

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FABRICIA WALACE RODRIGUES EYBEN

**MEMÓRIAS ENGENDRADAS, FICÇÕES DO EU**  
ANTÓNIO LOBO ANTUNES, JOSÉ EDUARDO AGUALUSA, MILTON HATOUM

Belo Horizonte  
2013

FABRICIA WALACE RODRIGUES EYBEN

**MEMÓRIAS ENGENDRADAS, FICÇÕES DO EU**  
ANTÓNIO LOBO ANTUNES, MILTON HATOUM, JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Ester Maciel de Oliveira Borges

Belo Horizonte  
2013

**MEMÓRIAS ENGENDRADAS, FICÇÕES DO EU**  
**ANTÓNIO LOBO ANTUNES, MILTON HATOUM, JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

Fabricia Wallace Rodrigues Eyben  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Doutora Maria Ester Maciel de Oliveira Borges

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Doutora em Literatura Comparada.

Aprovada por:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ester Maciel de Oliveira Borges - UFMG

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivete Camargos Walty - PUC/MG

---

Prof. Dr. Biagio D'Angelo - PUC/RS

---

Prof. Dr. Roniere de Menezes - CEFET-MG

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Zilda Ferreira Cury - UFMG

---

Prof. Dr. Fabrício Marques (Suplente)

---

Profa. Dra. Graciela Ravetti. (Suplente)



Ao Adélcio, pois sua  
ausência em mim demora.

Ao Piero, sempre.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de escapar do vazio do gesto meramente simbólico e tentar dizer o habitar sincero da convivência com o outro. Estas palavras, portanto, lançam-se na possibilidade impossível da tarefa de agradecer:

a querida Maria Esther, agradeço pela orientação, mas sobretudo pelas lições de literatura, chás e infusões, e delicadeza.

a Jean Bessière, pela gentil acolhida em Paris.

a Elizabeth Hazin, diálogo primordial.

a Maria Zilda Ferreira Cury e Roniere Menezes pelas valiosas sugestões para o trabalho.

a Alís, porque o novo pode já ser muito antigo.

a Marie e Wilton, porque nossa jornada é uma encruzilhada.

a meus irmãos, Suellen e Juninho, pelos olhos com que me olham.

a Maria Cleuza, minha mãe, por me fazer gostar de histórias e silêncio.

a João Wallace, por ser o pai que somente ele poderia ser.

a Leopoldo e a Sofia, que “para dizer as mais longas frases, não precisam de palavras”.

a Piero, pelos dias, pelas horas, pelos beijos.

Ao CNPq e a Capes, pelo apoio financeiro imprescindível para a realização deste trabalho; aquele pela bolsa concedida durante todo o período de realização do curso no país e àquela pela bolsa de 11 meses de doutorado sanduíche na Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

A noção de que o tempo dos homens não é comensurável ao de Deus destaca-se numa das tradições islâmicas do ciclo do *miraj*. Sabe-se que o Profeta foi arrebatado até o sétimo céu pela resplandecente égua *Alburak* e que conversou, em cada céu, com os patriarcas e anjos que o habitam e que atravessou a Unidade e sentiu um frio que lhe gelou o coração, quando a mão do Senhor lhe deu uma palmada no ombro. O casco de *Alburak*, ao deixar a terra, derrubou uma jarra cheia d'água; ao voltar, o Profeta levantou-a e dela não se havia derramado uma única gota.

Jorge Luis Borges

## Resumo

Esta tese busca compreender a construção da memória no espaço da ficção e as implicações para a escritura e aquele que escreve. Para a análise, foram selecionados os romances: *O esplendor de Portugal*, *As mulheres de meu pai* e *Relato de um certo Oriente*. A análise parte do quadro de Magritte, *La mémoire*, para demonstrar as possibilidades de leitura da memória. O segundo capítulo analisa as relações entre memória e literatura, esboçadas nas combinações possíveis entre esses dois termos: memória da literatura, memória na literatura, literatura de memória e, por fim, memória de literatura. Esta última é a que melhor define os romances analisados, uma vez que deixam entrever suas relações com a vida do autor e, ao mesmo tempo, o processo de construção de sua ficcionalidade. O último capítulo aprofunda a análise em três aspectos: a volta do autor; o processo de autoapagamento; a escritura como encenação. Sendo assim, o objetivo é desconstruir a artificialidade do discurso da memória.

## Résumé

Cette thèse a pour but comprendre la construction de la mémoire dans l'espace de la fiction et les implications pour l'écriture et pour celui qui écrit. Pour cette analyse, on a sélectionné les oeuvres: *O Esplendor de Portugal*, *As mulheres de meu pai* et *Relato de um certo Oriente*. L'analyse montre, à travers les éléments d'une toile de Magritte, les possibilités de lecture de la mémoire. Le deuxième chapitre traite de la relation entre la mémoire et la littérature décrites dans les combinaisons possibles entre ces deux termes: la mémoire de la littérature, la mémoire dans la littérature, la littérature de mémoire et, enfin, la mémoire de littérature, celle qui définit le mieux les romans ici analysés, y compris les relations entre la vie de l'auteur et, à la fois, le processus de construction de sa fictionnalité. Le dernier chapitre approfondit l'analyse en trois aspects: le retour de l'auteur; le processus d'effacement et l'écriture comme mise en scène. Ainsi, l'objectif est de déconstruire l'artificialité du discours de la mémoire.

