipo imita o comportamento da abelha que coleta, digere e tira mel do suco de uma infinidade de flores (...) Ele não é casado com seus preconceitos como o homem-aranha, nem com as ferramentas como o homem-formiga. Alternativamente, ele luta e simpatiza com suas ferramentas de trabalho; é crítico rigoroso e hermenêutico compassivo. Ele busca ser um homem de ciência quando se trata de estabelecer os fatos e torna-se um artista quando os transmite.³⁷⁹

Essa última descrição se mostra muito afinizada com as condições que, para Ginzburg, o bom historiador segue, a ponto de dizermos que ela facilmente poderia ser atribuída ao italiano: a de quem critica e inquire permanente suas provas (apresentada nas primeiras considerações de *Relações de força*) e a de quem cria, com rastros que podem até partir de si mesmo, teias que contam histórias, mas não se amolece nem demove do propósito de estabelecer os fatos (elaborada em *O fio e os rastros*).

Até aqui, poderíamos assentar como válida para ambos a asserção de que o historiador, desde que honre seu contrato com a verdade – o que pressupõe uma observância às fontes –, é, como outros narradores, um usuário da retórica. Entretanto,

³⁷⁸ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

³⁷⁹ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

conforme vimos, isso não é suficiente tampouco justo para Ginzburg, que resgata a retórica em seu sentido ‘originário’, manipulada pela autoridade aristotélica, reclamando de volta a especificidade de sua utilização pela historiografia (domínio que, embora nativamente diferenciado da arqueologia pelos gregos, passa a se confundir com o da última pelos discípulos de Aristóteles, pioneiros da pesquisa em arquivos).

Outro aspecto poderia talhar a suposição de uma concórdia entre González y González e Ginzburg. Dessa vez, trata-se de uma colocação do historiador mexicano no supracitado texto, pela qual ele incorre em uma aparente contradição com um dos traços de sua própria descrição do “micro-historiador-abelha”:

De fato, de acordo com Collingwood, “qualquer coisa pode se tornar um documento ou uma prova para qualquer pergunta”.³⁸⁰ *A micro-história, como regra, não costuma ter tantos testes quanto a macro-história*. No caso de comunidades rústicas, testemunhos diretos e fontes literárias são muito raros. O micro, além de documentos, utiliza como testemunhos marcas terrestres, aerofotografias, construções e mobiliários, onomástica, sobrevivências e tradição oral.³⁸¹

Se o micro-historiador – pelo que se pode inferir, o bom ou verdadeiro – é um “crítico rigoroso”, que confia ao mesmo tempo que coloca seus materiais e ferramentas à constante prova, soa algo incoerente que, um momento depois, González y González sugira que a micro-história, em face das provas menos usuais, algumas vezes, involuntárias, de que se vale, submeta-se menos a testes, ou, ainda, que careça menos deles que as provas na macro-história. Em nome da própria segurança da micro-historiografia como abordagem, natural seria pensar justamente o contrário: se menos habituais (raramente escritas), maiores as chances de que sua validade tenha sido pouco ou nada apurada, o que torna essa necessidade tanto maior. Dado esse caráter das provas, assim também, lógico concluir que muitos dos parâmetros para tal verificação ainda não existam, o que significa que eles devem ser forjados pelo próprio micro-historiador em ação.

³⁸⁰ COLLINGWOOD. *La idea de la historia*, p. 301 *apud* GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

³⁸¹ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha, grifos meus.

Ainda no quesito do tratamento das provas que dele se espera, as reflexões de Ginzburg e González y González, agora claramente dispostas, não se desvencilham da insistência de uma questão que atravessa todas as variedades historiográficas existentes, à qual viemos: a epistemologia da verdade. Nomeadamente a filosofia da história, seja ela aproveitada em discussões apenas teóricas, ou também assimilada pela prática, lida quase que invariavelmente com esse tema fulcral, em esforços múltiplos para apaziguá-la, às vezes bem, às vezes malsucedidos. De um lado, a convicção numa verdade maciça, que nutre o discurso filosófico sobre a categoria histórica corrente no século XIX (e que nem o positivismo endossou inteiramente); de outro, a flexibilidade relativista, que afiança uma indecidibilidade entre jogo e verdade, para alguns, equivalente a um ‘sequestro’ do conhecimento histórico.

Sem qualquer pretensão de oferecer um alento conclusivo, mas, bem ao contrário, de repercutir a irresolução com perguntas inspiradas em percepções e enunciados sobre a história oriundos de outros campos que também se propõem a pensá-la, é útil interpelar a micro-história sobre o mesmo tópico: será ela uma variedade de história que renuncia ao fetiche pela(s) verdade(s)? Não estaria ela, ao também tratar os artefatos históricos, muitos deles nem reconhecíveis como tais em outros tipos de análise, como jazidas na reconstituição das sociedades e culturas do passado, alimentando o realismo arquivístico-documental, apenas a partir de outros impulsos (uma história ouvida de um velho, uma ruína local, uma leitura livre)?³⁸² Em outra clave, se o micro-historiador concorda que a história “não está obrigada a se desfazer de nenhuma verdade, muito menos de toda a verdade”,³⁸³ ele está operando em simultâneo com dois sentidos de verdade (plural e singular)? Nessa hipótese, essa operação pode ser dada como válida para a história?

Considero que, tanto Ginzburg quanto González y González, são bem-sucedidos em fazerem reverberar tais perguntas.

A conversa proposta entre os dois micro-historiadores passa a um último e determinante tópico: a índole expressiva da micro-história.

³⁸² GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p.

³⁸³ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

Em item intitulado “A síntese micro-histórica”, de *Otra invitación a la microhistoria*, González y González opina:

Não há por que ter vergonha de confessar: micro-história e literatura são irmãs gêmeas. O medo não se justifica: a micro-história, transformada em ramo da literatura, não é obrigada a se desfazer de nenhuma verdade, muito menos de toda a verdade. Tudo está de acordo com e como. Não se trata de voltar à exposição versificada, tão útil aos povos letrados. A prosa é o meio de expressão dos povos com a escrita. Nem se trata de recorrer aos meios expressivos do romance e do drama. A melhor forma de ressuscitar o passado não são os estilos lírico, épico, oratório e dramático que têm uma função marcadamente expressiva, nem o coloquial por seu desleixo e mumificação, nem o litúrgico por sua extrema rigidez, nem o estilo científico que tem função apenas comunicativa e é tão mumificada quanto o coloquial. A micro-história se adapta bem à linguagem que admite a qualificação de humanista, que é como a do ensaio, não como a das ciências humanas.

O modo humanístico tem uma finalidade teórica como a literária ou científica. Sua principal missão é comunicar ideias, mas não a única, como acontece com a linguagem da ciência. No humanístico também existe a função de expressar sentimentos, embora não em doses tão altas como na linguagem literária. Na expressão humanística, a compostura gramatical é imposta com mais vigor do que nas letras, embora não tão absolutamente como na ciência. Nestes, nem originalidade nem intenção estética são permitidas, enquanto nas humanidades certas brincadeiras e alguns efeitos literários são válidos.³⁸⁴

A micro-história, dessa maneira, comporta a qualificação de “humanística”, o que, para González y González, aproxima-a estilisticamente da literatura, ou melhor, de recursos e efeitos que protagonizam a linguagem literária. A presença desses traços se justifica por desempenhar o discurso humanístico uma função não apenas comunicativa e informacional, mas também expressiva.³⁸⁵ A micro-história, ao exercitar tal discurso, que incorpora a vivência do historiador com o tema que tem diante de si (fatores como os

³⁸⁴ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

³⁸⁵ A propósito, a crítica da tirania utilitarista da linguagem, ou seu rebaixamento a ‘cavalo de santo’, que será uma das centelhas do ensaísmo contemporâneo, é central em Walter Benjamin, um visionário estético único. O projeto benjaminiano de linguagem veicula, em uma de suas dimensões, uma recusa ao propósito estritamente teórico e comunicativo, próprio da linguagem científica, a que González y González identifica como “mumificada”. O dom benjaminiano do estilo é também indiciário de uma sensibilidade humanística; longe de ser luxo ou esporte, algo que retiraria o historiador de seu objeto e propósito, ele faz bem o contrário, apurando o seu contato com eles. O método benjaminiano, centrado na citação histórica – uma montagem textual de fragmentos que recria a sensação do choque entre o passado e o presente, gerador da imagem dialética – promove uma experiência sensível para o leitor, apoiando-se, portanto, em imagens alegóricas e impressões. Isso evoca a experiência promovida pela literatura, de quem Benjamin é tão devedor, a qual torna sua narrativa verossímil ao torná-la sensível. É dizer: não é o bastante afirmar que o cachimbo pode ser fumado, ou fabricar a deliciosa sensação do fumo; é necessário materializar o cachimbo.

encontros que inspiram suas escolhas, sinais do percurso pelas fontes e desejos “pessoais” de história),³⁸⁶ se faz com uma dose de arte.³⁸⁷

Portanto, também está entre as atribuições do micro-historiador o cuidado com a forma; não é porque seu dever primeiro é para com a delimitação de fatos (o que confere a seu ofício um estatuto propriamente científico) que a estética do texto seja indiferente, ou admita desleixo. Tal estética também compõe o empreendimento histórico nomeado como micro-história, com vistas ao que González y González entende ser uma história concreta, com rosto, um tecido feito de muitos retalhos, muitas histórias. Sua espécie, se é que precisá-la não se choca com sua própria natureza, é o ensaio.

O ensaio, justamente, designa um texto sem forma fixa, que flutua entre o objetivo e o subjetivo e maneja diferentes tipos textuais (entre eles, a ocasiões, a narração). Nele, o articulador tenta, ou ensaia, sem rede de apoio, uma reflexão: ele abre sua oficina de pensamento, sem necessariamente se equilibrar em provas e conclusões sólidas. Nesse sentido, o ensaio também tem a ver com a capacidade deste articulador de trabalhar propriedades da linguagem de modo a refletir a sopesagem humana de uma matéria, isto é, (ricamente) inexata.

Ainda que não se deva tomar o ensaio como expressão única, desde sua origem, no seio da filosofia, pelas mãos de Michel de Montaigne e Francis Bacon, sua marca dominante é o encontro entre as forças intelectual e sensível, o que, é claro, será bastante associado à arte literária. O ensaio põe ênfase no conhecimento como percurso, e não como resultado, prezado, acima de tudo, pela ciência dura. Assim, resgata a presença de um sujeito vivo (ao contrário do sujeito impessoal), cujas aventuras de apropriação de um tema dão no que se guardará por *conhecimento*.

Ainda que o ensaio seja uma dicção muito celebrada entre os humanistas, pode-se objetar – e, aqui, essa objeção pode ser estruturada a partir do próprio Ginzburg – que sua informalidade colida com a formalidade do instituto da prova na historiografia. Isso talvez possa levantar mais uma razão para considerar a micro-história um tipo de análise que

³⁸⁶ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

³⁸⁷ Afirmação corroborada pelo próprio González y González ao definir o “micro-historiador-abelha”: “Ele busca ser um homem de ciência quando se trata de estabelecer os fatos e torna-se um artista quando os transmite.” (GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha)

carrega uma bandeira paradoxal: servir, por um meio metódico (se ela se quer *história*, em seu sentido mais rigoroso) a uma finalidade humanística.

A micro-história, abordagem ora focalizada, parece ainda reincorporar à historiografia o sentido ‘vulgar’ de história, como possibilidade inespecífica, apreensível pela primeira (mas jamais inteiramente) a partir de diversos mecanismos e ferramentas, que buscam contorná-la em sua amplitude. Graças ao exercício reflexivo que permite essa compreensão, e que também sustenta a posição marginal ocupada pela micro-história, esse tipo de análise se lança a um campo de experimentações com outros flancos dessa história, o que muitas vezes a impele aos limites do historiografável. Isso pode explicar, em parte, sua situação paradoxal: porque ela pretende abraçar uma história que se quer reconhecida como parte da historiografia, apesar de, pelos modos convencionais, não revelável. Em outras palavras, a micro-história não deseja, nem pode, prescindir de sua legitimidade, ainda que controvertível, perante a disciplina científica, do contrário, ela sacrificaria suas ambições para a história que a mobiliza.

E que história é essa? Uma história que se bifurca e modifica à medida que conecta novos elos à sua corrente, o que, na legenda da micro-história, é a história que se manifesta pelos muitos “atores da vida pequena”³⁸⁸ (a escala reduzida também favorece a pluralidade). Na companhia de cada um deles, vêm à tona histórias que, embora possam criar relações ou desacordos com as histórias contadas – substrato do conjunto a que Jean-François Lyotard deu o nome de *Grand Récit* –, não se limitam a resignificar, reescrever, levedar ou desmoralizar as histórias contadas, nem serão sempre indexáveis às últimas como peças desaparecidas de um quebra-cabeça.

Nesse sentido, há que se trocar o verbo que introduz um objeto fechado para a história pela conjunção aditiva, que o incrementa e desloca ao lado de cada nova companhia, assim: de ‘a história é’ para ‘a história e’, ou, ainda, ‘a história com’. Nessa perspectiva de conectividade,³⁸⁹ falar de uma história *com* é também falar de uma escrita aberta, a muitas mãos, em um impulso que emana de vários sujeitos e campos de

³⁸⁸ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p.

³⁸⁹ Valho-me, para meus próprios fins, de *insight* de Reinaldo Marques em seu texto “Acervo de escritores mineiros: espaço de saberes nômades” (2019), ao introduzir a noção de conectividade, decisiva para a memória e a cultura na contemporaneidade, como alternativa à tradicional tentativa de definição ontológica, cristalizada na pergunta “O que é...?” (MARQUES. Acervo de escritores mineiros: espaço de saberes nômades, p. 260-261)

conhecimento. Diferentemente da história que *é*, na qual, necessariamente, na prática, alguém será deixado de fora, a história *com* é a perspectiva de uma história domiciliada em nós, e não disputada por nós, conforme defendi na entrada poético-conceitual deste capítulo.

Essa perspectiva encerra um norte à produção de novos textos, pela inclusão de novas massas memoriais ao arquivo maior da historiografia, tanto quanto às releituras dos registros e fontes já consultados, cujas leituras originais tantas vezes servem a interesses políticos vigentes. Ela é, portanto, capaz de contar a complexidade da história (traduzindo a qualificação humanista atribuída à micro-história).

O Projeto Inocência, ao demonstrar lucidez sobre os impasses operacionais e conceituais da historiografia convencional – os quais criam terreno para novas propostas de história, como a micro-história –, referencia as tentativas desta modalidade de história de lançar luz sobre faces pouco ou nunca reveladas da história. Assim, de maneira um tanto provocativa, Pamuk coloca-se como um crítico da apropriação exclusivista que a *historiografia* (escrita) faz de *história* (os fatos verdadeiros), ao mesmo tempo em que credita a uma intervenção estético-ficcional, dentro de seu autorregulável universo, o poder de chamar *históricos* seu arquivo, narrativa e personagens.

No tópico seguinte, conheceremos a face da história *com* Kemal, uma face que sorri.

Enquanto isso...

Futuros amantes quiçá se amarão, sem saber/Com o amor que eu um dia/Deixei pra você.

Chico Buarque

Se tivesse de eleger um único episódio para representar a face da história no Projeto Inocência, protagonizado por um objeto dentro do qual toda a narrativa pudesse ser dobrada, eu diria: a noite do roubo do ralador de marmelo, já comentada, a propósito do gesto de antecipação de memória de Kemal. Permito-me novamente trazê-lo à baila.

No caminho de volta para casa, após mais um jantar na casa de Füsün, Kemal sente-se triunfante com sua nova aquisição. Porém, seu veículo é parado por um grupo de oficiais para uma revista habitual, quinze minutos antes do toque de recolher. É então que, ao iluminar o interior do carro com uma lanterna, um dos oficiais vê o ralador no banco de trás. Mesmo depois de ser indagado duas vezes, Kemal é incapaz de explicar o que fazia com o ‘perigoso’ objeto (nem arma de fogo nem faca) àquela hora da noite, dentro do carro. Seu motorista, Çetin, acode-o, informando o militar de que se tratava de um ralador de marmelo comum, o que não impede, naturalmente, que este seja confiscado. Após alguma deliberação com os colegas, o oficial, para a própria surpresa de Kemal, o libera, mas este se recusa a ir embora sem antes reaver seu ralador. Sem nenhum pudor, ele aborda o oficial, dizendo: “Acho que vocês ainda estão com o ralador de marmelo da minha mãe...”.³⁹⁰ E, novamente para sua surpresa, o oficial lhe devolve o objeto.

Esse episódio, em uma altura avançada da narrativa, insere de chofre o desenrolar do feliz infortúnio de amor de Kemal no contexto do regime militar turco, quatro meses depois do terceiro golpe de Estado sofrido pelo país, em 1980. Anteriormente, a situação política, a imprensa, a cultura popular e os comportamentos sociais, principalmente aqueles envolvendo o casamento e a sexualidade, em processo de ocidentalização, são elementos, ao que *parece*, meramente contextuais. Organicamente entrelaçados ao enredo, são, portanto, ‘cama’ para a revelação da face da história *com* Kemal: a história do amor. Afinal, enquanto a política oportunista colecionava inimigos, um homem, num recanto esquecido do subúrbio, colecionava a mulher amada, entre copos de raki.

A proeminência que o episódio do ralador tem para a presente discussão se justifica não só por ser um momento em que o pano de fundo toma a frente da narrativa, mas pela alteração simbólica sofrida pelo objeto em questão. Ao ser atravessado do espaço-tempo comum para o ‘país do amor’ – conforme eu mesma denominei a operação de subtração do objeto por Kemal, obedecendo a seu impulso de nostalgia antecipada de Füsün –, o ralador perde qualquer associação com a violência ou com a possibilidade de ferir, as quais, no contexto mencionado, lhe seriam de imediato acopladas. Apenas quando apropriado pelo protagonista, após saber que Füsün passara uma deliciosa tarde

³⁹⁰ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 323.

ralando frutos em companhia da mãe, o ralador se torna (mais) um ícone do amor, tanto quanto é alforriado da função a que se prestava em sua vida de objeto. Nesse respeito, o silêncio de Kemal, quando indagado pelo oficial sobre a natureza do inusitado item que portava naquela noite, mais do que expressão de medo ou desconcerto, evidencia que o nome dado à coisa nada mais lhe dizia acerca do que ele era. Tal comportamento diante do *souvenir* transparece a “disposição ao brinquedo”³⁹¹ da criança, que Kemal descobre, ao escolher ‘manusear’ a vida pelos objetos, jamais ter perdido. Sua recusa em nomear o ralador, portanto, manifesta justiça à verdade do objeto, quer dizer, à sua *inocência*, uma inocência atraídoada pelo (mau) hábito.



Figura 12 - 66º nicho: O que é isso?

Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 219.

³⁹¹ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 212.

Mas o que isso tem a ver com a história do amor, quer dizer, com a face da história com Kemal?

O ralador, com o simbolismo que o ‘país de chegada’ lhe empresta, é uma alegoria para a face jubilosa da história, que pouco conhece a luz. A face que a narrativa pretende revelar, ao revelar a face de Kemal, é a de uma felicidade silenciosa, enquanto *a outra história* acontece. De outro modo, sem a travessia simbólica representada no livro, a presença do ralador não poderia nos prometer nenhum acontecimento que contradissesse o que já cantamos em prosa e verso: a história humana é uma história de sofrimento.

Ao colocar este ralador sob o *spot* central, na cena aludida, Pamuk ilumina todo um patrimônio histórico desprestigiado, ou mesmo insuspeitado – se, como argumentei anteriormente, o raio de abrangência do ‘radar’ do estudioso permanece limitado às imediações ou a uma certa natureza de eventos. A sensibilidade para acusar a existência desses bens históricos está em vias de ser conquistada à medida em que cresce a disponibilidade para se conceber a existência humana para além das necessidades de sobrevivência e defesa, e em torno das quais se estrutura aquele que é seu principal reflexo, insistentemente captado pelo radar da macro-história: a guerra. Não apenas a guerra como evento, mas sobretudo como o hábito da violência. Nesse sentido, a guerra é o que não termina quando acaba, sendo, portanto, *ininterrupta* – a despeito dos entreatos de paz –, mas não *absoluta*.

Sim, a macro-história, comprometida com o registro diligente dos fatos que não deseja ver repetidos, tem como substrato os “aspectos penosos do ser humano”,³⁹² forjando a identidade racional, “varonil” e funcional da *pátria*.³⁹³ Enquanto isso, a face *mátria* desta identidade, à qual corresponde o feminino, *yin*, toma os aspectos amenos da vida humana como assunto da história: a infância, a família, a terra natal, o ócio, o amor, a gastronomia, os prazeres, entre tantos outros.³⁹⁴

³⁹² GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, trad. minha.

³⁹³ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ *apud* GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 252.

³⁹⁴ Para González y González, a primazia desses temas não significa que a micro-história tenha eliminado o tema do guerreiro: “A vida militar – o tema antes de toda a história – foi injustamente desacreditada pela batalha histórica. ‘Mas a história militar – como diz Jean Meyer – é muito mais do que combates. Por um lado, é um aspecto do fenômeno social da violência e, por outro, o campo de ação daqueles grupos sociais que são os exércitos.’ Além disso, ‘cada região tem sua própria guerra’, que cabe ao microhistoriador

Ginzburg sopesa a tentativa de Luis González y González, quando este, no início de sua carreira, arriscou-se a denominar a macro e a micro-história, respectivamente, como história “pátria” e “mátria”³⁹⁵ (González y González, a bem da verdade, nunca esteve bem-resolvido com o nome micro-história, a que, em *Otra invitación a la microhistoria* ele a chama de “palavrão”).³⁹⁶ Uma tentativa, na opinião do italiano, discutível, em face do risco de se comprimir a história em uma dicotomia de somenos problematidade. Embora, por essa e outras razões, a nomenclatura não tenha mesmo vingado, a consideração desses epítetos desvela-nos uma importante associação dessas duas frentes de engajamento da empreitada histórica com as polaridades masculina e feminina. A possibilidade de perceber não apenas a polaridade feminina – cuja obliteração está por ora em questão –, mas também as interações possíveis entre ambas, com vistas, inclusive, a contribuir para uma possível restituição de equilíbrio entre as práticas historiográficas, depende da capacidade de suspendermos a guerra ‘em nós’, assim como os predicamentos implícitos, também estruturados culturalmente, dos chamados *otium* e *negotium*.

Sabemos, em primeiro lugar, que, “nos contextos de guerra, a dificuldade e a urgência de manutenção das condições sociais de vida se tornam (mais) visíveis, o que tira o foco (...) deste ou daquele indivíduo de modo abstrato e do valor isolado desta ou daquela vida”.³⁹⁷ Assim acontece a história; assim se escreve a história, e a tematização exaustiva e desproblematizada dos “quadros de guerra” – para ficar com a expressão de Judith Butler –, na macro-história, frequentemente também nos induz à despersonalização ou desindividualização radical das vidas e contextos humanos. Isso, apesar de medida impreterível, não apenas para a sobrevivência coletiva, mas para a memória – se a entendermos não só como instrumento simbólico de conservação, mas que inspira a conservação real da espécie, na hipótese, não remota, de novas catástrofes –, mantém-nos

esclarecer. A velha história de generais e bandidos, canhões e rifles, batalhas e combates não vale a pena se aposentar simplesmente por ser velha.” (GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha).

³⁹⁵ GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 252.

³⁹⁶ “(...) História da pátria, história *yin*, história metropolitana, micro-história, história paroquial, mas não um expletivo como a micro-historiografia. Nem é necessário ir em frente para encontrar o nome certo. Sem ele, a espécie se exerce há dois mil anos.” (GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha)

³⁹⁷ BUTLER. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*, p. 59.

a distância de um conhecimento de outras arenas da história. Do mesmo modo, somos mantidos a distância da desnaturalização necessária das matrizes usuais de interpretação dos fatos históricos e, antes de mais nada, daquilo que nos motiva a aquilatar estes e aqueles fatos como *históricos*, em detrimento de outros.

Se a polaridade dominante se recusa a pisar o pequeno mas pantanoso mundo de expressões humanas imponderáveis (pouco ou nada representativas em números), não reguláveis, ou mesmo não passíveis de registro convencional, tampouco será possível considerar como história aquilo que acontece fora das trincheiras. (Onde a história das cartas, poemas e canções escritas por aqueles que morreram no *front* às mulheres que ficaram para trás? Onde a história destas mulheres? E a história das “festas caseiras, nascimentos, batizados, primeiras comunhões, dias santos, casamentos, piqueniques”³⁹⁸ no seio das famílias durante as guerras? E a história dos amores proibidos, das transgressões e redenções entre os homens nas concentrações de guerra?) Sem isso, todo um universo de experiências seguirá acomodado no que aprendemos a designar como *otium*, curiosamente um conceito latino de origem militar, empregado para fazer referência ao período intervalar entre batalhas, quando os soldados permaneciam acampados, e a pena da História, supostamente, repousava sobre o papel. Ora, serão a pausa, a brincadeira, o repouso, a contemplação – e toda a profusão de acontecimentos da vida interior – a hora ociosa da história?

Deter-se na dimensão dessa designação, com os significados que lhe foram aferrados, evidencia, uma vez mais, o poder que certas palavras têm para radiografar os valores, preceitos e preconceitos de uma cultura, modelando também a cultura historiográfica. Enquanto o *otium* for um estado de inatividade, o *negotium* (a subsistência, a vida prática, as transações comerciais, a reprodução, a defesa e, em última instância, a guerra) será a única expressão da vida humana digna de nota.

O balanceamento entre as referidas polaridades masculina e feminina, portanto, é um dos convites da micro-história, reacendendo a possibilidade de fazer com que mais abordagens, temáticas e atores contracenem, ou, novamente, de uma história *com* mais

³⁹⁸ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

gente e mais repertório. Logo, com divisões menos estanques entre área nobre e periferia, linha de frente e bastidor, protagonistas e figurantes.

A essa altura, é preciso situar o que pretende o Projeto Inocência, como exemplar da ficção do arquivo em análise, ao fazer referência implícita à micro-história e o que ela persegue: um manifesto, menos pela cartilha que pela narrativa, pelo *direito à história*, assim como por uma história que trabalhe com mais aspectos da vida humana (neste manifesto, também o arquivo tem parte). Vejamos objetivamente como isso acontece no Projeto Inocência.

Ponho em tela uma última vez o episódio do ralador, que, como já disse, permite ver, de maneira exemplar, como o livro não mantém um foco cerrado sobre os acontecimentos históricos do ‘entorno’; a presença deles se faz sentir *enquanto* avança a espiral da história de amor de Kemal e Füsün. Esse movimento de inversão do que habitualmente encontramos nos romances históricos – que ornaram os acontecimentos políticos e bélicos com o alívio romântico – cria um efeito estético que rechaça inteiramente uma hipótese de leitura do Projeto Inocência como se ele enxertasse as personagens ficcionais em um contexto social e histórico tão só para criar um bom pretexto para abordá-lo, levando a essa ou aquela revisão, *strictu sensu*, da história sabida. Rechaça ainda a ideia consolidada de que a literatura equivaleria, no mais das vezes, a um releu subterfúgio, uma retórica, para driblar a ausência de estofos documentais quando se lança a capítulos delicados da história. Isso se comprova na medida em que o Projeto Inocência, em tom provocativo, não arvora um esforço de representação de outro episódio ‘histórico’ além do *amor*, problematizando assim o fato de que, tradicionalmente, os amores não sejam aquilatados como ocorrências de interesse histórico, e tampouco as guimbas de cigarro da mulher amada ou um ralador de marmelo teriam, no paradigma historiográfico convencional, validade documental. Não, Kemal e Füsün não estão nos livros de história – o Projeto Inocência parece dizer – mas poderiam estar, e seu amor, ordinário e extraordinário, não serve de molde do amor universal, embora toque a universalidade do amor.



Figura 13 - Detalhe do painel com a coleção de 4.213 guimbas de cigarro de Füsun

Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 228.

A obra de Pamuk, assim, se oferece oportunidade reflexiva aos historiadores de todos os tamanhos e feitios, o faz precisamente ao suspender a tematização dos acontecimentos repertoriados no período referido da história da Turquia e, da mesma forma, ao se furtar a construir personagens politicamente engajadas (o que não significa, como já pudemos ver, que elas não respondam indiretamente, em sua intimidade, a tais acontecimentos). E, em última instância, ao escolher, lucidamente, trabalhar com personagens que sequer são históricas em sentido estrito, o que lhes permite, assim, serem vetores mais efetivos da tese do Projeto Inocência, não por acaso, coincidente com a conclusão de Kemal sobre sua própria vida: a história humana é, também, uma história feliz.

Nesse particular, é justo lançar nova luz sobre a dilatação espaciotemporal no Projeto Inocência, antes comentada. ‘Efeito colateral’ do amor (como vimos, tal qual se o mundo, no tempo da inocência, passasse a ser experimentado em câmera lenta por aquele que ama), essa dilatação também passa a exprimir uma recusa em cadenciar a

narrativa em um ritmo caracterizador das ações automatizadas e violentas, o que novamente aproxima o projeto pamukiano do espaço-tempo micro-histórico. É o que também se comprova pela exploração de uma geografia estática, basicamente de interiores, que, embora caseira e cartografada pelo sentimento, é como um universo dobrado dentro de si, que se expande ao contato com o visitante.

Pois bem, se dar estatuto histórico à felicidade apoia-se no valor da vida de *um*, não se pretende sustentar, por meio deste, a reconstrução de uma história social (o que não impede que Kemal acredite firmemente nas correspondências). Inventa-se, em vez disso, uma maneira de justificar a presença desse indivíduo na história (o museu em honra à mulher amada), em que é ele quem fala e, antes de tudo, em seu próprio nome. Com isso, Pamuk ironiza o desprezo que o indivíduo e as relíquias simples do cotidiano (palco, por excelência, da micro-história) normalmente recebem dos grandes relatos, bem como o elogio da verdade factual, criando uma obra com personagens *ficcionais* que consumam sua existência no mundo real de leitores/espectadores, habitando nada menos do que um museu. Numa clara investida contra a monumentalidade, nele, cacarecos de valor sentimental pedem passagem como arquivos soberanos da memória. Ao pé do ouvido, eles nos segredam: a história também se faz com as quinquilharias, animadas ou inanimadas. O Projeto Inocência, como uma história contada primordialmente pelos objetos, também parece alegorizar o compromisso de devolver voz aos *outros* que sempre estiveram ‘objetificados’, na posição de peças figurativas, ou animadas apenas quando se trata de falar do conjunto.³⁹⁹ Assim, alavanca-se o entendimento de que a história é mesmo algo que deve “ser visto através dos olhos dos outros e das relíquias”,⁴⁰⁰ estes, na condição ativa de narradores.

Outro alvo da crítica ‘amorosa’ do Projeto Inocência é a posição comumente ocupada pelos atores e personagens abordados na micro-história, a qual, conforme González y González, seria a de “quase sempre analfabetos”, não geradores, portanto, de “provas de sua vida e de suas virtudes”.⁴⁰¹ O príncipe amodernado de Pamuk desvia-se radicalmente dela, ao ser apresentado com o imaginário, as letras e a fina sensibilidade

³⁹⁹ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

⁴⁰⁰ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

⁴⁰¹ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

do homem privado, portanto, com a possibilidade de gerar provas de sua vida, sendo o museu a prova triunfal, “produto puro” de sua memória pessoal.⁴⁰² Dessa maneira, ao realizar uma tinta forte da proliferação de rastros para sua vivência de amor, Kemal desafia o imperativo do esquecimento para os anônimos e – nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin – a “regra de ferro” da vida moderna,⁴⁰³ a qual, conforme assinalou Benjamin, está sintetizada no estribilho do poema “Cartilha para os cidadãos”, de Bertold Brecht: “Apague os rastros!”⁴⁰⁴ Mais do que isso, ao erguer, não um altar pessoal, mas um museu, para homenagear um acontecimento delicado e insignificante de sua vida ignorada – convidando as experiências de amor e inocência dos visitantes a interagirem com a sua própria –, Kemal abre a casa que um dia abrigou sua vivência feliz e que passa então a abrigar o extravasamento dela, já que, está visto, ela não cabe em si. Por essa razão é que ela pede atravessar e ser atravessada por outras, suscitando encontros incessantes entre o anfitrião e seus diferentes hóspedes, encontros que são como contas que o museu-narrativa vai *coleccionando* em um fio infinito. Assim, a história de amor de Kemal e Füsün viaja – *indoors* – para fora de si mesma, ao conectar-se, em constelação (palavra com sabor benjaminiano), com a história de cada visitante, sendo talvez por isso passível de desdobrar-se, ou seja, de reabrir e perenizar-se a cada nova conexão firmada. Sem pretender ser alçada a arquétipo ou exemplo, nem reconstruir qualquer verdade ou lição sobre o amor, a história de Kemal e Füsün aciona uma espécie de genealogia secreta dos amantes, reafirmando solidariedade justamente àqueles que não sabem se fazer imunes ao amor. Natural que sejam estes também aqueles que, embriagados, não sabem reconhecer a suprema felicidade de amar enquanto ela acontece, em cada instante,⁴⁰⁵ portanto não qualificados como conselheiros ou *experts* para ensinamento de futuros amantes. O amor é seu único legado e, por isso mesmo, anfitrião e hóspedes têm muito a compartilhar: a inocência.

⁴⁰² GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *Otra invitación a la microhistoria*, s.p., trad. minha.

⁴⁰³ GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*, p. 51.

⁴⁰⁴ BRECHT *apud* GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*, p. 52.

⁴⁰⁵ A “atenção intensa e devotada” (PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 438), estendida a cada objeto por Kemal, como grifo eterno da singularidade de cada momento vivido em companhia da amada, expressa, além de tudo, o desejo do protagonista de “redimir-se” do lapso de não haver percebido que a primeira tarde de amor com Füsün era o momento mais feliz de sua vida: “(...) eu não sabia. Se soubesse, se tivesse dado o devido valor a essa dádiva, tudo teria acontecido de outra maneira?” (PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 9).

Logo, quando se trata de amor, a inocência é o único segredo que não pode ser guardado, porque é o único a ser dividido. Não à toa, ela é o ponto focal da obra,⁴⁰⁶ de maneira a realçar a inexistência de uma sabedoria sobre o amor, porque este paira acima dela, desfazendo-a na mesma proporção em que cresce a necessidade daquele que ama de não confinar sua vivência ao silêncio. (A necessidade humana de falar de amor se torna tanto maior quanto menos ele é compreendido.) Algo, nesse movimento, talvez permita entrever a silhueta da velha *Erfahrung* benjaminiana, como a possibilidade de reconhecimento mútuo entre os indivíduos, nesse caso, ainda que rondado pela chance do ridículo e do absurdo (a começar por nosso impulso de ridicularizar antecipadamente o convite fora de hora e de moda de Kemal). É o que se verifica graças à criação de um ambiente, não apenas literário e abstrato, mas, bem antes, físico e sensorial, que é também uma ocasião oportuna para a reunião: o museu. A não estabilização da obra em um único veículo, a saber, o livro, não é uma extravagância,⁴⁰⁷ mas o fato de maior importância do Projeto Inocência no sentido de promover tal reunião, convertendo o transbordamento da vivência em acontecimento estético. Temos, assim, um espaço que pede passagem em um mundo presentista e de desencontros incontornáveis para buscar oferecer, ainda que em simulacro, um tempo do encontro, que aqui só parece existir porque as reminiscências de um tolo de amor têm vez. O projeto parte, então, de uma história fechada para um arquivo aberto, pois, para Kemal, só faz sentido ‘ser feliz *com*’, isto é, que sua felicidade não seja apenas passível de memória pessoal (recolha ulterior do sentimento), mas aberta ao manuseio, ao usufruto comum:

No fim das contas, a finalidade de um romance, como também de um museu, aliás, não é narrar nossas memórias com tamanha sinceridade que conseguimos transformar a felicidade individual numa felicidade compartilhável?⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ A despeito da centralidade atribuída a muitos significantes no museu, atente-se para o fato de que é a *Inocência* que lhe dá nome, e não o Amor, Füsün, nem mesmo a Felicidade.

⁴⁰⁷ Conforme o próprio Pamuk, no texto de abertura do catálogo *The Innocence of Objects* (2012), empreitar o museu permitiu-lhe resgatar em si o pintor e estudante de arquitetura que, aos 23 anos, abandonou tudo para escrever. Apesar disso, Pamuk declara que jamais se “livrou do desejo de pintar” (PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 15, trad. minha), um desejo que, visivelmente, comparece na criação de uma aventura plástica que fabrica a memória em “textura viva” (JAGI. Corredor da memória).

⁴⁰⁸ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 360.

A criação, sem metáfora, de um porto para o encontro é, nesse sentido, autoexplicativa: Pamuk não se contentou em imaginá-lo no interior do livro porque sua confiança na partilha passa pela disponibilidade de condições *materiais*, a saber, o espaço e os objetos. Para tanto, ademais, não se pode prescindir da presença do corpo, pois são os sentidos do visitante a interatuar com os objetos, ‘língua’ em que as histórias, para Kemal, são também articuláveis. O compromisso com a produção de uma materialidade geoespacial para o museu revela, então, estar amarrado à premissa-mãe do Projeto Inocência: 1) o espírito existe sem a matéria, mas esta é o que lhe dá alcance para além de si mesmo e o transforma; 2) o espírito impede que a matéria seja um recipiente vazio, à espera apenas de perecer. Assim, a ficção é a alma que não pertence ao corpo do museu, mas que, ao nele se corporizar, pode viver novas histórias, além da de Füsün e Kemal, como um livro que se deixa escrever pelos que o percorrem, sejam eles leitores ou não da obra de papel. De igual maneira, ela dá causa ao museu e inaugura uma linhagem de museus privados sem precedentes. Com essa manobra, Pamuk assegura, entre o livro e o museu, um mutualismo sem dependência, visto que, mesmo na hipótese da leitura ou da visita solitária, há uma única narrativa, que os interliga.⁴⁰⁹

Por fim, ao corporificar o museu na terceira dimensão, o autor também lhe angaria uma posição no painel da memória local e universal. É bastante significativo constatar que, hoje, o Museu da Inocência tenha se incorporado à paisagem imemorial de Istambul, atraindo um influxo crescente de turistas de todas as partes do mundo para uma área desprivilegiada da cidade – Çukurcuma, distrito de antiquários –, já que a visita ao local passou a ser tão obrigatória quanto a visita à Santa Sofia ou ao Palácio de Topkapi. Essa livre circulação entre os monumentos da ‘alta história’ e um símbolo da história menor sintetiza a contribuição simbólica do Projeto Inocência à restituição do diálogo entre os chamados grandes e pequenos.⁴¹⁰ Sejam uns ou outros, contudo, eles não estão em posição de passiva espera pela mão que escolherá inclui-los, ou não; eles são a própria mão que os escreve.

⁴⁰⁹ Mais recentemente, o projeto multimídia ganhou um catálogo, *The Innocence of Objects* (2012), e um ficciomentário, *The Innocence of Memories*, assinado por Grant Gee (2015), com roteiro de Pamuk. Nele, Pamuk nos permite reencontrar a narrativa sob o ponto de vista de uma espectadora sem envolvimento direto nos eventos narrados, Ayla, amiga e vizinha de Füsün.

⁴¹⁰ BENJAMIN. Sobre o conceito de história.



Figura 14 - O museu-casa

Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 19.

Nesse sentido, acrescente-se que o Projeto Inocência reafirma o despropósito de se falar em *passado*, o passado intransitivo, em prol daquele que é transmissível e reanimado ao avivar as memórias de cada visitante. Por isso, o passado que conhecemos no projeto é o passado *de alguém* – Kemal –, mas não simplesmente acessível por meio da “floresta encantada da rememoração”,⁴¹¹ por ele fabricada e oferecida ao olhar alheio. Ele é acessível também pelo ‘passando’ forjado pelo visitante, o que consolida a noção anfíbia de museu-casa, como a memória que vive enquanto hospeda outras.

Para concluir este tópico e comentário direto do Projeto Inocência, entendo que a produção de uma “prova de vida” inteiramente dedicada ao amor, e ao amor por uma

⁴¹¹ BENJAMIN. *A imagem de Proust*, p. 40.

mulher, faz jus à micro-história, por ter esta, entre seus motores, dar a conhecer a aludida polaridade *feminina* da história, a qual pode ocasionalmente favorecer o estremecimento das fundações do patriarcado e da narrativa por ele controlada. (Aqui, bem entendido, tal polaridade não pode ser reduzida a questões de gênero.) Não obstante, restaria, como *burning question* ao sr. Pamuk, por que razão aquela a propósito da qual se levanta todo um patrimônio histórico sonogado é tão apassivada e mesmo inexpressiva na história contada: Füsün.⁴¹² Sim, ainda que o projeto esteja claramente definido como a história *com* Kemal (nem santo, nem sábio), Füsün parece ser verdadeiramente o único objeto de coleção em cena, ora um fino bibelô, ora uma esfinge sedutora, e o leitor seria incapaz de preencher uma ficha de leitura que se aprofundasse em sua identificação: quem é Füsün? o que ela pensa e sente? qual a cor de sua voz? qual o seu *eu-te-amo*? qual seria o seu inventário ‘negativo’ de objetos, isto é, daqueles que foram subtraídos por Kemal, se lhe fosse dado fazer um? qual a sua inocência?, e assim por diante. Essa hipótese pode ser corroborada pelo último diálogo entre Kemal e Füsün, antes da precipitada morte dela num acidente de carro (e que, a bem da verdade, mais parece um suicídio, já que a moça insiste em dirigir, apesar da pouca experiência como motorista e de seu estado de nervos). O noivado do casal havia acontecido no dia anterior, e nada parece explicar a fúria que se apodera de Füsün, a não ser que não se tratava de um rompante, mas da explosão de alguém amordaçado por muito tempo. Então, pela primeira e única vez, ela atira a *sua* verdade sobre Kemal:

“Imagino que não vamos passar bebendo a manhã mais linda que o mundo já viu. O que vamos fazer?”, perguntei (...) Este lugar está ocupado, minha jovem?”

“Não sou mais uma jovem.”

(...)

Um cachorro de orelhas pretas aproximou-se de nós com grande cautela vindo do posto de gasolina, abanando amistosamente a cauda. Era um cachorro sem nenhuma particularidade, um vira-lata comum. Depois de me examinar com o faro, e em seguida Füsün, pousou a cabeça no colo dela.

“Apaixonou-se por você”, disse eu.

⁴¹² Ensaando um diálogo interno entre as narrativas de Pamuk, a julgar pelo romance *Neve*, de 2006, vencedor do Prêmio Nobel, o silêncio feminino é alvo de denúncia social e cultural. No romance, jovens mulheres são abatidas uma a uma pelo suicídio, adotado por elas como estratégia feroz mas silenciosa de sororidade feminina numa pequena cidade da Anatólia Oriental. A tragédia, resposta à falta de voz da mulher sobre sua própria vida, é impronunciável no ambiente religioso asfixiado, não fosse por um poeta exilado, Ka. Füsün, também uma vítima fatal das decisões masculinas no *Museu*, parece irmanar-se às mulheres de *Neve*.

Mas Füsun não respondeu.
“Ontem, quando estávamos chegando, ele latiu três vezes para nós”, disse eu.
“Você reparou? Vocês tinham um cachorro de louça igualzinho a ele em cima da televisão.”
“Que você também roubou.”
“Eu não diria que foi ‘roubo’. Sua mãe e seu pai, vocês todos sabiam disso desde o primeiro ano.”
“É verdade.”
“E o que eles diziam a respeito?”
“Nada. Meu pai ficava aborrecido. Minha mãe fazia de conta que não tinha importância. E eu só queria ser estrela de cinema.”
“E ainda pode ser.”
“Kemal, o que você acaba de me dizer é mentira. Nem mesmo você acredita nisso”, disse ela em tom muito sério. “E isso me deixa com muita raiva – ver como você sabe mentir.”
(...)
“Venha, querida, entre e vamos voltar. Está ficando tarde.”
(...)
“Você não entende nada.”
“O que eu não entendo?”
“Por sua causa, eu não tive a chance de viver a minha vida, Kemal”, disse ela.
“Eu queria ser atriz.”⁴¹³

Esse diálogo de surdos é uma mínima amostra da vasta porção de desencontro de que o encontro entre Kemal e Füsun parece se revestir – ao menos da perspectiva da última –, deixando apenas entrever a assimetria das condições socioculturais para homens e mulheres à época. Se tais condições permitiram a Kemal, apesar dos revezes, escolher seus próprios passos, Füsun somente dançou, uma e outra vez, conforme a música. Como esta tese não terá espaço para um enfrentamento dessa camada da obra, compartilho com o leitor o convite pessoal (mais que um convite, um apelo) que *O Museu Inocência* me fez. Em curso mental, já venho respondendo a ele, até um futuro encontro *a sós* com Füsun: fabular, ainda, uma outra história; a história em que é a musa quem fala.

Enquanto Kemal Bey desafia o anonimato, ou melhor, a própria *inexistência* histórica, em direção oposta, a missão de BUARQUE DE HOLLANDER, Ciccio, é haver-se com o nome, para conhecer quem lhe deveria ser mais familiar.

⁴¹³ PAMUK. *O Museu da Inocência*, p. 405-406.

O irmão alemão e o pai dos livros

Se existisse um caminho que levasse Ciccio, protagonista de *O irmão alemão*, até o pai, os livros seriam o mais curto. Mas não; não há exatamente um caminho para esta ilha cercada de livros por todos os lados. Pontes? Também esteiras descontínuas feitas de livros, entre um ‘já leu?’, ‘ainda não’, à hora das refeições, ou em colóquios estritamente inevitáveis entre pai e filho no limiar da biblioteca.

Por essa razão, desde o início da narrativa, o protagonista se nos apresenta como um contraventor, a quem os limites pouco têm a dizer, sobretudo numa hora política em que a contravenção é o arremedo da liberdade. Ciccio é um hábil violador de carros, residências, leis, segredos. Aventurar-se a conhecer o pai, entretanto, é seu maior ato de rebeldia, porque este, ao contrário dos carros, das casas e das mulheres, *não* se dá a conhecer, ou – seria melhor dizer – a *ler*? E Ciccio o sabe, ao buscar, em seus desbravamentos juvenis, uma maneira um tanto sinuosa de se aproximar do pai na sensação que lhe era mais cara: “Entrar pela janela de uma casa (...) deve ser como meu pai abrir pela primeira vez um livro antigo”.⁴¹⁴

Tal senso deficitário de limites, expresso por um desprezo natural do protagonista pelas portas fechadas ou pelo dito ‘alheio’, naturalmente parece responder à inacessibilidade do pai, estranhamente construída e comunicada pelas portas abertas da biblioteca, seu exílio doméstico. É assim que, ao contrário do que seria de se esperar, Sérgio de Hollander trabalha: tanto pior para Ciccio, torturado pela sugestão enganosa de abertura, desmentida pelo primeiro olhar lançado pelo pai ao intruso, no caso, qualquer um que não seja o primogênito, Mimmo. Mas a questão de Ciccio com os limites também passa pela relação por ele entabulada com os livros, predisposta pela bibliofilia do pai. Para o protagonista, “paredes eram feitas de livros”,⁴¹⁵ o que é o mesmo que dizer que, para ele, paredes *eram* livros. Desde a infância, a ausência deles o impede de reconhecer as paredes nuas – entenda-se, sem livros – como paredes, isto é, como limites, não apenas

⁴¹⁴ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 13.

⁴¹⁵ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 17.

como aquilo que não podia ser transposto, mas também como aquilo que lhe servia de amparo:

(...) para mim, paredes eram feitas de livros, sem o suporte desabariam casas como a minha, que até no banheiro e na cozinha tinham estantes do teto ao chão. E era nos livros que eu me escorava, desde muito pequeno, nos momentos de perigo real ou imaginário, como ainda hoje nas alturas grudo as costas na parede ao sentir vertigem. E quando não havia ninguém por perto, eu passava horas a andar rente às estantes, sentia certo prazer em roçar a espinha de livro em livro. Também gostava de esfregar as bochechas nas lombadas de couro de uma coleção que, mais tarde, quando já me batiam no peito, identifiquei como os *Sermões* do Padre Antônio Vieira. E, numa prateleira acima dos *Sermões*, li aos quatro anos de idade minha primeira palavra: GÓGOL (...) Calculo que então, aos trinta e tantos anos, meu pai já tivesse quase a metade dos livros que juntou na vida. E, antes de minha mãe, imagino que essa livralhada, além de empilhada no escritório, atulhasse os dois quartos vagos dos futuros filhos, em forma de escombros de pirâmides astecas. Mamãe tratou logo de erguer estantes pelas paredes do sobrado, e ao engravidar decorou o quarto do bebê com livros de linguística e arqueologia, além da mapoteca, dos espanhóis e dos chineses.⁴¹⁶

É assim que a biblioteca do pai chega a configurar um todo orgânico com o corpo de Ciccio, assim como o corpo da mãe, para a criança, indistingue-se de seu próprio corpo no começo de sua vida. Esse desejo de ruptura parece se manifestar apenas quando o pequeno Ciccio ataca uma das preciosidades do pai, uma primeira edição de Hans Staden:

(...) uma primeira edição de Hans Staden do século XVI fiz o favor de inutilizar. Foi num dia em que meu irmão me disse que, quando nasci, meu pai me tomou por um mongoloide. Eu nem sabia o que era um mongoloide, foi a gargalhada do meu irmão que me acertou. Arrastei uma cadeira, alcancei o nicho e catei o livro que me pareceu mais sagrado, por causa das letras de ouro na capa dura. Espicacei página por página, depois ainda mijeí por cima. A capa não consegui rasgar, e já tocava fogo nela quando mamãe chegou e me deu um tapa na cara que nem doeu. Mas quando meu pai desceu as escadas com o chinelo na mão, me caguei todo e mijeí o que não tinha para mijar.⁴¹⁷

Ciccio narra sua reação inaugural aos abusos de primogenitura praticados pelo irmão, que, na ocasião, não por acaso já tenta ofendê-lo pela língua. O resultado seria inócuo, pois Ciccio ignora o significado do impropério dardejado pelo irmão. É a gargalhada escarninha de Mimmo que o atinge, e dói mais que o tapa da mãe, precipitando Ciccio a profanar a relíquia sagrada do pai, sem dispensar a mais poderosa e versátil arma

⁴¹⁶ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 17.

⁴¹⁷ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 18.

à sua disposição: a própria escatologia. Tal gesto revela sua presciência de onde estava o tesouro do pai, cuja intervenção súbita o estimula ainda mais a se ‘expressar’, entre a birra e o medo, mijando e cagando (“me caguei todo e mijei o que não tinha para mijar”). Esse episódio representa simbolicamente o primeiro movimento de dissociação do corpo de Ciccio daqueles hieráticos apêndices, e prefigura seu *vis-à-vis* com a supremacia dos livros na residência dos Buarque de Holanda.

À vista disso, seria mais provável que o protagonista declarasse guerra definitiva aos livros do pai; no entanto, ele retém outro aprendizado, mais promissor: se algo é capaz de tirar o pai dos livros são os próprios livros. Essa convicção, reforçada pela maturidade, impele Ciccio a se tornar fiel frequentador deles, e é difícil afirmar em que medida ele se transforma em um amante da literatura para perseguir a própria identidade ou a do pai. Assim, os livros são, em parte, amigos espontaneamente cultivados por Ciccio (ainda que todos eles lhe sejam oficialmente apresentados por Sérgio), e, em parte, amigos do pai, os quais o filho entende ser estrategicamente necessário manter perto de si. Multiplicando esse ‘círculo de relações’ comum com um homem que frequenta preferencialmente livros a pessoas (e, em todo caso, os amigos de Sérgio também obedeciam à regra estrita de serem escritores), Ciccio aumenta suas chances, ou assim o espera, de ganhar um lugar na ‘estante’ do pai.

Se, para Ciccio, o pai é um homem tecnicamente ilegível, no silêncio de quem vive naufragado em palavras alheias, os vestígios de suas raras emersões à superfície ganham o valor de tesouros. Mapeados e inquiridos pelo filho, estes vestígios abastecem seus esforços de coabitar, despercebido, os mundos visitados por Sérgio, e, sobretudo, de forçar coincidências com sua passagem, para assim estar em sua presença. Nesse sentido, a biblioteca se torna, definitivamente, um arquivo involuntário do próprio do pai (até mesmo de seu corpo), que se dispersa, à sua própria revelia, em rastros. Para Ciccio, eles são tanto mais valiosos quanto mais distraídos e bem acomodados no interior, porque mais lastreados com o *fora*: sintomáticas marcas de manuseio, como páginas fechadas ou cortadas à espátula, grifos, cinzas de cigarro, recibos de compra, recortes de jornal, rascunhos, dinheiro, documentos, cartas etc. Afinal, os livros lidos pelo pai são as mais achegadas testemunhas do homem, do corpo que os lê, da mão que lhes segura, de sua rotina e pulsação, gostos e desgostos, humores e sentimentos. A nossos olhos, a biblioteca

assume esse indisputável estatuto de arquivo involuntário quando o filho descobre que o pai havia confiado, a um de seus volumes mais nobres, *O ramo de ouro*, a carta de Anne Ernst, uma datilógrafa que namorara durante uma estadia, a trabalho, na Alemanha. Da relação, por acidente, nasce um filho, fato de que Sérgio só toma conhecimento de volta ao Brasil, quando já estava casado e estabelecido.⁴¹⁸ Com isso, inicia-se o caso do irmão alemão para Ciccio, um detetive forjado em casa.

Asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita, recorte de jornal, papelzinho com garranchos, recibo de farmácia, bula de sonífero, de sedativo, de analgésico, de antigripal, de composto de alcachofra, há de tudo ali dentro. E cinzas, sacudir um livro do meu pai é como soprar um cinzeiro.⁴¹⁹

Hoje tenho experiência para saber quantas vezes meu pai leu um mesmo livro, posso quase medir quantos minutos ele se deteve em cada página. E não costumo perder tempo com livros que ele nem sequer abriu, entre os quais uns poucos eleitos que mamãe teve o capricho de empilhar numa ponta de prateleira, confiando numa futura redenção.⁴²⁰

A curiosidade de natureza *antropológica* sobre o pai, encorajada, mas não satisfeita, pela viagem por esse seu mundo “escondido” ou “silenciado”,⁴²¹ que se abre no convívio inventado pelo filho, terá como emblema *O ramo de ouro*, analisado na sequência. O título da obra de James George Frazer alude ao ramo de ouro do bosque sagrado de Diana, representado na *Eneida*, de Virgílio, em que o ramo é o passaporte do herói Eneias ao encontro do falecido pai, Anquises, no Hades. *Pari passu* com o tema mitológico, a estética e o contexto da obra, que ostenta o ramo de ouro em seu nome, revelar-se-ão elementos estruturais do livro de Chico Buarque, figurando, entre outras coisas, o tipo de acesso que o ‘mundo dos vivos’ (a ficção) pretende ter ao ‘reino dos mortos’ (a biografia).

Por ora, o que podemos observar é que a sede de encontro do filho com o pai, ao movimentar-se pelo mundo ‘baixo’ deste (mundo cujo posicionamento evidencia como Sérgio rebaixava a vida real, cotidiana e corporal à vida livresca), leva Ciccio a apreçar

⁴¹⁸ Nota biográfica: em 1929, Sérgio Buarque de Holanda é enviado como correspondente de *O jornal*, de Assis Chateaubriand, para a Alemanha, onde passa por várias cidades. Em Berlim, ele conhece Anne Marguerite Ernst, com quem tem uma breve ligação.

⁴¹⁹ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 8.

⁴²⁰ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 60-61.

⁴²¹ OTTE. A sombra do pai – sobre *O irmão alemão*, de Chico Buarque, p. 199.

os livros e a erudição menos por si mesmos e mais por serem ensejos do convívio virtual com o pai. A maior das ironias é que as trilhas de leitura de Sérgio, sequiosamente percorridas pelo filho, falam-lhe além das palavras, por serem elas o que havia de menos expressivo entre eles. Nesse sentido, é possível entender que a leitura do pai, contemplada com devoção pelo filho – que sabe que os maiores segredos *não* estão submersos nas páginas devoradas por Sérgio – é sua mais eloquente forma de comunicação. Ciccio torna-se, pois, um *coleccionador dos rastros do pai*, consolidando, em relação a ele, uma conduta de detetive, motivo pelo qual os livros domesticados por Sérgio, e tão somente eles, são dignos do tempo e do interesse de Ciccio.

Diga-se de passagem, leitura e escrita são tratadas no senso comum como habilidades e ambições siamesas. Mas não em *O irmão alemão*. A personagem de Sérgio de Hollander nos provoca a problematizar essa associação, já que a escrita é indubitavelmente subalterna à leitura em sua vida intelectual. Em se tratando do pai, gostar tanto de ler, segundo o entendimento do jovem Ciccio, culminaria com a escrita de um livro, como seria natural a alguém que, de tanto apreciar a boa comida, acabasse por vestir o avental de chefe. Entretanto, a escrita implicaria uma renúncia parcial à leitura, coisa a que Sérgio se mostra pouco disposto, e por isso vive a arrancar páginas de sua Remington, agastado pelo tempo roubado de suas leituras, mas, ainda assim, aferrado ao desejo de escrever, nas palavras de Assunta, o “melhor libro del mondo”,⁴²² capaz de fazer frente a todos os outros. Feito impossível, já que, para realizá-lo, era preciso antes se certificar como um leitor onívoro. À vista dessa gluttonia insaciável, o “melhor” livro se torna então o maior, por ser de fato interminável. A insistência do som da máquina de escrever, que, na memória do filho, confunde-se com o próprio pai, era menos um indício de que este escrevesse à larga e satisfatoriamente, e mais de que a escrita lhe estorvava, entre as emendas compulsivas e as citações infinitas.

Sérgio de Hollander, encarna, portanto, o protótipo do homem de letras e bibliófilo que é leitor por princípio, ou, dito de outra maneira, cuja vocação primeira é ler. Todavia, como esta vocação, por si só, não é ocupação, ou seja, não redundava em proventos, a escrita é necessidade imposta pelo mundo exterior como alternativa para utilitarizar ou capitalizar a leitura, sendo também a única, e paradoxal, maneira de sustentá-la. Aliás, no

⁴²² BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 18.

caso da estirpe ilustrada pela personagem, a escrita não rende apenas tempo e uma boa desculpa para ler, mas recursos para viabilizar a aquisição de novos livros, respeitada a lógica do colecionador de mantê-los entre os itens de sua ‘cesta básica’, o que, no caso de Sérgio, expunha toda a família ao mesmo regime.⁴²³ Essa caracterização da personagem não deixa de retratar certa classe de ‘operários’ do intelecto no Brasil entre as décadas de 1920 e 1970, entre os quais se inserem nomes como os de Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Monteiro Lobato, Gilberto Freyre, Cecília Meireles e o próprio Sérgio Buarque de Holanda. Para eles, o trabalho, principalmente no jornalismo e na crítica (sem esquecer, é claro, da cooptação para o funcionalismo público, o magistério e a diplomacia, em papéis, no mais das vezes, exercidos em delicada contiguidade com o Estado), era o produto que, na percepção social, conciliava o canto da cigarra com a diligência da formiga, por assim dizer; tentativa de inscrever o *homo contemplativus* no “mercado de trabalho intelectual”.⁴²⁴

Como era parte de seu hábito epistolar, Mário de Andrade, em carta datada de 8 de maio de 1922, não perde ocasião de propagandar a causa modernista, em sua primeira hora, enquanto exalta as contribuições de Sérgio como um dos fundadores da revista *Klaxon*, aproveitando para lhe cobrar uma remessa de textos. A surpresa, aqui, é que o “guru” faça menção à produção *literária* de Sérgio: “Sei que *Klaxon* sairá no dia 14 sem falta. É preciso que não te esqueças de que fazes parte dela. Trabalha pela nossa Ideia, que é uma coisa universal e bela, muito alta. Estou à espera dos artigos e dos poemas que prometeste. E não te esqueças do teu conto. Desejo conhecer-te na ficção”.⁴²⁵ Poucas foram as sabidas incursões ficcionais de Sérgio Buarque de Holanda, em sua maioria, contos, dentre os quais se destaca “A viagem a Nápoles”, publicado na *Revista Nova* em 1931, e o poema em prosa “Antinous”, publicado no número 4 da *Klaxon*, em 1922. Acrescente-se ainda um hipotético romance, do qual só se tem notícia do título, *Y, o Magnífico*, jamais concretizado, mas cuja publicação chegou a ser anunciada na revista

⁴²³ No romance, Ciccio nos diz: “(...) nunca tivemos carro, nunca tivemos luxo. Mamãe cuidava do serviço doméstico, e eram os livros o luxo que meu pai se dava. Só em livros gastou metade da herança, ao vender a tipografia que meu avô Arnau de Hollander possuía no Rio de Janeiro” (BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 18).

⁴²⁴ MICELI. *Os intelectuais e a classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, p. 118.

⁴²⁵ MONTEIRO. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*, p. 19-20.

Terra de Sol, em fevereiro de 1924.⁴²⁶ Segundo o amigo Manuel Bandeira, Sérgio inventava títulos de livros que nunca chegou a escrever, como “História de um homem elástico”, “Rui Barbosa nunca existiu”, entre outros.⁴²⁷ Conforme aponta Pedro Meira Monteiro, a solicitação de Mário na carta refere-se a uma atividade em que Sérgio jamais se aprofundou, a qual cedeu campo ao trabalho como crítico e historiador.⁴²⁸ A ausência de uma carreira literária, sem embargo, esteve longe de significar demérito na trajetória intelectual de Sérgio Buarque de Holanda, que se afirmou, nos campos aludidos, como um “escritor de pulso”,⁴²⁹ inventor e bastião solitário do *pensamento sério* no Brasil, na famosa expressão de Eduardo Gianetti. Sua prolífica produção como escritor contrasta flagrantemente com a da personagem de Sérgio Hollander, o que acusa, como veremos à frente, a decisão de dar relevo biografemático, em *O irmão alemão*, sobre a faceta do ‘rato de biblioteca’ de Sérgio.

A word for a penny, no caso de Sérgio de Hollander, mantinha as necessidades financeiras da família em dia, deixando-o em quase imperturbável paz para se recolher à sua biblioteca. Ciccio, por seu turno, encontra uma maneira mais ‘popular’ de transigir, como literato, com as exigências da ética capitalista do trabalho, tornando-se guru de redação na internet. Suas fantasias literárias, contudo, transcendem a do pai, mas não pelo desejo de escrever o melhor ou o maior livro do mundo: apenas porque, escrevendo, o pai lhe perfilharia.

Mise en archive: a biblioteca, figura de arquivos

A encenação da biblioteca do pai obedece, em toda a sua extensão, à clave do paradoxo: o exílio doméstico; a biblioteca inacessível, mas tentacular e onipresente; a floresta de livros; o universo finito; a ordem e a desordem. Mas nenhum desses pares é, em verdade, o paradoxo raiz de sua natureza, senão sintomas dele. E podemos assentá-lo

⁴²⁶ MONTEIRO. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda*, p. 22.

⁴²⁷ PACHECO. *A crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda entre os anos 1920-1926*, p. 17.

⁴²⁸ MONTEIRO. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda*, p. 22.

⁴²⁹ MONTEIRO. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda*, p. 22.

– segundo o olhar daquele que nos conduz ‘por dentro’ de seu inalterável lugar de exterioridade em relação à biblioteca – nos termos do *familiarmente estranho*.⁴³⁰

A biblioteca é feita, portanto, de polaridades, e não de oposições; o paradoxo não resulta em contradição, mas na acentuação da verdade de cada uma e na atração entre elas. A biblioteca só é antagônica ao que e a quem está fora dela, ou, seria mais direto dizer, a tudo/todos que *não são* a biblioteca. Outro paradoxo se coloca: a demarcação de seu reino é rasurada, pois ela se espalha pela casa afora, como se dissesse ‘sou onde estou’, como um interior que não pode ser contido, que encolhe o exterior. Um indício dessa inversão do que acontece no mundo comum, onde são os interiores a serem cercados, são as portas abertas do cômodo oficial da biblioteca, onde o pai trabalha. Desta vez, é o próprio Sérgio quem ouvimos dizer: ‘para que portas? não há nada *fora* da biblioteca para mim.’

Um momento depois, todavia, ela volta a ser figurada como domínio fechado, floresta proibida, mítica e impenetrável e, por isso, indócil aos invasores. E a galeria de paradoxos segue crescendo: a selvageria da biblioteca, aos não autorizados, como um idioma bárbaro, é proporcional à organização e ao cuidado meticolosos por meio dos quais Assunta, a esposa, civiliza-a para o marido. Este é o soberano da biblioteca, mas um arconte dependente: sem embargo da posse material do repositório arquivístico e da autoridade intelectual sobre o que é feito dele, Sérgio de Hollander necessita dos préstimos de Assunta para tornar seu arquivo operável. Isso faz dela, a bem dizer, organizadora e guia da biblioteca, enquanto Sérgio é seu usuário fixo (poderíamos ainda dizer exclusivo, não fossem os empréstimos ao primogênito Mimmo e as pilhagens secretas de Ciccio).

⁴³⁰ Esse aspecto já foi, de certa forma, apontado por Ana Maria Clark Peres, estudiosa de longa data da obra lítero-musical de Chico Buarque, em aproximação do conceito freudiano de *Unheimlich*. Só tomei conhecimento do fato depois de concluído este tópico do trabalho, quando vim a ler integralmente o texto “Meu pai para mim era um som de máquina de escrever”, do livro *Chico Buarque, recortes e passagens* (2016), cuja orientação teórica prevalente (embora por vezes não aparente) é a psicanalítica. Por meu turno, interesse-me por alguma coisa que parece ser o contrário do que o conceito de Freud descreve – a inquietação ou medo despertados por algo “há muito conhecido” (FREUD. “*O homem dos lobos*” e outros textos (1917-1920), p. 331). Numa inversão intencional, pretendo figurar a relação de Ciccio com o pai justamente – mas não só – como a relação com um *desconhecido*, já que com ele há laços de sangue e uma convivência doméstica que sugerem, erroneamente, que ele *deveria* ou *poderia* ser íntimo. Nesse sentido, a despeito dos esforços do filho, o pai se conserva, em certa medida, além da possibilidade desse conhecimento, embora ele siga a instigando.

Esses e outros matizes do paradoxo da biblioteca vão infundindo neste último o sentimento de estar diante do que se afigura como *familiarmente estranho* quando se trata do pai, pois a biblioteca, nesse quesito, é seu reflexo. Gostaria de meditar, acerca da associação dessas duas qualidades dissonantes – que pode remeter ao famoso sentido freudiano do “estranho familiar” (*Unheimlich*), como apontado por Ana Maria Clark Peres, dada a semelhança de palavras – acerca dessa estranheza instalada num lugar de intimidade,⁴³¹ mas não aclimatada, permanecendo, por isso, estranha. Aqui, a ideia de convivência impõe-se, tornando o estrangeiro um *habitué*, com quem não apenas dividimos nossa casa e nossas refeições, mas o sangue e o sobrenome, o que alimenta a sensação perturbadora de que ele nos deveria ser ostensivamente conhecido, e justifica os movimentos de nossa parte nesse sentido. Nossa consciência, entretanto, é que está deslocada, que sequer deveria ter se levantado para essa realidade do “estranho nosso de cada dia”; o hábito deveria tê-la mantido velada.

Perceber essa realidade oculta não altera o *status quo*, de modo que Ciccio, aos poucos, compreende não ser um peixe fora d’água em relação ao pai e à biblioteca. Antes, o pai é um peixe dentro d’água, perfeitamente harmonizado com seu elemento, logo, estranho é aquele que ousa entrar em seu aquário. Toda essa experiência, no que diz respeito à encenação do arquivo, só pode ser eficazmente construída na narrativa porque este é estanciado no ambiente doméstico, fato que, assim como no Projeto da Inocência, é tão importante quanto o próprio arquivo, tornando-se constitutivo dos significados que lhe são emprestados pelas obras. Porque a localização da biblioteca não se dá alhures, em um gabinete externo à casa, por exemplo, é que sua inospitalidade para o filho se faz sentir com tamanha força, motivo pelo qual também a encenação da figura do arquivo no livro só pode atender aos pruridos do filho por dispor desse espaço inacessível através de um exercício de ficção.

Há, nesse sentido, uma ficção do arquivo dentro de outra; uma primeira interna à narrativa, que é obra apenas do filho ‘brincando’ de conhecer o pai, enquanto bisbilhota seus volumes à procura de seus rastros e ficcionaliza mil irmãos alemães; e uma segunda, a ficção do arquivo propriamente dita, que é tudo isso somado aos aspectos que fazem contorno à obra, como as implicações epistemológicas da representação da biblioteca,

⁴³¹ PERES. *Chico Buarque*: recortes e passagens.

entre a biblioteconomia, a arquivologia, a história, a literatura etc.; o arquivo e a biografia do escritor, ora como temas diretos de “observação e fabulação literária”,⁴³² ora como informações paralelas, não transcritas na obra; a reapropriação da memória biográfica – ou a apropriação ativa e seletiva – por meio da escrita literária e do biografema; e o escritor como personagem de si mesmo.

Este tópico dedica-se ao primeiro desses aspectos: a biblioteca como figura de arquivos em *O irmão alemão*. Entremos nela.

Quem nos toma pela mão é, naturalmente, Assunta, a esposa. Seu nome, no livro, é crachá do papel por ela desempenhado (permitindo-nos ouvir o eco da máxima popular “atrás de um grande homem...”): escarafunchar e guardar a biblioteca de A a Z. Dela dependem a custódia e a economia do espaço e, sobretudo, sua anamnese. Assunta é, por essa razão, a entidade responsável por impedir que a biblioteca resvale para o pesadelo da biblioteca borgiana, infinita, mas ínvia. Ao sustentar, com sua eficiência de rastreadora, as referências de ordem e limite para a inflação anômica da livralhada, ela afugenta diariamente o maior pesadelo do marido: o desencontro com os livros, inacessíveis porque perdidos, proliferados ou escritos em línguas obscuras.⁴³³

Nesse particular, o quadro de insônia do pai coloca-se, além de outro aspecto biografemático invocado de Sérgio Buarque de Holanda, como alegoria da vigília incansável do pai em relação aos livros. A imagem de Sérgio adormecido com um livro caído no peito e o cigarro aceso é a epítome de alguém que apenas cochila ‘no ponto’, para quem o sono seria uma necessidade inconveniente, uma distração. Impossível não lembrar, a esse propósito, de outro conto de Borges, “Funes, o memorioso”, já citado em outra oportunidade, no qual o sono, para o protagonista, torna-se inconciliável com a tarefa de lembrar o “mundo”, por meio de sua mnemotécnica mecânica: “Dormir é distrair-se do mundo”.⁴³⁴ À semelhança do tormento autoinfligido de Funes, a angústia de um pretendente a leituras totais diz respeito menos ao ímpeto de tudo conhecer (*mneme*), para, talvez na maior parte do tempo, dizer respeito à capacidade de armazenar e manter disponível tudo o que foi lido (anamnese). Como nos informa o conto, tal

⁴³² MARQUES. Ficções do arquivo.

⁴³³ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 19.

⁴³⁴ BORGES. Funes, o memorioso, p. 545.

constrangimento à memória é um entrave literal à vida, levando o jovem Funes a uma morte prematura. No caso de Sérgio, a retentiva livresca é um compromisso exclusivo, implicando o sacrifício da sociabilidade, assim como, em alguma medida, da escrita (outro instrumento de ventilação e fixação da memória literária acumulada pelo sujeito) e da própria memória pessoal. De resto, para a personagem, a angústia se manifesta como lembrete de que a biblioteca mental anda sempre a reboque da biblioteca física, ou é dela pálido ‘arquivo’, impressão evanescente.

Quanto aos critérios de organização da biblioteca, estes não são precisados na obra. Volta e meia, no entanto, infere-se a presença de uma ordenação dos livros por ‘castas’, critério que não deixa de apoiar o da usabilidade, visto que os volumes mais utilizados eram também os ‘plebeus’, cuidadosamente distintos dos ‘fidalgos’, para os quais eram reservados mobiliário e localização especiais no universo da biblioteca: “O suprasumo da biblioteca eram onze volumes hospedados num nicho da sala de visitas, como que um altar cavado no centro da estante com espessas molduras de jacarandá que os segregavam dos livros por assim dizer plebeus”.⁴³⁵

Segundo entusiastas da ordem bibliotecônoma, como o bibliófilo argentino Alberto Manguel (2006) e o escritor francês George Perec (1985),⁴³⁶ esta seria uma das vantagens da biblioteca privada, ou sua diferença fundamental da pública: a possibilidade de o organizador abandonar-se a critérios tão somente pessoais, não necessariamente permanentes ou razoáveis a outrem, afinal, a biblioteca não se lhes destina. Em se tratando de Sérgio de Hollander, a referida ordenação material (não sabemos se sempre coincidente com a classificação mental que ele atribuía a seus livros) – criando destaque cênico para os exemplares nobres – parece reforçar o efeito de intimidação sobre os desavisados, aos quais a biblioteca deveria afigurar-se uma floresta proibida, como mencionado.

Em certo estágio de sua expansão, apresentam-se ainda os inclassificáveis, enjambrados em estantes extras numa impremeditada seção anexa na garagem, diga-se de passagem, jamais ocupada por um carro. Conforme Ciccio nos narra, esse destino não se explica apenas pelo espaço vago, mas porque, segundo se pode presumir, os

⁴³⁵ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 18.

⁴³⁶ Cf. MANGUEL. *A biblioteca à noite* e PEREC. *A vida, modo de usar*.

inclassificáveis, fantasmas de todo bibliotecário, eram de certa maneira eliminados ao serem mantidos fora de vista por Assunta: “(...) assisti ao advento de outras três estantes duplas para livros avulsos, ou inclassificáveis, que mamãe fez instalar nas paredes da garagem (...)”.⁴³⁷ De mais a mais, a inclassificabilidade pode colocar-se, nesse caso, como a mais bem resolvida forma de classificação, já que a heterogenia assumida atalharia menos a organizadora “por alguma insensatez sobre o sentido”.⁴³⁸

Mas não são só as ações de gestão da mãe a arquitetar o sistema da biblioteca, as quais alimentam, como dito, a referência de seu perímetro, sem minimizar, a olhos vistos, sua magnitude. O *modus vivendi* do habitante da biblioteca também concorre para a realidade paradoxal de um universo finito, o que vemos, por exemplo, na dinâmica que faz com que reles candidatos à biblioteca provoquem novas interações de Sérgio com suas mais antigas leituras. Mesmo quando descartados, os primeiros têm o poder de retroalimentar a relação de Sérgio com seus tradicionais inquilinos, nomeadamente com os clássicos, de sorte que o mais reconfortante para ele não parece ser que sua biblioteca aumente a qualquer preço, mas que ele tenha a possibilidade de percorrê-la a miúdo, como um atleta em novas voltas ao mundo:

Calculando que ele tenha acumulado livros a partir dos dezoito anos, posso tirar que meu pai não leu menos que um por dia. Isso sem contar os jornais, as revistas e a farta correspondência habitual, com os últimos lançamentos que por cortesia as editoras lhe enviavam. A grande maioria destes ele descartava já ao olhar a capa, ou após uma rápida folheada. Livros que jogava no chão e mamãe recolhia de manhã para juntar no caixote de doações à igreja. E quando ele porventura se interessava por alguma novidade, sempre encontrava algum pormenor que o remetia a antigas leituras. Então chamava com seu vozeirão: Assunta! Assunta!, e lá ia minha mãe atrás de um Homero, um Virgílio, um Dante, que lhe trazia correndo antes que ele perdesse a pista. E a novidade ficava de lado, enquanto ele não relesse o livro antigo de cabo a rabo.⁴³⁹

Esse trânsito inusitado entre os cânones e as novidades literárias fertiliza a biblioteca física – por implicar uma frequência inesperada, pelo dono, dos domínios dela –, e da biblioteca mental, robustecida pelo exercício da releitura, o que também compensaria a lacuna dos livros não somados. Ao ventilar seu ‘mnemoteca’, Sérgio

⁴³⁷ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 18.

⁴³⁸ FRYE *apud* MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p. 18.

⁴³⁹ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 19.

continua a fabricá-lo e renová-lo, o que, mais uma vez, evidencia que o crescimento da bibliotecas mental e física não se dá de maneira diretamente proporcional (nem tampouco inversamente), pois também ocorre que os livros fúteis, a despeito de não acrescidos à segunda, acarretam o incremento da primeira. Com esse movimento, Sérgio afasta-se da maldição de Funes, pois sua memória reage à fatalidade da adição – o eterno dever de lembrar novas coisas – para ser qualitativa – a iniciativa de lembrar *velhas coisas de novo*, em arrumações atualizadas do arquivo.

A biblioteca, nesse sentido, não é só mais um símbolo pujante do poder da memória, tanto quanto de sua falibilidade. No vocabulário que nos interessa presentemente, ela sobressai entre as figuras do arquivo por ser a mais fidedigna imagem para a *mneme* e seu paradoxo: a ambição de totalidade, que julgaríamos resumir sua função, não fosse ela emoldurada pela seletividade.⁴⁴⁰ Isso faz dela um compilado de “momentos seletos da experiência humana”,⁴⁴¹ no caso, assim como acontece com os museus tradicionais, retalhos da genialidade e da sensibilidade, os quais, tecidos em malha, sugestionam-nos a ver um todo sem furos. Mais do que o museu, contudo, a biblioteca resiste às tentativas de alteração de seu projeto e natureza, ainda que no contexto da encenação literária e artística, de modo que seria difícil sustentar até mesmo aqueles experimentos com exclusiva finalidade crítica e conceitual. No Projeto Inocência, anteriormente analisado, essa finalidade combina-se magistralmente a uma realização plástica, isto é, que não se contenta em imaginar um museu mirabolante, nem mesmo em convencer a *imaginação* do leitor de que tal museu seria possível ou deveria existir. O museu comprova, tendo como argumento sua própria consumação, ser verossímil e defensável.

Reforça-se que o Projeto Inocência alcança tal lugar ao sublinhar que há uma escolha política e culturalmente motivada subjacente ao acervo exposto nos museus que conhecemos, escolhendo então, por sua vez, expor outras coisas, sob outra instância de validação. Acontece que, embora faça a crítica do modelo museológico, o Museu da Inocência não é a descaracterização da forma familiar do museu, a ponto de tornar-se irreconhecível como tal; ao contrário, o reconhecimento desta forma é imprescindível

⁴⁴⁰ MANGUEL. *A biblioteca à noite*.

⁴⁴¹ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p. 35.

justamente para que o visitante não hesite em considerar que está em um museu, a despeito de ser ele diferente de tudo o que já viu. Cabe perguntar: em se tratando da biblioteca, o mesmo seria possível?

Esta, como dito, tem os sentidos de profusão e diversidade em si subsumidos, quer se trate da biblioteca pública ou privada. Por isso, é improvável que pensássemos espontaneamente na existência de uma biblioteca composta apenas por livros de um mesmo autor – ou de dois, três ou cinco –, precisamente porque, se assim fosse, é igualmente improvável que o conjunto constituísse volume suficiente para que o chamássemos de biblioteca. Embora nada impeça que a designação seja legitimamente empregada para se referir a qualquer punhado tímido de livros, algo em nós (ou no dono dessa hipotética biblioteca) pressuporia ou esperaria pela continuidade dela, em direção à dita superabundância, que fundamentaria a criação de um espaço com a exclusiva finalidade de abrigar livros: a biblioteca, em plenitude.