## SUMÁRIO

Introdução .....	12
CAPÍTULO I	
<i>Uma cabeça, uma folha, um guizo : a memória</i> .....	20
1.1. A frente em mármore .....	25
1.2. A folha .....	46
1.3. O guizo ( <i>Le grelot</i> ) .....	54
1.4. A cortina vermelha .....	59
1.5. O cenário .....	66
CAPÍTULO II	
<i>De seu lápis, memórias de literatura</i> .....	74
2.1. A memória da literatura: história, leitura e intertextualidade .....	76
2.2. Memórias na literatura: um tema antigo .....	85
2.3. Quando a literatura é feita de memória .....	103
2.4. Memória de literatura: um a mais .....	107
CAPÍTULO III	
<i>Palavras, palavras, palavras</i> .....	114
3.1. Agarrar o que se tem mais próximo: falar de si mesmo .....	120
3.2. Ver-se como se fosse outro, tratar-se como se fosse outro .....	130
3.3. Afastar-se de si mesmo, conforme se aproxima de si mesmo .....	138
Considerações Finais .....	152
Bibliografia .....	157

## ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 - RENE MAGRITTE, *La mémoire*, 1948 .....23

FIGURA 2 - ALIX CLEO ROUBAUD, "If Some Thing Black. 2." c. 1982 .....153

## INTRODUÇÃO

---

Quinhentas páginas in-folio não esgotariam o tema; espero que estas duas ou três em oitavo não venham a parecer excessivas.

Jorge Luis Borges

*Memórias engendradas, ficções do eu.* A primeira palavra do título desta tese condensa, em diversos aspectos, o tema, o conteúdo e, por que não, muito da matéria mesma de sua escrita. Pois não se pode precisar em sua trama silenciosa a medida que carrega da memória daquele que a escreve. Ilegíveis neste texto estão as horas de trabalho, as trocas de leituras, algumas rugas da insônia. Talvez o traço da agitação de uma descoberta, o vestígio do frescor de uma ideia nova, e até certo tédio que por vezes vem emperrar a fluidez. Passos no museu, piscadelas entre uma página e outra, o afago dos gatinhos. A composição final de uma longa pesquisa acadêmica é também feita de vivências, de escritas outras que se impregnam no texto, o contaminam, permitindo velar-se de tão latentes, porque são, elas mesmas, o próprio texto.

Se intitulo então uma tese, esta tese, “memórias engendradas” é, por um lado, para conter neste plural as muitas memórias envolvidas no engendramento da escrita. As entrelinhas contam elas também uma história: cabe em quatro anos uma longa lista de pequenos enredos; não cabem nesta breve introdução os quase dois mil quilômetros de céus atravessados semanalmente, o “ça va” do segurança do Carrefour,

a surpresa com o sabor de um chá. Bem que nela eu poderia guardar o lugar da infância, esse hoje coberto pelas águas. O último olhar do tio preferido; o choro da primeira sobrinha. Mas não cabe. O exato tom do roxo que resta daquele vinho, os primeiros ventos do inverno em Paris, não, não cabe.

A escrita de uma tese é, também, a memória de leituras. Pois, sem me furtar do infame trocadilho, em uma tese as leituras se bifurcam e o labirinto que elas formam parece ser infinito. Até o dia em que encontramos o ponto para o qual todas convergem: e daí como que em uma epifania, tudo faz sentido e todas aquelas vozes, línguas diversas, dialogam conosco. Em uma tese, esta tese, minha tese, não se esquece de Dante, Shakespeare e Borges, e eles se tornam teoria pela minha leitura. Pois como explica Ricardo Piglia, esse mesmo Borges inventou o leitor que desvia, que cria associações aparentemente estranhas, que tem “certa inclinação deliberada para ler mal, para ler fora do lugar, para relacionar séries impossíveis” (PIGLIA, 2006, p. 27). Aos grandes clássicos, novas propostas, novos diálogos. E nesse caminho, ficções servirão para pensar outras ficções.

Entremeada no problema proposto na tese, então, está toda uma outra história ou estão todas outras histórias, e as circunstâncias de um processo que tem seu fim aqui, neste texto. Já o começo está na leitura de uma obra literária. Apesar de parecer algo óbvio para uma tese em literatura comparada, sabe-se que muitas vezes as ideias partem de uma indagação teórica, ao invés de ser o prolongamento da convivência com o literário. Da minha primeira experiência com António Lobo Antunes, n’ *O Esplendor de Portugal*, restou a surpresa diante de um texto que conseguia mais que “dizer” a memória, sê-la. O texto de Lobo Antunes lançava-se num espaço outro, onde a memória é construída no permear dos fios narrativos. O enredo apenas aparentemente é simples (a reconstituição da história de uma família de ex-colonos portugueses em Angola), já que ao longo da narrativa vê-se brotar uma profusão de pontos de vista, na intercalação das diversas vozes que narram. Em cada parte do livro, a narração é dividida por um dos três filhos da protagonista Isilda e ela mesma: Carlos, o mais velho, filho ilegítimo do marido de Isilda, comprado por ela ainda bebê; Rui, o epilético, internado por Carlos em um hospício e Clarisse, a filha

prostituída. A história avança em dois tempos, que são, também, os dois espaços do enredo: a narração de Isilda, que se inicia em 24 de julho de 1978 em Angola, e a narração dos três filhos em 24 de dezembro de 1995, em Lisboa. Ao fim, os tempos confluem nessa noite de natal, que marca um possível desfecho para cada um dos personagens: Isilda caminha para a execução; Carlos é deixado pela esposa; Rui segue sem destino, sozinho no comboio e Clarisse suspensa na decisão do suicídio.