Podemos provisoriamente concluir, portanto, que o conceito de biblioteca – ao lado do de enciclopédia, a ser explorado a seguir, mas que tem uma particularidade em relação à primeira –, mais do que o de qualquer outra modalidade arquivística, é dependente das noções de quantidade e variedade.⁴⁴² O próprio signo já evoca um caráter de monumentalidade, que, além dos livros, solicita um espaço físico e uma ordem. Assim, a fantasia de totalidade que coloniza o imaginário coletivo sobre a biblioteca seria ainda mais exatamente expresso pela noção de desproporção metódica, capaz de criar a perfeita ilusão em que ‘muito’ é ‘tudo’, ou em que o infinito é, convenientemente, finito.

Essa premissa encontra-se bem exemplificada pela biblioteca de Sérgio de Hollander. E a biblioteca privada tem primazia para a via de discussão recém-aberta, por colocar particularmente em evidência as escolhas do dono, logo, os limites da biblioteca física, assim como da função mnemônica que (não) a replica. Em *O irmão alemão*, a memória literária ‘de elefante’ de Sérgio não impede que ela rateie com frequência, sendo esses limites, por exemplo, a motivação para a busca do fortificante das releituras mais importantes no escopo da seleta do leitor. Tal representação da memória a partir de sua expressão *humana* ataca a mística da completude para o depósito físico, assim como para

⁴⁴² A coleção, por exemplo, ainda que também definida pela quantidade, pode ser constituída de uma única classe de itens.

o depositário – de molde renascentista – da cultura letrada (universo finito). Além disso, como questão de fundo, ela pode provocar uma reflexão sobre importância da ‘falha’ para contrabalançar a ‘mnemomania’ de nosso tempo, rendido a práticas tão obsessivas quanto voláteis e vazias de arquivamento e autoarquivamento, das quais o sujeito está paradoxalmente desobrigado, por serem inteiramente confiadas à memória eletrônica. Esse aspecto poderia ser acrescentado à caracterização do fenômeno do presente expandido, fechado em si mesmo, denominado por François Hartog (2014) como “presentismo”. A tecnologia digital tem relação intrínseca com o componente da “tirania do instante”,⁴⁴³ acompanhado da prosperidade da desmemória, em que se extingue a comunicação com o passado e se teme a projeção do futuro.

Nesse mundo de memórias infladas mas de amnésia instantânea, a ausência do horizonte da destruição e do limite, pela confiança irrestrita na onipotência dos bancos de dados virtuais – levando à retração das formas artesanais de arquivamento e ao desaparecimento de materialidades icônicas do século 20, a exemplo das cartas, diários e álbuns de fotografia –, remete-nos ao episódio que pôs fim à emblemática Biblioteca de Alexandria. Sua grandeza e ambicioso aparato de preservação engendraram a utopia de um arquivo perfeito, integral e ‘imorrível’, o que levou os alexandrinos a deixarem de entreter a hipótese de destruição da biblioteca, e, por isso mesmo, ela foi destruída.⁴⁴⁴ Nossa era, por sua vez, aproxima-se cada vez mais de um novo ‘Titanic da memória’, à proporção em que a materialidade arquivada passa a se limitar às placas de silício. Novamente o mundo acabaria em fogo, desta vez, em uma tempestade solar que ‘resetaria’ a humanidade.

O arquivo, enquanto memória artificial e exterior, vem suprir a interioridade viva e precária, quer dizer, *mortal* da memória (...) O artifício vem a suprir a mortalidade da vida de todo arquivo, mas ele próprio se dá como disfarce do fator mortífero que o origina, a partir do exterior.⁴⁴⁵

Voltando à obra e de posse dessa reflexão, podemos observar em *O irmão alemão* uma manipulação perspicaz da realidade dos arquivos pessoais enquanto eles são

⁴⁴³ HARTOG. *Regimes de historicidade*, p. 10.

⁴⁴⁴ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p. 34.

⁴⁴⁵ NASCIMENTO. *Derrida, escritura & diferença*. No limite ético-estético, p. 45, grifo do original.

produzidos, poderíamos dizer, justamente em um espaço-tempo em que a tecnologia digital e a memória eletrônica, por exemplo, não existem para fomentar a ilusão de indestrutibilidade do arquivo (este é espaço-tempo do leitor). E o cerco se fecha porque a personagem tampouco é um exemplar de exaustividade da memória, e, ainda que o fosse, para o filho, Ciccio, isso está longe de ser interesse e fim em si mesmo. A noção do arquivo como algo aberto e transitório, por conseguinte, não se justifica apenas pelas possibilidades – ou alegadas necessidades – de inclusão, mas pelas possibilidades, voluntárias ou involuntárias, de exclusão.⁴⁴⁶ Vimos que, no caso da biblioteca de Sérgio, não só por meio da inclusão se podem alcançar novos arranjos de memória; também por meio da exclusão novas memórias podem emergir, novos arranjos são possíveis. Assim, quero entender a supramencionada falha não apenas como o que no senso comum seria identificado como esquecimento – ou, no sentido derridiano, a “falha originária e estrutural” da memória viva –⁴⁴⁷, mas também como a expressão da memória como algo não apenas aditivo. A primeira é o que permite manter o processo do arquivo em aberto, os vasos comunicantes entre o passado já arquivado do sujeito e o sujeito presente que segue arquivando.

Para encenar essa dimensão da abertura imanente do arquivo, como veremos a seguir, biografemar Sérgio Buarque de Holanda pela *persona* do bibliófilo e intelectual parece ser também não o poupar da humanização, sobretudo porque é o filho, Ciccio, quem olha Sérgio de Hollander, descobrindo naquilo que deveria ser mais olímpico no pai, a memória livresca, a marca do humano. A figura do colecionador de livros, não obstante, é uma armadilha de sedução pelo ideal, pois o bibliófilo é aquele que se define pelos livros que têm, muito provavelmente não lidos em sua totalidade, mas que, ainda assim, é estetizado pela tradição como o único tipo de colecionador que associa, de forma obrigatória, posse e uso corrente (este último traduzir-se-ia em leitura e cultura ilimitadas, sintetizando a finalidade da bibliofilia como ‘ter para ler’).⁴⁴⁸ Sim, para Sérgio, a função predominante da biblioteca está ligada à ânsia de tornar tangível o horizonte de

⁴⁴⁶ MANGUEL. *A biblioteca à noite*.

⁴⁴⁷ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 26.

⁴⁴⁸ Proveitoso lembrar, a esse propósito, a anedota narrada por Benjamin em “Desempacotando minha biblioteca”, em que o bibliófilo Anatole France diferencia a posse do uso da biblioteca ao filisteu: “‘E o Senhor leu tudo isso, *Monsieur France?*’; ‘Nem sequer a décima parte. Ou, por acaso, o senhor usa diariamente sua porcelana de Sèvres?’” (BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*, p. 230).

universalização da leitura, ou seja, de domesticar a leitura por meio da domesticação dos livros. A bibliofilia, nesse caso, presta-se a uma mediação entre o leitor e o seu grande sonho e fetiche: ler tudo o que é possível, de modo que acumular os livros lidos o demonstra. No entanto, como vimos, nem todos os livros que surgem interessam a Sérgio, não sendo dignos de seu arquivo, e tampouco sua memória é um mero depósito, ou decalque do *ex-libris*.

Mas a questão que nos trouxe até aqui – o que não é memorizado por Sérgio, ou o que vemos na antessala de seu arquivo físico, isto é, que vem ou não ser incorporado a ele –, levanta um outro tema, a primeira valência da ficção do arquivo, no âmbito dos arquivos pessoais, em *O irmão alemão*: o retrato dos acontecimentos do arquivo vivo, enquanto ele é produzido por seu arconte original, ou o arquivo como veio ao mundo, *em casa*. Nesse contexto, a obra realiza uma persuasiva desambiguação entre memória (natural) e arquivo (artificial) (cujo desencontro fica claramente ilustrado no caso de Sérgio), e que não poderia ser superada por nenhuma teoria prévia neste trabalho.

Ao iluminar-se a existência do que chamei, *a priori*, de biblioteca mental, atrelada à física, mas que não é sua sombra, um fenômeno maior nos interessa: o desmembramento da figura do arquivo nuclear do livro em múltiplas acepções. Destas, por ora, realço três: 1) o acervo material, de que a mãe se ocupa (e cuja reimaginação endereça o leitor, por vias antibiografistas, à biblioteca de Sérgio Buarque de Holanda, hoje reacomodada entre as coleções raras da biblioteca da Unicamp); 2) o inventário de leituras do pai, ou seu repertório erudito, que atravessa a biblioteca física; 3) a aludida coleção de rastros do pai pelo filho, ou o que chamarei doravante de ‘biblioteca-pai’.

A viagem pela biblioteca-pai e a negação da fonte

As três acepções apontadas, por serem ínsitas aos livros, justificam a correta identificação da biblioteca como sendo a figura de arquivo central na narrativa, não substituível, portanto, por qualquer outra denominação conhecida dos conjuntos arquivísticos. Ainda na hipótese de que tal sutileza passe despercebida como elemento de composição de *O irmão alemão*, dificilmente se pode escapar ao reconhecimento da obra

como uma *biblioficção*, em primeiro lugar, por ser a biblioteca um elemento narrativo plurivante (espaço, enredo, personagem, conflito etc.). Nesse sentido, calha a citação do *Bildungsroman* alemão, estruturado sobre o tema da viagem, a qual, no caso, desenrola-se *indoors*, vez que o protagonista viaja longe sem sair da biblioteca. Mais importante que encarnar o enigma, o mapa, a ferida, a ‘lição’ etc., ela é a figuração do lar, cujo centro é o pai, ou sua presença ausente.

Partindo disso – se tomarmos a estética do romance de formação não só como referência da obra, mas como lupa analítica –, entender que a biblioficção, em *O irmão alemão*, consuma-se simplesmente como uma viagem estática, é apequenar seu sentido. Afinal, a obra investe em um outro tipo de viagem, não estática, mas autorreferente: a própria ficção, como meio de viajar por onde não há outro acesso pavimentado. Num primeiro momento, ela parece ser denegada pela *mise en scène* de investigação detetivesca (por vezes, mais assemelhada a uma brincadeira infantil de caça ao tesouro), que também invoca o relato de viagem, as memórias e as técnicas de prova da pesquisa histórica e jornalística, entre os documentos, fotografias etc. Sim, a obra tem como motivo a expedição de investigação sobre o irmão alemão, o que contracena com o contexto biográfico em que o escritor Chico Buarque soube, quando jovem, da existência do irmão, mas só no ano de 2013, aos 70 anos, decidiu sair em sua busca.⁴⁴⁹ No livro, essa investigação, entretanto, acontece essencialmente no plano da *especulação*, sendo a manifestação, ainda enrustida, de um ficcionista, Ciccio. Enquanto Chico Buarque atira amendoins ao público, atijando a fantasia pelo desnudamento da identidade do irmão (e pelo próprio escritor, que de repente tomaria a dianteira e narraria ‘sem literatura’), Ciccio viaja, pela ficção, por dentro da biblioteca-pai (terceira acepção de arquivo na obra). Afinal, o irmão perdido – do qual se tem notícia pela carta da ex-namorada de Sérgio, e que é o rastro do pai a deflagrar a narrativa – é, para Ciccio, um pretexto irresistível para uma nova, e definitiva, tentativa de acesso ao pai. Esta deixa de ser uma questão de

⁴⁴⁹ O documentário *Chico, artista brasileiro* (2015), de Miguel Farias Jr., acompanha, em seu último bloco, uma das idas de Chico Buarque à Alemanha, quando este teve acesso aos arquivos da Deutscher Fernsehfunf, principal canal de TV da extinta República Democrática da Alemanha, e pôde ver imagens do irmão como apresentador. Sérgio Günther, sem negar o sangue buarquiano, foi ainda comunista, cantor, ator e faleceu de câncer de pulmão, assim como o pai. Apesar do desencontro monumental com o irmão alemão, Chico alegrou-se em saber que ele o conhecera por meio da versão alemã da canção “A banda” (traduzida, no melhor estilo Carmem Miranda, como “Zwei Apfelsinen im Haar”, ou “Duas laranjas da cabeça”) grande sucesso no país em fins da década de 1960. Cf. CHICO: ARTISTA BRASILEIRO.

possível ou impossível, sucesso ou fracasso, para se cristalizar como uma demanda de convivência com a figura paterna, sensatamente pleiteada pelo *livro*.

Duas histórias acontecem simultaneamente: meu livro, no plano da imaginação, e ao mesmo tempo, a da busca do meu irmão na vida real. Chegou a um ponto em que hoje meu livro está sendo lançado, a história acabou, e a história do meu irmão continua. O que deu origem ao livro, que era essa indagação – “quem foi esse meu irmão?” – continua existindo.⁴⁵⁰

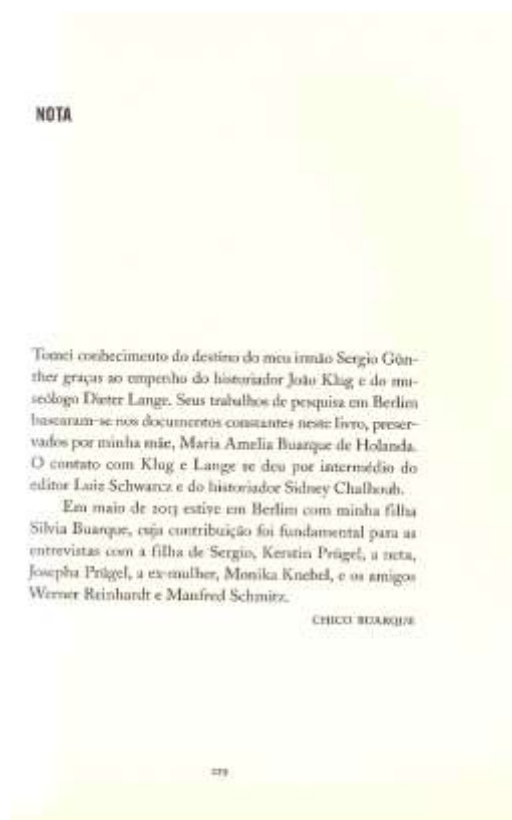


Figura 15 - Nota de Chico Buarque ao final do livro

Fonte: BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 229.

É de um livro que sai a viagem – do mais ingênuo rastro do pai, para quem os livros são também gavetas –, e só dentro de outro livro ela pode se concretizar. Assim, quando o ficcionista em Ciccio ensaia debutar com a narrativa sobre a expedição de investigação sobre o irmão alemão – já que o livro é mesmo um ensaio do livro, ou a

⁴⁵⁰ CHICO: ARTISTA BRASILEIRO.

exposição de uma coleção de exercícios mentais que o precedem, sem exatamente prepará-lo –, a fantasia do filho que nunca recebera um olhar do pai migra oficialmente para o plano da ficção, sem deixar de expressar seu desejo original: Ciccio imagina-se sendo lido (visto) pelo pai, com aquele olhar de súbito interesse que o fazia levar os óculos à testa. Ciccio atenderia ao ‘requisito’ para que Sérgio enfim o perfilhasse – tornar-se-ia um livro, um livro de sua autoria (mais uma novidade quase descartada pelo pai), em que este também poderia se ler a si mesmo. Assim, se Ciccio não podia ir até o pai, ele bem poderia fisgá-lo, fazendo-o vir até si. A leitura do hipotético livro por Sérgio, ainda que pontuada pelo ceticismo ao condão do filho, seria um gesto sintético e redentor de atenção, aprovação, amor e camaradagem, que Ciccio havia esperado por toda a vida do pai:

Não seria por mim que ele tomaria conhecimento do meu romance, muito menos com a trama que tenho em mente, ainda que as personagens reais figurem com nomes trocados ou referidos pelas iniciais. Só não posso impedir que um dia ele o receba como cortesia da editora, e o abra incrédulo, e o comece a ler de mau humor, e contra a vontade se deixe arrebatado pela narrativa que o remete a episódios perdidos na memória, quem sabe de um livro vagamente alemão que Assunta não terá meios de encontrar nas estantes. E que ele se aflija sobremodo, porque sua memória literária sempre foi mais brilhante que a da própria existência, e talvez não tenha mais tempo de vida para reler sua biblioteca inteira. E que então me chame ao escritório e tussa duas vezes e me indague em tom de voz ameaçador, entrecortado por falsetes suplicantes, o título do livro do qual copiei o meu. E que eu ria alto, aponte minha cabeça e diga: da minha *Mangokopf*, com base em fatos verídicos levantados à custa de anos de pesquisa (...).⁴⁵¹

Nesse sentido, as escassas referências, na narrativa, a livros pessoais do protagonista – já que ele se torna, nada mais, nada menos, que um professor de literatura – prefiguram que a biblioteca-pai é a origem e o destino da viagem, e, de igual maneira, por serem os rastros do pai o único acesso lícito a ele, que a ficção seria o único meio de viajar por ela. Como vimos, enquanto Sérgio, como manda a tradição dos bibliófilos, entesoura obras por sua raridade no mercado (primeiras edições, edições de luxo, edições esgotadas, edições antigas), Ciccio entesoura os rastros do pai em suas errâncias pelos livros, nos quais – e só neles – a presença do homem de carne e osso não é episódica.

⁴⁵¹ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 150-151.

Os livros, na vida de Ciccio, parecem destinados a serem ‘*ex-libris* Sérgio de Hollander’, numa relação mista de posse, remissão e filiação; contudo, isso muda no último capítulo da obra, quando Ciccio, já septuagenário, vai enfim à Alemanha. O direito ‘divino’ do pai de anteriorizar-se a todos e ser força de lei em matéria de livros é simbolicamente revogado pelo filho quando este adquire um punhado deles em sua passagem por Berlim:

(...) subi ao quarto e me recostei na cama curioso pelos livros novos, talvez os primeiros de toda uma vida que eu me permitia folhear sem terem passado pelas mãos do meu pai (...) Lamentei que ele não tivesse vivido mais de cem anos para que, saturado das letras, só concedesse em ler romances que tivessem passado pelo meu crivo.⁴⁵²

Pela primeira vez, a narrativa é invadida por uma representação de livros sem acesso privilegiado, ao alcance de Ciccio, numa livraria ordinária (ênfase-se que se trata justamente de novidades literárias, outrora menosprezadas por Sérgio).⁴⁵³ O filho estreia como leitor e, mais do que isso, arconte, apto a entabular uma relação direta com os livros, entre manuseá-los, lê-los e possui-los, sem a interposição heráldica do pai. Mais do que colar a sua própria *Buchzeichen* nos livros, em sua fantasia, Ciccio ousa uma troca de papéis com o pai: seria Ciccio, e só ele, agora com o visto de escritor, a recomendar-lhe livros. Simbolicamente, ao legitimar-se com autoinvestida autoridade perante os livros, como leitor e escritor, Ciccio deixa de ser filho, ao mesmo tempo em que é perfilhado pela primeira vez por Sérgio, que o leria e ouviria.⁴⁵⁴

⁴⁵² BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 217-218.

⁴⁵³ Incentivado por um professor alemão de literatura, com o divertido nome de Sergiusz Berenbaum, que flanava pela livraria, uma das novidades adquiridas por Ciccio é *Austerlitz* (2001), de W.G. Sebald. A obra, citada no romance, circulou publicamente quando do lançamento d’*O irmão alemão* como uma das indicações de leitura feitas pelo editor de Chico Buarque, Luiz Schwarcz, hábito mantido entre a dupla sempre que o escritor deseja reabrir o ‘apetite’ para um novo projeto literário. Invertendo a lógica sequencial biografia-obra, curioso é aventar que um dos livros que serviram de base aos primeiros exercícios de imaginação sobre os destinos do irmão alemão no contexto do nazismo, e que culminaram com o livro de Chico Buarque, poderia ser descartado pela personagem de Sérgio de Hollander como mais uma tola novidade. E o que diria este sobre o livro de um certo Chico Buarque, caso ele lhe chegasse às mãos?

⁴⁵⁴ “Não, o Chico não é meu filho; eu é que sou o pai dele” (GARCIA. Sou apenas o pai do Chico, p. 124). Impossível não lembrar – pela possibilidade fraqueada pela ponte metafórica (SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 105) entre vida e obra –, a propósito do tópico da consumação da filiação, a frase de Sérgio de Buarque de Holanda em entrevista, à época em que o filho Chico despontara no cenário musical

O livro de Francisco de Hollander – ou, na narrativa, a ideia do poderoso livro – seria, portanto, a aproximação mais efetiva de seu pai e, simultaneamente, o corte do cordão umbilical com ele. É ao agregar à viagem pela ficção um capítulo geográfico, a ida à Alemanha, que Ciccio pode se permitir périplos não realizados pelo pai, por onde tudo começa e desemboca: nos livros. Assim, algo ‘desnaturado’, ele dá o passo decisivo para se tornar si mesmo, o que nos faz lembrar a máxima nietzschiana, a qual bem sintetizaria o arco do romance de formação, evocado de forma descontraída em *O irmão alemão*.

A escolha, portanto, pela modalidade de viagem ora discutida se justifica por ser aquela que apraz ao fantasista e ao futuro-hipotético leitor Sérgio de Hollander. Por essa razão também, não há como haver *um* irmão alemão, senão suas versões sucessivas e abortadas, num *strip-tease* que recomeça inúmeras vezes, como rascunhos imaginários do ficcionista. Importante lembrar que o *strip-tease* não se define como aquilo que culmina com a nudez, mas como a expectativa fetichista dela, renovada a cada intervalo entre o despojamento de uma peça e outra. Aqui, de maneira particular, o ato chega a afirmar-se como a negação da própria nudez, pois o irmão alemão é tão só aquilo de que é trajado, cada vez que a veste anterior cai. Esse show de virtualidades, antes de tudo, é para o desfrute privado do irmão brasileiro, que transforma a jornada de invenção do irmão alemão em uma experiência comparável à da própria leitura, a qual, a fogo lento, confia na sagacidade investigativa do leitor, o maior dos detetives.⁴⁵⁵ Esta experiência distingue-se, por exemplo, daquela que o cinema proporciona, conduzida pela voracidade exibicionista da tela, a implorar pelo desfecho do filme. Ciccio recusa-a terminantemente,

brasileiro com o estrondoso sucesso de “A banda”. Desde 1966, depois da vitória do compositor, então com apenas 22 anos, no II Festival de Música Brasileira, Sérgio adotou o bordão “sou apenas o pai do Chico”, com variações, que repetia sobretudo em entrevistas. A ponte metafórica, além de tudo, é também uma surpreendente oportunidade para ver a negação do biografismo em ação em *O irmão alemão*: diferentemente do que vemos na relação entre Sérgio de Hollander e Ciccio, Sérgio Buarque de Holanda, de maneira bem-humorada, não escondia seu reconhecimento pelo talento do filho (pelo menos, ao que nos é dado saber, a terceiros), que lhe alçara à posição de “cartaz” (GARCIA. Sou apenas o pai do Chico, p. 125) da família Buarque de Holanda, ofuscando o próprio pai historiador.

⁴⁵⁵ À segunda vista, já no título do livro está anunciada a posição desse irmão aos olhos do protagonista. Em lugar do pronome possessivo – *meu* –, que justamente sugeriria um vínculo afetivo, o autor opta pelo artigo definido – *o* –, para ornar um parentesco em que não há familiaridade. É curioso notar que duas traduções de *O irmão alemão*, para o inglês e o alemão – *My German Brother* (2018) e *Mein Deutsch Bruder* (2016) –, tenham escolhido fazer uso do pronome omitido no original em português, possivelmente para criar um interesse mercadológico, a partir de uma ‘intriga biográfica’: ‘Chico Buarque tem um irmão, e um irmão alemão’.

saboreando cada janela do possível que se abre em meio ao cipoal de seus devaneios, sem pressa pela solução do mistério, apenas porque o mistério é a oportunidade do *jogo*.

A esse propósito, o rebaixamento do dado da morte física do irmão, da qual Ciccio só vem a saber na Alemanha, é significativo do foco sobre o Sergio Ernst/Günther potencial, e portanto interminável. Uma das estratégias formais que exemplificam como este é vivificado, ao mesmo tempo que desprometido no plano da concretude, é o uso constante de certos tempos e modos verbais (pretérito imperfeito do modo subjuntivo e futuros do presente e do pretérito do modo indicativo) para sugerir o livre curso do exercício da hipótese e da imaginação, a um tempo açulando e frustrando as expectativas do leitor. Por isso, a obra está crivada de construções como “Sergio Günther trabalhará...”; “Já no percurso de um labirinto, Robinson me *confessaria* seu receio de que os funcionários não *localizassem* Sergio Günther”; “Mas à medida que a câmera *fechasse* em Sergio, mais eu *veria* nele meu pai”⁴⁵⁶ etc.

É digna de menção a afirmação de tal foco na primeira aventura de Ciccio, quando este rastreia o nome do pianista Heinz Bogart pela cidade do Rio de Janeiro, mencionado por Anne Ernst, na carta a Sérgio de Hollander, como candidato a marido e sobrenome decente para o filho. O rapaz vê-se então, a pretexto de aulas de piano para a namorada, na casa de dois alemães supostamente franceses, que, fugindo do nazismo, chegaram ao Brasil. Eis que, no momento em que está prestes a ver o rosto daquele que julga ser seu irmão, que já gira a maçaneta da porta de entrada, quem nos mostra a cara é o ficcionista:

(...) agora já não quero que a porta se abra, por mim aquela maçaneta poderia girar perpetuamente em falso. Prefiro continuar a ver meu irmão em sonhos, com sua cara ainda sem acabamento. Penso que vê-lo assim à queima-roupa, com excessiva nitidez, será como ver escancarada na tela de cinema a personagem de um romance que eu vinha adivinhando fio a fio, no tempo da leitura.⁴⁵⁷

A esse respeito, um dos muitos encontros casuais de Ciccio no país é com um sujeito de nome Wolfgang Probst, que lhe conta, em uma mesa de bar, uma história de investigação parecida com a sua. O programa preferido de Wolfgang, ao investigar o que

⁴⁵⁶ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 225, grifos meus.

⁴⁵⁷ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 108.

havia sido feito do pai, Friedrich Probst, um “cabo adjunto do exército alemão da Normandia”,⁴⁵⁸ era ir a Paris seguir o “Frédéric Proust” da vez, sem abordá-lo, apenas pelo prazer do jogo. Do contrário, haveria a possibilidade de que Wolfgang de fato encontrasse o pai, a prejuízo do jogo, que então chegaria ao fim. A motivação ficcionalizante nesse prolongamento indefinido da brincadeira, da parte de Wolfgang, é imediatamente reconhecida por Ciccio: “Na sua opinião [de Wolfgang], seria como, para um ficcionista, terminar um livro que não quer ser terminado (...)”.⁴⁵⁹

A ficção, pois, ao ser abonada como passaporte, dá às mãos ao elemento lúdico, pelo qual Ciccio faz mais do que transigir com as dúvidas: ele as degusta. A ficção é bem mais do que uma resposta engenhosa e malcriada à falta de respostas, pois as primeiras, para o protagonista, sorriem ao jogo, um jogo *de leitura*, ao qual Ciccio está mais que habituado. O que abastece a viagem de escrita do livro (ou sua intenção) resulta da trama de exercícios de leitura do filho. Desse modo, ele também se revela como alguém que ‘escreve’ com a própria leitura dos rastros do pai.

A presença da figura do detetive, enquanto adversário qualificado do mistério nas narrativas policiais, parece ser corroborada em *O irmão alemão*, pois Ciccio se identifica com o arquétipo, ao tecer nexos entre perguntas, mediante pistas e uma invulgar capacidade dedutiva e imaginativa. Mas quem seria o detetive sem a intenção de solucionar o enigma, o qual desdenharia os fatos e até as pistas se estes implicassem o termo do jogo de construção de hipóteses? Um ficcionista.

A invocação da atmosfera da narrativa detetivesca presta-se, aqui, a espicaçar nosso impulso de conhecer, de levar luz ao que é sombrio e impreciso, pelo autolouvor implícito dessa tarefa. Em *O irmão alemão*, ela está superiormente justificada em função da representação de um contexto familiar e subjetivo, que angaria a solidariedade do leitor para com um tipo de órfão de pai vivo. Este contexto também está sujeito às contaminações biográficas, que projetam a tarefa além, extralivro, fertilizando a suposição de que Chico Buarque acertaria contas com seu falecido pai célebre.

⁴⁵⁸ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 213-214.

⁴⁵⁹ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 214.

Entretanto, a suposta luz é desprestigiada como símbolo da justiça porque nada nos autoriza a ver maldade ou desamor nas reservas de Sérgio de Hollander. Tampouco, é possível assegurar – tendo como base a narrativa em primeira pessoa, logo, inválida para um inquérito contra o pai – que a alegada predileção por Mimmo desminta a hipótese da reserva, tornando-a efetivamente um caso de rejeição do pai por Ciccio. A reserva de Sérgio, congruente com a representação do tipo do ‘rato de biblioteca’, é tão espessa e bem-resolvida que não vemos nada além dela. Da mesma forma, a referida luz não responde pela razão em missão, porque há um pai além da razão, além das perguntas, simplesmente inacessível porque não acessível.

Essa inacessibilidade, figurada fora de um esquadro de moralidade – escolha amparada pelo artifício biografemático de composição das personagens, sobretudo de Sérgio de Hollander, como veremos a seguir –, está sintetizada em uma frase de Ciccio: “Esse mistério papai poderia me desvendar, se me desse a liberdade de uma conversa a dois”.⁴⁶⁰ Ciccio fazia referência, na ocasião, ao mistério sobre a continuidade do diálogo epistolar do pai com o Consulado da Alemanha, a propósito da solicitação por provas da ascendência não judaica de Sergio Ernst por parte do pai biológico, quando o garoto estava prestes a ser adotado por um casal de arianos (Arthur Günther e Pauline, que fizeram dele Horst Günther). A impossibilidade de uma simples pergunta frontal ao pai, justamente a que lhe permitiria conhecer os destinos do irmão alemão e de sua mãe, Anne Ernst, é, no livro, a negação da fonte, pilar de construção das ficções do arquivo. Por conseguinte, ela significa a elevação da dúvida e a investidura do ficcionista, que é, entre outras coisas, a porção em Ciccio que aprendeu a contracenar com a inacessibilidade do pai, e suprir-se com ela.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 215.

⁴⁶¹ O romance nos encoraja supor que, se Ciccio *tivesse* acesso ao pai, ainda assim, ele sustentaria a viagem pela ficção, até mesmo porque esta, manifestação da vocação literária de Ciccio, não pode ser reduzida a um artifício criativo em nome do relacionamento com o pai.



Figura 16 - Página 1 da carta do Consulado da Alemanha à Sérgio Buarque de Holanda/Sérgio de Hollander

Fonte: BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 200-201.

Para compor uma fábula romanesca cuja tônica é a especulação – disposição a que a dúvida move –, em que se desprestigia a verdade como culminância possível, sobretudo porque não interessante ao ficcionista, o autor faz uma crítica bem-humorada ao vício da perseguição dos fatos duros. A racionalidade positivista, fantasma insepulto dos arquivos, é então presentificada em *O irmão alemão*, como não poderia deixar de ser, por um livro: *O ramo de ouro* (*The Golden Bough*), do qual falarei a seguir. Como já mencionado, livros são gavetas involuntárias do pai, e, mesmo que este tenha intencionalmente ocultado a carta em um deles – a que será ‘roubada’, com seu segredo, *pelo próprio detetive* –, ele confia no abrigo da biblioteca, que é, para todos os efeitos, impenetrável. Num ou noutro caso, um livro é o esconderijo perfeito, ou porque não se trata premeditadamente de um esconderijo, ou porque seu sítio é vedado.

Antes de mais nada, vale situar a própria emergência da narrativa detetivesca, que coincide com a voga da escola positivista na segunda metade do século 19, determinada a pôr fim à era das especulações metafísicas e a todas as práticas e crenças pré-modernas,

isto é, que estivessem à margem da ciência. Nesse panorama, a têmpera do detetive, que tem em Sherlock Holmes e Auguste Dupin seus exemplares mais notáveis, é moldada pelo método científico (detecção, problematização, hipótese, prova) e pelo uso sistemático do raciocínio lógico, rendendo qualquer mistério às claridades da razão, quer dizer, negando-o. Nesse sentido, justifica-se, em tal gênero, a recorrente sátira do sobrenatural e do fantástico, bem como da subjetividade e do relativismo, considerados intromissões da ignorância, responsáveis por mascarar a verdade. A figura do detetive, assim, equaliza-se à do homem do conhecimento – em essência, sempre um cientista – bem como esta se equaliza à do detetive, em inteligência, análise, objetividade e nobreza.

O livro de Chico Buarque, não satisfeito com a alusão costumeira, cita a paisagem do cientificismo moderno, resistente ao tempo, ao incorporá-la formalmente à trama, não só pela presença do detetive, mas porque a carta de Anne Ernst é por ele encontrada dentro de um particular volume: a obra do antropólogo, historiador e escocês James George Frazer. Escrito em 1890, *O ramo de ouro* é um alentado estudo comparativo de mitos, lendas e rituais pagãos de magia sacrificial sobre o tema do deus imolado, e seu título faz referência à narrativa mitológica do ramo de ouro, um ramo de uma árvore do bosque sagrado de Diana, guardado por um sacerdote-rei. A regra do templo, localizado em Nemi (de *nemus*, bosque), na região do Lácio, impunha que cada novo candidato a sacerdote-rei arrancasse o ramo de ouro (que imediatamente renascia) antes de matar seu antecessor. A estranha “regra de acesso ao sacerdócio de Nemi”,⁴⁶² mote que inspira inúmeras representações ao longo da história – de Virgílio a William Turner –, é a chispa da investigação de Frazer.

A obra teve 3 edições, com crescente número de volumes: a primeira, intitulada *A Study in Comparative Religion*, em 1890; a segunda em 1900, com 3; e a terceira, entre 1911 e 1915, com 12. Mas foi a versão resumida, de 1922, que deu à obra sua popularidade definitiva (sendo esta a versão constante na biblioteca de Sérgio de Hollander, a mesma do acervo de Sérgio Buarque de Holanda, hoje alocada na Unicamp). Houve ainda um suplemento, em 1936.⁴⁶³

⁴⁶² FRAZER. *O ramo de ouro*, p. 19.

⁴⁶³ BRITANNICA. The Golden Bough.

Tendo exercido, segundo se sabe, grande impacto sobre figuras douradas do pensamento moderno, como Freud, Jung, Pound, Joyce, Lévi-Strauss, Campbell e Wittingstein, *O ramo de ouro* também aparece na cultura popular: ele empresta simbolismo ao memorável *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola (por sua vez, livremente baseado em *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad), além de figurar explicitamente como um dos livros do coronel Kurtz, interpretado por Marlon Brando.⁴⁶⁴ Nosso interesse presente, porém, cerca sua estrutura enciclopédica, que transpira o reformismo intelectual da época, muito embora sua temática e metodologia, se avaliadas hoje, não pareçam o endossar totalmente.

Frazer, que já havia escrito, em 1888, “verbetes sobre o totemismo e tabu para a *Encyclopedia Britannica*”,⁴⁶⁵ organizada pelo amigo e influenciador Robert Smith, entregou-se posteriormente à confecção de uma obra sobre religião comparada e mitologia, em que se verifica, de um lado, rigor e exaustividade – portanto, fiel às tendências do momento –, e, de outro, a ausência do sentido de verificabilidade, a ser obtido por meio de trabalho de campo. Hoje, seria o que poderíamos chamar de um caso de etnologia sem etnografia. Calcada em especulações – como afirma Darcy Ribeiro no prefácio à edição de 1978 – “imaginosas”, ela dá livre curso à “criatividade literária”,⁴⁶⁶ tomando, assim, em objeto e método, direção contrária à corrente de pensamento vigente.

Embora a teoria de Frazer da evolução do “pensamento mágico, religioso e científico” não seja mais aceita, o autor é guardado como um dos fundadores dos estudos comparados de cultura e religião, logo, da ciência do homem, a antropologia.⁴⁶⁷ O legado d’*O ramo de ouro*, nesse sentido, está em suas contribuições para o campo científico, sensivelmente combinadas às suas qualidades literárias de “ficção erudita”, relacionadas à ousadia de “pensar racionalmente o que é impensável cientificamente” no mundo primitivo.⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ TESSITORE. “The Literary Roots of ‘Apocalypse Now’”.

⁴⁶⁵ DOUGLAS. Introdução, p. 11.

⁴⁶⁶ RIBEIRO. *O ramo de ouro* (versão ilustrada), p. 6 e 8.

⁴⁶⁷ BRITANNICA. The Golden Bough.

⁴⁶⁸ RIBEIRO. *O ramo de ouro*, p. 7.

Diante dessa breve descrição da obra e de seu contexto, a escolha dela como repositório da carta de Anne vai descortinando uma miríade de analogias com a ficção do arquivo em análise, a começar pelo ponto central que sua arquitetura com ela compartilha: o método de composição pela especulação (cuja plausibilidade também se deve a uma porção de ficção). Ao mesmo tempo, o lastro factual e o escrúpulo investigativo estão lá, mantendo uma gravidade que alimenta o clima de apuração e dissecação da verdade pelos dispositivos da razão.

De mais a mais, poderemos ver algo de crucial para o livro de Chico Buarque no fato de *O ramo de ouro* evocar, em sua forma, a enciclopédia. O caráter compendial, exaustivo e informativo do clássico da antropologia⁴⁶⁹ remete à missão primeira da enciclopédia no contexto do iluminismo francês entre os séculos 17 e 18, que a tinha como seu “maior projeto editorial”,⁴⁷⁰ livro-símbolo do ideal de ilustração, ou seja, de cidadania e liberdade dos indivíduos pela cultura, a se materializar com a promoção da “educação circular” e (do grego, *egkúklios paideía*).⁴⁷¹

Pretenso arquivo universal – ao lado do dicionário –, antes restrito aos círculos privilegiados, a enciclopédia tem entre suas características históricas uma dependência direta da existência prévia de outros arquivos:

A enciclopédia se originou graças aos documentos que estavam guardados e conservados nos arquivos, que proporcionou à população ter acesso a uma literatura que registrava todos os acontecimentos anteriores a sua criação (...) e[,] através dela[,] o povo começou a formular opiniões, abrindo caminho para diversos movimentos sociais, inclusive a Revolução Francesa, que foi um movimento de grande amplitude, marcando o início do mundo contemporâneo, período mais importante para a arquivística. Vale lembrar que neste período surgiram o Arquivo de Simancas, o Arquivo das Índias, na Espanha, e o Arquivo Secreto do Vaticano e entre outros que eram conhecidos como arquivos de Estado.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Entre as semelhanças da série com a enciclopédia estão também a organização em tópicos, explorados em capítulos curtos e didáticos, as ilustrações com gravuras e a descrição apurada, sem prejuízo do enfoque panorâmico.

⁴⁷⁰ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p. 76

⁴⁷¹ ORIGEM DA PALAVRA. Enciclopédia.

⁴⁷² HORA; SATURNINO; SANTOS. A evolução do arquivo e da arquivologia na perspectiva da história.

Criada por Diderot e D’Alembert, resgatando o projeto de uma “suma do conhecimento” da imperatriz japonesa Shotoku no ano de 764, depois que esta se convenceu de que o mundo estava próximo do fim, a *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonée de sciences, des arts et de métiers* (1751-1772) foi concebida como um “santuário”, em que a soma total dos conhecimentos humanos ficaria “ao abrigo dos tempos e das revoluções”. Sobretudo, ela serviria como biblioteca para o “homem profissional”, em quaisquer assuntos que não fossem de seu domínio.⁴⁷³ De acordo com Manguel, até mesmo a organização da enciclopédia em verbetes buscava mimetizar a reunião de livros em um “mesmo espaço”.⁴⁷⁴

Na narrativa, em uma obra de orientação assemelhada à desse arquivo abertamente devedor de outros, síntese da biblioteca universal a se vulgarizar sob a forma do próprio livro (este, portanto, subvertido como símbolo de distinção), encontra-se a carta. Por meio dela, acessamos a informação privilegiada acerca do relacionamento vivido pelo pai com Anne Ernst, o qual rendeu um fruto. Logo, a carta funciona também como condensado de todo o arquivo documental de Sérgio de Hollander respeitante ao filho alemão – que Ciccio, entre uma lacuna e outra, desencavará gradualmente –, bem como da própria biblioteca-pai, como proeminente rastro de Sérgio. Entretanto, a carta não deita luz sobre a incógnita, muito menos a responde; é apenas um rastro, uma pista central a ser perseguida por hipóteses, sem levar a provas definitivas. Esta incógnita – bem entendido – não é o irmão alemão, mas o próprio pai.

Tal rastro, em sua dubiedade, é o mais informativo dele, levando a crer na possibilidade de abertura definitiva da “caixa preta”. É fato que as entradas furtivas de Ciccio na biblioteca – tanto na biblioteca física quanto na biblioteca-pai –, assim como o achado específico da carta, vão descaracterizando a figura de arquivo da biblioteca como lugar de exceção, de modo que a figuração da enciclopédia instaura oficialmente o (necessário) conflito com ela. Dito de maneira simples, o que era ‘de um’ passa a ser ‘para todos’, e entre estes, nós, leitores, vemo-nos incluídos. O mesmo rastro, em contrapartida, é o que amplifica a sombra que envolve o pai, dúvida que, desde sempre, Ciccio sabe ser insuperável.

⁴⁷³ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p. 78.

⁴⁷⁴ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p. 79.

Nessa tensão entre luz e sombra, abertura e fechamento, disrupção e continuísmo, a própria representação do papel do filho atrai outro contexto ligado à enciclopédia: as revoluções burguesas no curso do século 18. O exemplo mais destacado é a Revolução Francesa, culminância de um movimento de contestação política socialmente motivado, aparelhado pelos ideais instilados pelo iluminismo, o qual não casualmente também foi apelidado de *enciclopedismo*. Entre eles, estavam a individualização pela difusão do racionalismo e a discriminação entre as esferas pública e privada, as quais culminarão com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789). Esta, por sua vez, não apenas tornará a Revolução Francesa a matriz cultural e moral da República,⁴⁷⁵ mas de toda a sociedade moderna como viemos a conhecê-la.

Em seu sentido historicamente adquirido, portanto, a revolução designa um movimento que irrita e derruba a ordem instituída, sendo natural que a atitude do protagonista, um legítimo infrator do estatuto patriarcal, recorde-nos dessa esfera de significação. Interessa-me mais, porém, seu sentido original, quando nada, amplamente comprovado pelo retorno de velhas estruturas, que dir-se-iam superadas, na sucessão das próprias revoluções: “movimento orbital de um corpo celeste ao redor de outro”, ou “movimento circular ou elíptico no qual um móvel volta à sua posição inicial”.⁴⁷⁶ Tal sentido, na obra, é adequado para descrever a órbita pertinaz de Ciccio em torno do pai, ao revolver o grande ponto cego da história familiar: o irmão alemão. Este movimento de pesquisa, aplicação sobre um objeto que nem se permite contornar nem desertar, é uma volta em 360 graus, isto é, não modifica, *ipso facto*, o estado das coisas, devolvendo Ciccio, circularmente, ao ponto de partida, que é o próprio desencontro, neste mundo, com o pai. Tal realidade, longe de invalidar a missão, abre outros mundos, em que o pai “perdido” poderá ser “incansavelmente reencontrado”⁴⁷⁷ pelo filho.

A intuição sobre a importância chave da obra de Frazer, com os contextos que lhe subjazem, poderá ser partilhada entre todos os críticos do livro que se propuserem a tomar a listagem de livros nele presente como mais do que a representação de “um culturalismo genérico, anódino”.⁴⁷⁸ Nesse sentido, uma das tarefas anunciadas à fortuna crítica

⁴⁷⁵ BIGNOTTO. *Matrizes do republicanismo*.

⁴⁷⁶ MICHAELIS. *Revolução*.

⁴⁷⁷ PERES. *Chico Buarque*, p. 185.

⁴⁷⁸ PÉCORA. *Armadilhas na trama tornam livro de Chico Buarque uma autoficção insossa*.

nascente sobre o livro é inquirir tais títulos de modo a convalidar que a biblioteca não é uma vitrine gratuita de eruditismo, ou mera citação nostálgica do nobre acervo de Sérgio Buarque de Holanda. De minha parte, tecendo o corolário da análise do tema da viagem pela ficção na obra e da biblioteca-pai, ora tratadas, pretendo articular a referência mitológica do ramo de ouro – conforme ela surge na *Eneida*, de Virgílio – diretamente à noção de ficção do arquivo e ao artifício do biografema. Como proveito adicional dessa atenção, poderemos nos despedir da rubrica da autoficção, até o momento, aquela que é desembolsada quase como carta única para encontrar criticamente a obra.

Apresentada no Livro VI (O Livro dos Mortos, ou *Nekyia*,⁴⁷⁹ em referência ao rito grego para invocar e confabular com fantasmas) do poema épico da era dourada, a narrativa mitológica do ramo de ouro é o clímax da odisseia de Eneias. Após a destruição de Troia, o filho de Afrodite e Anquises permanece anos à deriva no mar, até naufragar, junto à família e aos demais troianos, em Cartago, na costa africana, onde a rainha Dido oferece seus préstimos. Um ano depois, o herói segue para a Sicília, e lá a alma de seu pai, Anquises – que Eneias vê em sonhos – aconselha-o a fundar uma cidade, sede da nova pátria, Roma.⁴⁸⁰ Contudo, para cumprir seu destino, Eneias deveria antes ir ao encontro dele no Hades.

Eneias ruma então à Cumas, cidade na costa italiana. Ao entrar no bosque sagrado de Diana, que é protegido por um sacerdote-rei, o troiano passa a ser guiado por Sibila, a quem roga:

“Um só favor quero eu: ao que se diz, aqui é a porta que nos leva ao reino dos infernos, ao paul donde Aqueronte volta para trás. Permitam que vá eu ao pai querido, que reveja seu rosto; para tal abre as portas sagradas e me mostra o caminho que devo tomar eu”.⁴⁸¹

A sacerdotisa, porém, sabe que a catábase significará a morte de Eneias, isto é, o não retorno ao mundo dos vivos (anábese), caso a viagem seja feita sem o passaporte adequado para o Hades: o ramo de ouro. Somente ele, que deve ser colhido por cada novo

⁴⁷⁹ BRANDÃO. *Mitologia grega*.

⁴⁸⁰ Ver: VIRGÍLIO. Livro VI.

⁴⁸¹ VIRGÍLIO. Livro VI, p. 285.

candidato à sacerdotia-rei do bosque antes que este mate seu predecessor, conferirá a Eneias a possibilidade de vencer a morte:

“Herói nascido de divino sangue, filho de Anquises e troiano inteiro, fácil é o descer para o Averno (...) mas o que custa mais é o regresso (...) bem poucos o fizeram (...) Mas se em teu peito tens um tal ardor, um tal desejo de (...) cruzar as mortas águas duma Estige (...) tens de saber primeiro o que fazer. Em árvore, em ramos bem difíceis de serem desviados, há um deles, um de brando caule e folhagem de ouro (...) busca-o pois (...) quando o vires com a tua mão, colhe-o (...) Só assim tu verás os bosques de Estige, *o reino que não se abre a quem é vivo*”.⁴⁸²

A motivação do encontro é, pois, de força maior: aconselhar-se com o pai sobre a viagem ao Lácio. Nessa ocasião, Anquises ainda transferiria o bastão de *pater familias* ao filho, e profetizaria a glória romana. As instruções expressas de Sibila, porém, não deixam dúvidas de que a visita de um vivente ao submundo é uma profanação da lei que os separa. Por isso mesmo, o regresso do aventureiro tem um preço – no caso, o ramo de ouro –, como as histórias de outras personagens bem demonstram, entre elas as de Orfeu e do próprio Ulisses. Independentemente disso, é importante que se diga que o encontro passa apenas ocasionalmente pelo reino dos mortos, visto que seu desdobramento se endereça ao reino dos vivos, à missão de Eneias na Terra.

A esta altura, suponho já ser ponto pacífico que o rastro encontrado n’*O ramo de ouro* é o mais palpitante, e também inconclusivo, na viagem de Ciccio pela biblioteca-pai. De posse do papel do poderoso ramo no mito fundador de Eneias – a saber, o de salvo-conduto do herói entre os reinos –, meditemos um pouco acerca da interação entre eles a propósito da invocação do pai biográfico de Chico Buarque no livro. Também aqui, o pai é um conviva póstumo, em corpo e nome. Mas se o reino dos mortos “não se abre a quem é vivo”,⁴⁸³ como Chico Buarque vai ao pai? Qual é o seu passaporte para aportar em um mundo selado ao seu?

Antes que a resposta sobrevenha, uma contradição retoca a pergunta: claramente, não é o pai morto a ser requisitado em *O irmão alemão*. Quem é então? De forma a atender

⁴⁸² VIRGÍLIO. Livro VI, p. 286-287, grifos meus.

⁴⁸³ VIRGÍLIO. Livro VI, p. 287.

ao cuidado de não infringir a lei de não perturbar os mortos, a *séance* biografista cede lugar a uma conversa com o pai como presença *espectral*, no sentido derridiano, portanto, sem fins de consulta aos oráculos além-túmulo, cujo resultado poderia ser fatal. Tampouco, o pai biográfico é molestado com louvores, solicitações por prestação de contas ou favores extemporâneos, motivo pelo qual não há uma representação que o ‘reencarna’ em Sérgio de Hollander para cumprir homenagem ou convocar julgamento de qualquer espécie. O episódio referendado da *Eneida* não deixa de sugerir, no entanto, uma alegoria para um pedido de benção, poderíamos dizer, para a missão do filho Chico Buarque neste mundo: a escrita. Naturalmente, os caminhos do escritor se abrem com o ramo, que, no caso, é não só o elemento que permite a ponte, mas também a condição de intercâmbio entre os mundos: a ficção.

Nesse sentido, ela é também o fruto da missão do escritor, ou seja, a obra é sua própria ferramenta. Esse aspecto vai ao encontro da identificação de um comportamento metaficcional na narrativa, conforme outras apreciações certeiras do livro já acusaram direta ou indiretamente.⁴⁸⁴ Deste comportamento, que não será o caso de dissecar em sua amplitude, destaco o papel da ficção como articuladora da relação pai-filho, o qual poderá agora ser situado com mais estofado. Sabemos: ela é o meio pelo qual a viagem é travada na obra desde o momento em que Ciccio começa a perseguir os rastros do mundo profundo e “silenciado” do pai,⁴⁸⁵ os mais caros, como único modo de relação possível com ele. Mas, visto que não há relação fora dela, ao se fazer meio, a ficção também se faz objeto magno da obra.

Assim, torna-se insuficiente fixar o grande tema do livro como a relação filho-pai, pois ele trata eminentemente dos recursos movimentados pelo filho para pari-la, via ficção. O imbricamento entre os papéis de meio e objeto é saliente na fisionomia narrativa, uma coleção de *brainstormings* que expõe os mecanismos ficcionais latentes na tela mental do escritor que ainda não é. *O irmão alemão*, nessa perspectiva, simula para o leitor, caso ela pudesse ser dada, uma vista do livro *antes* do livro, ou mesmo o livro *sem* o livro, já que nada afiança que tais exercícios tomarão mesmo corpo assim

⁴⁸⁴ Cf., nesse particular, a dissertação “A metaficção historiográfica em *O irmão alemão*, de Chico Buarque de Hollanda”, de Maria Aparecida Mineiro (2018).

⁴⁸⁵ OTTE. A sombra do pai, p. 199.

definido, senão que Ciccio se imagina, por meio dele, honrando o cetro paterno e sendo filiado pelo pai, que o abençoaria como escritor.⁴⁸⁶ Dessa maneira, a prática independe do resultado-livro para justificar sua continuidade; procede da ficção, que, antes de mais nada, é o principal apetrecho de Ciccio na vida, aquele que lhe permitiu e permitirá infinitos reencontros com seus desencontros. Por fim, a aludida figuração do pai como presença ausente e fonte inacessível, com quem se anunciam as ditas ocasiões renovadas de convívio, revela-se alinhada com a recusa da consulta biografista da parte do autor na arquitetura da obra, a qual pouco extrairia do efeito ‘coagulante’ dos fatos-verdade.

Partindo dessa compreensão da centralidade da ficção na obra, tratada menos como conceito abstrato do que como articulador prático – ponto focal do Capítulo 3 –, nenhum pudor justifica negar ou esconder a presença de fragmentos da biografia de Chico Buarque e de sua família no livro. Em particular, a expectativa por uma antinomia entre biografia e ficção começa a se dissolver quando o princípio do biografema, formulado por Roland Barthes, é reconhecido como a estratégia mobilizada para convidar a biografia. O neologismo aparece pela primeira vez no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* (1971), e vale recapitulá-lo:

Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!⁴⁸⁷

Apesar de sua conceituação ligeira e acanhada – ou sua apresentação fragmentada, que lhe faz jus –, o neologismo é vigorosamente exemplificado nas digressões de *A câmara clara* (1980), obra tardia de Barthes ainda hoje simplificada como um tratado

⁴⁸⁶ Sobre essa transferência de cetro de pai para filho, ergue-se outra interessante ponte metafórica: Chico Buarque lembra, em diversas ocasiões, que o pai, ao notar seu interesse pela literatura, como leitor e escritor, foi lhe concedendo crescente acesso à biblioteca. Pouco antes de morrer, Sérgio presenteia-o com o *Dicionário analógico de ideias afins*, de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo (1974), um de seus mais fiéis livros de consulta: “Pouco antes de morrer, meu pai me chamou ao escritório e me entregou um livro de capa preta que eu nunca havia visto. Era o dicionário analógico de Francisco Azevedo (...) Era como se ele, cansado, me passasse um bastão que eu deveria de alguma forma levar adiante” (BUARQUE. Os dicionários de meu pai, p. 5).

⁴⁸⁷ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 14.

sobre fotografia. Abrindo seu acervo de impressões subjetivas acerca da oitava arte, acumuladas ao longo de uma vida, o crítico francês permite-nos esbarrar com o biografema, mais uma vez, teorizando-o menos que o mostrando: “(...) gosto de certos traços biográficos que (...) 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”.⁴⁸⁸

Essa noção, que designa sobretudo uma postura, é desconcertantemente atual para o escritor e para o crítico interessados na biografia, sendo uma alternativa ao projeto totalizante e rígido dela, em favor de uma concepção segundo a qual uma potência biográfica se presentifica na forma de fragmentos, detalhes marcantes recortados pelo olhar do observador. Assim, o biografema estaria sintonizado com a não rara futilidade do projeto de ‘recuperação’ biográfica, a qual, segundo a convenção, se dá exclusivamente pelas mãos de um agente autorizado. Tal projeto exhibe um compromisso com a retrospectiva abrangente e encomiástica da crônica dos fatos de uma vida, de maneira a fabricar uma moldura que estabelece elos rigorosamente lógicos entre todos eles, emprestando-lhes significado conforme um certo desenlace. Por isso, torna-se natural a preferência pelas personagens falecidas, também aquelas cuja trajetória é crivada de venturas e desventuras superlativas, coroadas pelo gesto triunfal da morte.⁴⁸⁹ O reverso da motivação do elogio é igualmente frequente, como no caso das polêmicas biografias não autorizadas, que insistem num pacto de mesma natureza, à diferença de que sua pretensão é deslustrar o biografado, de cuja vida se grifam os pontos baixíssimos. Não à toa, o biografema “zomba” precisamente dessa “estrutura fechada da biografia”,⁴⁹⁰ a qual só permite ler a vida a partir dos eventos expostos no texto, selecionados conforme o juízo de valor pretendido sobre o biografado, embora o gênero sustente um contrato com a estrita verdade. Na contramão, o biografema nada tem a ver com esse ideal de

⁴⁸⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p. 51.

⁴⁸⁹ Nesse sentido, biografar uma personagem viva incorrerá sempre em paradoxo, por fabricar uma moldura para uma existência que ainda não chegou a seu termo. Mas, como Beatrice Didier já sublinhou em “Problèmes de l’autobiographie”, isso se aplica, sobretudo, à autobiografia, que comumente expressa um gesto de antecipação, pela mão da própria personagem biografada, de um balanço total, ou de uma legibilidade conclusiva (em geral, com um sentido grandioso), para a vida ainda corrente. Ver DIDIER. *Problèmes de l’autobiographie* (conference).

⁴⁹⁰ SOUZA. *Autoficções de Mário*, p. 195.

reconstituição de todos os passos de um indivíduo, e vira o rosto para os critérios programados de interesse na biografia, os noticiosos, como a morte apoteótica.

Barthes sinaliza que o biografema está para a biografia (tal qual a fotografia para a história),⁴⁹¹ havendo entre eles um antagonismo subsumido. No entanto, veremos que uma alteração no “estado natural” da biografia pode abrir uma possibilidade de relação além dele.

Para evidenciar essa ocorrência, focalizemos antes a fricção entre o biografema e a biografia. Considero que seja sobretudo em um fenômeno afim a um dos que atinge o espectador da foto, nomeado por Barthes como *punctum*, que o biografema emerge. O primeiro é definido como um elemento disparado pela cena fotografada, ao acaso, como uma flecha ou dardo, que aguilha o *spectador* de maneira única e intransferível,⁴⁹² sendo a expressão de seu próprio mundo subjetivo, segundo aquilo que o estimula ou emociona. Ora, o biografema pode ser enquadrado nessa descrição (ampliando-se sua realidade para outros ambientes além da foto, entre eles, nomeadamente o texto): um aspecto de interesse biográfico que deflagra um acontecimento no espectador/leitor, de acordo com aquilo que lhe fala. Este pode ser um corte de cabelo, um item de vestuário, um traço caligráfico, um hábito, um gesto, uma palavra insistente, uma cor, um som, um objeto etc., e permite inferir contextos e porções de tempo que podem ser arranjados em múltiplas montagens, sem buscar o *lead* informacional do “quando, onde, como, por quê?”. Assim, a proposta de Barthes preza a relação de quem olha com quem é olhado, ressaltando-se que esses papéis não cabem rigidamente ao espectador e à personagem, pois o biografema também está no olhar que este devolve a quem o olhou primeiro. A biografia, condensada na unidade mínima de um grafema, e não aprisionada na escrituração dos *faits divers*, pode ser assim ativamente plasmada por quem quer que seja e malgrado distâncias temporais e físicas, como um objeto que muda de acordo com a perspectiva do observador e dialoga de maneira particular com ele.

Ainda a esse propósito, o crítico francês, deslumbrado com a técnica fotográfica de criação de imagens, a qual se vai tornando cada vez mais pessoal, a contrapõe à técnica

⁴⁹¹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 51.

⁴⁹² BARTHES. *A câmara clara*, p. 46.

que a precedeu historicamente: a pintura. Contudo, para ele, a fotografia não se reporta à arte por meio dela, mas do teatro.⁴⁹³ Este, por sua vez, guarda originalmente uma relação com o culto dos mortos: “os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto”.⁴⁹⁴ Para Barthes, a mesma relação antitética pode ser encontrada na fotografia, “um Quadro Vivo”, que nos permite ver os mortos.⁴⁹⁵

Eu diria que o registro fotográfico, assim, assimilando a energia e a espontaneidade do teatro, pode relacionar-se à História – ao “retrato pintado” –⁴⁹⁶ fazendo a crítica da pose ensaiada, cuidadosamente construída pelo artista oficial, contratado para fabricar uma imagem estática, destinada a produzir um efeito universal sobre as miradas pósteras. Esse tipo de representação – provinda da pintura e persistente em certos gêneros de fotografia –, e da resposta do espectador diante dela, remete ao *studium*, que Barthes descreve como um interesse vago e objetivo na imagem contemplada. Essa relação está mediada pelo tecido cultural, movendo o sujeito a um interesse pela informação ou saber de que certas imagens se fazem veículo, quer sejam elas recebidas como “testemunhos políticos” ou apreciadas como “quadros históricos”.⁴⁹⁷ Nessa disposição – *cultural* – é que o espectador participa “das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações” retratadas.⁴⁹⁸ Congruente com esse interesse difuso e, como diz Barthes, “indolente”,⁴⁹⁹ a imagem desperta um “afeto *médio*”,⁵⁰⁰ que se traduz em uma resposta apenas impressionista do observador, isto é, limitada ao gostar ou não gostar.⁵⁰¹ Em suma, trata-se de uma experiência sem o grau de investimento do *punctum*.

Por essa mesma razão, ressalta, no *studium*, o encontro do espectador com as intenções daquele que produziu a imagem (ou o *Operator*), mercê da aprovação ou desaprovção, compreensão ou incompreensão do primeiro.⁵⁰² E, embora Barthes não o

⁴⁹³ BARTHES. *A câmara clara*, p. 52.

⁴⁹⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 53.

⁴⁹⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 54.

⁴⁹⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 51.

⁴⁹⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p. 45.

⁴⁹⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p. 46.

⁴⁹⁹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 47.

⁵⁰⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p. 45, grifo do autor.

⁵⁰¹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 47.

⁵⁰² BARTHES. *A câmara clara*, p. 48.

diga de forma direta, podemos depreender um correlato lógico para o *punctum*: nele, o encontro se dá entre o sujeito e seu próprio “afeto”, consoante o valor barthesiano atribuído à palavra, ou seja, aquilo que o afeta, que o “punge”.⁵⁰³ Para muito além daquilo de que se gosta ou desgosta, trata-se daquilo que afeciona, que acomete o sujeito, ou lhe causa uma inalienável impressão sobre a emoção e o ânimo. Disso se conclui que o objeto biografemático não existe *a priori*, não obstante a profusão de pormenores de uma personalidade biográfica, que muitas vezes se adianta à eventualidade do encontro individual com o objeto do afeto, a qual concorre por nossa atenção. Em suma, o biografema se delinea mediante um efeito, o contágio ou a colisão de um “átomo” do corpo biográfico em causa com outro “corpo futuro”.⁵⁰⁴

Pretendo agora sistematizar minhas conexões nesse sobrevoo pelo ensaio de Barthes, que, mais do que uma das matrizes do conceito de biografema, fornece uma grata paisagem para abordá-lo em ação no livro de Chico Buarque. Tendo isso em vista, na intenção de tratar do encontro do autor com os biografemas do pai, não creio seja necessário pedir licença para lançar mão dos termos cunhados pelo crítico em *A câmara clara*, pois seu espectro de aplicação está longe de restrito ao universo da fotografia ou da contemplação da foto. (Este é, como disse, um dos equívocos frequentes de leitores desavisados, muitos deles, vindos das artes visuais.) Emprestarei de Barthes, portanto, além da proposta do biografema, dissonante do “estereótipo de totalidade” da biografia,⁵⁰⁵ a noção de *punctum*, como descrição metafórica da colisão com o primeiro, a conformar o modo como o pai biográfico é vitalizado, sem ser revivido, no quadro de *O irmão alemão*.

Do feixe de biografemas que o animizam para o autor – a leitura, o som da máquina de escrever, os óculos arqueados à testa, a *Mangokopf* (a cabeça em formato “de manga”), o maço de cigarros Gauloises, a germanofilia, o olhar arisco, o sono difícil, a ausência –, já sabemos que a biblioteca⁵⁰⁶ é o mais pujante, o laço deste feixe. Ela parece

⁵⁰³ BARTHES. *A câmara clara*, p. 46.

⁵⁰⁴ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 14.

⁵⁰⁵ SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 129.

⁵⁰⁶ Ana Maria Clark Peres, no mencionado *Chico: recortes e passagens* (2016), também opera com o conceito barthesiano para abordar a presença do pai do romance, tendo a biblioteca como centro. Ver, em particular, o ensaio “O biografema da biblioteca paterna em *O irmão alemão*” (PERES. *Chico Buarque*, p. 173-187).

feita para o biografema, vocação que se verifica por ser o repositório da memória, do corpo e da existência do pai, revisitados em “sua dimensão imaginária, simbólica e real”,⁵⁰⁷ consumando também a figuração do arquivo, que atravessa as mesmas dimensões. Mas há ainda um outro biografema. À primeira vista, ele parece ser apenas a biblioteca abordada pelas unidades que a compõem. Para além destas, porém, ele é o signo sintético da dispersão dos “átomos voluptuosos”⁵⁰⁸ do corpo do pai, um corpo *de letras*: o livro.

Em termos de *punctum*, o livro parece ser a flecha mais pungente para Chico Buarque; a que mortifica o filho é a mesma que assanha o escritor, por contracenar com ele. Desse modo, não é o livro sumidouro em que se perde o pai a ter a última palavra, mas o livro que é espaço e hora para reencontrá-lo. Este é o livro escrito por Chico, que versa sobre um hipotético livro por vir, escrito por Ciccio. Só nele, as dimensões de tempo e espaço podem – e se querem – controladas, mas sem o impulso da revivência do que foi e da redenção do perdido, como aquele “furor de dar a vida”, de que nos fala Barthes, para negar o “mal-estar da morte”.⁵⁰⁹ Aqui, vida e morte carnais pouco interessam, e, logo, a *biografia*, ou a escrita da vida, convencional.

Não é casual que Chico tenha escolhido não encenar na obra, um encontro real entre pai e filho – depois de uma vida de desencontros –, na forma de um olhar ou de um abraço derradeiro, sem a mediação dos livros. Este encontro, já o sabemos, se algum dia esteve próximo de acontecer em vida, também só poderia ter se dado *a propósito dos livros*. Ciente disso, Chico subverteria a memória do pai se encenasse o encontro em condições diferentes desta, contrárias à realidade não ostensiva de Sérgio como pai. Talvez por isso, a face paterna iluminada no livro é a que mais remanesce na memória do filho, a do bibliófilo (eis o *punctum*), à qual estava atrelado, pelo menos oficialmente, o distanciamento da entidade paterna em relação à família, e em particular ao filho, cuja memória é a que está em causa. Assim, é exatamente ao ceder às ‘cócegas’ do biografema que o autor se mantém fiel a Sérgio e a si mesmo. Ao pai, ao convidá-lo ao texto por meio de seu elemento, a biblioteca, e de sua personagem, o homem *de letras* por excelência; a

⁵⁰⁷ PERES. *Chico Buarque*, p. 186.

⁵⁰⁸ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 14.

⁵⁰⁹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 53-54.

si mesmo, ao criar a única oportunidade viável para estar a sós com ele, isto é, dentro de um livro.

Assim, a rigor, a referência à *biografia de Sérgio Buarque de Holanda* na obra fica deslocada, pois o pai só poderia nele comparecer pelo personagem que, em vida, envergou prioritariamente: um homem de corpo ausente, disperso nos livros, feito de letras porque entregue a elas. Para ser alcançado, naturalmente, este corpo também deve ser escrito, o que dispensa um interesse pelo corpo material da biografia, feito de carne e osso, limitado à finitude física e aos acontecimentos concretos da existência (na narrativa, também, já vimos como este corpo só é vagamente farejado por Ciccio, a partir de tênues rastros). Dessa maneira, o autor dá ao conceito de Barthes uma realização singular, ao não revisitar a vida do pai para topar com o biografema; ao contrário, ele concentra-se no último para encontrar *a própria vida* de Sérgio. Elege então uma maneira coerente com a trajetória do pai biográfico para evidenciar como a vida dele sempre fora aquilo que lhe dava sua *raison d'être*: o livro. Enfim, na obra, em detrimento da *biografia* do pai, será mais acertado falar na presença de uma '*livrografia*', como possibilidade alavancada pelo biografema. Ressituada nessa perspectiva, a listagem de obras que recobre a obra, aludida anteriormente, perde qualquer caráter de aleatoriedade: ela responde pelo próprio pai em *O irmão alemão*.



Figura 17 - Sérgio Buarque de Holanda em sua biblioteca

Fonte: ESTADÃO. Edição crítica de *Raízes do Brasil* sai nos 80 anos do livro.

Já com relação a si mesmo, o autor também se afasta de uma concepção monumental de biografia, assim como da ficção como um registro que lhe é estranho, pois ele, na verdade, se articula a todo tempo a um gesto autobiográfico. Mas, aqui, representa muito pouco dizer que há um pacto autobiográfico ou autoficcional, seguindo as rubricas da moda, pois, no limite, sempre poder-se-á dizer que ‘tudo é ficção’, ou que a obra é inescapavelmente a impressão do vivido. Da mesma forma, é lugar-comum anotar que a ficção é intérprete da biografia, ou que a indecisão entre uma e outra é coerente com o desejo do autor de não as tensionar, porque a indefinição é o que “arrasta” e diverte o leitor, como afirmou o crítico José Castello ao se referir à “dobradiça” em torno da qual se constrói a obra.⁵¹⁰ Esses e outros entendimentos arranham a superfície, sem chegar ao cerne da questão.

A ficção, aqui, é um articulador da biografia de Chico Buarque, mas com outra função particular. A função da biografia, por sua vez, também é deslocada, já que ela deixa de ostentar seu conhecido contrato. Sim, o gesto autobiográfico está presente, mas não necessária ou primariamente engajado com a exposição dos fatos biográficos ‘puros’, com vistas a uma revisão da vida ou cópia melhorada dela (tal qual o projeto da biografia comumente expressa), a desmentir ou concorrer com a cacofonia de narrativas biográficas correntes sobre Chico e a família Buarque de Hollanda. A adesão consciente do autor, na forma do livro, parece ser, antes de tudo, à liberdade de se reapropriar da imaginação ativa da própria memória, em termos próprios, mas sem descompostura ou embate, conforme veremos no capítulo seguinte, com o rol de apropriações de suas memórias e de seu arquivo praticadas até hoje. Digamos que ele queira apenas participar da ‘festa’, com bom-humor, como mais um convidado – com a pequena diferença de não esperar pelo convite.

Para melhor entender essa lógica, ponderemos o fato, aparentemente paradoxal, de que a celebridade, ou a figuração massiva de uma personagem na história, mina gradualmente a possibilidade de uma relação *ativa* da parte dela com sua própria memória. No caso em tela, esta personagem (o autor) não aceita o silêncio, mas tampouco o quebra para contradizer ou desclassificar a história que ‘sabe’ dela. Se tomarmos como

⁵¹⁰ CASTELLO. *O irmão alemão* vai ao limite de uma busca alucinante.

verdade que há nisso uma estratégia, podemos encarar que o que o autor pretende é simplesmente dar notícia das imagens,⁵¹¹ conceitos e discursos que lhe são dedicados, incorporando-os à sua obra sem aprová-los ou reprová-los, porém, sem pedir licença ou desculpas por se fazer notar com os que ele mesmo manufatura para si. Estes, entrelaçados àqueles, destinam-se principalmente a gracejar com a expectativa do público pela *versão do escritor* sobre os fatos, é dizer, a verdadeira.

Se compreendermos o autor tão só como alguém entrincheirado no que, também por convenção, chamamos ficção (ou aqui, mais especificamente, no que vem sendo rotulado como *autoficção*), digamos que ele estaria acomodado a ser exclusivamente uma personagem, pois sua narrativa ‘biografoide’ não teria maiores consequências para aquelas comemorações brasileiras que têm os Buarque de Hollanda como personagens, e sobretudo Chico como porta-voz *musical* do país. Mas este, que ousa ser escritor quando já lhe cabe uma posição tão segura e incontestável, escolhe justamente uma aventura literária consciente da existência dessa sua personagem, ironizando a rejeição que sofre dos escritores ‘sangue puro’, por ter sido ele, em vida, ‘sequestrado’ pela canção popular.⁵¹² No livro, a atração irreprimível do filho para um pai que é ‘pai dos livros’ parece também figurar a literatura como berço, fundação do escritor. Ademais, a vocação literária de Ciccio, temperada por uma sensibilidade musical apenas casualmente manifesta, não sofre bifurcações ou desvios, embora, em todo caso, o rapaz se nos apresente apenas como um escritor potencial, incitado aos livros em nome do pai.

⁵¹¹ Essa acumulação de representações do escritor célebre, inaugurada na comemorativa França do século 18, quando o escritor adquire o papel de porta-voz da nação, em lugar dos políticos e heróis militares, é nomeada pelo crítico francês Jean Claude-Bonnet de “fantasmas”. Cf. BONNET. *Le fantasme de l'écrivain*. A configuração desse dispositivo de culto ao homem de letras – que têm em Diderot e Victor Hugo exemplos memoráveis – é impulsionada pelas práticas exaustivas de representação plástica dos escritores (em retratos, estátuas, moedas, selos, máscaras mortuárias etc.) e pelas peregrinações às suas casas. À medida em que essas representações se multiplicam, obcecadas pela captura da imagem ‘verdadeira’ ou essencial do escritor (perseguida em sua dimensão privada e empírica), paradoxalmente, elas o vão diluindo em “fantasmas”, isto é, trabalham contra o que seria sua fantasia primeira. Estes fantasmas, que prioritariamente mantêm um lastro com o escritor e com seu *público arquivo privado* (ainda que, em alguns casos, também remetam aos autores das representações), dão a ele o gosto da ‘deliciosa maldição’ de sê-lo. O que observo no gesto de Chico Buarque em *O irmão alemão* é que, em vez de crítico iconoclasta dessas suas imagens fantasmiais, o escritor se posiciona como mais um proliferador delas, uma manobra bem-humorada e pouco previsível, em que, justamente ao deixar de ser o avalista-mor de seus mil e um rostos, visibiliza ao leitor a existência do culto/folclore em torno do autor, no qual qualquer um, inclusive ele (autor alforriado), pode tomar parte.

⁵¹² VILLASMIL. Diálogo entre Chico Buarque e Paul Auster abre festival literário em NY.

Como vemos, a presença dessas “pontes metafóricas”⁵¹³ entre vida e obra, estabelecendo sutis mas consistentes elos, que não emanam apenas da segunda em relação à primeira, mas também o reverso, não deixa dúvidas de que a obra não pretende se deixar acomodar no terreno da inofensiva fabulação, como escudo contra os ataques daqueles que zelam pela narrativa biográfica instituída. Pelo menos, não pelas razões esperadas.

A recusa veemente da consulta biografista cede lugar a tais pontes, e, entre elas, naturalmente não pode haver uma relação de causa e consequência, mas um fluxo repleto de surpresas, que ora reafirma seus domínios, ora os desacomoda. Isso se dá a ver em um conjunto de caracteres na obra, dentre os quais destacarei um: os nomes, também biografemas. Estes são de suma importância para o “contrato social no qual o autor atesta a existência e a veracidade de seus escritos”,⁵¹⁴ mas, ao mesmo tempo, sustentam uma liberdade para complexificá-lo.

É o que vemos no despudor com que Chico batiza suas personagens centrais com versões dos nomes de Francisco e Sérgio Buarque de Holanda. O apelido ‘Ciccio’, dado, no livro, pela mãe napolitana, parece emblemar a relação adquirida pelo clã biográfico com a nação italiana, quando, entre 1953 e 1954, a família se transferiu para Roma, onde Sérgio assumiu a cátedra de Estudos Brasileiros na universidade da capital. E como esquecer que a Itália voltou a ser o destino de Chico Buarque, acompanhado da esposa grávida, entre 1969 e 1970, durante o autoexílio do compositor, após a instituição do AI-5 no Brasil? E o que dizer da germanização do sobrenome ‘Hollanda’, convertido em “Hollander”, ericando a afinidade e a atração do Sérgio biográfico pela cultura e a língua alemã, demarcando o imenso papel que o país teria em sua vida? Seria de se esperar que o autor afirmasse se tratar de mais uma invenção sua, mas o gracejo surge, inesperado, exatamente quando ele assume a “matriz” biográfica do nome: era assim mesmo que Guimarães Rosa, outro germanista inveterado, carinhosamente apelidara o amigo Sérgio Buarque de Holanda.⁵¹⁵ Ao constatar que também nas cartas enviadas da Alemanha ao

⁵¹³ SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 105.

⁵¹⁴ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet, p. 23.

⁵¹⁵ Essa informação é disponibilizada no próprio romance, que reproduz o fac-símile da dedicatória de Guimarães Rosa a “Sérgio de Hollander” em exemplar do *Grande sertão: veredas*. Sua localização é sugestiva: na primeira página do Capítulo 5, pouco depois de Ciccio tomar ciência do conteúdo da carta de uma certa Anne Ernst, enlaçando definitivamente a vida do pai à pátria germânica.

pai, rastreadas graças ao trabalho do historiador João Klug e do museólogo Dieter Lange, o pai era referido como “Sérgio de Hollander”, Chico Buarque se decidiu por assim chamar sua personagem. A princípio, ele a batizara de ‘Jorge’, nome do qual desistiu justamente por não ser suficientemente parecido com Sérgio, o mesmo nome do meio irmão teuto.⁵¹⁶

Um estranho acontecimento se insinua: há um real que parece ficcional, tão ficcional a ponto de ser inverossímil como real. Se a ficção absorve a realidade, valendo-se do quão ficcional ou permeável à ficção ela é, os sentidos tradicionais de uma e outra se esvaziam ou desagregam. Por ora, o que vemos é que inexiste um tabu quando se trata desse *crossover*, tributável a uma não polarização entre biografia e ficção, de maneira que seus domínios não estão visivelmente delimitados no livro simplesmente porque uma e outra jogam no mesmo time.

Logo mais, veremos qual.

⁵¹⁶ Ver “O irmão brasileiro: a busca de Chico Buarque em Berlim”, matéria de Fernando de Barros e Silva (SILVA. O irmão brasileiro: a busca de Chico Buarque em Berlim).

A Sergio de Hollander,
com a longa admiração
e a amizade
do
Guimarães Rosa
Rio, 11. VII. 56

GRANDE SERTÃO : VEREDAS

Figura 18 - Dedicatória de Guimarães Rosa a “Sergio de Hollander”
Fonte: BUARQUE. *O irmão alemão*, p. 46.

Plano

Chegamos ao terceiro dos atos desta tese, segmentada na tentativa de oferecer ocasiões pontuais, mas produtivas, de aproximação das estratégias de encenação dos arquivos. Até então, foram predominantemente consideradas algumas interfaces possíveis entre os limiares disciplinares de literatura e história. Agora com um panorama mais interessante da argumentação, este capítulo retoma pontas do texto, algumas abertas, outras ainda prenes de possibilidades, buscando legibilidades ampliadas ou novas amarrações entre elas, no sentido de um pensamento sintético, mas não equalizador, sobre as *ficções do arquivo* em exposição.

Equilibrando-se entre os movimentos de concentração e difusão, o Capítulo 3 chama os pares de obras em exame a conversarem entre si, provocando temas que vão das implicações de sua colocação nas arenas pública e privada do fazer arquivar à modulação da ficção, por exemplo, à vista da relação atribuída com a estabilidade/univocidade de uma memória ‘histórica’, fator determinante das *mises en archives*. Isso não muda, entretanto, a presente escolha metodológica de (re)agir frente às generalidades teóricas que tradicionalmente moldam – para não dizer deformam – a chamada análise literária quando esta é provocada ‘a seco’, isto é, sem a imersão nas águas que lhe dão causa.