O estranhamento se dá em diversos níveis. O primeiro deles seria na própria experiência de leitura do romance, que se compõe da amálgama de vozes do passado comum dos personagens, construído – e apagado – pouco a pouco com os diferentes pontos de vista. Isolados, os filhos passam a noite de Natal tentando recuperar – e compreender – o passado e o encontro para a ceia, desse modo, não chega nunca a se concretizar. Isilda não teve nem jamais terá, ao que tudo indica, suas inúmeras cartas, “iguais a bichos malcheirosos, mortos”, lidas pelos filhos, quanto menos algum tipo de contato deles. A in-comunicação dos personagens lança ao leitor o desafio da orquestração das vozes e a composição da história: é ele quem tem em mãos o romance; só a ele é dado ouvir essas vozes.

Depois, o próprio reconhecimento do funcionamento da memória, que se permite visualizar tão-somente em uma estrutura móvel e cambiante. Essa narrativa, portanto, parece inquirir sobre o perceber o mundo, os acontecimentos e a maneira como nos lembramos deles, encenando em sua própria composição o processo pelo qual gravamos na memória as imagens do passado. Uma sucessão de cenas se sobrepõe, divididas em conjuntos de acordo com cada narrador, e a relação entre elas, estabelecida penosamente à medida que o leitor avança na narrativa, desencadeia não só a compreensão da trama do romance, mas o prolongamento dessas lembranças até a nossa própria memória, escutando vozes de personagens que de tão alheias, de tão estrangeiras, nos são muito familiares. Essas vozes parecem lançar a indagação: o que de tudo permanece, enfim? Qual é a medida da nossa memória?

Esse romance – e tantos outros de António Lobo Antunes, o que eu viria a descobrir depois – aparentemente representa a experiência de uma tentativa (impossível) de capturar, reproduzindo – também tentativamente – o processamento

das lembranças, a maneira como apreendemos o mundo e o modo como nos relacionamos nele, com ele, para ele. O autor instaura um olhar meticoloso para esse processo, processo esse impossível de ser capturado. Como e do que nos lembramos? Quais são as diferentes versões possíveis de uma mesma lembrança? Recompôr – ou reproduzir – a memória a partir de outra lembrança, da lembrança que não é a sua, é a tentativa de alcançar esse passado inacessível, na sua impossibilidade de transmissão exata.

*Memórias engendradas*, portanto, refere-se a essa feitura da memória, a articulação ficcional que reproduz – e mais precisamente, *produz* – memórias ficcionais. Nesse sentido, a tese persegue a compreensão das relações entre memória e ficção, mais especificamente com o texto literário. Para esta análise, foram selecionados, além de *O Esplendor de Portugal*, outros dois romances: *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum e *As mulheres de meu pai* (2007), de José Eduardo Agualusa<sup>1</sup>.

No *Relato de um certo Oriente*, primeiro romance de Milton Hatoum, lemos a tentativa de reconstrução do passado de Emilie, uma matriarca libanesa que se muda com os irmãos para Manaus e lá constitui sua própria família. A construção de seu passado permite entrever a história dos outros personagens ligados a ela, como o marido, o amigo Dorner, o filho preferido Hakim, a filha Samara Délia (por sua vez, mãe da pequena Soraya Ângela, cujo nascimento gera grandes conflitos), os dois filhos mais novos, inominados, e a própria narradora, sua filha adotiva. A organização e a seleção do “material de memória” são feitas por essa narradora, também não nomeada. Acompanhamos o trabalho de recomposição através dos relatos feitos por carta ao irmão, bem como a transcrição dos dados de sua pesquisa: as entrevistas com os amigos da mãe, trechos de correspondências antigas e as lembranças da própria narradora.

---

<sup>1</sup> Para evitar a repetição excessiva dos títulos dos romances que compõem o *corpus* da tese, a partir do primeiro capítulo utilizarei apenas a forma abreviada: *Esplendor* (*O Esplendor de Portugal*); *Relato* (*Relato de um certo Oriente*) e *As Mulheres* (*As mulheres do meu pai*).

Em *As mulheres do meu pai*, temos uma narrativa dentro de uma narrativa: um escritor percorre a África Austral, escrevendo o roteiro de um filme. O enredo desse roteiro, protagonizado por Laurentina, guarda profundas semelhanças com o do escritor-personagem; ao mesmo tempo, as duas histórias se basearam em uma experiência real do escritor José Eduardo Agualusa, que viajou pelo sul do continente africano com amigos (que também aparecem no romance como personagens). Desse modo, a narrativa se constitui no emaranhar dos diferentes níveis da diegese e nas diferentes vozes e recursos textuais de que faz uso o escritor.

No que diz respeito a tais recursos, a propósito, os três romances recorrem a diferentes tipos textuais, cuja incidência vai do mais homogêneo, como é o caso de *O Esplendor de Portugal*, no qual apenas a narração de Isilda deixa dúvidas se a marcação da data indica estritamente o tempo cronológico, em contraposição ao tempo psicológico que se desenrola na narrativa, ou se se trata de uma escrita em diário ou coisa parecida; até o mais heterogêneo de todos, que é o caso de *As Mulheres de meu pai*, que mescla cartas, páginas de diários, transcrição de entrevistas, *e-mails*, entre outras formas mais. O caso de *Relato de um certo Oriente* também inclui essa diversidade de tipologia textual, entretanto ela é filtrada pelo discurso da narradora.