Mas reconhecer as arestas entre as ficções do arquivo apreciadas neste trabalho, ou, mais bem-dito, das qualidades irredutíveis com que cada uma existe antes e além das expectativas por padrões, não é sequer um mérito que possa ser reivindicado pela lucidez do método. Isso porque – tirante a sugestão de sua aqui endossada denominação, e a tentação, que lhes é alheia, de insistir no tipo de apropriação crítica das investigações de *tendências* literárias, orientadas a demonstrar, em quantidade, suas hipóteses – tais ficções não permitem exatamente farejar o que seja uma categoria, espécie ou linhagem. (Pelas mesmas razões, não creio que o caso mudaria fosse outro o conjunto que tivéssemos em

mãos.) Justifica-se, assim, que sejam avaliadas de dentro para fora, tematizadas em sua variabilidade, o que cria mais espaço, inclusive, para perceber seus processos e soluções próprias num certo clima de impulsos e inquietações comuns, que podem e se querem debatidos, mas fugindo do comparatismo das genealogias, filiações, estéticas, programas. De igual maneira, a concepção de supostas inovações que acompanha o empenho de caracterizar os empreendimentos artísticos no malnascido século 21 (por exemplo, nas considerações das ‘últimas décadas’, norteadas pela ideia desamparada de contemporaneidade, para dar nome ao que não tem)⁵¹⁷ é de antemão descartada como referência para o estudo ou critério legitimador dos textos.

Traçar raios transversais de aproximação desse elenco de solistas busca, portanto, manter as sabidas assimetrias à vista, sem impedir que os pontos de contato se exteriorizem. Como estes, por sua vez, não se referem a domínios delimitados, mas a temas que se cruzam em arranjos múltiplos, como fios, eles podem aqui sair de cena e retornar em novos cruzamentos. Naturalmente não é possível recobrir sua totalidade, nem exaurir os arranjos possíveis, mas isso não significa que os fios aparentemente omissos não estejam interagindo com aqueles que estão expostos.

Consciente disso, mas também da necessidade de situar e organizar os alvos do plano de discussão do capítulo, começo por um ligeiro levantamento da malha de temas⁵¹⁸ que, até então, recorre nas obras lidas, os quais também podem ser tratados como suas linhas mestras: 1) exacerbação da preocupação com a memória no contexto presentista; 2) relações de *fricção* entre os narradores e o arquivo, nos quadros que os levam a valer-se/desvaler-se dele; 3) insistência da representação artística do arquivo, na medida inversa em que novas materialidades arquivais são produzidas, tais como as conhecemos; 4) compromissos assumidos pela literatura com a abertura do fazer historiográfico, a partir de fissuras nas abordagens convencionais e de pretextos e objetos nelas marginalizados; 5) negação das fontes de apuração e validação dos fatos (prevalência da dúvida pelo foco

⁵¹⁷ No primeiro capítulo, seguindo a esteira benjaminiana em que se desenrolava a proposta de leitura para o posicionamento dos narradores de João Tordo, chamei a noção de contemporâneo estetizada por Giorgio Agamben, situando em torno dela o enfrentamento do tempo presente, umas das potências atribuídas às ficções analisadas. Essa alusão, também, buscava reagir com ironia à atual “influenza” do termo contemporaneidade nos estudos.

⁵¹⁸ Parte do levantamento dessa malha se apoia na análise sistêmica de Reinaldo Marques sobre o assunto em “Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo” (2018).

solitário do narrador e deslocamentos narrativos que elevam a inconclusão e a confusão, por vezes, superpondo tramas e hipóteses em tom bem-humorado); 6) orfandade de verdades íntegras e finais; 7) *mises en archive*: personagens do arquivo (executores de memória, seus arcontes e beneficiários etc.) e suas figuras (biblioteca/livro, museu, coleção, enciclopédia, carta, documento etc.); 8) abertura e inacabamento do arquivo; 9) disponibilidade/indisponibilidade da materialidade do arquivo; 10) despolarização entre os sentidos consagrados de ficção e realidade, conforme as armações entre ficção e arquivo; 11) exposição/encenação da obra como processo e da figura do escritor como personagem de si mesmo.

Destes temas, os dois primeiros fazem o primeiro arranjo, intitulado “Fricções”, a ser tratado neste capítulo, seguido dos dois últimos, intitulado “Ficções”. Os demais temas, como mencionado, serão fios subsumidos, que, entre uma volta e outra, poderão reaparecer.

Fricções

Segundo já apontou Reinaldo Marques, em conformidade com François Hartog,⁵¹⁹ as ficções do arquivo respondem à posição cultural cultivada em nossos dias frente à questão da memória, logo, às entidades que a ministram, os arquivos: a perseguição patrimonial centrada nas origens a partir de meados de 1980, exacerba-se e, enquanto faz crescer a monumentalização, encolhe o diálogo autêntico do presente com o passado, falhando, por consequência, em reintroduzir em si mesma o porvir.⁵²⁰ Ignorante disso, o presente se fecha em si, e passa sem se ver, resvalando para um presentismo, no qual a ausência de um ontem de um amanhã é gerador de uma estagnação no hoje.

Desse modo, o impulso comum que vejo motorizar as obras estudadas, afirmando, nelas, uma intuição e um desvio das fôrmas dessa cultura presentista, é responsabilizar-se pelo passado retirando-lhe a neutralidade, isto é, tornando-o novamente sensível, não só fazendo/imaginando/sugerindo outros usos da memória, mas também implicando o presente. Desse modo, o presente se coloca no passado para se comunicar consigo mesmo, uma comunicação que não existe se o passado não for ouvido, hoje e sempre, o que é a negação mesma da intransitividade dos ‘ismos’, tanto em um quanto em outro. A necessidade dessa ação, preposta entre os narradores das obras enquadradas e o arquivo, conforma, com ele, relações de atração ou repulsão, ou, olhando mais de perto, de um movimento que descreverei como *fricção*, em um espectro que oscila entre pelo menos dois polos: 1) a partir da descrença no arquivo, tensão e estranhamento, culminando com sua ‘destruição’; 2) a partir da credibilidade do arquivo, convivência e afinidade, culminando com a fusão com ele.

Na sequência, busco situar os pares de ficções estudados quanto às nomeadas manifestações de fricção, respeitados os efeitos estéticos delas, assim como as nuances temáticas envolvidas em cada obra. A ocorrência dele, tantas vezes aqui reencontrado e reformulado de acordo com as variadas agendas daqueles que o protagonizam (cujo fim comum é visibilizar ‘um passado’) decide-se como o cavalo de batalha da pesquisa,

⁵¹⁹ Cf. MARQUES. Ficções do arquivo e HARTOG. *Regimes de historicidade*.

⁵²⁰ HARTOG. *Regimes de historicidade*, p. 132.

beneficiando-se agora de uma definição mais sintética: *sensação* dominante despertada pelo arquivo nos narradores segundo as relações individuais com ele firmadas. Antes ainda, é necessário ter a fricção propriamente pelo que chamamos de arquivo, já que a identidade deste não existe *por si* nos textos, isto é, independente dos contornos dessa relação solitária com ele, a despeito das encenações da materialidade arquivística que nos informam que o arquivo é *real* (algumas, como sabemos, são bem ricas, e estão até mesmo lastreadas a fundos e coleções existentes). Entre os extremos de animosidade/estranheza e cumplicidade/intimidade, lidar com os arquivos não prevê jamais a indiferença e a neutralidade, e os destinos que lhes são atribuídos, nessa conformidade, são conflitantes ou coincidentes com os das personagens.

As três vidas & Anatomia dos mártires: contra o arquivo

A análise das obras assinadas por João Tordo prossegue com Benjamin em seu fundo, reabrindo algumas das amarrações já feitas com suas “Teses sobre a história”, a fim de engatá-las ao tema da fricção.

Em *As três vidas* e *Anatomia dos mártires*, partindo de convincentes experiências de inimizade com os arquivos, a fricção quer reagir a eles como se despertasse de uma hipnose, esvaziando-os, como veremos, de suas autoridades. A alturas diferentes do caminho, a conclusão sobre sua inaproveitabilidade é o que permite, no lugar de um vácuo, a existência de alguma outra coisa. Essa ‘alguma outra coisa’ tem um valor mensurável no tipo de oportunidade que oferece aos narradores (a oportunidade mesma de o serem, por eles *reconhecida*), tendo-se em linha de conta a realidade alternativa em que se encontrariam caso fossem meros promotores e porta-vozes desses mesmos arquivos. Nesta, a loucura e a perda de sentido seriam as últimas palavras, não apenas como componentes pessoais das vidas dos narradores, mas da própria radicalização autodestrutiva do presente em que estão, no qual tanto prospera a desmemória quanto mais se ocultam as ruínas do passado, nele ativas: em síntese, a última palavra seria a da catástrofe, como resultado da omissão, isto é, da perda de oportunidade, conforme Benjamin a conceitua.⁵²¹

No que diz respeito particular à enunciação produzida pelos narradores, essa realidade hipotética significaria a própria inexistência da narrativa que temos em mãos, o que sugere subliminarmente que a oportunidade se estende a nós, leitores: a oportunidade de recebê-la.

Esse ensejo de *nossa* presença atrelado à condição de uma tal relação de fricção, da parte dos narradores, com o arquivo, nos faz cúmplices de sua destruição simbólica, o que dá base à construção de *paramemórias* ficcionais, notabilizadas não pela insistência no excesso, mas pela assunção do que, para a história totalizante, seria deficiência ou defectibilidade. Para estes que as consumam, presenças ‘escutantes’, que chamei em outro momento de *executores de memórias* – comprometidos com novas montagens em função

⁵²¹ BENJAMIN. *Passagens*, 6, N 10, 2, p. 517.

do presente movente –, ela é o signo da história que conserva sua inatualidade e recolhe o que a outra descarta, transvendo os usos dessas sobras. Tomando-as mesmo por suas aparências, pelo efeito de contraste, as paramemórias (para os narradores, tarefas) desprestigiam o arquivo ‘falando’ de si mesmas, isto é, colocando relevo sobre seus supostos defeitos (pessoalidade, parcialidade, falta de provas, fragmentação, descontinuidade, ambiguidade, incerteza, inconclusão etc.), bem como sobre a dilatação de horizontes discursivos que só eles parecem conferir. Definem-se, portanto, por não desejarem emular os ‘olhos e armadilhas’ do arquivo, ostentando motivações que rebaixam os eventos e sua ordenação cronológica; os consensos históricos; a fabricação de mitos e monumentos; os instrumentos de provabilidade (até mesmo a noção clássica de testemunha), entre outras. Assim, há uma exposição indireta da principiologia antagônica que rege a constituição e a abordagem tradicional dos arquivos, pelo que não se justifica mais, nas narrativas, a produção de novos arquivos dentro do mesmo paradigma (tampouco, as ações dos narradores se encaminham para avistar ou idear outros paradigmas possíveis).

A depreciação constante dessa enunciação, dir-se-ia, defeituosa – que se esmera para ser o álibi emotivo de um ‘advogado’ sem provas (*As três vidas*), ou sustentar a projeção de um enunciado que se desencontra das formas fáceis, mas seguras, de abordar uma memória célebre (*Anatomia dos mártires*) – desvela-se, paradoxalmente, uma apreciação dela. Ao refletir a todo tempo sobre o significado desses senões, os narradores colecionam opiniões sobre seu fazer (algumas delas, escancarando seus traços morais) e crescem assim em convicção, na medida em que suas escolhas refletem divergências estruturais do arquivo, tal como ele é representado.

Enaltecidas por atravessarem o caminho dele, entretanto, as paramemórias não têm uma jornada própria explicitamente definida, senão um anseio abstrato, em nome de *outros*, de não desaparecer. Ao encenarem uma recepção, embora difusa e incerta, na própria figura de um leitor, reabrem a tarefa, que poderia parecer cumprida: em *As três vidas*, há um escrito *en souffrance*, e, em *Anatomia dos mártires*, um texto futuro/potencial, ambos com valor de mensagem.

Ao lado disso, seguindo a lei de que não escrever não é uma alternativa para aquele que tem ouvidos num mundo de surdos, as paramemórias não querem ser reconhecidas

como estratégia arquitetada, mas como uma ação impreterível que é também um reflexo inevitável. Parecem querer, assim, criar a sensação de urgência da tarefa de escutar, engendrando narrativas (o gesto) que são parte indissociável do que contam, não simplesmente por serem a execução da memória de outrem, mas o próprio agora que, ao topar com a singular ‘pedra’ do ocorrido em seu caminho habitual, não olha *a pedra* (sendo que talvez seu impulso mais natural seria atirá-la fora porque ela feriu seu dedo). Ele olha *a si mesmo, com a pedra*, com a consciência de que, naquele instante, a pedra e ele são uma unidade. Dito de outro modo, este seria o presente que, ao topar com a pedra do passado, é obrigado a interromper a sucessão tranquila de seus dias, rompendo assim seu encapsulamento. A manifestação dessa consciência nas narrativas é o surgimento de metanarrativas, as quais são suas próprias testemunhas, antecipadamente históricas em relação a si mesmas,⁵²² tal qual se olhassem a si de fora, mas sabedoras de que nada está *fora* da história.

A compreensão de que o ato de contar a história é intrínseco ao de fazê-la, seguindo a definição de Paul Ricoeur, ganha, portanto, o primeiro plano na paramemória, opondo-se à prática de alienação do arquivo em relação ao processo que ele integra igualmente como ação. O arquivo, como encontrado pelas representações ora discutidas, coincide com um “regime de historicidade” (categoria empregada por Hartog) que, não obstante se posicionar como devedor do passado, nada é capaz de extrair dele para nortear o presente, o que, como vimos, equivale à sua não reparação. Como esclarece o historiador, esse regime fomenta nossa experiência atual de um “tempo desorientado”:⁵²³ emparedado entre dois abismos, como já o via Paul Valéry entre as duas grandes guerras, o do passado malgrado e o do futuro que não viera, e nem viria.⁵²⁴ Um tempo que segue para frente, em sucessão vazia, lembrando a vigorosa síntese da aporia no verso de Drummond: “para onde?”

Para Hartog, há um dismantelamento da história em processo, ao ser ela locupletada pelas já comentadas tralhas patrimoniais e informações de memória, além de ilusoriamente resgatada, nos tapumes do grande ‘canteiro de obras’ do presente: de um

⁵²² GAGNEBIN. Minicurso sobre Walter Benjam/*In*: por um verdadeiro estado de emergência.

⁵²³ HARTOG. *Regimes de historicidade*, p. 21.

⁵²⁴ VALÉRY *apud* HARTOG. *Regimes de historicidade*, p. 22.

passeio de carruagem pelo Central Park ao retrato de Santos Dumont nas pontes telescópicas do aeroporto que leva o seu nome, os sinais desse projeto estão por toda parte.⁵²⁵ Abraçados a essa hipótese, a representação do arquivo em João Tordo mostra-nos um dispositivo que trabalha contra a própria história, em seu sentido mais legítimo: o de engrenagem entre os tempos.⁵²⁶ Naturalmente, muitos são os modos elegíveis pelo historiador para construí-la e azeitá-la – e aqui os regimes de historicidade encontram sua primária definição. Fiquemos, por ora, com aquele que permite diagnosticar o chamado presentismo e formulá-lo como hipótese.⁵²⁷ Felizmente, ele já era visível a Benjamin, o maior crítico das ideologias progressistas que, entre os séculos 18 e 20, saudaram o grandioso futuro (futurismo), enquanto destruíam as possibilidades mesmas de sua ocorrência.

Dentre os amplos contatos – já situados – entre a paisagem reconhecida por Benjamin e o presentismo caracterizado por Hartog, gostaria de me centrar sobre a suspensão da história como engrenagem, a qual encontra, no modelo de engenho frio e artificial do arquivo, um agente. Creio que a proliferação dele em tal situação ‘patológica’ de tempo favorece uma espécie de anestesia sobre o *medo da história*, os tais abismos do passado e do futuro – sob a desculpa de serem direções malsucedidas ou desconhecidas –, reservando a eles o lugar de pontos cegos no campo vasto do presente. Essa dessensibilização, que faz valer o ditado “o que os olhos não veem o coração não sente”, por sua vez, paralisa o presente *no* presente – ou no eterno hoje –, como se o próprio tempo histórico houvesse, em nome dele, deixado de existir ou estivesse suspenso, visto que só o presente importa. O problema, contudo, pode ainda merecer outra figura.

Mantendo nossos objetos narrativos em vista, observaremos a seguir de que maneira o que está posto como *suspensão do tempo histórico* acontece por meio do arquivo. Antes, sem a pretensão de resumir a longa consideração da questão por Hartog, é preciso esclarecer que ele dá preferência a anunciar um dos *hardcores* do presentismo tal qual Hannah Arendt o formulou em *A crise da cultura* (1972), isto é, o surgimento de

⁵²⁵ Exemplos meus, partindo de Hartog (2014, p. 15).

⁵²⁶ HARTOG. *Regimes de historicidade*.

⁵²⁷ HARTOG. *Regimes de historicidade*, p. 11.

uma fenda ou brecha entre o passado e o futuro.⁵²⁸ Meu foco, entretanto, busca agora transcender a questão da história descaída em um limbo, no “intervalo” entre o não mais e o ainda não,⁵²⁹ ou o presente que não sabe o que fazer de si mesmo.

Para captar certas nuances da representação do arquivo em pauta, será necessário ir além da noção de que o presente é um ponto de fratura/fenda entre o passado e o futuro, pela qual ele ainda seria tido à conta de expressão da história, pois, para todos os efeitos, consoante a hipótese de Hartog e seu modo de trabalho (regime de historicidade), o presente é a instância temporal dominante a partir de 1989, com a queda do Muro de Berlim. Porém, o caso é que este presente “onipresente”⁵³⁰ parece tornar-se o próprio lugar extruso da história (aquele que saiu dela), uma vez que nega sua própria historicidade, ao negar uma relação com o que é ínsito à condição da história (o próprio tempo histórico). A rigor, então, como postular sua dominância *historiográfica* sem produzir um tipo de contradição, uma vez que *esse* presente se comporta precisamente como a-histórico, excluindo-se da engrenagem? Nesse sentido, é possível que o regime de *historicidade* nos coloque em um apuro terminológico e conceitual.

Não pretendo me deter nessa presumível contradição, senão a fim de trazer a consideração da autoexcisão do presente em relação à história para a situação anômala criada nas narrativas em tela, em que a história deixa de ser beneficiária do arquivo, e este se torna comparável a um peso morto (ênfase dada ao *morto*). Essa é a estetização coerente com o arquivo que é forâneo e insensível ao tempo histórico, por nele fazer incisões frias, para se expor, no fim, como uma criação repleta de informações e comendas do passado, como se respirasse o ar vivo da história. No entanto, este arquivo é semelhante a um membro amputado, que, embora não possa ser desidentificado do restante do corpo (aliás, o único interesse nele diz respeito ao corpo), já se destituiu de vitalidade. Pode então ser contemplado no ‘laboratório’ da história, nos ambientes controlados de museus e outros templos de memória *in vitro*. A imagem de arquivos como o Panteão parisiense, grande salão tumular com os restos mortais dos gênios franceses, é

⁵²⁸ ARENDT, *A crise da cultura apud* HARTOG, 2014, p. 22.

⁵²⁹ ARENDT. *A crise da cultura*, p. 12-13 *apud* HARTOG. *Regimes de historicidade*, p. 22.

⁵³⁰ HARTOG. *Regimes de historicidade*, p. 26.

emblemático desse modelo que envasa matéria morta, sem, digamos, risco de contaminação para os visitantes.

As paramemórias, ao fazerem frente a essa classe de arquivos, buscam retomar a função social e humana da história, a qual, como bem compreende Lucien Febvre, só pode existir “em função das necessidades presentes”.⁵³¹ Investindo contra a desassociação das ações de fazer e formalizar a história, elas acreditam oferecer uma visão de sua construção, *in loco*, isto é, localizando-a em ação na ação de escrevê-la, e, ainda, de lê-la. Com isso, fabricam uma estética de história, como já vimos, aberta, à qual, ademais, nada é extrínseco. O arquivo, por sua vez, só pode estar fora dela se lhe for contrário, deixando aos narradores a opção única de desembaraçarem-se de tal casa imprópria, friccionando-se com suas fundações para vê-las ruir.

Se é necessário perder o arquivo para reencontrar a história, fácil seria afirmar que a fricção *com* ele rende ficções *sem* ele. Porém, os deslocamentos constantes que rechaçam seu significante dão-lhe uma presença paradoxal, estimulante para os narradores, pela necessidade de repeli-la. O depósito material do arquivo assombra como objeto invisível da fricção, que só eles sentem, mas que, na medida em que deslocam, tornam sensível também ao leitor.

Transparece, a propósito da decisão das ficções de retratar o deslocamento da realidade mais imediata do arquivo – isto é, seu corpo, ou *figura*, (nos dois casos em análise, conjuntos de documentos) –, um desejo de figurar sua morte. Se as circunstâncias impedem, ou não legitimariam, a destruição literal do arquivo, os narradores podem sustentar sua deleção simbólica como a de alguma coisa que, em natureza, não tem relação com os mortos e vivos que eles pretendem defender por meio de suas paramemórias. Desse modo, o lugar ‘de direito’ do arquivo, como comentado há pouco, é fora da cena em que elas são desenvolvidas, a qual, por seu turno, está *dentro* da história. Essas demarcações são inegociáveis para os narradores, e por isso não há hipótese de coexistência com ele. É dizer: se ele não serve bem aos vivos, por servir mal aos mortos, por que não ‘matá-lo’?

⁵³¹ “C’est en fonction de ses besoins présents qu’elle récolte systématiquement, puis qu’elle classe et groupe les faits passés. C’est en fonction de la vie qu’elle interroge la mort.” (FEVBRE. Vers une autre histoire, p. 438, trad. minha).

Em uma última análise, as narrativas também constroem a vilania do arquivo, aos olhos do leitor, ao descumprir sucessivamente a promessa/anúnciação de mostrá-lo em sua forma, ou de lhe descobrir fim produtivo. Valem-se ainda, portanto, do fetiche que o envolve, de maneira que quanto mais a realidade trai este fetiche (que é o ilusionismo, ou a própria ‘ficção’ do arquivo), mais o arquivo cai em sua própria armadilha. Por não ser confiável, ele passa assim a merecer dispensa definitiva – a ‘morte’ –, isto é, por ser, nas situações armadas, aquele que é duvidoso, enquanto as paramemórias são certas, transparentes e zelosas. Ao não tributar este ou aquele comportamento ao arquivo, mas sim induzir condições para que ele mesmo assuma, no texto, a personagem que lhe é projetada, mais uma vez, as narrativas poupam-se do trabalho de denegri-lo (como já vimos, elas pouco falam dele, senão dos libertários defeitos das paramemórias). Com isso, posicionam o leitor como autor da tese que popularizam em suas linhas: antes a *certeza da dúvida* que a *dúvida da certeza*.

Colocada em termos filosóficos, essa representação trata-as de maneira estanque: se a dúvida é a qualidade do estável (isto é, embora a primeira crie ondulações no percurso, não promete terra firme), em função de sua perenidade, ela bate a instabilidade de uma certeza que dir-se-ia sólida. Imediatamente ao ser referida, esta implica conclusão, resultado, ponto de chegada, bem como um objeto definido (*certeza de-quê?*). Já a dúvida sugere um caminho em si mesma e por si mesma, uma atitude, estado ou condição autônoma, isto é, podendo dispensar até mesmo uma relação direta com um objeto. Além disso, enquanto a certeza pressupõe uma aquisição para além de si mesma, a dúvida pode ser sua própria aquisição.

Calcadas nessa inversão fundamentada entre os naipes de uma e outra – a dúvida é certa e a certeza é duvidosa –, as ficções produzem uma encenação em que a primeira é caminho epistemológico contrário à doxa, ou seja, ela é o que abre à verdade, pois interrompe o estado hipnótico da segunda, que leva aos lugares por onde, de acordo com os narradores, não há espaço para a obra com que se engajam. A mera franqueza em expor a dúvida cria uma cumplicidade com o leitor – como quem abre uma clareira a ser explorada em espírito de parceria –, sendo a própria dúvida a recompensa da coragem e do desprendimento dele: ela é ‘verdade’ que quase ninguém diz, o que, *per se*, já a torna digna de apreço.

Em viés complementar, as ficções de Tordo a elaboram como um signo poderoso da irresolução/inacabamento da questão da memória, a qual, para a saúde da história, convida à participação, não só dos narradores, que encontram nela a clareira onde é possível falar e ouvir vozes outras (incluindo a sua própria), mas também dos leitores. Afinal, as paramemórias são obras abertas também do ponto de vista deles, que devem recebê-las em posição ativa, visto que a responsabilidade pelo apelo de que as primeiras se fazem veículos é comum. Nessa ótica, por não fazer, *a priori*, domínios da memória histórica, como o fazem as certezas, a serem controladas por grupos dominantes, a dúvida é um bem ativo da individualidade, tornando-se a ferramenta mais democrática para entrar na história, com potencial para colori-la com essa mesma qualidade.

A valorização da dúvida no reservado em que as paramemórias têm lugar reage a seu cancelamento no arquivo, dando notícia da polaridade ‘de lá’ da razão e da ordem triunfais, adversa ao “espírito positivista”.⁵³² No entanto, não o fazem em benefício do próprio arquivo; não agem para corrigir seus usos porque não engrossam a disputa por ele (seu lugar saturado de enunciação), visto que, se o fizessem, dariam a ver aquilo que poderia permitir novas apropriações dele. Perceber a polaridade obliterada do arquivo lhes dá, justamente, uma espécie de vantagem enunciativa sobre ele, de sorte que se apossam da dúvida como se ela houvesse sido tirada do lixo de um vizinho ignorante de seus tesouros.

Ainda em face dos casos de ‘morte’ do arquivo em Tordo, somos reconectados aos dois teóricos essenciais do arquivo, Foucault e Derrida, com a oportunidade de confrontá-los. De um lado, a abordagem foucaultiana desconstrutivista sugere que o arquivo que não é o repositório físico, nem o repertório total dos textos guardados por uma cultura,⁵³³ mas um significante vazio de um significado fora dele mesmo, uma ação que não é o discurso, nem se presta a *significar*. Ele é, antes, a enunciabilidade, ou a viabilização do “enunciado-coisa” e o modo como ele se atualiza.⁵³⁴

Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em

⁵³² PEDROSA *et al.* *Indiccionario do contemporâneo*, p. 17.

⁵³³ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 148.

⁵³⁴ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 147.

outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que inauguram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e campo de utilização). São esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de *arquivo*.⁵³⁵

Por sua vez, se bem nos lembrarmos, Derrida debruça-se sobre a dualidade fundante do arquivo (*arkhé*): as dimensões nomológica (lei/interpretação) e topológica (domiciliação e propriedade do suporte físico). De saída, não é difícil favorecer o entendimento do arquivo a partir desse nó, visto que as narrativas tordoanas demonstram ser insuficiente uma representação da crise da lei do arquivo, por razões estéticas que, convenientemente, também garantem uma ‘solução’ para ele. Ao prevê-lo justamente como um produto material, mesmo que fugindo à ideia de conjunto totalizador, ele pode falhar com o leitor de maneira concreta e mensurável, permitindo que sua repulsão/omissão provoque um efeito sensível no texto, e por isso irretorquível. Com isso, as narrativas também criam uma situação ideal para desfechar um golpe de misericórdia sobre os arquivos: se, para existir, dependem de algo tão frágil como uma materialidade, e tão volúvel como um dono, o que resta deles sem isso? Autoridades interpretativas/legisladores sobre nada, como reis sem reino.

Supondo, de outro modo, que a fricção alvejasse direta e exclusivamente o arquivo-lei, ela se assentaria como uma divergência somente conceitual com o arquivo, hipótese em que argumentos pela sua reabilitação ainda poderiam ser levantados, como arejá-lo a partir de novos usos e de uma circulação que abrisse seus sentidos.⁵³⁶ O pretexto para novas atenções com ele estaria de pé, a malfadada possibilidade de ‘salvá-lo’, amenizando o conflito que legitima a urgência e a especificidade das paramemórias.

Embora só o digam de maneira expressa quando as paramemórias celebram que a ‘concorrência’ nunca esteve acessível (*As três vidas*),⁵³⁷ ou foi superada por um caminho mais interessante (*Anatomia dos mártires*), presenteando os narradores com liberdade criativa, o fato é que as narrativas rejeitam o arquivo incondicionalmente. E o tratam

⁵³⁵ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 147, grifo do original.

⁵³⁶ PEDROSA *et al.* *Indiccionário do contemporâneo*, p. 24.

⁵³⁷ Tal situação é o que incrementa o valor da sinceridade do narrador.

como uma obra de natureza imutável e daninha: só pode crescer em extensão, e onde existe, nada mais pode florescer. É preciso, enfim, cortá-lo, como o mal, pela raiz.

Em síntese, a total inconciliação com o arquivo verificada nas ficções de João Tordo é uma resposta ao que dele se conhece: a violência. O temor permanente dessa entidade conspiratória, como o de uma não respeitosa vigilância externa que o acompanharia, ligada a seu status público, cria o imperativo de sua exclusão simbólica, a qual se dá dentro e por meio das narrativas (em *As três vidas*, o próprio texto da paramemória; em *Anatomia dos mártires*, o caminho até os fundamentos ideológicos dela). Essa força de oposição ao que não pode ser extinto – e que, pior do que subsistir alhures, espalha a semente de novos arquivos, já que a derrocada do modelo ainda é não uma realidade apontada – é a essência da fricção: repelir o indesejado, fazê-lo desaparecer, ainda que só nos limites do texto. Repeli-lo, quando nada, do campo em que as paramemórias são semeadas, a fim de reparar os equívocos e omissões do arquivo. Estas, por sua vez, reintroduzem, no ato da memória, a possibilidade de um porvir ao experimentarem-se como regime alternativo dela, o qual, nas situações ilustradas, salva onde o arquivo fracassa.

É possível objetar que esta análise não conta com a hipótese de que o deslocamento/repulsão do arquivo possa criar outros efeitos sobre o leitor, por exemplo, exacerbando o fetiche pelo primeiro. Em vista dos desdobramentos pretendidos por este capítulo para a abordagem das formas diferenciais de fricção encontradas no primeiro e no segundo par de ficções em exame, a primeira hipótese de efeito foi favorecida pelas possibilidades abertas para a crítica do modelo arquivístico tradicional, também encarada como tônica da representação tordoana.

Na sequência, o âmbito pessoal do arquivo o recobre de novas plumagens e excita uma fricção em quem está bem perto dele.

O Museu da Inocência & O irmão alemão: pelo arquivo

Se no par anterior de ficções o arquivo é inóspito, neste, ele é o lar do sujeito. Tal relação íntima e pessoal com o arquivo só é possível graças à certificada propriedade (a qual se adianta a qualquer ceticismo sobre a legitimidade do direito a ele), muito embora o aspecto legal seja suplementar ao do direito afetivo. Logo, o direito de ser e existir do arquivo pronuncia-se como o próprio direito do indivíduo a ele. A possibilidade de expor o primeiro, em *O Museu da Inocência* e *O irmão alemão*, ou seja, de afirmá-lo merecedor de encenação, em termos que emanam do próprio narrador/autor, é a expressão máxima do gozo deste direito. Contribuí para o tornar integral e cabal, no primeiro caso, a consumação material do museu (*extraficcional*, ou assim o diríamos), e, no segundo, a interpretação da biblioteca-pai. Contemplando-as com mais vagar, trata-se de ações que compartilham ainda o fato de darem como absurda uma das convenções atinentes aos arquivos: a da dicotomia privado *versus* público.

Antes de mais nada, meditemos um pouco acerca dela, observando, com curiosidade, como o tema do direito ao arquivo funda a problemática que persiste até os dias de hoje confrontando as práticas de captação, gestão e interpretação de fundos arquivísticos. Como é de ampla ciência dos pesquisadores de arquivos pessoais – se tomarmos o exemplo emblemático dos arquivos de escritores produzidos ao largo do século 20 –, tal dicotomia já está posta com o primeiro impulso de arquivar, inalienável de um *para quem?*, indistinguível de um *para quê?* Entre esses indivíduos, é especialmente notável o exercício de sociabilidade, afetivo e político, por meio de arquivos abertos e intercambiados (às vezes mais intencionais e voluntários, às vezes menos) – papéis, cartas, documentos, fotos, livros, dedicatórias, críticas literárias, recortes de jornal e até remessas de dinheiro –, o que permite evidenciar mais do que um passatempo ou um capricho vaidoso (embora esses dois aspectos também existam), mas um valor pragmático, um modo de viver, tantas vezes para *sobreviver*. Alguns dos dilemas futuros enfrentados pela custódia e guarda dos arquivos já estão, portanto, visíveis em embrião. Levantemos alguns deles ao ar, com o compromisso de retornar àqueles a que nossas ficções ‘respondem’: em termos jurídicos, o valor do arquivo enquanto interesse para os usufrutuários pósteros deve ser tratado como secundário à

posse legal do espólio, uma vez considerada que sua existência sempre esteve umbilicalmente ligada à oportunidade de dá-lo a ver a outro(s)? Como aquela produção de arquivo que um dia foi efetivamente partilhada (como mencionado)⁵³⁸ muda sua reimaginação pelo arquivista, pelo pesquisador, pelo arquiteto, assim como pelos demais profissionais reunidos em torno dele? Todo arquivo privado pode/deve passar a público? Privado é sinônimo de secreto? (se sim, em que situações?) O estabelecimento de um prazo para a passagem da propriedade intelectual para o domínio público (atualmente, na legislação autoral brasileira, 70 anos)⁵³⁹ é suficiente para evitar o debate sobre o que pode/deve ser feito público? Quais delicadezas e cuidados as instituições públicas de memória devem apresentar no trato com os arquivos pessoais, tanto para não os trair quanto para não serem traídas por eles? O direito social e cultural às informações contidas no arquivo – que exerce sobre ele uma justa força de atração para a abertura – deve se conciliar ao direito dos mortos a ele, no que concerne aos direitos morais e de personalidade (intimidade, privacidade, nome, imagem, dignidade), defendida por familiares/tutores? Nessa situação, o que tem mais peso, a dimensão privada do arquivo ou a informativa/cultural?⁵⁴⁰

Se o primeiro dos mencionados atributos dilemáticos do arquivo – a exposição do que é íntimo, como razão de ser, a um olhar eleito –, impede que ele seja resumido a uma atividade exclusivista, em contraparte, sabemos que seu foco jamais se demove do próprio sujeito e da sua intimidade, de forma que o arquivo serve, frequentemente, como gesto autobiográfico – isto é, consagrado à autorreflexividade e à produção de sentido sobre a

⁵³⁸ Vejamos, a esse exemplo, como a prática de autoarquivamento dos escritores Abgar Renault e Carlos Drummond de Andrade era retroalimentada pelo hábito que um cultivava de colecionar notícias que se relacionassem ao outro, periodicamente remetidas pelo correio. A preocupação com a memória produzida sobre si e com o controle da própria imagem encontrava, assim, um cúmplice, um colaborador, ao mesmo tempo que comunicava afeição/admiração e pretextava diálogos epistolares frequentes. Ver: “Correspondência de escritores: a carta no arquivo, o arquivo na carta” (MARQUES. Correspondência de escritores: a carta no arquivo, o arquivo na carta).

⁵³⁹ Lei 9.610/98, artigo 41: “Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil” (BRASIL. Lei 9.610/98).

⁵⁴⁰ Ciente de que muitas dessas perguntas já encontram respostas na lei, bem como opiniões divergentes entre os estudiosos do arquivo, para ericá-las, apoio-me justamente sobre esse não consenso e sobre as particularidades dos casos existentes (documentados ou supostos). Meu objetivo prioritário e final, no entanto, é perceber como o arquivo privado, em seu ambiente e imaginário, é levado para dentro das ficções em análise.

existência –, e como laboratório de criação, tudo isso ancorado a uma “memória *material* das coisas lidas, ouvidas ou pensadas”.⁵⁴¹ O arquivo, assim – conforme diz Derrida solicitando Freud, e como já acenei em vários momentos desta tese –, “tem lugar em lugar da falta originária” da memória,⁵⁴² o que o torna hipomnésico, e, por isso mesmo, dependente de uma dimensão de “consignação”, reconhecível como a massa/suporte arquivado e sua alocação em um “lugar exterior”.⁵⁴³ Está, então, causalizada tanto a ânsia arquivística quanto a pulsão arquiviolítica, já que toda repetição, todo “saber de cor”⁵⁴⁴ é inseparável do esquecimento, da pulsão de destruição do arquivo – o seu *mal*.

Ainda que esse *insight* sobre a consignação relacionada à hipomnese em Derrida já tenha sido bastante ventilado, ele pode ser considerado ainda mais gráfico ou ilustrativo ao encontrar-se com o arquivo privado. A própria tangibilidade deste último enquanto artefato pode ter algo a ver com isso; a facilidade de o encararmos como objeto possuído, concebido, reconfigurado, e que, além de tudo, predispõe-nos a um relacionamento mais afetivo e imaginário com ele. Nesse sentido, destaquemos o grande mérito da ação dos profissionais do arquivo, que executam sua reconstituição cenográfica ao reacomodarem-no onde o público pode desfrutá-lo, instigando o ilusionismo de abertura da casa e do mundo do dono original do arquivo, como se um pedaço do passado tivesse, de bom grado, vindo fixar residência entre nós. Seria como se o arquivo mostrasse que sua consignação é sua própria procedência ou condição primeva, ou seja, como se o víssemos tal como ‘nasceu’, o que é o mesmo que dizer que nem houve consignação. Assim considerado, o arquivo seduz por tornar o passado tátil, aumentando também as chances do escorregão que nos leva sonhá-lo como sendo o próprio. Quanto a isso, é certo, não há diferença substancial do arquivo público, que, valendo-se da mística do documento totalizador, suscita igualmente a fantasia ontológica. No caso do arquivo privado, no entanto, quanto mais ele dispõe objetos (e se afigura, ele mesmo, como tal) que podem ser repetidamente admirados, experimentados, e até tocados pelo visitante, também mais ele se revela como uma *operação* – provedora e vital – repetidamente mobilizada para acudir o sujeito no vazio intolerável da falta de uma verdade, mesmo que não definitiva.⁵⁴⁵

⁵⁴¹ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 131, grifo meu.

⁵⁴² DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 22.

⁵⁴³ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 23.

⁵⁴⁴ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 23.

⁵⁴⁵ PEDROSA *et al.* *Indicionário do contemporâneo*, p. 29-30.

Esses contatos múltiplos com a mesma materialidade, a qual está rodeada pela cena construída para o arquivo, demonstram a hipótese de Derrida sobre a consignação, condicionando o arquivo a ser uma performance profética do próprio arquivo, quer dizer, imediatamente ao ser criado, ele determina para si, digamos, uma ‘entrada’ no fora, um “suplemento” ou “auxiliar” mnemotécnico,⁵⁴⁶ não estável nem acabado.

Nas obras estudadas de Orhan Pamuk e Chico Buarque, sucede à referida performance do arquivo privado exatamente um convite a circular por ele (o fluxo e a propagação são, nesses casos, palavras de ordem): trata-se de um convite que parece partir do próprio arquivo, que se confia àquele que o ama, como se animado por um princípio inteligente que sorrisse à empreitada dos narradores (o que vemos, por exemplo, na recorrência dos acasos em que os objetos arquivados chegam até o arquivista, ou lhe abrem segredos, virtualidades de verdades etc.). O direito ao arquivo (criá-lo e dirigi-lo/invadi-lo e indagá-lo), somado ao dever/autoridade sobre ele, em vista disso, é ratificado pelo afeto, pela manifestação de uma espécie de melhor interesse do arquivo, da parte dos narradores. Imbuir este direito de um caráter afetivo é resguardá-lo de ser violado, ou mesmo desprestigiado, muito embora essa ameaça só exista numa implícita suposição (ameaça, talvez, vinda de certos leitores, formados por uma percepção mais ortodoxa do arquivo). Por conseguinte, não é que o direito ao arquivo esteja imune aos que poderiam relutar em reconhecer sua legitimidade; o arquivo é que já é a legitimidade deste direito.

Esse fator tem impacto no estabelecimento de uma relação com o leitor distinta daquela encontrada no primeiro par de ficções, no qual o banimento simbólico do arquivo se apoia inteiramente na cumplicidade do leitor com o fato. Como vimos, mais ainda do que cancelar o arquivo, ele é levado a personificar a fricção com o último, ‘sujar suas mãos’, por assim dizer (o que faz uma vez que lê as paramemórias), e é fácil compreender por quê: em tal realidade, a deslegitimação do arquivo é uma espécie de delito redentor, um ato necessário, sustentado a partir de argumentos, e não de provas. No segundo par, diferentemente, o arquivo faz boa vizinhança com os leitores, e se há um instrumento de resistência pela memória, trata-se dele. Sente-se, portanto, premiado com a possibilidade de uma convivência com outros, agindo com afincamento para a favorecer. De outro lado, ele se coloca como autossoberano, livre de condições que lhe sejam externas ou que não

⁵⁴⁶ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 22.

passem pelos desejos de seu arconte/titular, para existir. Assim, embora os planos do arquivo fomentem uma abertura – e, onde há abertura, há audiência –, comportam-se como se não fizessem caso da opinião/participação do leitor para se fazerem realidade. Ao performar essa autonomia, que desobriga aqueles que estão em seus entornos, o arquivo busca coerência com seu processo de formação e gestão, mantendo-o em relevo. Desse modo, também, qualquer ir e vir por seus domínios equilibra a vontade que o dono da casa tem de receber e que o visitante tem de visitar (recíproca do convite).

Grande parte da concordância com tal abertura, é claro, vem do fato de que o controle do arquivo repousa nas mãos do titular, estando por isso preservado seu caráter de casa, refúgio, reduto, berço, identidade. E, como dito, a atitude honrosa ao arquivo é expor essa face a todos que nele entram.

No Museu da Inocência, vimos que o desejo por uma convivência com os visitantes, atualizadora do vivido e zelosa do objeto em vitrine, manifesta-se pela promoção de uma disposição coerente de presença, expressa em um código, também informal e afetivo, mas veemente, de visitação. O amador, ao colecionar suas memórias, coleciona também as infinitas histórias dos visitantes que aportam em seu museu, descobrindo consolo nas solidões e nos encontros sugeridos por sua singela coleção. Assim, está   vontade para se deixar ficar em seu elemento (seu próprio coração, que *recorda*), enquanto deixa a outros. Tece-se aí uma espiral na qual a história de amor de Kemal e F sun recomeça ao perenizar-se em outra, e outra. Representada no chão do museu, é ela que recepciona o visitante, sendo, dada a sua importância, estrategicamente visível de qualquer ponto dentro dele. A espiral sugere, além dos muitos significados já explorados, um modo de circulação pelo arquivo baseado na lógica de repetição, conforme a “impressão freudiana” de Derrida, que culmina com o “mal de arquivo”: a possibilidade prazerosa de repisar histórias e seus enunciados, sujeita, no caso, a um “dispositivo monumental”,⁵⁴⁷ que contracena com o horizonte do limite/fim do arquivo, este, disfarçado de acúmulo (lembramos que o acervo do museu é, segundo seu curador, aberto, receptivo, inclusive, a contribuições dos visitantes). Nesse sentido, a espiral sugere que o arquivo avança, simultaneamente, em desenvolvimento e desaparecimento.

⁵⁴⁷ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 22.

Já em *O Irmão alemão*, temos uma contravenção da ‘lei’ de exclusividade da biblioteca, que é também a da lei de exclusividade do pai (monopolizado pelos livros). Esta, entre outras coisas, impõe que todo privado seja secreto, que a caixa de Pandora da família permaneça inegociavelmente fechada. A fim de abri-la, desanuvial a identidade e a memória paternas, bem como as da família Buarque de Hollanda (aquelas que o rapaz quer chamar de *suas*), Ciccio põe-se dentro do arquivo-santuário. Nessa perspectiva, a abertura é, em primeiro lugar, uma demanda pessoal, que o leitor é levado a chamar para si sobretudo a partir do lugar da curiosidade pública (e da expectativa, talvez inconfessável, pelo biografismo). Assim, os rastros de Sérgio de Hollander colecionados por Ciccio (biblioteca-pai) vão se friccionando às múltiplas memórias e imagens publicizadas de Chico e Sérgio Buarque de Holanda que correm no imaginário do próprio leitor, advindas de um imaginário público, sem confrontá-las nem endossá-las. No segundo arranjo deste capítulo, “Ficções”, esse aspecto merecerá devido terreno.

Ponderando acerca da consignação da biblioteca (primeira acepção de arquivo em *O irmão alemão*), revela-se uma outra tentativa, talvez não tão consciente quanto a que vemos no museu, de iludir o mal de arquivo: fazê-la crescer apenas o necessário, o que significa torná-la grande o suficiente para satisfazer seu habitante insaciável, mas não o bastante para que ele não possa perfazê-la. Nesse sentido, o fenômeno priorizado nem é a inflação da biblioteca, mas a ampla circulação por ela, gesto que, se mostra a Sérgio de Hollander a finitude dela, também o protege de encontrar-se com o que nela falta.

Ao contrário do museu, já sabemos que a biblioteca não é uma oferta espontânea, mas conquistada à força de invasão pelo filho. Ao mesmo tempo em que ele deseja vencer a asfixia e o silêncio desse claustro paterno, rende-se ao fato de que tudo o que venha a existir em sua trajetória de vida é tributário do arquivo; o arquivo é o (seu) mundo. Tal qualidade, análoga à do museu, figura o arquivo de maneira rica, tridimensional e autofecunda, oportunizando ao leitor a sensação vívida ou a circulação literal por sua propriedade física, epistemológica e afetiva. Chegamos, assim, ao aspecto central da fricção nas duas obras: a convivência e a identificação com o arquivo, que culminam em uma relação de fusão/síntese com ele, implicando benesses e sacrifícios (e a maior benesse é a existência do próprio arquivo, tanto quanto o seu maior sacrifício). O leitor/visitante, por sua vez, fricciona-se a um arquivo maciço, corpo a corpo, sendo que

sua presença alimenta-lhe a vida, isto é, é assimilada como um nutriente bem-vindo pelo próprio arquivo.

É importante destacar que o fato de ser pessoal não lhe retira, em absoluto, a seriedade, nem faz dele um amo leniente. Embora o arquivo seja relíquia, amuleto e até brinquedo, além de ninho, ele é igualmente um dever, exigente e egoísta, um trabalho para toda a vida, um eterno retorno.

Em suma, a convenção da exclusividade do museu e da biblioteca privados também está sustentada por regras flexíveis, na medida em que estas podem ser dobradas, mediante injunções incidentes sobre o arquivo cuja perpetuação é considerada aberração para os narradores. No outro gume da faca, sua ousadia e paixão na tarefa são auspícios de relações renovadoras e inéditas com o arquivo, demonstrando o princípio comum de que a não partilha entrega-o mais rapidamente à sua autodestruição. O privado, nessa imagem literária, tem o não isolacionismo e o não privilégio por princípios, não só a fim de defender suas prerrogativas em relação ao público/estatal, mas justamente para honrar as ambições privadas, que, em vez de se trancafiarem em si, abrem-se, arrastadas pela ideia de uma desobstrução das memórias individuais, se não por portas e átrios, por inventivas janelas.

Não podemos dizer, portanto, que essa imagem literária deixe de refletir um inquérito à prática estandardizada de constituição e administração de arquivos. No entanto, isso ocorre de forma indireta; o foco está na legitimidade da gestão individual, ‘caseira’, dos arquivos pessoais, de modo que estes só mantêm uma relação de alteridade, às vezes de tensão, com os arquivos públicos, na medida em que voltados para si mesmos, para suas proposições – mais ou menos sistematizadas – de aplicação, forma e funcionamento. Em conclusão, a condição de A se distingue da de B na medida em que A é semelhante à A.

Cada gestor individual agencia uma socialização intimista e controlada desses bens pessoais (não podemos nos esquecer, afinal, de que o arquivo é *privado* e de que seu produtor está vivo e ativo), não voltada para as ‘manadas’, isto é, para pertenças sociais genéricas,⁵⁴⁸ mas para outros *indivíduos*. Como vimos, no Museu da Inocência, o anfitrião

⁵⁴⁸ LADDAGA. *Estética de laboratório*.

deseja partilhar vivências, e por isso não se interessa pela exposição de um amor exemplar, tal qual ele seria representado pela abstração faiscante de sensíveis artistas. Ao contrário, ele exhibe objetos elegíveis pela banalidade (a qual, para a memória, é uma dádiva), de maneira que tais vivências possam eventual e espontaneamente se colocar em comunicação, friccionarem-se. A fim de não congestionar esse tráfego do imaterial pelo material, gerador da ‘eletricidade’ que alimenta o museu, o código de visitaçãodesencoraja o excursionismo, proibindo as hordas, assim como um bom anfitrião não receberia um número de hóspedes que sua casa não pudesse acomodar confortavelmente. O museu admite grupos de até 20 pessoas somente, que, em sua primeira visita, gozam de entrada gratuita, caso portem um exemplar do livro. (A última página do livro guarda um espaço para o carimbo de entrada.)

(...) É imperativo que os museus se tornem menores, mais individualistas e baratos. Essa é a única forma para que eles contem histórias em uma escala humana. Museus grandes, com suas portas largas, fazem-nos esquecer nossa humanidade e abraçar o Estado e suas massas humanas. É por isso que milhões de pessoas fora do mundo ocidental têm medo de ir a museus.⁵⁴⁹

Enfim, em aparente contrassenso, a tese de “Um Modesto Manifesto pelos Museus”⁵⁵⁰ invalida a noção de que a pluralidade e a heterogeneidade estejam necessariamente representadas pelas multidões que abarrotam os museus tradicionais. Entre muitos, todos são ‘mais um’; tampouco há caso para que se especule nem se afirme o que quer que seja acerca da natureza da multidão, porque números não são pessoas. Desiguais ou iguais, aqui, são assunções livres sobre os vultos nas imagens de circuito interno, ou máscaras homogeneizantes para ranquear pontos turísticos no *Museum Index*, ou ainda para realizar estudos do perfil das audiências na montagem de estratégias comerciais de atração do público.

Entre poucos, em contrapartida, cada um é único, conclusão não baseada em discursos humanistas, mas no fato simples de que ajuntamentos menores dificultam a

⁵⁴⁹ “(...) It’s imperative that museums become smaller, more individualistic, and cheaper. This is the only way that they will ever tell stories on a human scale. Big museums with their wide doors call upon us to forget our humanity and embrace the state and its human masses. This is why millions outside the Western world are afraid of going to museums” (PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 56, trad. minha).

⁵⁵⁰ “A Modest Manifesto for Museums” (PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 56, trad. minha).

generalização. Todavia, uma observação ao ativismo de Pamuk pelos museus privados/domésticos – que, por vezes, abeira-se de uma euforia – é acertada: nada garante que o contato efetivo, isto é, nos termos propostos, dar-se-á entre os poucos, assim como nada o impediria de acontecer entre os muitos. Intencioná-lo, na consignação dramatizada do arquivo, busca, sim, criar condições que inflacionem tais probabilidades (e são elas que temos apreciado em teoria), mas jamais poderia determiná-las.

Para Pamuk, as plantas dos futuros museus⁵⁵¹ são as casas, e cada um de nós, dono de seus respectivos arquivos, arquitetos dos primeiros. Desse modo, de vantagem elitista, o arquivo passa a ser direito civil e apanágio do gênero humano. Resta perguntar: e se esse status defendido para o arquivo individual – sob a produção e custódia do dono – for a possibilidade de um futuro mais longo para o arquivo, como o conhecemos? E se puder, ainda, inventar para ele novos vocabulários, novas formas? Essa prática ampliaria a seara da micro-história? Guardar as experiências cotidianas e comuns pode se qualificar como um ato emancipatório do indivíduo, denunciando também a negligência estatal para com a memória? Pode mudar a realidade de acesso aos museus? Pode colocar o arquivo ‘a salvo’ da desmaterialização/virtualização? (Até lá, o café ainda será servido em xícara, ou sorvido sinestesticamente, como imagem-sabor?)

Refinemos o tópico dos muitos e poucos, referidos no manifesto de Pamuk, valendo-nos de dois exemplos concretos em terras brasileiras: um, do museu de memórias, e outro, do museu de arte.

A bandeira pela democratização do direito à memória tem importante referência no Museu da Pessoa, fundado em 1991, em São Paulo (antes da Internet, portanto). Durante a exposição “Memória & Migração”, inaugurou-se um espaço aberto para que qualquer um contasse sua história. A ideia por trás dessa possibilidade, porém, surgira ainda antes, em 1989, em um projeto de gravação de 200 horas de histórias de vida de judeus imigrantes, intitulado “Heranças e Lembranças: imigrantes judeus no Rio de Janeiro”. O projeto, que ganhou exposição no Museu Histórico Nacional do Rio, converteu-se em livro e em um acervo composto por pastas com as histórias. Conforme ficou registrado, a confirmação da necessidade e potencialidade de um espaço como o

⁵⁵¹ PAMUK. *The Innocence of Objects*.

Museu da Pessoa veio quando D. Matilde Lajta, uma judia austríaca então com 86 anos, disse: “Preciso agradecer a vocês por este projeto. Porque agora sei que já posso morrer. Tive uma vida interessante, marido, filhas, netos... mas agora sei que minha vida, aquela história que é só minha mesmo, minha alma, agora sei que vai ficar”.⁵⁵²

Tal qual o projeto pamukiano, o Museu da Pessoa ostenta como “missão” a valorização das histórias individuais como patrimônio da humanidade, apostando em uma produção e curadoria colaborativas, em que qualquer um pode se tornar parte do acervo enviando documentos, imagens e vídeos para as coleções do museu. É expressivo que estas não sejam categorias propostas *a priori*, mas em função dos temas que recorrem nas histórias. A iniciativa pioneira tem na escuta seu “grande valor”, resgatando, por meio de depoimentos – que se tornaram a vitrine do museu –, uma apreciação das raízes da memória na oralidade, e enfatizando a diversidade e o combate à intolerância por colocar em contato “experiências, sentimentos e emoções” de todos os espécimes humanos.⁵⁵³ O museu contabiliza hoje mais de 20 mil depoimentos e já inspirou três museus semelhantes em Portugal, Canadá e Estados Unidos.

Aspectos decisivos o diferenciam, porém, de como o Museu da Inocência se apresenta, entre os quais: 1) trata-se de uma “pessoa jurídica de direito privado”, que, embora goze de patrocínios privados, ainda está submetida ao poder público por meio de lei de incentivo à cultura;⁵⁵⁴ 2) sua fundação se deu pelas mãos de um grupo de sócios fundadores e 3) ele é exclusivamente virtual. Mais adiante, comentarei como essas marcas contrastam com aquelas encontradas no Museu da Inocência, as quais, ao lado de suas já sabidas especificidades estéticas, fazem dele, para o bem e para o mal, uma realização singular.

Nosso país é palco de outro caso peculiar quando o assunto é o espaço para a exposição de arte: a 28ª edição da Bienal de São Paulo, ocorrida em 2008. A tradição do evento internacional ficou marcada por uma decisão inusitada: manter completamente vazio o 2º andar do pavilhão. De acordo com a curadoria, a intenção da “Planta livre” era metaforizar a “crise conceitual atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e

⁵⁵² MUSEU DA PESSOA. História.

⁵⁵³ MUSEU DA PESSOA. História.

⁵⁵⁴ MUSEU DA PESSOA. História.

enfrentada pelas instituições que as organizam”.⁵⁵⁵ A metáfora, entretanto, aparentemente teve efeito reverso: logo no primeiro dia do evento, o pavilhão foi invadido por um grupo de 40 pichadores de rua, que, ultrajados, atacaram a inutilização do espaço e da ocasião entre dizeres como “Abaixo a ditadura”. Para eles, o vazio foi a assinatura do elitismo, reflexo de nossa sociedade excludente, e malbaratou a oportunidade que poucos têm, no presente modelo e sistema de arte, de se fazerem ver e ouvir, enquanto tantos jamais a recebem.

Em ótica superficial, o acontecimento fez da bienal um desastre, o que se agravou com a cobertura midiática sensacionalista e sem reflexão. Analisando-o com frieza, contudo, o gesto da curadoria pode ter alcançado sucesso máximo se seu propósito era mesmo não recalcar, “com mais uma exposição”, “a crise do território da instituição, do modelo, do sistema” artístico e cultural.⁵⁵⁶ Aquela que ficou conhecida somente sob a alcunha de “Bienal do vazio” pode ter ainda passado longe de atingir, mesmo com o feliz imprevisto, o alvo colocado em seu título original – “Em vivo contato” –, mas pode ter feito reemergir problemas historicamente levantados pelas vanguardas, a exemplo do que fez Duchamp com seu iconoclástico mictório.

Inserindo o fato ocorrido na reimaginação pamukiana dos espaços museológicos, há muito para pensarmos, se quisermos discutir sua viabilidade concreta, e não somente sua valência simbólica. Primeiro, corroborando o que já sabemos: os grandes museus e espaços tradicionais de memória e arte pertencem aos ‘muitos da exceção’ (poucos). Mas, supondo-se que essas instituições, mantendo intactos os seus moldes, passassem a contemplar, em seu calendário de eventos, grupos e expressões sem campo nem voz no território canônico da arte, o problema da representação estaria solucionado? Retomando o caso da bienal, é digno de nota que, em sua edição seguinte, de 2010, foram convidados a participar oficialmente dela três dos “pichadores” (com x, como eles preferem) que presenciaram a prisão e a condenação de uma das integrantes do grupo por “dano ao patrimônio histórico e formação de quadrilha”.⁵⁵⁷ Terá tal inclusão alterado o status desses artistas e cidadãos na comunidade? Podemos, de um lado, crer que um passo foi

⁵⁵⁵ BIENAL.ORG. 28ª Bienal de Sao Paulo – Em vivo contato (26 outubro – 6 dezembro de 2008).

⁵⁵⁶ AGUILAR; MESQUITA. *30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição*. Curadoria de Paulo Venâncio Filho.

⁵⁵⁷ G1. Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal.

dado. De outro, que a decisão da curadoria foi apenas estratégica – incorporar ao sistema de arte já existente o que ameaçou estremecê-lo, e prestar contas à sociedade.

Seguindo com a teia de especulações, estará a resposta à questão unicamente em colocar ‘outras gentes’ dentro dos museus (atitude que continua a emanar dos forjadores e mantenedores do sistema e do mercado de arte), ou, atendo-nos à premissa de Pamuk para os museus privados/domésticos, em estimular o cidadão a criar os seus próprios? Para tanto, pode ser dada hoje como consolidada a individualidade como um direito universal e consciente? (O protagonista Kemal não parece fazer muito para nos persuadir nesse sentido, já que é discutível que a individualidade retratada no livro seja mesmo exercício de um homem comum.) Além disso, sairiam dela os tijolos do museu? E quanto à casa, à morada física? Quantos são aqueles que, no mundo inteiro, têm um teto para chamar de seu?

Um paralelo estreito poderia ser traçado entre a realidade habitacional no Brasil (haja vista os desdobramentos das últimas enchentes, no início do ano de 2020), e a Turquia, berço de Pamuk: em Istambul, *gecekondu* é a designação popular para os conjuntos de construções irregulares (similares às favelas), as quais, segundo o historiador turco Kemal Karpat (2009), são a situação de moradia de metade da população da cidade (atualmente, o equivalente a mais de 7 milhões).⁵⁵⁸ Pamuk, ao detalhar o cenário do bairro popular de Çukurcuma – o mesmo de Chihangir e Firuzzağa, por onde passou sua família –, não fala em *gecekondu*, mas comenta que, à exceção de moradores antigos, os imigrantes, em fins dos anos de 1990, eram os ocupantes dessas localidades afastadas do centro e de economia informal, os quais, em busca de aluguéis baratos, mantinham-se em fluxo constante. Pamuk também documenta, em relatos e fotos, os processos sucessivos de construção e reconstrução desses bairros, cuja idade recua a fins do século 19 e passa pela emigração forçada dos habitantes gregos, em 1964.⁵⁵⁹ Em sua longa peregrinação em busca da sede do museu nessas imediações, tudo o que viu lhe despertou um senso de “nostalgia”, o qual se somou à memória das cenas urbanas e paisagens que, durante sua infância e juventude, ele contemplava, como aspirante a artista plástico.⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ KARPAT. *The Gecekondu: Rural Migration and Urbanization*.

⁵⁵⁹ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 37.

⁵⁶⁰ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 33.

Esse cruzamento entre “o mais novo e o mais antigo”, “o mais fixo e o mais dinâmico”, e por isso também precário, faz o quadro das cidades que Hartog chama “genéricas”, aparentemente sem história,⁵⁶¹ categoria em que Çukurcuma pode ser enquadrada, a despeito de ter sido palco de vida de tantos acontecimentos e personagens. Reconhecer o local como patrimônio e, mais do que isso, encontrar-lhe as memórias a partir de um arquivo inventado, mas constituído de objetos e cenas reais, tornou-se o projeto de vida de Pamuk, o qual foi concretizado subjugando o impossível, como seus próprios meios oficiais de divulgação gostam de historiar.

Em vez de restringirmos nossos esforços a questionar se o ativismo do escritor é utópico, ‘apenas’ literário e performático, se está à altura das melindrosas questões sociais, culturais e políticas com que se envolve, coloquemos a reflexão aberta em face de uma realidade mais ampla: a proposta do Projeto Inocência poderia ser replicada na prática, digamos, em outros lugares de precariedade habitacional do mundo, partindo solitariamente de mãos comuns, e fora de uma relação afetiva prévia com uma localização física?

A resposta é não, enfatizado que a consumação de um projeto tão ímpar não teria sido possível sem as extraordinárias habilidades imaginativas e plásticas de Orhan Pamuk, combinadas à persistência e coragem em um ambiente politicamente instável e desfavorável às liberdades individuais. De mais a mais, Pamuk jamais poderia tê-lo executado sozinho, apenas como um desvairado com uma ideia na cabeça. Nesse particular, chama-me a atenção sua discrição quanto aos seus colaboradores: no catálogo *The Innocence of Objects*, há uma seção final de apenas duas páginas mencionando os arquitetos do museu, Cem Yücel e Gregor Sunder-Plassmann, além de outros parceiros coadjuvantes,⁵⁶² e um lacônico parágrafo com agradecimentos,⁵⁶³ seguido de créditos relativos a peças do acervo. Tais nomes são omitidos no site, e tampouco evocados em conferências e entrevistas de Pamuk. Está óbvio que esse silêncio do autor – requisitado, no livro, para ser a pena do protagonista – alimenta a mística encenação de uma atuação solitária, de uma individualidade realizante e independente do poder político e dos

⁵⁶¹ HARTOG. *Regimes de historicidade*, p. 16.

⁵⁶² PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 254-255.

⁵⁶³ PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 260.

monumentos nacionais. Entretanto, se o objetivo de Pamuk era também advogar a viabilidade *prática* dos museus privados/domésticos, a completa fusão entre a voz e o percurso criativo do escritor empírico, a personagem do escritor na obra e o protagonista Kemal fizeram dele mais bem-sucedido no plano da reflexão e da agitação necessária de campos de conhecimento implicados no fazer museográfico (como vimos no Capítulo 2, principalmente a história, de forma a atrair atenção para temas e objetos marginalizados em suas abordagens mais difundidas).

Minha conclusão é provisória, por priorizar as dúvidas, mas também por assumir, por ora, suas pernas curtas, mediante os objetivos outros do trabalho, ainda por cumprir.

Com relação à socialização das memórias em *O irmão alemão*, a existência de um ‘degrau’ – as memórias das memórias do escritor – tornará seu comentário mais proveitoso no segundo arranjo deste capítulo, “Ficções”, ao lado do tema da ‘ficção’, em todas as obras analisadas, em relação à noção de ‘realidade’, que, por sua vez, chama outras, como o próprio arquivo. Entre elas, destaque-se a da boa e velha ‘verdade’, renunciada em disposições diversas nas narrativas.

Como poderá também se perguntar o leitor, a oportunidade, mesmo breve, de um diálogo direto entre os pares de ficções – em que eles sejam, até mesmo, desapareados – também será criada no tópico que conclui esta tese, colocadas as cartas finais da argumentação.

Ficções

A interrupção de uma pesquisa – e, mais ainda, de uma sem fim avistado – não pode acontecer sem um retorno a seus pontos de saída. Este implica não só revê-los, mas reencontrar o próprio sujeito de pesquisa que outrora os viu. Colocando-se de novo nessa perspectiva, o sujeito atual é revelado a si mesmo, enquanto reequaciona seu objeto em função de acertos, ganhos, carências, fugas, contradições e redirecionamentos.

A entrada mais escancarada para o tema das *ficções do arquivo* é também a menos resolvida: seu lugar terminológico. De um lado, a ficção; de outro, o arquivo. Ou estariam eles do mesmo ‘lado’? Qual a natureza da relação entre eles? Tensão? Equivalência? A justaposição desses conceitos tem implicações éticas e estéticas? Quais?

Concluir que o sintagma pede ser indagado requer assumir antes que estes conceitos não foram ainda enfrentados um em face do outro. Reconhecendo também a falta de tal articulação direta nesta tese até o presente momento, mas, igualmente, que só agora a argumentação tem corpo para promovê-la, volto-lhe a atenção ao longo deste tópico, que olhará com a mesma curiosidade para as variações adquiridas pela resultante de ficção + arquivo.

Lidar com os nomes sem o hábito nos direciona novamente para o que designam. No caso, é preciso considerar a multiplicidade deste *o quê*, desestabilizador do nome. Por isso, a análise se norteia pela oposição de *ficção* e *arquivo* – e não pelos supostos valores isolados dos termos –, visitando pelo menos algumas das situações em que ela é acionada ou em que aparecem análogos seus. (Serão, é claro, considerados quais tipos de narrativa ficcional e de arquivo interessam a elas.) Diferentemente, portanto, dos processos teóricos em que decompor as estruturas permite descobrir o funcionamento das peças, no presente caso, as interações entre os termos não podem ser desarticuladas, visto que o princípio da ficção do arquivo acontece rigorosamente na montagem. Buscarei encontrar, em cada uma das obras focalizadas neste trabalho, a sua.

Por ora, dialogarei nomeadamente com o texto “Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo”, de Reinaldo Marques (2018), e com o livro *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction* (2003), de Suzanne Keen. Aquele, já bastante citado ao

longo deste estudo, apresenta a primeira ocorrência da expressão, situando seu uso de maneira indireta, ao deter-se sobre os estatutos de ficção e verdade. Já este, um mapeamento de *romances* em solo inglês que fazem valer a presença do arquivo em seu nome, compartilha interesses prioritários com esta pesquisa, tais como a versatilidade das encenações do arquivo, partindo das relações com ele estabelecidas pelas personagens, e a persistência do tema como definidora (antes de tudo, até mesmo de um gênero, se é que ele existe) de um fascínio, cercado por um amplo e diversificado repertório de questões culturais. Além disso, a interlocução com Keen criará uma boa oportunidade para justificar *ficção* como a opção mais adequada para referendar as narrativas agrupadas em torno do arquivo, sobretudo, aquelas de um já corrente porvir.

Seguindo adiante, com o calço da problematização sobre a ficção em face do arquivo, minha conversa será com Josefina Ludmer, em um momento luminoso e breve de *América Latina, uma especulação* (2013). A hipótese de Ludmer acerca das noções de ficção e de pós-autonomia literária será trabalhada com foco nas obras em estudo nesta tese.

Reinaldo Marques, na conferência “Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo”, proferida no Congresso JALLA, Costa Rica, no ano de 2014,⁵⁶⁴ referenciou o que então julgava ser uma “tendência relevante no campo literário”⁵⁶⁵ como “ficções do arquivo”. Para tanto, o estudioso partiu da identificação de narrativas, em língua portuguesa e espanhola, que acusavam uma rasura entre ficção e realidade, acontecido e imaginado, verdade e mentira, além de uma resposta inusitada aos “impasses entre narração e experiência, arte e vida”.⁵⁶⁶ Tais narrativas também convergiam quanto à presença do arquivo, em suas múltiplas formas, incluindo o do próprio escritor e de seus processos de trabalho, tornando-se ele também um dos objetos de sua fábula.⁵⁶⁷ Do Brasil,

⁵⁶⁴ Publicado em 2018 na coletânea *Modos de arquivo: literatura, crítica, cultura*, pela Editora Batel.

⁵⁶⁵ MARQUES. *Ficções do arquivo*, p. 468.

⁵⁶⁶ MARQUES. *Ficções do arquivo*, p. 466.

⁵⁶⁷ MARQUES. *Ficções do arquivo*, 2018.

obras como *Nove noites* e *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, *Lorde e Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, *Cujo*, de Nuno Ramos, e *Aqueles malditos cães de Arquelau*, de Isaías Pessoti, compunham a colorida ‘linhagem’ levantada pelo estudioso, já intuindo o extravasamento da própria literatura nesses trabalhos.

Essa sucinta legenda apresenta as linhas gerais da ficção do arquivo, sugerindo que o sintagma é denotativo ou autoexplicativo: uma ficção feita *com* o arquivo, ou seja, tendo-o como matéria-prima e motivo, assim como objeto de reflexão direto/indireto, em suas recepções/interpretações diversas. Um minuto depois, porém, assoma a ideia de um choque entre o arquivo e a ficção, de uma oposição entre seus princípios ou naturezas, se o arquivo emanaria da ‘realidade’, a serviço de regimes discursivos da verdade e de evidência científica, e a ficção... Bem, a ficção seria o contrário disso. O que ela representa, então, em face do arquivo? Um arremedo, uma cilada, um desvio? A crise da verdade? O que subjaz, enfim, a essa relação de atração entre um e outro? Poderíamos generalizar que o sintagma carrega um oxímoro ou uma polarização?

As bases teóricas solicitadas pelo pesquisador também colocavam em evidência estudiosos intrigados pelo arquivo e pelas motivações e expedientes para torná-lo elemento constitutivo da narrativa, os quais o perseguiram em perspectiva transdisciplinar. Embora absorto em obras produzidas entre as décadas de 1990 e 2000, Marques, com base em leituras como as de Marco Codebò, *Narrating from the Archive: Novels, Records and Bureaucrats in the Modern Age* (2010), preocupava-se em acenar como a insistência de uma proximidade entre o romance e o arquivo já se colocava nos primeiros raios da modernidade, até sua culminância na era digital.⁵⁶⁸ E o pendor para o entendimento crítico foucaultiano do arquivo sintoniza Marques, particularmente, com as questões relativas à sua formação e episteme no contexto do Estado-Nação moderno.

Nenhuma dessas referências, contudo – entre elas, a da própria Keen – fala em *ficções*, senão em *romances*, mesmo que o período de produção de muitas delas já assim pudesse justificá-lo (décadas de 1970 e 1980), em face de um ambiente multicultural e pós-colonialista, com assunção dos trânsitos entre disciplinas e gêneros. Marques, de sua parte, ao assumir o termo, insere a discussão em um dos temas canônicos da teoria da

⁵⁶⁸ MARQUES. *Ficções do arquivo*, p. 477.

literatura (e não só dela), sendo coerente, nessa escolha, com seu interesse especial pelas visões disfóricas do arquivo e como elas serão traduzidas esteticamente (o reconhecimento das representações eufóricas surge, em geral, pelo estabelecimento de uma oposição com as primeiras). Nesse sentido, ao ligar-se a narrativas que retratam os dilemas do arquivo em relação aos muitos campos por ele congregados, hibridizando gêneros, registros e técnicas – traço esse indissociável de seu período de produção (1990-2000) –, Marques justifica, discretamente, sua opção por referenciá-las como *ficções*.

O termo, cujo uso parece vir aumentando à medida que faltam nomes capazes de caminhar *pari passu* à ousadia dos criadores, pode sequer sugerir mais do que esse desafio, sendo que o que realmente importa é fazer patente a desconformidade com a designação fechada de gêneros artísticos e literários. Existe, portanto, a possibilidade de que ficção exprima *conscientemente* uma generalidade, assim como o lugar já estabilizado de dúvida/perplexidade em relação à instabilidade das formas e seus cruzamentos. Esta, como o historiador de arte Arthur Danto sublinha em *Após o fim da história* (2006), acirra-se dos anos 1980 em diante, e deve, entre outras coisas, ser encarada como resposta à obsessão taxonômica (definição de movimentos, escolas, tendências) nos campos discursivos tradicionais da historiografia, filosofia e crítica de arte.

O artista hodierno, porém, esteja ele situado em qual frente artística for, distingue-se do moderno – por exemplo, o de vanguarda – pela liberdade a que se arroga ao transitar pelas tradições, sem ser apologético nem afrontoso, isto é, sem fidelizar-se a nenhuma delas, nem vê-las como ameaças. Esse é um contraste notável com a ‘malcriação’ do moderno, que reage violentamente ao despropósito e ao tédio da arte acomodada sobre os valores da burguesia, e então passa a temer o passado, fazendo dele o fantasma de um cobrador inútil, merecedor do ridículo. Assim, se a paródia é o expediente preferencial do moderno, o pastiche é o do hodierno.⁵⁶⁹

Essa disposição aproblemática no que diz respeito a fundir e imitar estilos se coaduna com a proposição anterior de ficção, a qual, quando nada, sinaliza para a presença de um traço de impureza, de indeterminação, de fluidez, que também pode

⁵⁶⁹ MARQUES. *Ficções do arquivo*.

desfazer hierarquias entre discursos e confrontar lugares-comuns como os de ficção X realidade, conforme veremos adiante. A fusão é um de seus princípios, frequentemente ao lado da não autopolemização, o que não deve deixar de nos alertar para o recurso inconsequente ao termo como uma espécie de coletivo da língua, isto é, principalmente para referendar conjuntos misteriosos e heteróclitos demais para que novos esforços de nomeação prometam sucesso.

É claro, esse sinal de alerta vai emudecendo quando se trata de palavras cujo uso nos deixa tão confortáveis, como ficção, tratada, até mesmo nos ditos discursos especializados, não como proposição, mas como moeda universal e de valor fixo. Por essa razão é que todo termo acostumado deve ser reindagado em função do objeto ao qual se empresta, isso sem esquecer que os signos, embora muitas vezes circunstanciais e até acidentais, podem também aclarar os próprios referentes (mesmo no desajuste entre uns e outros, podem-se revelar elementos de expansão da compreensão), quando reaproximados deles. Ao fim do dia, isso é de interesse dos próprios referentes, ou seja, nosso.

Poderíamos assentar então, nessa primeira hora, que *ficção* tenta fazer frente ao imbróglio dos gêneros – um entre os muitos que recebem os novatos nos portais das teorias e continuam a assolar os veteranos. Este ganha em complexidade a partir do momento em que o objeto em questão deixa de estar adstrito ao âmbito de uma única práxis criadora e de uma única instituição teórica. No caso, a necessidade de abrangência de narrativas de outras linguagens artísticas (artes plásticas, arquitetura, música, museografia, cinema, dramaturgia etc.) e de seus dispositivos, técnicas e experiências, em zona de confluência, arrebatada da literatura, digamos, a primazia sobre a atividade narrativa, além da competência absoluta como leitora e promotora do texto e do livro.

Nesse sentido, já temos um porquê provisório para o fato de a designação romance, que se tornou tão facilmente elegível como metonímia para a narrativa literária, ser preterida: porque ela nos restringiria ao gênero literário (não apenas em seu sentido de arte literária, mas também de texto verbal/escrito), sendo que as narrativas seduzidas pelo arquivo, no mínimo, passeiam por uma miríade deles. Isso quando não se desdobram em outros domínios (o exemplo mais translúcido desse caso é, por ora, *O Museu da Inocência*). Mas a resposta vai além, levando-nos para um pouco mais longe do conforto,

num lugar em que a reflexão de Josefina Ludmer (2013) nos dará a mão: em se falando de uma certa literatura, a literatura não mais basta a si mesma para ser ‘lida’, pois ela requisita mais do que a leitura e a circulação convencionais. Ao lado disso, como veremos em tempo, em se falando de ficção, a ficção já não se opõe à ‘realidade’. Se quisermos ir ao encontro dessas obras, caberá, assim, colocarmo-nos onde estão estanciadas: o “fora-e-dentro” dessas fronteiras.⁵⁷⁰

O fato de a tradição teórica contida em *ficção* ser extensa demais, sendo impossível se reportar a ela em sua integralidade, não é a razão pela qual não tenho por objetivo abrir a enciclopédia de termos literários para perquirir seu uso. O afunilamento necessário do foco, pela inserção da variável do arquivo, é, antes de mais nada, justo com a própria ficção, que anda perdida em um signo vazio, o que justifica abandonar, em primeiro lugar, a projeção de um conceito absoluto para ela. Despeço-me dos pruridos de perguntar o que é ficção, para, em segundo lugar, perguntar acerca dos valores que ela assume ao compor uma relação com o arquivo, de modo a abonar seu emprego em teoria.

Furto-me aos *a priori* da ficção como noção fixa de gênero, linguagem, estatuto ou índice, pretendendo para ela não um reconceito ou uma nova relativização, nem mesmo uma mobilidade conceitual maior, mas um entendimento de como ela se comporta como elemento estruturante em cada uma das obras estudadas.

Essas observações preliminares sobre a ficção não querem se antepor à consideração dela em face do arquivo, mas apenas introduzi-la a partir de sua aparição em Marques (2018), que a atrelou a uma ‘categoria’ de narrativas, possivelmente de modo a abarcar casos e realizadores nas paragens do referido “fora-e-dentro”, aonde não chegaram seus confrades teóricos, entre os quais, Suzanne Keen. Apesar de valer-se da denominação *romances*, ela tampouco chega a controvertê-la, embora faça algumas ponderações sobre a aporia dos gêneros. Além disso, Keen já aventava que elementos como a presença do arquivo, a preocupação com o que está oculto nele ou por ele, o tema da investigação e a discussão do estatuto de verdade, ao pulverizarem-se por muitos recantos, possam não ser exatamente critérios agrupadores de *uma* categoria, subgênero ou coisa que o valha, mas indicadores do que vou apelidar de *archival hit*. Por fim, sua

⁵⁷⁰ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 129.

pesquisa nos interessa por abrir o baú dos sentidos com que o arquivo é empregado nas narrativas cercadas, e permite reconhecer marcas comuns daquela que seria a sua forma literária. A maioria delas já foram expostas nas ficções em foco nesta tese. Vejamos.

Centrada na safra de romances britânicos pós-imperiais, Keen também encaixa a caracterização de uma linhagem ficcional (ao menos, de uma produção noventista), que compartilha elementos e técnicas do gênero policial (de Henry James a Paul Auster), e, ao recusar isolar-se em um único ponto do mapa literário, introduz em sua análise a problemática da hierarquização da produção literária entre romances acadêmicos e/ou com aval da crítica e romances *mainstream*.⁵⁷¹ Além disso, ela dá um inusual destaque a obras de autoria feminina, como *The Gates of Ivory* (1991), de Margareth Drabble, *Original Sin*, de P.D. James (1994), *Four Dremears and Emily* (1994), de Stevie Davies, entre outras, sendo coerente com seu interesse na críticas literárias feminista e de gênero.