Algumas coincidências importantes merecem ainda ser mencionadas. Primeiramente, os três romances trazem personagens imigrantes ou deslocados em diferentes países. É o caso de Emilie e dos irmãos, para não falar de tantos outros como Dorner e os demais amigos da família, no *Relato de um Certo Oriente*; dos pais de Laurentina, moçambicanos que se mudaram para Portugal ou mesmo Faustino Manso, que viveu em constante deslocamento, entre uma cidade e outra, entre uma mulher e outras, em *As mulheres de meu pai* e também da família de colonos em *O Esplendor de Portugal*, estrangeiros em seu próprio país.

Acrescente-se a isso personagens que foram adotados: toda a intriga da história de Laurentina tem seu ponto de partida na descoberta de que fora adotada. A narradora, filha de Emilie, fora, com o irmão, entregue a ela e criada como “filha”. Sem falar de Carlos, o primogênito de Isilda, filho bastardo de seu marido Amadeu.

Um terceiro ponto precisa ainda ser evocado: o peso da viagem na composição da intriga. Carlos, Clarisse e Rui são mandados para Portugal, por Isilda, para continuarem a vida por lá, longe da guerra de independência em Angola. A filha adotiva de Emilie chega a Manaus após 20 anos longe da cidade natal. Laurentina percorre a África Austral em busca da identidade de seu verdadeiro pai.

Para além desses aspectos, relacionados à constituição do enredo, esses romances parecem estar inseridos em um jogo de memórias ficcionais e reais: um discurso “memorialístico” de personagens, forjado pela ficção, que, entretanto, muito remete às lembranças pessoais dos próprios autores. Daí o título da tese: *Memórias engendradas, ficções do eu*, pois são memórias construídas, forjadas e “eus” – do autor, dos próprios personagens – que se constituem em si mesmos como ficções, no processo de narração. A memória, portanto, é tomada aqui do ponto de vista de sua porção ficcional, ou seja, enquanto criação que se faz no engendramento do texto literário. Aporia do possível lugar da impossibilidade, aquele da recuperação do passado ou, como preferem os franceses, *le vécu*, o espaço literário forja a memória como simulacro, em que o si da escrita se inscreve escrevendo-se, assim como os vestígios de sua memória, e, ao mesmo tempo, se apaga.

O que direi da organização da tese em seus três capítulos servirá também para explicar a fragmentação do problema central em partes. O primeiro passo prevê o esclarecimento do que se entende por memória. Assim, partindo da leitura do quadro *La mémoire*, de René Magritte, o primeiro capítulo passeia pelas principais teorias da memória, com o objetivo final de refletir sobre suas imbricações na ficção. Os aspectos abordados, como a oposição memória natural x mnemotécnica; a ligação da memória com a experiência traumática e com a própria morte; o papel da imaginação em sua composição e, por último, a possibilidade de ser pensada como futuro, foram suscitados pela leitura do quadro.

Restou-me, no segundo capítulo, estreitar a abordagem para compreender melhor a relação entre memória e literatura e os sentidos possíveis quando se joga com as diferentes preposições que expressam a ligação entre esses termos: memória da literatura, memória na literatura, memória de literatura. Cada uma dessas expressões

carrega um sentido e uma forma de ver essa relação. Cada uma delas será discutida até alcançar o ponto de vista específico do qual partiu a tese.

As relações entre memória e escrita são o eixo do terceiro capítulo. A discussão abarca o processo de escritura da própria memória – a do autor – na constituição do sujeito do mundo diegético, ou seja, uma reflexão sobre o personagem que lembra e que narra suas lembranças, que são, ao mesmo tempo, elementos ficcionais e reais. O ponto chave desse capítulo é, portanto, o de evidenciar que em uma narrativa literária – e, por isso, desde já em uma posição deslocada – o eu é marcado como um sujeito imaginário (e, logo, suas lembranças também o são). Assim, ao texto é dado pensar-se enquanto texto e pensar a memória que os personagens (e narradores) escrevem sobre si mesmos. Inevitável, portanto, levar a discussão aos limites entre a realidade e a ficção, entre narrador e autor e a ideia do autor como personagem de si mesmo.

A reflexão sobre a memória, portanto, é uma reflexão sobre a literatura, sobre a escrita literária. E como parte essencial de todo este processo, o leitor não pode sair imune dele. Daí um texto que responda – porque uma tese é sempre uma resposta – a esses textos, que interaja e crie com eles um elo de cumplicidade. Como explica George Steiner, “ler bem é ser lido pelo que se lê. É assumir responsabilidade pelo texto.” Por isso, esta tese sobre memória – *Memórias engendradas, ficções do eu* – está cheia de muitas memórias e é ela mesma uma memória.

I. UMA CABEÇA, UMA FOLHA, UM GUIZO:

---

A MEMÓRIA.

A memória é o essencial, visto que a literatura está feita de sonhos e os sonhos fazem-se combinando recordações.

Jorge Luis Borges

Um dos grandes motivos para o embaraço<sup>2</sup> de todo começo talvez seja justamente não saber ao certo por onde começar. António Lobo Antunes, em “A crônica que não consegui escrever”, se depara com o mesmo problema, ao ter diante de si o branco (da tela, do papel) que insiste em assim permanecer, frustrando o escritor que se vê incapaz de realizar a tarefa que supostamente desempenharia sem grandes apuros. A imprescindibilidade da data, imposta pela periodicidade que o gênero exige, não age como propulsora – faria senão o contrário – e sequer um tema para a crônica surge ao autor. A dúvida paira sobre o objeto do texto, e o obstáculo é encontrar um assunto novo e interessante para aquela semana.

Não se trata, no entanto, no caso aqui, de uma busca do que dizer, mas sim de encontrar uma ponta no emaranhado, o universo de possibilidades que pode apresentar o nome “Memória”. Poder-se-ia até começar pelo meio, puxando um fio qualquer à revelia – sim, isso não é um fator decisivo, mas com certeza tornaria as

---

<sup>2</sup> A duplicidade de sentido que tem a palavra embaraço não pode passar despercebida: significa, por um lado, complicação, dificuldade; por outro, gestação, gravidez. O embaraço de um começo de tese, portanto, diz tanto o caos de todo início, no qual aquele que escreve se vê atabalhoado diante dos inúmeros dados, textos e ideias, quanto à geração, à criação de algo que se constitui na concatenação dos elementos que se tem em mãos.

coisas ainda mais difíceis. A postura deve ser aquela do estrategista que, com a batalha em mãos, deve ponderar friamente sobre quantos soldados irá perder para que a luta seja ganha. Salvas as diferenças devidas quanto à tipologia textual e à finalidade de cada texto, a saída encontrada por Lobo Antunes pode ser uma solução aqui também: começar por onde o próprio problema começa em nós. Se ao autor faltam as palavras, a crônica escreverá essa falta e isso é o que se presentifica naquele texto: “Estou há meia hora aqui sentado à espera que me venham as palavras para esta crônica e nada. De que é que vou falar?”. O texto segue elencando as possibilidades de assuntos que poderiam ser tratados naquele dia. As quatro páginas de uma lista de quase-histórias e a relutância do escritor diante delas tornam-se, enfim, a crônica. Então, se o problema que entrava uma abertura apropriada na abordagem de um tema complexo – e esse parece ser o problema de grande parte das teses, se não de todas – é a enorme gama de possibilidades que se apresentam sobre o tema a ser tratado, um começo pode se dar no elencar dessas possibilidades. Estratégia por estratégia, assim como no mito, do labirinto Teseu não sairá sem o enfrentamento do Minotauro, mesmo levando consigo o fio de Ariadne.

Dentre as inesgotáveis possibilidades de entrada no tema, escolho a de uma imagem. Antes das palavras, portanto, recorramos ao olhar. “Entrar em uma arte por meio de outra”, como disse Barthes, citando Proust que, por sua vez, se refere a Balzac. Demorar um pouco os olhos na memória, n’A memória, *La mémoire*. A resposta de René Magritte para uma indagação de séculos é um conjunto insólito: uma cabeça, um guizo, uma folha, uma cortina vermelha. Há ainda, como ambiente que abriga esses objetos, a moldura de uma janela que deixa entrever ao fundo o mar e o horizonte.

\*\*\*



Figura 1 - RENÉ MAGRITTE, *La mémoire*, 1948: Óleo sobre tela, 60x50cm

Sobre o patamar, uma fronte feminina, uma folha, cujo verde está já acinzentado, e um guizo. Uma imagem impossível, que se coloca frente ao olhar. O que está visível e é, ao mesmo tempo, invisível nessa composição? O invisível talvez seja o que faz esses elementos estarem assim dispostos sem serem objetos; a ausência dessa condição, de “objetualidade”, digamos, é o que retira a imagem do campo seguro do visível e a faz pairar entre a visibilidade advinda de sua condição ordinária e o mundo daquilo que é invisível: o insólito se instaura não no objeto em si, mas na composição da cena. Segundo Merleau-Ponty, o visível pertence ao campo da natureza, da fé perceptiva e, logo, daquilo que se pode apreender, mesmo no questionamento filosófico, “sans fissure” (2001, p.30). A matéria vista neste quadro, já dentro do campo de cognição, nos chega como um conjunto de elementos previamente conhecidos, mas não garante sentido na visibilidade, ao contrário, desloca as fontes do sentido para um lugar que não está visível ao olhar, mas que permanece precisando ser percebido.

Essa tela pertence a uma sequência de obras produzidas entre 1942 e 1948, intituladas *La mémoire*, que têm como elemento comum a fronte feminina em mármore (ou gesso, talvez), figura central. As variações de uma tela para outra correspondem aos objetos que a circundam e ao plano de fundo. Na tela de 1945, por exemplo, a cabeça é colocada exatamente ao centro, entre um copo d’água – cuja transparência o faz quase desaparecer no contraste com o fundo de uma parede acinzentada – e uma maçã vermelha. Na tela de 1942, um de seus lados é sombreado (assim como a que temos aqui) pela parede em madeira que a limita à direita da tela, enquanto do outro lado vê-se o recorrente guizo de Magritte.

Mas é essa tela aqui reproduzida que servirá de ponto de partida para a reflexão sobre a memória. Sendo assim, há que se demorar em cada um dos elementos que a compõem. Para isso, transformei-os em tópicos do tratamento teórico da memória, que se estenderão ao longo de todo este primeiro capítulo: a fronte em mármore, o guizo, a cortina vermelha, a folha, bem como a paisagem que compõe o plano de fundo.

### 1.1. A frente em mármore<sup>3</sup>

Face esculpida – arte dentro de outra arte, escultura na pintura. De um lado, uma mancha de sangue escorre pela testa; do outro, uma sombra que se alastra e cobre a face quase inteira. O sangue macula a brancura do mármore. Assim, a frieza de pedra é quebrada pela presença de um elemento que é marcadamente orgânico, cujo calor se deduz por sua natureza e se sente por meio da cor. Tem-se aí um jogo paradoxal: a pedra, fria, inumana, é um trabalho artístico, equilíbrio exato entre a técnica e a emoção<sup>4</sup>.