Com isso, a pesquisadora está mais livre para sinalizar a inclinação à encenação do arquivo em manifestações diversas dentro da ficção, o que sugere um afastamento da ideia do “romance de arquivo” como um subgênero fixo/fechado e, possivelmente, até mesmo de gênero *tout court*. No entanto, parece importar menos afirmar se ele é ou não um gênero do que percebê-lo em trânsito por muitos tipos de textos, que, para Keen, incluiriam não só romances históricos, ficções contrafactuais e metaficções historiográficas, mas também *thrillers*, narrativas detetivescas e ficções feministas.⁵⁷² De resto, a delimitação clara de critérios como a nacionalidade/língua e o ambiente histórico e cultural pós-queda do Império Britânico (e este se refere menos ao evento do que ao sentimento nacional inspirado por esse fim), além do levantamento de temas e traços que recorrem nas obras, partindo de casos selecionados, servem bem à empreitada de fuga dos libérrimos rótulos de pós-moderno ou contemporâneo.

O fetiche pela encenação do arquivo na seleção de Keen reflete o contexto pós-imperial no sentimento de “desconforto com o deslocamento do poder global e da

⁵⁷¹ A opção de Keen por *romance*, no lugar de *novel*, indica conformidade à distinção tradicional que a cultura inglesa faz deles, porém, como fica evidente, não no que diz respeito a questões como os tipos de representação exercitadas em cada espécie (mais fantasioso X mais realista, erudito X popular, entre outros) e seus respectivos públicos-alvo e valores literários. Antes, a autora prefere *romance* justamente pelas ramificações que pode assumir, sejam elas chamadas ou não de subgêneros.

⁵⁷² KEEN. *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*, p. 28.

autoridade cultural”,⁵⁷³ por exemplo, no que diz respeito à onda de apropriação dos tesouros culturais britânicos pelas endinheiradas universidades americanas. A “desposseção pós-imperial”,⁵⁷⁴ tema central de um dos mais celebrados e britânicos romances do arquivo, *Possession* (1990), da escritora Antonia Susan Byatt, cria uma inversão dessa autoridade, em que os últimos se tornam os primeiros: a metrópole se torna a colônia, por assim dizer, o objeto de exploração e poder. A situação retratada na obra, embora faça expressa justiça aos direitos da nação sobre o arquivo, impedindo-o de deixar o lar, generosamente inclui aqueles que poderiam usurpá-lo: a descoberta da ponta do novelo do arquivo – duas páginas de uma galante carta escrita pelo poeta vitoriano Randolph Henry Ash a uma mulher misteriosa, que se revela ser a também poeta Christabel LaMotte (ambos fictícios) – é feita por um bolsista norte-americano, Roland Michel, mas a investigação só pode ser levada a cabo com a colaboração de uma acadêmica inglesa *purebred*, a verdadeira ‘herdeira’ do arquivo, Maud Bailey. Do encontro entre o ímpeto americano que levanta o rastro e a disciplina inglesa que o inquire, nasce um caso de amor, que devolve para a origem, Maud (= a Inglaterra). Descendente de La Motte, ela descobre ser também de Ash, já que os dois tiveram uma filha, cuja real origem também fora mantida em segredo.

O romance de Byatt é decerto o mais proeminente do *archival hit*, não apenas no universo da seleção de Keen. Entre os elementos de composição da obra elencados por ela e outros levantados por mim, destaco: o tema da pesquisa, a aventura pelos papéis, enigmas e pistas, *indoors*, substituindo a tradicional aventura geográfica que preenche os enredos de ficção; a presença de um “passado menos influenciado pela história acadêmica”⁵⁷⁵ do que por uma herança, em sentido literal ou figurado, ou outra coisa que, depois da morte dos donos originais, pode ser usada livremente; a intimização da relação com o arquivo, a qual, como observado por Keen, envolve os corpos além das mentes;⁵⁷⁶ o debate acerca da autoridade sobre o conhecimento histórico, com um traço de sátira de

⁵⁷³ “(...) discomfort with the shift in global power and cultural authority in the past half-century” (KEEN, *Romances of the Archive*, p. 59, trad. minha).

⁵⁷⁴ No original: “post-imperial despossession” (KEEN, *Romances of the Archive*, p. 58, trad. minha).

⁵⁷⁵ No original: “Romances of the archive often present a past inflected less by academic history than by British heritage” (KEEN, *Romances of the Archive*, p. 5, trad. minha).

⁵⁷⁶ KEEN, *Romances of the Archive*, p. 35.

seus auto-arrogados porta-vozes; o favorecimento do buscador incidental da memória, de início, picado pelo mistério (o protagonista é o pesquisador-detetive, que assume o lugar do *scholar* por ser antiacadêmico, particularmente em sua rebeldia e desimportância, dispensando, portanto, fatores como posição, sucesso e habilidades específicas para deixar sua marca;⁵⁷⁷ a ‘moral’ que premia a intuição e a *naïveté* em detrimento da experiência, da autoridade reconhecida e do pragmatismo; a ação corretiva do protagonista, que endireita a realidade ao redor, resolve o mal e evita desastres, ao mesmo tempo em que se transforma.⁵⁷⁸

Além dos aspectos dominantes da *so-called* linhagem, que comparecem em peso no romance, salta aos olhos de Keen a composição de uma figura estética para o arquivo. Enquanto tema, ele só ganha estofamento com a reverberação de matrizes várias do pensamento que o contorna (a arquivística, a história, a política, a museologia etc.), incluindo-se aquele que o desconstrói e relativiza,⁵⁷⁹ assim como o faz com a concepção ontológica de verdade (a ser, ou não, substituída por outra) e de fato duro. Todavia, para Keen, nenhuma apropriação do arquivo pode dizer-se ficcional se não o caracterizar enquanto forma. Conectando esse entendimento ao que vem sendo desenvolvido nesta tese, diríamos, então, que o arquivo está presente na narrativa quando ele se faz 1) uma modalidade material – papéis, pastas, documentos, coleções, livros, fotos etc. –; 2) um *locus/atmosfera* – locais onde ele é descoberto, perdido, abrigado, protegido ou escondido,⁵⁸⁰ que podem ser museus, bibliotecas, quartos, gavetas, estantes etc. –; e 3) uma experiência/causa – a pesquisa e outros percursos feitos sob seu agulhão, repletos de “quebra-cabeças, labirintos, cartografias, anatomias (...)”.⁵⁸¹

Vivificar o feitiço do arquivo por meio do feitiço da ficção, assim, não deixa dúvidas de que ela é a articuladora dessa encenação. Isso já foi dito em páginas anteriores, mas como soaria assumido em postulado teórico? A princípio, que ela incorpora os fundamentos conceituais e críticos que acompanham o arquivo e motivam suas reiteradas

⁵⁷⁷ KEEN. *Romances of the Archive*.

⁵⁷⁸ KEEN. *Romances of the Archive*.

⁵⁷⁹ KEEN. *Romances of the Archive*.

⁵⁸⁰ KEEN. *Romances of the Archive*.

⁵⁸¹ No original: “The inherent complications in the definition of ‘archive’ have sometimes led to extension of archives to include (by analogy) museum collections, puzzles, labyrinths, mapping, anatomies and fictional representations of memory” (KEEN. *Romances of the Archive*, p. 12, trad. minha).

representações, mas que só o coloca de pé quando o aborda como faria com qualquer outro objeto ficcional, isto é, partindo do pressuposto de que não basta que este arremede seu referente na “realidade vivencial”.⁵⁸² Vale revisitar Wolfgang Iser, um dos codificadores da teoria sobre a ficção, para quem os “atos de fingir” consistem na seleção de elementos contextuais da primeira, ou seja, preexistentes, e, em seguida, em sua recombinação no mundo ficcional, o qual é, por sua vez, reorganizado no imaginário de cada leitor.

Esta recombinação/alquimia, da qual resulta a ficção, é, portanto, transgressora em si, pois, se recorta elementos *extratextuais*, simultaneamente os transpõe no mundo inventado,⁵⁸³ o “como se” ficcional, que, por seu turno, não pode se furtar a regras, sob pena de desservir o jogo da ilusão. A transgressão sugeriria, então, a possibilidade de desacordos entre o intra e extratextual, pela não subordinação exclusiva do primeiro ao que é possível no segundo. Em contrapartida, a ficção depende da citação do real, por não ser um fim em si mesma.⁵⁸⁴

Gostaria de deter-me aí, a propósito da ficcionalização do arquivo: ele é um objeto particularmente enlaçado aos referentes extraficcionais e aos contextos anteriores e paralelos a ele, cuja relevância é, quase sempre, o impulso para sua insistente retratação artística. Como sabemos, sua presença, na realidade, tem também um vínculo perene com a questão dos regimes discursivos de verdade e, ainda hoje, de evidência científica, de modo que a “transgressão de limites”⁵⁸⁵ perpetrada pela ficção, aliada ao imaginário, comumente significa a inquisição/relativização desse vínculo, ou a recombinação do arquivo a liberdades não praticadas no contexto (ou a outras ‘razões’, outros estatutos de verdade etc.). A validade delas, no texto, como acontece em narrativas ora focalizadas, pode funcionar como ensejo reflexivo sobre a posição do arquivo no mundo extraficcional.

Essa seria uma legenda plausível e já assegurada pela teoria literária para as armações entre ficção e arquivo, a qual já explicitaria um modo efetivo de interação entre seus domínios, isto é, escapando-se ao uso do termo ficção como mera etiqueta de

⁵⁸² ISER. Os atos de fingir, p. 959.

⁵⁸³ ISER. Os atos de fingir, ou o que é fictício no texto ficcional.

⁵⁸⁴ ISER. Os atos de fingir, ou o que é fictício no texto ficcional.

⁵⁸⁵ ISER. Os atos de fingir, p. 958.

identificação das fantasias com o arquivo. Mas seria ela capaz de contemplar todas essas armações?

O texto de Iser está mergulhado na efervescência na estética da recepção, que dominava o cenário da crítica desde a década de 1960, quando um grupo de filólogos da Universidade de Constança se reuniu em torno de uma proposta de crítica do estruturalismo e de renovação dos estudos literários⁵⁸⁶ (“Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” é de 1979, mesmo ano de publicação da conferência *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de Jauss, ocorrida em 1967). À recepção, é estruturante uma oposição aos pressupostos do New Criticism, isto é, ao retorno da concepção formalista, de atribuição de sentido imanente/essencialista ao texto. Iser, tanto quanto Jauss, dá grande importância à relação dinâmica do texto – e do autor e seus entornos históricos, sociais, culturais – com a subjetividade e os entornos do leitor, ou seja, com um conjunto de variáveis que não se esgota nos limites da página, não podendo ser antecipado. Por isso mesmo, a noção de recepção, chocando-se com as de “influência” e “fortuna”,⁵⁸⁷ envolve a de uma potência atualizável, um evento imprevisível e de uma multiplicidade de efeitos provocados sobre a comunidade de leitores. O relevo dado por Iser às interações entre tais universos se faz visível também na proposição triádica real, fictício e imaginário de “Os atos de fingir...”, muito embora a referência a tais universos como *texto* e *contexto* – ou seja, como campos suficientemente nítidos a ponto de poderem ser assim designados –, ainda nos leve a equívocos.

Além de Iser, Julia Kristeva, com seu pressuposto da duplicidade escritura-leitura, pilar da intertextualidade,⁵⁸⁸ é inolvidável quando o assunto são os princípios de texto e contexto. Naturalmente, não há ingenuidade que discorde hoje, em voz alta, da total indissociação entre eles, em um tecido único e interminável, e o ápice da popularidade de uma teoria se verifica quando ela se amalgama ao óbvio e todos passam a se sentir seus propositores. Por outro lado, não é incomum que os apropriadores do conceito de *intertexto* ainda caiam na arapuca de seu mau entendimento, perdendo de vista que o

⁵⁸⁶ NITRINI. *Literatura comparada*. História, Teoria e Crítica.

⁵⁸⁷ NITRINI. *Literatura comparada*, p. 168.

⁵⁸⁸ NITRINI. *Literatura comparada*.

contexto é, também, um conjunto de textos; ele é, senão, linguagem, representação. No que diz respeito a nosso presente interesse, o deslize se faz ver quando texto se liga à ‘ficção’, e contexto, à ‘realidade’, o que as mantêm em domínios de ‘dentro’ e ‘fora’, em que a realidade é o princípio, a égide ou o banco de dados da ficção, e a ficção é o que daquela se faz. Isso seria o mesmo que dizer apenas a última foi *criada*.

A arquitetura das ficções do arquivo permitirá reconhecer a ocorrência desse fenômeno ao criar caminhos que refutam o pressuposto de que a realidade estampada na ficção é, ou encerra, um pedido de representação, se considerada como o que ainda não foi representado, sem forma. Neste pressuposto, a primeira recebe os epítetos de histórica (em seu sentido degenerado), factual, veraz, verídica, vivencial, entre outros, muito embora a tendência seja omiti-los, o que indica que, progressivamente, ela se confunde com ‘verdade’. Esta, já denominada antes, consiste em um estado impessoal e universal de conhecimento/certeza que, paradoxalmente, se comporta como se dispensasse a interpretação e a representação. (Não raro, essa concepção remeterá ao racionalismo e aos resultados/conclusões da análise lógica no método científico, aspecto que, não à toa, será citado com ironia por muitas ficções do arquivo.)

Enquanto terra natal dos fatos, manancial transparente, imaculado, ontológico, tal realidade aponta, portanto, para um campo seccionado da ficção, ao mesmo tempo que lhe atribui princípios aos quais estamos afeiçoados, como realismo, verossimilhança, referencialidade.⁵⁸⁹ Se a primeira, ao ser colocada dentro da ficção, remeteria a uma base dócil, certificada e permeável ao empréstimo, além de identificada a um ideal de abrangência ou onipresença, a ficção propriamente dita seria um evento disjuncto e limitado, que ambiciona veicular tal realidade, ao mesmo tempo em que é um pactuado ‘furo’ nela.

Essa noção de uma realidade que é o ‘original’ da ficção, contextual, exterior e, mais importante, tida por fonte ou matriz, encontra-se francamente subvertida em muitas ficções do arquivo, pelo que não pretendo lhes atribuir patentes de invenção, mas uma atenção em exacerbar essa crítica. Antes de mais nada, há um risco de redução em atrelá-las a uma certa voga de ficções – entre livros, novelas, filmes, séries e outros produtos –

⁵⁸⁹ LUDMER. Literaturas pós-autônomas.

que dizem ‘a verdade’, aquelas ‘baseadas em fatos reais’, e que reforçam a relação defensiva do leitor/espectador com o irreal. Elas passam a entendê-lo como atributo de um estatuto retrógrado da ficção, que encobre a verdade, já que, hoje, dizem, nada mais está oculto, informação é poder, e a informação é de todos (esse recalçamento do irreal pode estar a colocar o próprio ato ficcional em perigo). Sendo assim, nada pode mais se dizer ‘apenas’ recreativo, tudo se presta a um discurso de reparação pela verdade, sem o que não há valor artístico agregado. O real – do fetiche que Guy Debord já identificara em crescente e antinômica associação com as simulações –, nesse caso, torna-se uma chancela, como se dissesse, por si só, que algo é digno de nosso tempo e atenção, as grandes *commodities* contemporâneas. Essa ‘onda’ de simulação de participação social e política de obras de entretenimento, muitas vezes, faz referenciar o engajamento dos romances políticos e o documentarismo dos jornalísticos.

Há, portanto, dois modos/categorias de realidade na mesa: a) a realidade não construída/representada (a cada nova ocorrência ficcional, o acervo de representações da realidade é como que apagado ou omitido); reino natural ou referencial anterior à ficção, ao qual se atribui uma unidade com o que é verdadeiro, autêntico e cabal, ou que tem a ‘verdade’ e a certeza como suas propriedades inerentes; b) a realidade infensa aos atributos de fonte e contexto e que não tem na ficção o seu contrário, uma realidade que já é, em si, ficcional,⁵⁹⁰ ‘impura’, produto mais ou menos consciente de representações e imagens/projeções sucessivas dela.

Se localizarmos metodicamente as ficções em observação direta nesta tese em relação a tais categorias, as obras de Tordo caíam na primeira, e as de Pamuk e Buarque, na segunda. Essa inserção poderia ser justificada mediante as armações exibidas em cada par entre a ficção e o arquivo, as quais variam conforme um aspecto central: a necessidade daquela de refutar ou escrever ‘por cima’ deste. Em todos os casos, a primeira é o resultado de uma relação com o segundo, que ora foi estabelecida como fricção, em termos de tensão ou afinidade.

Em *As três vidas* e *Anatomia dos mártires*, a ficção opõe-se a um arquivo que faz elo com a realidade identificada à ‘verdade’, a qual assume contornos tirânicos. Há uma

⁵⁹⁰ LUDMER. Literaturas pós-autônomas.

quizila com tudo o que tem a forma ou o cheiro dela, de modo que a ficção a referencia para desacreditá-la, uma espécie de certificação às avessas. Para isso, a ficção encena a si mesma como álibi/estratégia dos narradores, um reservado da zona de irradiação e sanção do arquivo, utilizando-se, não sem ironia, da suposta relação de oposição com a realidade, isto é, a que atribui a ela o seu contrário. Todos os significados correntemente associados à ficção são, portanto, correlatos lógicos do que é a ‘realidade’ – verdade/certeza –, isto é, significados, em nossa tradição cultural, temíveis, entre os quais, a dúvida. Ocorre, porém, uma inversão entre os quilates de realidade e ficção, na qual a primeira oprime e a segunda liberta, criando causa para o processo de reparação, explorado em termos benjaminianos no Capítulo 1. Nesse sentido, enquanto uma tem as qualidades do fixo e imutável, a segunda tem as do fluido e impermanente.

As peles do mensageiro/condutor, intercessor, jornalista, investigador, pesquisador vestem os narradores tordoanos, que, movidos por esse propósito de reparação/justiça, levam às últimas consequências o inquérito metodológico do arquivo e “da pesquisa e da escrita historiográfica”, em suas “técnicas, teorias, métodos e princípios”.⁵⁹¹ Há, assim, um caminho de libertação em direção à ficção, sendo ela mesma o caminho (abdicação de registros escriturais sobre os quais incidem pretensões duras de verdade). Ela é, em suma, um egresso irreversível do arquivo e da própria ‘realidade’ por ele convocada; a prevalência de um é o fim simbólico do outro.

Em *O Museu da Inocência* e *O irmão alemão*, de outro modo, não há embate com o arquivo. Ele é expressão de individualidades soberanas, afirmando a independência e autogerência das histórias por ele contadas e, ao mesmo tempo, sua participação no patrimônio histórico. Se, no par tordoano, a ficção é a saída à qual encaminha um apelo de inclusão, nesse segundo caso, ela já é o lugar operante de uma escrita conjunta, de parceria entre os agentes históricos, na qual ser *ator* autoriza também a ser *autor*. Logo, os titulares são, nesse caso, também os narradores, arquitetos de meios, sanções e estatutos autônomos para seus arquivos, a fim de revelarem tal parceria como uma decisão

⁵⁹¹ “No original: The thread of my argument about British fiction’s engagement with debates about the uses of the past confronts issues that arise out of the teaching of school history and historiography (the techniques, theories, methods, and principles of historical research and writing)” (KEEN. *Romances of the Archive*, p. 7, trad. minha).

ativa: não esperam que a primeira exista como instituição ou resultado consensual de uma compreensão para praticá-la; antes, entendem que é a prática a lhe dar vida.

Conforme essa premissa, os arquivos pessoais demonstram menos uma relação de alteridade com os públicos (embora ela esteja bem marcada na proveniência e gestão deles) do que um impulso para propor novas memórias, destinadas a coexistir, sem conflito, com as existentes. O não conflito com elas não significa obrigação em lhes dar protagonismo, mas tampouco apresentá-las como ‘contextos’. Sua posição será mais bem esclarecida adiante.

O empreendimento do arquivo visa, até mesmo, como no caso do Projeto Inocência, provar-se defensável no mundo concreto, embora – não necessariamente – seja prático ou reproduzível em uma escala de produção. Anteriormente abordado como resposta à crise de representação na história – avocando, por exemplo, a biografia, por sua capacidade de revelar o indivíduo na primeira, como acontece em *O irmão alemão* –, o arquivo deve ser agora exposto em sua relação com a ficção, uma vez que ele não existe sem ela, nem ela sem ele. Ambos são, assim, isentos de um exterior que não seja o interior do outro, uma configuração comumente representada pela fita de Möbius.

No Projeto Inocência, ela se explicita no já comentado encadeamento entre as obras do livro e do museu, no qual a leitura e a visitação preservam sua especificidade enquanto experiências de fruição, porém em situação de contiguidade. O arquivo e a ficção, assim, não fazem uma unidade porque há remissões constantes ao museu no livro, nem porque o primeiro parece sair do segundo, ou é, para todos os efeitos, sua concreção: ela existe mediante a criação de um território comum, ampliado – o da narrativa, simplesmente, na qual as formas de entrada são livres (livro; museu; livro → museu; museu → livro; museu ↔ livro). A divisão entre narrativa verbal (consumada em livro) e narrativa de objetos, nesse sentido, é não apenas dispensável, mas equivocada. É interessante lembrar, ademais, que, nesse caso, não há duplos (livro/museu do narrador e livro/museu do autor), e sim uma unidade entre eles, em que a documentação da trajetória de viabilização do projeto (largamente compartilhada no que veio a ser também o catálogo do museu, *The Innocence of Objects*) não rouba a mística da ficção; antes, ela também se incorpora à última, como a demonstrar, nesse *crossover* entre personagens e histórias, que o fato de advirem de mundos distintos/incomunicáveis é apenas uma convenção.

Já em *O irmão alemão*, a ‘lei’ de exclusividade da biblioteca do pai encontra no livro do filho a ação que a desafia. Atravessá-lo, isto é, via ficção, é o único modo disponível de entrar no arquivo, tomado em duas de suas levantadas acepções: 1) o acervo bibliográfico e o espaço físico da biblioteca (consignação) – ao lado de seu duplo biográfico – e 2) a coleção dos rastros do pai pelo filho, nomeada como biblioteca-pai. Quanto à primeira, são duas as impossibilidades de acesso fora da ficção:

- a biblioteca que o leitor conhece é a mesma biblioteca (des)conhecida pelo filho; este o ciceroneia, se é possível dizê-lo, pela própria ‘zona neutra’ da ficção, que engenha uma forma de trânsito pela primeira. Em outras palavras, o arquivo – familiar mas desconhecido pelo filho – é o agulhão extraordinário do processo de conhecimento pela ficção acompanhado pela narrativa;

- a biblioteca biográfica, embora o leitor guarde suas próprias referências dela, como o fato de que parte do acervo de Sérgio Buarque de Holanda está hoje alocado na Unicamp, não é trazida de volta à vida na obra; o biografema a convida pelo *punctum*: aquilo que, no retrato do pai, fere/marca o filho, isto é, a ausência paterna, que tinha na bibliofilia sua causa. A biblioteca, enquanto biografema central do pai, deve exprimir o familiarmente estranho, de maneira que a não tentativa de sua revivência, pelo emparelhamento reconhecível com seu duplo biográfico, mantém a atualidade de seu mistério, um mistério que não é a falta de resposta do filho da biografia, mas a pergunta do filho da ficção.

Quanto à segunda – a biblioteca-pai –, ela reúne, em sua definição, o exercício ficcional e a ação de arquivamento: os rastros do pai, perseguidos e guardados por Ciccio/Chico, são o substrato de uma convivência ficcional com ele, que culmina no livro escrito pelo filho. Este, por sua vez, refere-se ao duplo livro do narrador/livro do autor. A seguir, ao buscar as linhas gerais do comportamento da ficção nas obras analisadas, mantereí foco sobre essa última acepção do arquivo em *O irmão alemão*.

A constatação de interdependência entre o arquivo e a ficção permite identificar múltiplos sentidos para ela, dos quais destacarei dois:

1) Impulso e mecanismo do próprio processo por ela engrenado, vinculado, mas não limitado, a produtos narrativos, o que quer dizer que a ficção não coincide – não de forma absoluta, ou não apenas – com eles.

No Projeto *Inocência*, a ficção alinhava desde as primeiras ações do colecionador (as quais antecedem em muito a própria consciência da coleção) até a tarefa do livro, para a qual o protagonista conta com o luxuoso auxílio do escritor Orhan Pamuk, na confiança de que ele seria capaz de tornar livro a vida de outro. Apesar de dizer que Pamuk narrou a história em seu nome, Kemal sugere que a ficção antecede e transcende o livro, tal qual o museu, tendo-lhes sido ‘emprestada’ (estes seriam seus mecanismos acessórios). Enquanto princípio vital, a ficção procede, então, de Kemal, valendo-se da tinta de Pamuk – um *writer* nem tão *ghost*. Nessa representação, em síntese, a ficção é, para além de outras coisas, como o espírito que transita pelas formas materiais do livro (através da mão do escritor) e do museu: não é nenhuma delas; *está* nelas.

Já em *O irmão alemão*, a ficção expressa, também, sua própria culminância: o livro do narrador/autor. Assim, ela se torna um apetrecho de viagem que é a própria viagem. Entretanto, ao sugerir, além disso, o lugar de encontro do filho com o escritor que nele dorme, a ficção aponta para a continuidade de seu próprio exercício e, como é mais seguro dizer, a propósito do pai. Nesse sentido, o livro é também um começo.

2) Domínio includente e expansível, que seleciona e assimila elementos de outros textos, gêneros, linguagens, campos e discursos, sem diferenciá-los, principalmente, em termos de ‘ficcional’ e ‘real’, isto é, radicalizando um princípio de fusão. A ficção é um universo no qual nada lhe é exterior ou contrário: ela se despolariza da ideia de ‘realidade’ como sinônimo de verdade, pureza e transparência, proveniente de uma exterioridade ou contexto. Conforme observa Josefina Ludmer,

ela é uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: uma urdidura de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e intensidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático.⁵⁹²

⁵⁹² LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 129.

Notadamente, a ficção deixa de opor sujeito e realidade histórica, e menos ainda literatura e história, ficção e realidade,⁵⁹³ absorvendo e fundindo as próprias mimeses “do passado para construir a ficção ou as ficções do presente. Uma ficção que é a ‘realidade’”.⁵⁹⁴ Para Ludmer, ela alberga, portanto, uma realidade já alterada pelos processos de sua própria construção como tal, na vida cotidiana, por exemplo, pelas instâncias de produção de conhecimento – entre as quais, o acumulado das Histórias –; obras de arte – em representações sucessivas de “realismos históricos, sociais, mágicos, costumbrismos, surrealismos e naturalismos” –;⁵⁹⁵ meios de comunicação, tecnologias, ciências e, como não podemos esquecer, pela chamada “imaginação pública”.⁵⁹⁶

A reflexão da estudiosa surge atrelada ao conceito de pós-autonomia literária para obras do século 21 em situação de “êxodo”⁵⁹⁷ da literatura e das categorias autorreferenciais da leitura literária, partindo de uma mudança na “noção de ficção dos clássicos latino-americanos dos séculos 19 e 20”.⁵⁹⁸ Em uníssono com vários dos críticos de Ludmer, avalio que caracterização que ela oferece para a face dessa ficção é um tanto ligeira e difusa, já que ela privilegia o diagnóstico da perda de autonomia literária dessas obras ainda vendidas como livros, mas cuja relação com critérios ou categorias estritamente literárias está enfraquecida ou extinta.⁵⁹⁹ Ao longo de breves postulados, ela atribui a textos contemporâneos do repertório latino-americano alguns aspectos comuns aos já abordados nesta tese, como a rasura de fronteiras entre ficção e realidade histórica, inventado e real. Porém, seu foco – e o lugar de brilho de sua proposta – é mesmo o deslocamento da fronteira literária por obras que, com a mesma força com que deixam de refletir a concepção tradicional de literatura, passam a refletir a dissolução dos pensamentos político, econômico e cultural em esferas delimitadas.⁶⁰⁰

Voto grande interesse às sumárias mas vigorosas linhas dedicadas por Ludmer à caracterização da face de uma ficção que acusa o ficcional da ‘realidade’, mas que,

⁵⁹³ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 130.

⁵⁹⁴ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 129.

⁵⁹⁵ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 129.

⁵⁹⁶ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 131.

⁵⁹⁷ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 128.

⁵⁹⁸ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 130.

⁵⁹⁹ LUDMER. Literaturas pós-autônomas.

⁶⁰⁰ LUDMER. Literaturas pós-autônomas.

sobretudo, atravessa suas próprias fronteiras, passando a ‘ser a realidade’.⁶⁰¹ Delineando essa face com mais vagar, diga-se de passagem, a própria noção de pós-autonomia adquirirá mais corpo, tal como ela se mostra nas obras em análise. Ressalto fazer aqui a apropriação de um momento do conceito levantado por Ludmer (especificamente, o que está emoldurado na versão original do ensaio, publicado em 2007, e republicado em livro em 2010 e 2013). Deixo para bom tempo, assim, o diálogo com os reparos que sofreu das mãos da própria teórica, em 2012,⁶⁰² e com a recepção crítica de teóricos como Raul Antelo e Evando Nascimento, por vislumbrar desdobramentos que nos extraviariam do foco do momento.⁶⁰³

Tomando, portanto, esse ponto de intercessão com a estudiosa, o qual serve de potencializador da hipótese em desenvolvimento, podemos constatar em ação uma diluição de fronteiras entre texto e contexto: a ficção promove uma comunicação entre os ditos “interiores-exteriores” das obras, em que os narradores e autores aproximam-se, tendo como via o próprio leitor/fruidor. A urdidura ficcional, já em processo antes mesmo que se abra o livro ou se experimentem, quando existem, demais produtos culturais a ele conectados pela mesma narrativa, inclui, como elemento de sua composição, o que circula na “imaginação pública” sobre o autor e a obra em questão. Assim, a ficção abrange e se alimenta da suposição do que sabem, pensam, projetam e desconhecem os fruidores sobre a obra e seu processo de construção, sendo que esta considera intrínseco a si o conjunto de textos e referências paralelas à obra, fabricado, por exemplo, pela imprensa, pelas vozes críticas e pela memória coletivamente construída e difundida acerca do escritor.

⁶⁰¹ LUDMER. Literaturas pós-autônomas.

⁶⁰² Publicado pela revista *Dossier*, n. 17, em 2012.

⁶⁰³ Os centros da dissonância de Nascimento com Ludmer, em ensaio publicado no número 28 da *Revista de Literatura Comparada da ABRALIC*, em 2016, são atinentes às noções de “América Latina” e de “valor literário”. Em linhas gerais, Nascimento reforça como Ludmer não se aprofunda na caracterização da dita “identidade” dos textos pós-autônomos, reabilitando ou insistindo no rótulo problemático, ou mesmo imaginário, da latinidade (NASCIMENTO. Literatura do século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos, p. 17). Já a irrelevância do valor literário sustentada por Ludmer refletiria, para Nascimento, uma concepção beletrista, como se partisse do pressuposto de que a literatura foi, algum dia, completamente autônoma (NASCIMENTO. Literatura do século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos, p. 23). Nascimento se dedica ainda a apontar algumas contradições, como o fato de a literatura abordada por Ludmer ainda ser assim chamada, a despeito da alegada situação de despertamento e de perda de identidade enquanto tal (NASCIMENTO. Literatura do século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos, p. 22).

O processo de produção da obra pelo autor, o qual abarca as dimensões biográfica/vivencial e histórica – assim como a ideia/expectativa delas como *matrizes* –, também está incorporado à narrativa e à experiência que cada fruidor tem dela, sugerindo analogias incessantes entre o ‘dentro’ e o ‘fora’, reconhecíveis, na falta de outra palavra, em duplos, como ocorre em *O irmão alemão* (em personagens, narradores/autores, nomes, acontecimentos e nos próprios produtos narrativos). Estas, contudo, variam de acordo com a experiência do último – isto é, não estão prontas como objetos extraídos de um outro lugar (‘fora’), nem são por este determinadas –, mas encaminhadas como potências ativáveis segundo a posição de cada fruidor como incrementador da “imaginação pública”.

Em *O irmão alemão*, o autor dialoga com as representações públicas de Chicos e de seus Sérgio, ou seja, incorporando e confundindo mimeses dos Buarque de Hollanda, sem o objetivo de propor ou prepor uma mimese definitiva e avalizada por uma ‘patente’ biográfica. A obra, portanto, não escreve *por cima* delas, mas *com* elas, ruminando com jovialidade e discrição esse tecido de rastros, sobretudo de Sérgio Buarque de Holanda, que o biografema convida pelo homem *de letras*. Se há uma memória pública do autor, em que tomam parte imaginações e vieses, este não age como uma *autoridade privada* sobre ela, para efeito de controle (ou descontrole) sobre o “conjunto de discursos” produzidos acerca dele em uma sociedade e cultura, um dos aspectos da função-autor definida por Foucault.⁶⁰⁴ O autor é, igualmente, um incrementador dessa memória e imaginação públicas, não apenas com as que supomos ser suas memórias pessoais, mas ao tratar a si mesmo, de saída, como personagem, extrovertendo-se para viver vidas imaginárias e enxertar biografias múltiplas que, como blocos de montar, são articuláveis pelas possibilidades ilimitadas da ficção.

O autor se torna, em razão disso, também consumidor de si mesmo, parte de sua própria audiência, na qual seu lugar é ativo, como o de todos os outros. A encenação do arquivo no interior da obra, nesse sentido, também pode evidenciar uma rejeição do autor a um lugar público que o apassiva em relação a postos que lhe são fixados numa história que começa a ser escrita – lembrando a conceituação de Maurice Halbwachs (2006) – a

⁶⁰⁴ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 46.

partir do momento em que as testemunhas vão desaparecendo, e o passado vai ficando distante.⁶⁰⁵ O autor, então, finge ser testemunha (a voz viva daquele que viveu) não porque deseja salvar ‘a memória’, mas porque, ao fertilizar a percepção coletiva de sê-lo, assumindo tal personagem como um ator, ele não passa à posse de uma história que falará *por* ele e o consagrará em uma escrita única. Desse modo, ele também não deixa de ser um crítico da *biografia* convencional, isto é, como um lugar demasiadamente funcionalizado da memória.

Nesse ponto, é importante dizer, as obras em análise se notabilizam pela ostensiva divulgação midiática, dados o sucesso comercial dos autores e sua importância cultural cosmopolita – não restrita à literatura e ao círculo de sua instituição reconhecida –, os quais acirram de forma proposital, e sempre espirituosa, a circulação de informações sobre eles, ‘os escritores’ (o que também fazem dentro das próprias obras em questão, ao nelas assumirem a forma da personagem do escritor ou de sombras dele, a projetarem-se sobre as personagens existentes). A ventilação de entrevistas e depoimentos sobre seus novos projetos e, mais recentemente, de leituras orais de trechos dos textos –⁶⁰⁶ poupando, até mesmo, a necessidade de estratégias muito elaboradas de marketing editorial –; de registros, já arquivados, concernentes a suas vidas (‘matriz’ biográfica), carreira e realizações anteriores; de opiniões, nem sempre, ou não obrigatoriamente, sobre literatura, e do histórico de percepções sobre eles (recepções, reconhecimentos, premiações, ataques, provocações etc.), às vezes muito antes, e depois, da publicação da obra propriamente dita, fomentam múltiplas histórias, especulações e até folclores sobre ela, incorporando-se à grande massa *aberta* da ficção. Uma vez acessível ao público, no entanto, a obra multiplica as sombras em torno de si, sombras não de corpos, mas de

⁶⁰⁵ HALBWACHS. *A memória coletiva*.

⁶⁰⁶ A editora brasileira de Chico Buarque, Companhia das Letras, promove, desde 2003, a divulgação em seu canal no Youtube de trechos dos livros lidos pelo próprio autor. De 2009, ano de lançamento de *Leite derramado*, passando por *O irmão alemão*, em 2015, para *Essa gente*, 2020, o cenário dessas leituras aumenta sugestivamente a exposição do espaço reconhecidamente biográfico do escritor: vemos, em tomada ampla, a varanda do apartamento de Chico no Rio de Janeiro, que dá para as costas do Dois irmãos. Além disso, é claro, as ações de promoção editorial de seus livros contam com a ‘vantagem’ da internacionalidade de Chico, o qual comparece, amiúde, a programas de televisão e rádio no exterior, sobretudo na França. Pamuk, por seu turno, também adere à prática, no caso, da leitura pública (trechos de *O Museu da Inocência* foram lidos no Poetry Center, de Nova Iorque, em 2009), além de oferecer incontáveis entrevistas, normalmente instigadas pelo sucesso do museu. Destaco, porém, a presença do escritor como voz do audioguia do museu para o visitante turco, oralizando trechos do livro.

outras sombras, que traem a adivinhação. Mas, diferentemente do que possa parecer, não cabe resumir suas dualidades à indecidibilidade. A ficção não abona nem controverte os ‘textos’ e imagens que *consume*: entre o ponto final e a interrogação, fica com as reticências, com o que reverbera, indecível e interminável, nela mesma.

Esses autores também remixam sua literatura a *outras artes* – flexibilizando as relações de tal ‘outridade’, e assim colocando a primeira entre aspas –, e a pretensões extraliterárias, que, como mencionado, desestabilizam a leitura exclusiva ou rigidamente a partir de categorias literárias (seu próprio vocabulário se torna às vezes falho ou inócuo), ao implicarem, pela narrativa, formas além do livro, e mesmo o livro, em outros termos, além das hipóteses e fantasias superpostas dos fruidores sobre o que a obra seria em sua ‘essência’ ou ‘segredo’. Por outro lado, estes percebem que, nem em sua construção, nem no raio em que reverbera como produto cultural, ela não está centrada no umbigo do literário, dadas não só a organicidade com que arranja textos e dados cotejáveis com o ‘extraliterário’ (o que não implica sinonímia com o ‘verdadeiro’) – vindos de esferas que, conforme a tradição da autonomia literária, podem impor-se a ela, colocando-a em risco –, mas também as ambições que excedem a literatura, ou não se entendem com os guardiães de seu domínio formal.

Ao alfinetar esse primado, a obra também arranha a instituição da criação/interpretação independentes (‘de peso’), assim como da obra como seu próprio gabarito. Suscita, assim, uma crítica inclusiva (em que o próprio sentido especializado de crítica perde força), rebaixando as relações privilegiadas – ou assim supostas – com a obra, conferidas por habilidades e direitos dominantes e precedentes a ela. Com isso, se reflete os “padrões da autorreferencialidade, que marcaram a literatura autônoma”, entre eles, “o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, as duplicações internas, recursividades, paradoxos, as citações, referências a autores e leituras”,⁶⁰⁷ ela o faz – também – com a finalidade colocar o valor literário em discussão, ironizando os atributos de “quando era ‘totalmente’ literatura”.⁶⁰⁸

A esse propósito, os paratextos internos dos livros *O Museu da Inocência* e *O irmão alemão*, entre verbais e icônicos – capa, título, nome do autor, prefácio,

⁶⁰⁷ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 132.

⁶⁰⁸ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 132.

agradecimentos, texto de orelha, texto de contracapa, figuras etc. – aludem a elementos, poderíamos dizer, não exclusiva nem primacialmente literários. No primeiro, ressalta a capa com foto anônima mas não aleatória de um grupo de pessoas em um velho carro, com o Bósforo e Santa Sofia ao fundo, além do nome do museu que se tornou *hit* nos roteiros turísticos de Istambul como título do livro. No segundo, merecem menção as cores da bandeira do PT, vermelho e branco (do qual Sérgio Buarque de Holanda foi um dos fundadores), na capa; a referência, no título do livro, a um irmão alemão biográfico do autor, envolto nas sombras de um passado inexumável; o nome de um dos célebres compositores e músicos brasileiros como autor; o texto de orelha, que faz remissão à expedição biográfica de busca do irmão brasileiro pelo irmão alemão; fac-símiles de cartas do consulado alemão a Sérgio Buarque de Holanda e de outros documentos de seu arquivo privado, entre os quais uma dedicatória de Guimarães Rosa a um “Sérgio de Hollander”; a nota final de agradecimentos em que o autor faz menção à família de Sérgio Günther e ao museólogo e historiador que o auxiliaram em sua busca biográfica, sendo que nenhum dos dois figura como personagem na narrativa, não obstante muitos dos dados levantados por eles sobre o irmão serem livremente colados pelo autor nela.