O conhecimento técnico necessário para a feitura da escultura em pedra nos remete ao aspecto material da memória, fazendo-nos alcançar seu lado mecânico e artificial. A memória, neste sentido específico, é o resultado de um conjunto de procedimentos objetivos, cuja eficiência depende do exercício e da prática, assim como na escultura. A mancha de sangue na frente estabeleceria, assim, referência direta com as técnicas de memorização ensinadas nos tratados de retórica. No clássico *A arte da memória*, Frances Yates constrói sua história e explica porque prefere chamá-la “arte da memória” em vez de mnemotécnica:

(...) na Antiguidade, sem imprensa e sem papel no qual tomar notas ou registrar as preleções, a memória treinada era de fundamental importância. E a memória dos antigos era treinada por uma arte que refletia a arquitetura e a arte do mundo antigo, e que poderia depender de faculdades de intensa memorização visual que perdemos. A palavra “mnemotécnica”, embora não seja incorreta como descrição da arte

---

<sup>3</sup> Em *Viagem a Itália*, de Roberto Rossellini, a memória também é representada por esculturas em pedras. As cenas baseiam-se em uma visita da protagonista a Nápoles. As imagens do passado surgem à medida que ela se movimenta entre as esculturas. O movimento da câmera, acompanhando o olhar de Ingrid Bergman para as estátuas, sugere a transmutação das estátuas nas imagens da memória e da própria personagem em estátua.

<sup>4</sup> Luigi Pareyson, em *Os Problemas da Estética*, resume as concepções mais tradicionais da arte ao longo da história do pensamento em três dimensões: a técnica, a cultura e a emoção, ou, em suas palavras, a arte como fazer, a arte como conhecer, a arte como exprimir. Segundo ele, essas definições abarcam, cada uma, características diferentes, mas complementares, que não podem, sob pena de uma visão parcial, ser pensadas separadamente. Ao fim, ele reúne esses aspectos em uma única formulação: “Ela [a arte] é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.” (1997, p. 26)

clássica, faz esse tema misterioso parecer mais simples do que realmente é. (YATES, 2008, p. 20-21)

A memória, para os retóricos antigos, era concebida a partir de uma noção bastante pragmática. Tratava-se de uma possibilidade concreta de ampliação da capacidade de retenção de informações e dados, e o interesse de seu estudo se resumia praticamente ao conhecimento e desenvolvimento de técnicas para ajudar principalmente os oradores. Yates lembra que a arte da memória era considerada fundamental para a construção do conhecimento, chegando a fazer parte da retórica clássica como uma de suas cinco partes constitutivas (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronunciatio*).

A tese mais divulgada e conhecida para a origem dessas técnicas está na história de Simônides de Ceos, que viveu entre 557 e 467 a.C. Louvado por suas habilidades poéticas, passou a ser também considerado como o pai da arte da memória, devido à sua excelente memória visual. A anedota conta que o grego Scopas encomendara uma ode a Simônides, que a leu logo após o jantar. Scopas teria então humilhado Simônides, dizendo-lhe que pagaria somente um terço do valor combinado, uma vez que o poeta havia dedicado metade do poema a honrar os deuses Castor e Pólux. Atrevido, acrescentou ainda que, caso se sentisse prejudicado quanto ao pagamento, Simônides deveria cobrar o restante do dinheiro aos deuses. Algum tempo depois, o teto desaba sobre os convidados e o anfitrião Scopas, deixando todos mortos. O poeta, contudo, havia se retirado da sala pouco antes para atender dois jovens que o procuravam à porta. Simônides não só escapou ileso como pôde ajudar no reconhecimento dos cadáveres, desfigurados no acidente: graças à sua aguçada memória, lembrou-se precisamente onde cada um dos convivas estava sentado. No fim das contas, Simônides foi salvo pela incrível coincidência, sem que sequer houvesse alguém à porta. Reza a lenda que os dois jovens eram na verdade Castor e Pólux, que teriam ido pagar sua parte da ode, salvando a vida do poeta<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Tal feito é reconhecido por Cícero e Quintiliano, em suas obras sobre retórica. Uma referência mais antiga também atribui a Simônides a invenção: a inscrição na “Crônica de Paros”, placa de

Inúmeros tratados da arte da memória foram escritos na Antiguidade, mas dentre eles apenas três conseguiram resistir e chegar até nossos tempos: o anônimo *Ad Herennium*; *De oratore*, de Cícero e, por fim, o *Institutio oratoria*, de Quintiliano. Na verdade, o único tratado completo é o *Ad Herennium*, uma vez que os textos de Quintiliano e Cícero não versam exclusivamente acerca da arte da memória e tratam de certas noções da mnemotécnica como pressupostos já conhecidos pelos alunos de retórica. Assim sendo, o *Ad Herennium* é a peça fundamental da arte clássica da memória grega e latina<sup>6</sup>.

Segundo o desconhecido autor do *Ad Herennium*, há dois tipos de memória: uma natural (nasce com o pensamento) e outra artificial (pode ser aperfeiçoada através da prática e de um treinamento específico). Pois é essa prática que o tratado busca sistematizar. Partindo do princípio de que a memória artificial se baseia em imagens e lugares, de acordo com o autor do tratado bastava então criar lugares imaginários para alocar aquilo que se gostaria reter na memória. Colocados em série e segundo uma determinada ordem, esses lugares poderiam ser facilmente retomados, inclusive na ordem inversa. O tratado indica, em uma aguçada preocupação com o aspecto visual dos *loci* de memória, como deveriam ser compostos esses lugares: não poderiam ser muito parecidos uns com os outros para evitar enganos; não deveriam ser nem muito grandes, nem muito pequenos, tampouco sombrios ou excessivamente iluminados.