Figura 19 - Capa dos livros de Orhan Pamuk e Chico Buarque

Fonte: Elaboração da autora, 2020.

Todos esses elementos manifestam, a seu próprio modo, a situação de pós-autonomia teorizada por Ludmer, na noção de um “fora-e-dentro” da literatura, já que a existência deles não deixa de manter o vínculo com os componentes e convenções básicas de circulação/vendagem do livro, entre as quais o livro em si. Não obstante, no caso do Projeto Inocência, a narrativa não se esgota nele, ou, a bem dizer, nem é o livro; em *O irmão alemão*, ela partilha seu argumento com a ‘vida’, encorajando, destemidamente, um relacionamento paralelo do leitor com os desdobramentos de tal argumento na segunda. A narrativa o faz, é claro, sem decalcar esses desdobramentos em si, nem contraditá-los na ‘vida’; contudo, mantém-nos – os da vida e os da obra – em comunicação, como isca de interesse, porém sem esconder suas dessemelhanças e desencontros, como forma de particularizá-los e defender-se das suposições de biografismo.

Há, ainda, outro tipo de paratexto que corrobora a desrelação exclusivista/isolada com a literatura nas obras: o ‘externo’, que, como vimos, deixa de ser assim considerado pela ficção, no sentido em trabalho. No caso de *O irmão alemão*, já sabemos que isso se dá pelos meios conhecidos: críticas, resenhas, entrevistas, informações editoriais, recomendações etc. Já no caso do Projeto Inocência, um elemento surpreendente cumpre também esse papel: a própria peça arquitetônica e museográfica, isto é, um paratexto icônico, que não ilustra o livro, mas participa dele, suscitando, ao mesmo tempo, suas próprias experiências estéticas com a narrativa. A pós-autonomia, aqui, não indica que o livro não possa ser lido sem o museu, nem que o museu não possa ser visitado sem essa leitura, mas, antes, que o museu é, além de sua própria realização, *parte* do livro, aquela que de maneira mais notória o desautonomiza enquanto literatura.

Esse “atravessamento das fronteiras” do campo literário –⁶⁰⁹ presente nas obras como um “fora-e-dentro”, uma possibilidade de despertencimento ainda tímida, não declarada, e que visa menos a uma recusa que a uma expansão –, é ladeado pelo que Ludmer chama o atravessamento de fronteiras da ficção, a qual se torna ‘a realidade’. Prefiro, por meu turno, à vista das obras de meu interesse, entender o fenômeno como a diluição delas, convertendo a ficção em um domínio ‘sem fora’: nada há em torno de sua matéria, apenas fusionado a ela, sendo que a narrativa (em livro e/ou outras formas) é

⁶⁰⁹ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 129.

apenas um de seus componentes, seu produto e símbolo oficial, mas que não a remata. Uma vez mais, o autor perderia sua paternidade sobre a obra – dessa vez, como promotor e administrador dessa perda, gracejando com o fato de ela ainda lhe ser ansiosamente atribuída –, de modo que é a ficção, e não somente o acontecimento da obra, a *contar* com leitores/fruidores. Assim, eles não são meramente acionados na ocasião de uma recepção, a fim de preencherem as lacunas da obra, ou de exercerem uma coautoria consecutiva à sua materialização; eles são agentes constituintes da ficção, embora normalmente sua presença só seja acusável quando encarnam concretamente os papéis do leitor e do fruidor, com o que vêm a ‘achar’ sobre a obra.

Pois são esses ‘achismos’, em lugar de habilidades e direitos, a serem requisitados de tais agentes, em meio aos quais até a suposição da ação de um poder oculto sobre a ‘ficção’, que fazem o componente ficcional, tal como ele se manifesta na obra, aparentar-se com uma armadilha, um obstáculo, camada ou véu a ser derrubado: a realidade, que também guarda a intencionalidade original do autor (‘o que quis dizer’) e suas razões para a obra. Ela não deixa de contracenar com tal suposição (com aquela piscadela de olho), apenas para frustrá-la, embora estabeleça com tais achismos uma relação lúdica, um jogo bem-humorado, em que não há certo ou errado, nem entendedores e leigos, pois não há gabarito, não há verdade. A ideia de vencer o texto cede lugar à de brincar com ele, às vezes, deixando-se enganar – nem tanto por ele, mas pelas próprias especulações –, pois esta é uma experiência de inconfessável prazer. O leitor é, portanto, também autor e ingrediente da ficção, na medida em que se engaja e entretém com o jogo.

Ora, e não é bem o que faz Ciccio em *O irmão alemão*? Uma ludoficção, que se reescreve com suas virtualidades, em renovadas partidas? Não à toa, o arquétipo do detetive no romance policial é evocado, subtraindo-se dele o desejo de encontro com a verdade: resta o ficcionista, com seu gosto pelo ‘acho’, pelo ‘creio sem ver’. E o que dizer do jogo no Projeto Inocência? Os ‘achismos’ do fruidor indicam esperar que a realidade histórica invada e *ocupe* a ficção, opondo-se a ela e colocando-a em seu ‘devido lugar’. O que esta faz, no entanto, é expor ao fruidor suas próprias dificuldades em deixar-se levar pelo ‘lúcido absurdo’ que a ficção advoga, proporcionais à sua facilidade de reproduzir a figura de autoridade de uma História que consideraria o arquivo em questão apenas uma extravagância sentimental. A ficção, no entanto, não se opõe a isto que o

fruidor tem como ‘realidade’ – à qual se junte o epíteto ‘histórica’ –, revelando tanto que não se considera como uma manifestação a-histórica, ou exterior/alheia a ela (Fusun e Kemal são, *também*, História, e não *apenas* uma memória pueril, fadada a morrer), quanto que esta realidade histórica é mais uma entre tantas ficções. Justifica-se, ademais, por que a primeira não pode ser tratada como ‘contexto’, embora a resolução da narrativa seja concentrar-se em outras faces dela.

Na obra pamukiana, há também os ‘achismos’ que se agastem com a lentidão da narrativa, um excesso de contemplação, da parte do protagonista, já comentada no Capítulo 2, a propósito de algumas reações ao livro. Igualmente, a narrativa não quer se impor como desafio, de modo que a insistência do leitor/fruidor nessa disposição provavelmente o levará a abandoná-la ou ridicularizá-la. A verborreia e aparente inação de Kemal manifesta a face da história *com* ele, a qual muito tem a mostrar – assim como tantas outras, jamais iluminadas –, mas só pode contar com a oportunidade alavancada pelo próprio, de forma autossuficiente. O jogo da narrativa também deseja promover, portanto, a fricção amorosa entre as faces, um jogo recursivo de partilha. A *mise en fiction* se faz, de modo explícito e concreto, como fruto dessa colaboração projetada ao infinito, que inclui “o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático”,⁶¹⁰ por meio de histórias e objetos.

A etiqueta do texto exige um fecho, que eu gostaria de contrariar com as reticências. Para isso, recordo, sem mais, aquela advertência paratextual que de hábito marca o domínio da ficção: “As personagens e situações são reais *apenas* no universo ficcional.”

⁶¹⁰ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 129.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começos possíveis de um fim: “O corte da palavra não é o repouso desta história”; “os pés têm a forma das pedras por onde ainda vão passar”; “este é o momento da diástole”; “interregno”.

Na pasta intitulada “TESE”, procuro por uma memorabilia num arquivo de “restos”, mas descobro que só foram guardados para me retranspor ao que está por fazer; são rastros do devir, do futuro que está de costas. Encostados à parede, alguns livros já desistiram de falar, mas persistem em liberdade condicional. Quem escreve distrai a pressa do passado, que avança sobre cada linha.

A essa altura, já não seria justo dizer que o trabalho de pesquisa envolve a exposição do percurso; ele é o (um?) percurso. Se é protocolar responder por ele como o que está *feito*, que seja também para encontrar, em suas virtualidades, o que ainda está por fazer.

A estruturação desta pesquisa confirma, em balanço final, a escolha de não haver tomado seu objeto de interesse como um *a priori* teórico, mas, ao contrário, ter-se deixado conduzir por ele. Isso não só valida a delimitação de um repertório de narrativas para análise, mas, sobretudo, de uma metodologia decidida a *estar com* elas, e não somente sobrevoá-las, em nome de reduções presumivelmente importantes para seu tratamento como categoria. A tarefa, que exigiu a coragem de uma movimentação menos garantida pela rede conceitual mobilizada, foi compensadora, e não ocorreu sem surpresas. Por incrível que possa parecer, a maior delas foi a centralidade ocupada pela dimensão da ficção ao se abordarem narrativas reconhecidas, acima de tudo, por darem protagonismo ao arquivo.

O mapeamento de relações entre a ficção e o arquivo permitiu uma articulação teórico-crítica entre os campos de história e literatura, a qual, segundo buscou demonstrar

esta empreitada de pesquisa, pode servir de base à constituição de um campo integrado de investigação/curiosidade. (Isso sem esquecer que a justaposição dessas noções – ao se afeiçoar apressada e estritamente a ficção à literatura e o arquivo à história – já provoca, em si, os lugares-comuns que colocam os discursos próprios de tais campos em situação de antagonismo.) Embora já estivesse prenunciado o quanto tal articulação deveria se apoiar sobre o campo teórico da história – dado o destaque nelas concedido à esfera da memória/história e de outros temas-satélite convocados pelo arquivo –, não se supunha que, ao colocar-se nesse movimento, ela se implicaria tanto com o da própria *teoria literária*.

Do muito que pode ser dito a esse respeito mas se retrai pelo avançado da hora, verifico, principalmente a partir do lugar adquirido pela noção de ficção, até mesmo como *encenação* intranarrativa (de início, supunha que a encenação era apenas do arquivo), uma re colocação desta teoria em estado de crise (aquele que deve permanecer sendo seu estado ‘natural’). Isso aconteceu pela problematização de seu objeto imediato – a literatura – enquanto campo produtivo e disciplinar, discurso e instituição, o qual, de um lado, parece jamais superar as ideias passadistas sobre seu posicionamento na cultura e, de outro, luta contra se dizer heterônomo. Seus limites, ao serem testados, rasurados, esgarçados, em modos e intensidades diferentes, pelas ficções focalizadas (do conceito de “pós-autonomia literária” erigido por Josefina Ludmer, aproveitou-se justamente a sugestão de um posicionamento flutuante entre o “fora-e-dentro” das fronteiras da literatura, assim como da ficção), colocaram-nos diante de perguntas desconcertantemente elementares, mas vitais para nos abeirarmos delas.

Entre elas está: tomando-se como verdade que literário e ficcional são coisas distintas, a *ficção* tem uma abrangência maior que o *literário*? Se nada mais ficar da discussão desenvolvida no decurso da tese, frontalmente no Capítulo 3, já terá sido proveitoso constatar que se trata bem mais de uma questão de decisão terminológica.

O encaminhamento gradual à noção de *ficções do arquivo* – tendo modelado uma abordagem teórica que não a tratou como etiqueta autoexplicativa ou responsiva – foi também útil para que questões como a supramencionada, cuja magnitude se disfarça de elementarismo, não fossem feitas no enalço de uma definição pura e simples, mas na disposição de se observarem diferentes funcionamentos do sentido de ficção, assim como

de arquivo. Estes funcionamentos, como vimos, são resultados das relações construídas entre ambos.

Nesse particular, podemos concluir que a *ficção* habilitada em cada caso depende dos posicionamentos perante o arquivo encontrados nas narrativas (e o posicionamento de cada obra foi lido no posicionamento dos narradores frente a ele). É dizer, a *ficção* se desenharia a partir do que foi tratado por *fricção*: situações de contato com o arquivo, traduzindo percepções apreciativas ou depreciativas dele. Numa segunda meditação sobre a fricção, reafirma-se que a forma como o arquivo se apresenta (ou como ele é encenado) a tem como norte/centro: se ele é mais ideia ou realidade; se ele é o gatilho de uma causa fora dele (fazendo-lhe oposição), ou se é em si a causa e o instrumento; se o leitor será levado a entrar ou sair dele etc. Com isso, cria-se nas narrativas um efeito interessante, como se não fosse possível recuar ao que havia antes da fricção, como se ela sempre tivesse existido.

No primeiro par de narrativas – *As três vidas* e *Anatomia dos mártires* –, as ficções seriam ilustrações do que é possível realizar sem o arquivo, e, no segundo – *O Museu da Inocência* e *O irmão alemão* –, do que é possível realizar por meio dele. Conforme analisado sobretudo para o segundo par, notamos que o que as personagens (narradores) e os leitores chamarão de *ficção* – entre aquelas, o que diria respeito à encenação dela nos enredos e, entre estes, o que ligaria os ditos ‘interior e exterior’ da obra – chega a se confundir, o que por vezes dificulta designar e tratar a noção de ficção em claro esforço teórico.

No primeiro quadro, o arquivo é um fato consumado, ou a herança não alterável de um uso dele, a ideia de sua prefixação, também herdada, ou vinda de um passado. A ficção (encenada) expressa então a alteridade do arquivo; já no segundo, o arquivo é um uso (a propósito do qual também fica sugerido um adestramento, uma disciplina) que se refere ao próprio fazer e à cena ficcional. As hipóteses sobre essas relações encontradas nas obras podem, portanto, ser assim resumidas:

- 1) O arquivo está associado a regimes discursivos de verdade e a uma realidade histórica incompatível com a ideia de ficção. Tal incompatibilidade, sustentada na encenação que as narrativas promovem da ficção, é precisamente o que a enriquece com potencial de expor e criticar o pressuposto

da verdade arquivística. O leitor engrossa a cizânia com o arquivo a partir do momento em que adere às condições com que a escrita ficcional das paramemórias pede passagem, em suma, quando a lê;

2) O arquivo e a ficção fazem uma unidade, sendo que a ficção é o próprio laboratório, o terreno de exploração do arquivo, materializando o reapoderamento dele, pelo autor-ator, como linguagem produtora de memórias. O leitor se reconhece como coprodutor do arquivo ao circular por ele.

Muitas expectativas e projeções rondam a apropriação ficcional do arquivo, sendo que a teoria produzida acerca dela, mormente pela dominância de filiações como a foucaultiana, consolida uma convicção de que a utilização do arquivo, no quadro das ficções que se constituem em torno de sua presença, é, ou deve ser, sempre redentora/corretiva, particularmente no sentido político. As narrativas aqui focalizadas abrem espaço, porém, para que também se considere como e de que modo muitas delas podem não passar livres do risco de habilitar outros tipos de efusão relativas ao arquivo, isto é, acarretando novos perigos. Foi o que pudemos ver particularmente a exemplo do Projeto Inocência, com os desdobramentos éticos e políticos planejados por Orhan Pamuk para uma realização ficcional, ao ancorá-la sobre uma finalidade crítica dos modos (os quais incluem lugares) consagrados de produção de memória.

Gostaria de dedicar este último momento a um fio solto, um dos interesses remanescentes que farão costura entre esta reflexão e reflexões vindouras: a obra de ficção como referência de uma era do arquivo, a do arquivo físico. Ao concentrarem-se na realidade do arquivo que antecedeu o advento da tecnologia digital, as ocorrências desta ficção passam a fazer parte de um capítulo da história do arquivo (o que estranhamente as converte também em arquivos). Nesse sentido, a ficção produzida sobre o tema dará importante notícia, para futuras gerações de interessados, não apenas dos suportes e mídias que caracterizaram a prática do arquivo ao longo do século 20, mas de como as materialidades conformaram um pensamento acerca dele e de seu papel no que diz respeito à possibilidade de conservar a memória. Para fins comparativos, será interessante

apurar ficções – tanto as já existentes quanto as por surgir – cujo foco seja a reinvenção do arquivo na cultura digital (compulsando suas perdas e ganhos), bem como suas implicações para questões já dadas como relevantes neste estudo, como a democratização do gesto arquivístico e escritas futuras de história. De resto, será o caso de pensar outras ficções para outros arquivos.

REFERÊNCIAS

Bases de dados eletrônicas

ACERVO DOCUMENTAL E BIBLIOGRÁFICO DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA (Siarq/Unicamp). Disponível em: <http://www.siarq.unicamp.br/sbh/acervo.html>. Acesso em: 29 ago. 2019.

ACERVO DE ESCRITORES MINEIROS (AEM). CENTRO DE ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAIS. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Disponível em: http://sites.letras.ufmg.br/aem/?page_id=4. Acesso em: 20 jun. 2020.

MASUMIeTI MÜSEZİ (The Museum of Innocence). Disponível em: <http://en.masumiyetmuzesi.org/>. Acesso em: 06 jul. 2015.

MUSEU DA PESSOA. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/museu-da-pessoa>. Acesso em: 26 maio 2020.

Ficção

BYATT, A.S. *Possessão: uma fantasia*. Tradução: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOLAÑO, Roberto. *A literatura nazista na América*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1998. (Obras completas I).

BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. São Paulo: Livraria da Folha, 2012.

KOHAN, Martín. *Museo de la Revolución*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2006.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MÜLLER, Herta. *Tudo o que tenho levado comigo*. Tradução: Carola Saavedra. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.

PAMUK, Orhan. *Neve*. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. Tradução: Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PEREC, Georges. *A vida, modo de usar*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

TORDO, João. *Anatomia dos mártires*. São Paulo: Leya, 2013.

TORDO, João. *As três vidas*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010. (Coleção Ponta de Lança).

SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Matérias de jornal e entrevistas

ACIDIGITAL. Santa Sé abre arquivos da Guerra Civil espanhola e início do nazismo, 18 set. 2006. Disponível em: <https://www.acidigital.com/noticias/santa-se-abre-arquivos-da-guerra-civil-espanhola-e-inicio-do-nazismo-21780>. Acesso em: 30 maio 2018.

BARROS E SILVA, Fernando. O irmão brasileiro: a busca de Chico Buarque em Berlim. *Revista Piauí*, n. 100, jan. 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-irmao-brasileiro/>. Acesso em: 5 fev. 2019.

BIENAL.ORG. 28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato (26 outubro – 6 dezembro de 2008). Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/28bienal>. Acesso em: 18 mar. 2020.

CASTELLO, José. *O irmão alemão* vai ao limite de uma busca alucinante. Rio de Janeiro: *O Globo*, 16 nov. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-irmao-alemao-vai-ao-limite-de-uma-busca-alucinante-14564813>. Acesso em: 1 out. 2019.

CULTURA ESTADÃO. Chico Buarque recebe o Prêmio Camões pelo conjunto da obra. 21 maio 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,chico-buarque-recebe-o-premio-camoes-2019,70002837849>. Acesso em: 31 jul. 2019.

DEFESA.NET. EUA avaliam resposta militar mais ampla na Síria. 11 abr. 2018. Disponível em: <https://www.defesanet.com.br/crise/noticia/28969/EUA-avaliam-resposta-militar-mais-ampla-na-Siria/>. Acesso em: 14 abr. 2018.

ESQUERDA.NET. Memórias: Catarina Eufémia. 19 maio 2015. Disponível em: <http://www.esquerda.net/artigo/memorias-catarina-eufemia/37032>. Acesso em: 8 fev. 2018.

ESTADÃO. Edição crítica de *Raízes do Brasil* sai nos 80 anos do livro. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/fotos/literatura,edicao-critica-de-raizes-do-brasil-sai-nos-80-anos-do-livro,614272>. Acesso em: 20 set. 2019.

ESTADÃO. O professor Silviano Santiago lança romance baseado na vida do autor de *Dom Casmurro*. 12 dez. 2016. Caderno Cultura. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,o-professor-silviano-santiago-lanca-romance-baseado-na-vida-do-autor-de-dom-casmurro,10000093930>. Acesso em: 16 maio 2017.

FILHO, Antonio Golçaves. *Edição crítica de Raízes do Brasil sai nos 80 anos do livro. Estadão*, 3 ago. 2016. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,edicao-critica-de-raizes-do-brasil-sai-nos-80-anos-do-livro,10000066531>. Acesso em: 15 out. 2019.

FOLHA DE S.PAULO. Em livro sobre Machado, Silviano Santiago une crítica e romance. Entrevista concedida a Maurício Meireles em 12 dez. 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/12/1840811-em-livro-sobre-machado-silviano-santiago-une-critica-e-romance.shtml>. Acesso em: 26 abr. 2017.

G1. Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>. Acesso em: 18 mar. 2020.

JAGI, Maya. Corredor da memória. *Valor Econômico*, 20. abr. 2012. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/2624398/corredor-da-memoria>. Acesso em: 12 jul. 2019.

MILADN, Betty. Derrida caça os fantasmas de Marx. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 26 jul. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/26/mais!/24.html>. Acesso em: 29 jul. 2020.

PCP (Partido Comunista Português). Romagem à Catarina Eufémia, em Baleizão. Disponível em: <http://www.pcp.pt/fotografias/romagem-catarina-euf%C3%A9mia-em-baleiz%C3%A3o>. Acesso em: 26 fev. 2018.

SUL21. Há muitos arquivos da ditadura que não foram abertos. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/entrevistas-2/2016/05/ha-muitos-arquivos-da-ditadura-que-nao-foram-abertos-diz-pesquisador/>. Acesso em: 30 maio 2018.

VILLASMIL, Alexandra. Diálogo entre Chico Buarque e Paul Auster abre festival literário em NY. UOL Entrevista, 18 abr. 2005. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_uol_180405.htm. Acesso em: 11 set. 2019.

VISÃO. Novo livro de João Tordo aborda Catarina Eufémia, 10 nov. 2015. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/novo-livro-de-joao-tordo-aborda-a-historia-de-catarina-eufemia=f632682>. Acesso em: 8 fev. 2018.

Legislação

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. *Diário Oficial da República Federativa*, Poder Executivo, Brasília, DF, 19 fev. 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 19 mar. 2020.

BRASIL. Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política de arquivos públicos e privados e dá outras providências. *Diário Oficial da República Federativa*, Poder Executivo, Brasília, DF, 8 jan. 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18159.htm. Acesso em: 15 fev. 2020.

Marco teórico e referências gerais

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha – Homo Sacer III*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUILAR, Nelson; MESQUITA, Ivo. *30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição*. Curadoria de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013. p. 193.

APPELFELD, Aharon. After the Holocaust. In: LANG, B. (ed.). *Writing and the Holocaust*. New York, London: Holmes & Meier, 1988. p. 84.

AQUINO, São Tomás. *Suma teológica*. Parte I (Ia Pars). Tratado sobre o homem. Questão 79: Das potências intelectivas. Art. 6: Se a memória está na parte intelectual da alma. In: AQUINO, São Tomás. *Suma teológica*. BONI, L. A.; COSTA, R. (org.). Tradução: Alexandre Correia. Porto Alegre: Ecclesiae, v. I.

AQUINO, São Tomás. Tratado sobre a prudência. Parte II (Ila Ilae). Questão 49: Das partes singulares e como integrantes da prudência. Art. 2: Se o intelecto faz parte da

prudência. In: AQUINO, São Tomás. *Suma teológica*. BONI, L. A.; COSTA, R. (org.). Tradução: Alexandre Correia. Porto Alegre: Ecclesiae, v. III.

ARENDR, Hannah. Walter Benjamin (1892-1940). In: ARENDR, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. p. 98-158.

ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora UNICAMP, 2011.

BANDEIRA, Manuel. Sérgio, anticafajeste. In: BANDEIRA, Manuel. *Flauta de papel*. Rio de Janeiro: Alvorada, 1957.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução: Zulmira R. Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BEIGUELMAN, Giselle; Ana Gonçalves Magalhães (org.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. Rio de Janeiro: Peirópolis; Edusp, 2014.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Rev. técnica Márcio Seligmann-Silva. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012. p. 36-49. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Quatro traduções para o português. *Cadernos Viva Voz*, Belo Horizonte, 2008.

BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Um lírico no auge do capitalismo. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Rev. técnica Márcio Seligmann-Silva. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012. p. 114-119. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. *In*: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987. p. 227-235. (Obras escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Rev. técnica Márcio Seligmann-Silva. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 8. ed. revista. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Rev. técnica Márcio Seligmann-Silva. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Carta de Walter Benjamin a Gerard Scholem de 17 de abril de 1931. *In*: BENJAMIN, Walter. *The Correspondence of Walter Benjamin (1910-1940)*. Edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno. Tradução: Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson. Chicago: The Chicago University Press, 1994. p. 376-378.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Antoine. *Bildung et Bildungsroman. Le temps de la réflexion*, Paris, v. 4, 1984.

BIGNOTTO, Newton. *Matrizes do republicanismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOCCIONI, Umberto. *Visões simultâneas*. 1911-1912. Óleo sobre tela, 60,5 × 60,5 cm. Wuppertal: Coleção do Von Der Heydt Museum.

BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.

BONNET, Jean-Claude. Le fantasme de l'écrivain. *Poétique – Le biographique*, Paris, n. 63, p. 259-277, 1985.

BRITANNICA. The Golden Bough, Work by Fraser. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/The-Golden-Bough>. Acesso em: 30 jul. 2019.

BURKE, Peter. *História como memória social*. Geschichte als soziales Gedächtnis. *In*: ASSMANN, A.; HARTH, D. (org.) *Mnemosyne, Formen und Funktionen kultureller Erinnerung*. Frankfurt, 1991, p. 297.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BRUCHARD, Dorothée de. Prefácio: O *ex-libris*. In: FILHO, Plínio Martins (org.) *Ex-libris*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. (Coleção Livraria Sereia de José Luís Garaldi). Disponível em: <http://www.escriitoriodolivro.com.br/historias/ex-libris.php>. Acesso em: 30 jul. 2019.

CAMARGO, Flávio Pereira. A mitologia da memória literária: a memória voluntária e involuntária em Proust. *Revelli*, v. 1, n. 1, mar. 2009.

CAMPOS, Nathalia de Aguiar Ferreira. *Eu sou trezentos – índices biográficos e automodelagem na correspondência de Mário de Andrade*. 174 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

CANGI, Adrián. Imagens do horror. Paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória e literatura*. O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 141-190.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Tradução: Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHICO: artista brasileiro. Direção de Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2015. 1 DVD (82 min).

COELHO, Carlos Cardozo. Gramatologia e semiologia: o pensamento de Jacques Derrida diante da linguística de Ferdinand Saussure. *Sapere Aude*, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 151-169, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória e literatura*. O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 125-140.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da história: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Kieger. São Paulo: Odysseus; Edusp, 2006.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução: Tradução: Bento Prado Jr., Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: Mirian Chnaiderman e Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier (org.). Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rev. técnica João Camillo Penna. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DIDIÉRIER, Beatrice. Problèmes de l'autobiographie (conference). Palerme, avril 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casanova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOSSE, François. *A história em migalhas*. Dos Annales à nova história. Tradução: Dulce A. Silva Ramos. Campinas: EDUSC, 2003.

DOUGLAS, Mary. Introdução. In: FRAZER, James George. *O ramo de ouro* (versão ilustrada). Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978. p. 9-15.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ENCICLOPÉDIA. In: ORIGEM da palavra. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/enciclopedia/>. Acesso em: 3 set. 2019.

FEVBRE, Lucien. Vers une autre histoire. In: FEVBRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris: Librairie Armand Colin, 1992. (Collection Agora).

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FREUD, Sigmund. *“O homem dos lobos” e outros textos (1917-1920)*. SOUZA, Paulo César (org.). Tradução: Paulo César Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos* (1930-1936). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, v. 18).

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (1914). In: FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber")*, artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, v. 10).

FREEMAN, Tzvi. What is Tikkun Olam? Disponível em: https://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/3700275/jewish/What-Is-Tikkun-Olam.htm. Acesso em: 6 jun. 2018.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. *October*, n. 110, p. 3-22, Fall 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FLUSSER, Vilém. Memória. *Ars electronica*, Linz, p. 1-6, Sept. 13-18 1988.

FRAZER, James George. *O ramo de ouro* (versão ilustrada). Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Minicurso sobre Walter Benjamin: por um verdadeiro estado de emergência. Proferido na Faculdade de História da USP, São Paulo, 28 de abril de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7MtLYZb0j1M>. Acesso em: 28 mar. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Seis teses sobre as teses. *Revista Cult*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/seis-teses-sobre-as-teses/>. Acesso em: 16 nov. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta (prefácio). In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19. (Obras escolhidas, v. 1).

GARCIA, Roberto. Sou apenas o pai do Chico. Entrevista com Sérgio Buarque de Holanda. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 759, p. 124-125, 1966.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. Verdadeiro, falso, fictício. Tradução: Rosa Freira d'Aguiar e Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2007. p. 249-279.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1987.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força. História, retórica, prova*. Tradução: Jônatas Batista Neto. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2000.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura contemporânea brasileira. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, p. 199-221, 2012.

GOMES, Ângela Castro. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

GOMES, Ângela Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Revista de Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 121-127, 1998.

GONÇALVES, Janice. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. *Historiæ*, Rio Grande, v. 3 n. 3, p. 27-46, 2012.

GONZÁLEZ E GONZÁLEZ, Luis. *Pueblo en villo: microhistoria de San José de Gracia*. México: Fondo del Cultura, 1992. (Lecturas Mexicanas, 59).

GONZÁLEZ E GONZÁLEZ, Luis. *Otra invitación a la microhistoria*. In: XLV CONGRESO DE AMERICANISTAS CELEBRADO EN BOGOTÁ, XVI, 1985, Colombia. Disponível em: <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol1/otra-invitecion/html/2.html>. Acesso em: 21 mar. 2019.

GOULEMOT, Jean Marie. As práticas literárias ou a possibilidade do privado. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger. *História da vida privada*. 8. ed. Tradução: Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991. v. III. p. 371-405.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 2006.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução: Andréa Souza de Menezes et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HEIDEGGER, Martin. Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft. In: HEIDEGGER, Martin. *Frühe Schriften*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1972. p. 356-375.

HOLLANDA, Francisco Buarque de. Os dicionário de meu pai. In: AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico de ideias afins*. 2. ed. atual. e rev. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

HORA, Sergio Ricardo Almeida da; SATURNINO, Luyz Paullo Targino; SANTOS, Eliete Correia dos. A evolução do arquivo e da arquivologia na perspectiva da história.

Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/a-evolucao-do-arquivo-e-da-arquivologia-na-perspectiva-da-historia/33326/>. Acesso em: 9 ago. 2019.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: COSTA LIMA, Luiz (org. e trad.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 927-951.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (org. e trad.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 955-985.

JAMESON, Fredric. Marx's Purloined Letter. In: SPRINKER, Michael (Ed). *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Spectres of Marx*. New York: Verso Books, 1999. p. 26-67.

KARPAT, Kemal H. *The Gecekondü: Rural Migration and Urbanization*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

KEEN, Suzanne. *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LACAN, Jacques. *O Seminário*, livro 23: O sinthoma (1975-1976). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas/Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Martins Editora, 2013.

LANÇADEIRA. In: BORBA, Francisco S. (org.). *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004. p. 825.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Irene Ferreira. Campinas: Editora UNICAMP, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEROI-GOURHAN, A. *La geste et la parole*. Paris: Michel, 1964-1965. 2 vols.

LIPSTAD, Deborah E. *Denying the Holocaust: the Growing Assault on Truth and Memory*. New York: Penguin, 2006.

LIPSTAD, Deborah E. *History on Trial: My Day in Court with David Irving*. New York: Ecco, 2005.

LÖWY, Michael. A filosofia da história em Walter Benjamin. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 16, n. 45, maio-ago. 2002.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

LUDMER, Josefina. Identidades territoriais e produção de presente. Tradução: Rômulo Monte Alto. In: LUDMER, Josefina. *Aqui, América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura. Disponível em: <https://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>. Acesso em: 1 jul. 2020.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Coleção Duas Cidades. (Coleção Espírito Crítico).

MANDELSTAN, Óssip. A Era. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo (org. e trad.). *Poesia russa moderna*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 152.

MANGUEL, Alberto. *A biblioteca à noite*. Tradução: Samuel Titan Jr. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

MARQUARD, Odo. Louvor do politeísmo. Tradução: Georg Otte. *Em Tese*, v. 22, n. 2, 2016.

MARQUES, Reinaldo. Acervo de escritores mineiros: espaço de saberes nômades. In: MEDEIROS, Elen de; RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). *Acervo de Escritores Mineiros: memórias e histórias*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2019. p. 260-265.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MARQUES, Reinaldo. Correspondência de escritores: a carta no arquivo, o arquivo na carta. In: DIÁLOGOS: CORRESPONDÊNCIA, PENSAMENTO, CULTURA. São Paulo: Sesc-SP (Centro de Pesquisa e Formação), 28 jul. 2017. p. 1-22. Inédito.

MARQUES, Reinaldo. Grafias de coisas, grafias de vida. *In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (org.). Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 327-350.

MARQUES, Reinaldo. Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo. *In: COELHO, Haydée Ribeiro; VIEIRA, Elisa Amorim (org.). Modos de arquivo: literatura, crítica, cultura*. Rio de Janeiro: Batel, 2018. p. 465-483.

MATOS, Olgária. Tempo sem experiência. Palestra apresentada no programa “Invenção do contemporâneo” da TV Cultura, em 8 de junho de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=arANFGj10Tg>. Acesso em: 10 abr. 2018.

MICELI, Sérgio. *Os intelectuais e a classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.

MINEIRO, Maria Aparecida. *A metaficção historiográfica em O irmão alemão, de Chico Buarque de Hollanda*. 2018. 83 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias) – Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2018.

MIRANDA, Wander Melo. A pós-crítica e o que vem depois dela, *Pernambuco*, n. 144, p. 18-21, fev. 2018. Disponível: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/71-ensaio/2043-a-p%C3%B3s-cr%C3%ADtica-e-o-que-vem-depois-dela.html>. Acesso em: 11 set. 2018.

MIRANDA, Wander Melo. (org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; CEL/UFMG, 1995.

MONTEIRO, Pedro Meira (org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. Rio de Janeiro; São Paulo: Companhia das Letras; Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros, 2012.

NASCIMENTO, Evando. *In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabrícia Wallace (org.). Derrida, escritura & diferença*. No limite ético-estético. São Paulo: Editora Horizonte, 2012.

NASCIMENTO, Evando. Literaturas no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos. *Revista de Literatura Comparada da ABRALIC*, n. 28, 2016. Disponível em: http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/literatura_no_seculo_xxi.pdf. Acesso em: 1 jul. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e da desvantagem da história para a vida. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. História, Teoria e Crítica. São Paulo: Edusp, 1997.
- NORA, Pierre. O acontecimento e o historiador do presente. In: NORA, Pierre. *A Nova História*. Lisboa: Edições 70. (Coleção Lugar de História)
- NORA, Pierre. (éd.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997. (Collection Quarto, Tome 1).
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos: a transvaloração dos valores em Walter Benjamin. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 298-307.
- OTTE, Georg. A sombra do pai – sobre *O irmão alemão*, de Chico Buarque. *Aletria*, v. 26, n. 2, p. 195-200, 2016.
- OTTE, Georg. *Impressão e expressão – formas do imediato em Walter Benjamin*. 2016. 94f. Tese (Progressão ao nível de professor titular) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 4, p. 211-223, out. 1996.
- OUVIR. In: MICHAELIS. *DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=qOKlq>. Acesso em: 5 mar. 2018.
- PAMUK, Orhan. *The Innocence of Objects*. Translated from the Turkish by Eklin Oklap. New York: Abrams, 2012.
- PERISSÉ, Gabriel. Quem se ocupa se preocupa? Palavras e origens – considerações etimológicas. Disponível em: <http://palavrasedorigens.blogspot.com/2011/11/quem-ocupa-se-preocupa.html>. Acesso em: 1 fev. 2019.
- PACHECO, Guilherme Pinheiro. *A crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda entre os anos 1920-1926*. 2016. 207 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- PÉCORA, Alcir. Armadilhas na trama tornam livro de Chico Buarque uma autoficção insossa. *Folha S.Paulo*, São Paulo, 15 nov. 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/195567-armadilhas-na-trama-tornam-livro-de-chico-buarque-uma-autoficcao-insossa.shtml>. Acesso em: 6 set. 2019.
- PEDROSA, Célia et al. (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

- PERES, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- RAÍZES DO BRASIL. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (100 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=etUEsguoUx4&t=967s>. Acesso em: 07 set. 2019.
- REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas – a experiência da microanálise*. FGV: Rio de Janeiro, 1998.
- REVOUÇÃO. In: MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=V4jGz>. Acesso: 10 set. 2019.
- RIBEIRO, Darcy. Prefácio. In: FRAZER, James George. *O ramo de ouro* (versão ilustrada). Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978. p. 5-8.
- RICOEUR, Paul. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010. v. 1.
- RODRIGUES, Márcia Barros Ferreira. Paradigma indiciário (breve definição). Disponível em: http://nei.ufes.br/sites/nei.ufes.br/files/RODRIGUES,%20M.B.F.%20e%20COELHO,%20C.M.%20Paradigma%20Indici%C3%A1rio_Breve%20defini%C3%A7ao.pdf. Acesso em: 16 abr. 2019.
- RODRÍGUEZ, Fermín. Martín Kohan: *Museo de la revolución*. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/rodriguez.htm>. Acesso em: 23 mar. 2018.
- RUNIA, Eelco. Burying the dead. *History and Theory*, 46, 26 Oct. 2007. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1468-2303.2007.00412.x>. Acesso em: 25 jan. 2019.
- SALOMÃO, Waly. Carta aberta a John Ashbery. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 242-244.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Paris: New Yorker Films, 1985. 566 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uni1kybTAn0> (Parte 1); <https://www.youtube.com/watch?v=kvcZgJJLdEA> (Parte 2); https://www.youtube.com/watch?v=7NGh_p6y39U (Parte 3). Acesso em: 8 mar. 2018.

SILVA, Fernando de Barros e. O irmão brasileiro, a busca de Chico Buarque em Berlim. *Folha de S.Paulo*, jan. 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-irmao-brasileiro/>. Acesso em: 15 out. 2019.

SCØLLHAMMER, Karl Erich. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção Contemporânea).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003. p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003. p. 391-417.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução: In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003. p. 7-44.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003. p. 375-390.

SOUZA, Eneida Maria de. Autoficções de Mário. In: SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 191-215.

SOUZA, Eneida Maria de. Ficções impuras. In: SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDODIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (org.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 111-118.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-137.

STOLLER, Ann Laura. Colonial Archives and the Arts of Governance. *Archival Science*, v. 2, p. 87-109, 2002.

SUAREZ, Rosana. Notas sobre o conceito de *Bildung* (formação). *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200005#nt1. Acesso em: 16 maio 2017.

TESSITORE, John. The Literary Roots of ‘Apocalypse Now’. *The New York Times*, New York, 21 Oct. 1979. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1979/10/21/archives/the-literary-roots-of-apocalypse-now.html>. Acesso em: 16 dez. 2019.

THE INNOCENCE OF MEMORIES. Direção: Grant Gee. Roteiro: Orhan Pamuk. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (76 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oO_5-JBM8gs. Acesso em: 10 set. 2018.

VIRGÍLIO. Livro VI. In: VIRGÍLIO. *Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. Tradução: Agostinho da Silva. São Paulo: Temas e Debates, 2012.

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente*. Ensayo sobre el tiempo histórico. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2003.

WEINRICH, Harald. *Lete – arte e crítica do esquecimento*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Memória literária e modernidade: o caso Proust. *Revista Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, n. 5-6, p. 63-74, 2002.