O autor aconselha, ainda, para facilitar a memorização de um determinado evento, representá-lo com uma imagem que tenha, por sua vez, algum traço marcante, algo que se retivesse melhor na memória, tal como uma mancha de sangue. É nesse ponto que se encontra mais explícita a correspondência com a tela de Magritte:

Devemos, então, criar imagens de um tipo que possa aderir por mais tempo na memória. E vamos fazê-lo se estabelecermos similitudes as mais marcantes quanto possível; se criarmos imagens que não sejam demasiadas ou vagas, e sim ativas (*imagines agentes*); se atribuirmos a elas

---

mármore de aproximadamente 264 a.C.. Entre datas importantes da época, lê-se Simônides, “o inventor do sistema de auxílio da memória”, (cf. YATES, 2008, p. 49).

<sup>6</sup> Esse tratado foi por muito tempo atribuído a Cícero, o que, segundo Yates, teria influenciado sua grande difusão na Idade Média.

uma beleza excepcional ou uma feiura singular; se vestirmos algumas com coroas ou mantos púrpura, por exemplo, de modo que a semelhança se torne mais nítida para nós; ou se de alguma forma as desfigurarmos, como, por exemplo, ao introduzir alguém manchado de sangue, enlameado ou sujo de tinta vermelha, de modo que sua forma seja mais impressionante; ou, ainda, atribuindo um efeito cômico as nossas imagens, o que também nos assegurará que lembraremos delas mais prontamente.<sup>7</sup> (*Ad Herennium*, III, p.xxiii, p.221)

Como é possível ainda inferir dessa citação, a cortina vermelha que vemos na tela reitera a referência ao tratado e à arte da memorização, em clara analogia com o “manto púrpura”. Tal cortina, por sua vez, gera o claro-escuro bem marcado e faz referência à outra indicação do professor de retórica – os *loci* de memória não podem ser nem muitos claros, para que a luz não ofusque a imagem, nem tampouco mal iluminados, para que as sombras não impeçam sua boa visualização.

O autor distinguia ainda a *memoria rerum* da *memoria verborum*. A memória das coisas (*rerum*) estava relacionada a um tema ou assunto, sendo assim mais genérica. Já a *memoria verborum* era a memória para lembrar cada palavra de um discurso. O orador deveria, portanto, através da *memoria rerum*, guardar as noções gerais do discurso e com a *memoria verborum*, palavra por palavra do que deveria ser dito<sup>8</sup>. Contudo, Yates observa que, dada a sua complexidade, a *memoria verborum* era menos utilizada: “Os mais fracos dentre os alunos de retórica do autor do *Ad Herennium*, é claro, recuavam diante da tarefa de memorizar uma imagem para cada palavra, e mesmo Cícero, como veremos mais adiante, aceitava que a ‘memória para coisas’ era suficiente” (YATES, 2008, p. 26).

---

<sup>7</sup> [“We ought, then, to set up images of a kind that can adhere longest in the memory. And we shall do so if we establish likenesses as striking as possible; if we set up images that are not many or vague, but doing something; if we assign to them exceptional beauty or singular ugliness; if we dress some of them with crowns or purple cloaks, for example, so that the likeness may be more distinct to us; or if we somehow disfigure them, as by introducing one stained with blood or soiled with mud or smeared with red paint, so that its form is more striking, or by assigning certain comic effects to our images, for that, too, will ensure our remembering them more readily”]. (Tradução minha. Todas as traduções não referenciadas serão de minha autoria).

<sup>8</sup> Essa memória *verborum* lembra-me muito o sistema de numeração criado pelo personagem borgiano Irineu Funes, que associava a cada número um signo. Falarei mais longamente sobre este conto no próximo capítulo.

E realmente Cícero não se estendeu muito quanto à memorização das palavras. Dedicou grande parte do seu texto à memória das coisas, baseando-se nas mesmas técnicas do *Ad Herennium*, com regras para a composição dos lugares e das imagens. Aliada ao fato de ter sido atribuída a ele a autoria do *Ad Herennium*, está a difusão de *De inventione*, escrita 30 anos antes de *De oratore*. Nessa obra, Cícero define a Virtude como constituída de quatro partes: Prudência, Justiça, Constância e Temperança. A Prudência, por sua vez, é formada de memória, inteligência e providência. Essas definições de Cícero foram base para a formulação das quatro virtudes cardeais, modelo de comportamento e moral durante toda a Idade Média. Daí a grande importância da memória artificial e da arte da memória nesse período, quando houve uma longa propagação dos tratados de retórica.

O argumento possuía uma beleza simétrica relacionada ao fato de, na Idade Média, *Ad Herennium* e *De inventione* serem associadas a Tullius. As duas obras eram conhecidas, respectivamente, como a Primeira e a Segunda Retórica de Tullius. Na Primeira Retórica, ele afirma que a memória é uma parte da Prudência; na Segunda, diz existir uma memória artificial que pode aprimorar a memória natural. Assim, a prática da memória artificial é uma parte da virtude da Prudência. (YATES, 2008, p. 39)

O fato de Quintiliano ter vivido quase um século depois de Cícero pode ter influenciado em sua postura menos entusiasta da arte da memória. Apesar de ter tratado dessa arte em *Institutio oratoria*, à qual dedica dois capítulos, e de admitir que para alguns essa técnica possa ter grande utilidade, Quintiliano não é um grande encorajador da arte da memória. Para ele, parecia muito trabalhoso inventar tantas imagens para se lembrar das coisas; por isso dava preferência à memorização simples e direta do discurso.

Há, portanto, uma grande diferença entre a atitude de Quintiliano quanto à memória artificial e aquela do autor do *Ad Herennium* e de Cícero. Evidentemente, as *imagines agentes*, que gesticulam de forma fantástica de seus lugares e que despertam a memória por meio de seu apelo emocional, pareciam-lhe tão esquisitas e inúteis para a prática mnemônica como o são para nós. Será que a sociedade romana

caminhou para uma maior sofisticação, tendo perdido essa intensa, arcaica, quase mágica e imediata associação da memória com as imagens? (YATES, 2008, p. 44-45)

Quintiliano já assinala o que ainda vai demorar alguns séculos para acontecer. A arte da memória perde seu lugar para métodos mais funcionais de aprendizagem, que não dependiam de tantas manobras para a retenção do conhecimento na mente. Resistiu ainda na Idade Média, quando foi atrelada ao culto da moral e dos bons costumes<sup>9</sup>. Mas, com a invenção da imprensa, sua utilidade prática diminuiu vertiginosamente e seu cultivo ficou bastante restrito. Sem as necessidades pragmáticas antes impostas pela falta de papel e a dificuldade de registrar documentos, a mnemotécnica foi perdendo gradativamente seu espaço para os textos impressos.

Apesar de sua porção técnica, aqui lembrada pela referência à arte da memória, a memória é constituída ainda por uma porção acessada pela sensibilidade. Manchada por aquilo que remonta a vida, o estado vivente, mas também a morte, a dor, a violência, a cabeça na tela de Magritte deixa entrever da mesma forma um lado de dor e sofrimento, isto é, essa imagem dá conta da implicação emocional e traumática no processo de armazenamento das lembranças. O trauma é, de acordo com Laplanche e Pontalis, um acontecimento intenso e ao mesmo tempo intolerável, que incapacita o sujeito de um completo vivenciamento; apesar disso, repete-se reiteradamente em seu presente. A memória traumática, nesse sentido, traz a lembrança não como volta do passado, mas como insistente tentativa de reapresentar aquilo que não pôde ser assimilado.

A questão do trauma era uma das principais preocupações de Freud já na fase inicial do seu trabalho, ainda mesmo no estudo das histéricas. Mas é em *Mais além do*

---

<sup>9</sup> Uma interessante abordagem acerca da memória na Idade Média é o estudo de Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. A proposta de Carruthers é examinar cuidadosamente o papel da memória na vida intelectual e cultural deste longo período da história: “It is my contention that medieval culture was fundamentally memorial, to the same profound degree that modern culture in the West is documentary”. [Na minha opinião a cultura medieval era fundamentalmente memorial, com a mesma intensidade que a cultura ocidental moderna é documental.] (CARRUTHERS, 1990, p. 9). Muito além de uma técnica de memorização, a arte da memória para o homem medieval é, em última instância, a base fundamental da construção do caráter humano.

*princípio do prazer* que Freud pôde analisar mais amplamente a questão. Observando o caso de ex-soldados da Primeira Guerra Mundial, Freud constata que seus pesadelos eram a repetição exata do evento traumático. A interpretação dos sonhos, neste caso, não deveria prever a leitura de um sistema de signos, mas tomá-los em sua literalidade.

A psicanalista norte-americana Cathy Caruth<sup>10</sup> parte deste ponto para estender as reflexões freudianas sobre os resquícios psíquicos da guerra: a literalidade do conteúdo dos sonhos em pacientes que viveram situações-limite. Para Caruth essa é a evidência da consistência enigmática do trauma: quando do momento do evento, ele não pôde ser vivenciado; a cena traumática trazida pela memória faz com que o sujeito, assim, reviva um passado que na verdade nunca foi presente.

A ideia de Caruth não é indicar que o evento não tenha acontecido de fato; muito pelo contrário: o passado nunca foi presente não porque não aconteceu, mas porque excedeu a capacidade do indivíduo de compreensão daquele momento. Ela completa: “since the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time”<sup>11</sup> (CARUTH, 1995, p. 8)

Há no *Esplendor* uma cena que se aproxima do processo descrito por Cathy Caruth. Procedimento comum nas narrativas de Antonio Lobo Antunes, a tentativa de representar a violência não surge como clímax, mas compõe-se de elementos disseminados em todo o romance. Desde o início, a disseminação dos rastros de memória dos personagens tenta compor o momento traumático, mesclando-se ao presente da narração. O relato de Isilda que transcrevo abaixo, descreve a casa de colonos portugueses após a passagem de guerrilheiros:

Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas das fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é, pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barriga, a mulher nua de braços na desordem da cozinha, muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar

---

<sup>10</sup> CARUTH, Cathy (org.). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1995.

<sup>11</sup> [Uma vez que o evento traumático não é experienciado no momento em que ele acontece, só é completamente evidente quando houver conexão com outro lugar, e em outro tempo.]

com um gargalo de cerveja a espreitar-lhe das pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-os de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro, o filho mais novo nos fundos (...) misturando as tripas com as tripas do cão, dedadas de sangue nas paredes. (ANTUNES, 1999, p.193)

A linguagem, ao elencar uma sequência de imagens horrendas, reproduz o retalhamento dos corpos, conduzindo-nos do homem nos degraus com um varão atravessado na barriga ao detalhe quase banal das “dedadas de sangue nas paredes”. Este simples detalhe, em contraste com o horror do resto da cena, quebra o ritmo, instituindo o silêncio diante do panorama impossível à narração. A brutalidade, não só da cena, mas também das marcas deixadas, representa o ponto de fuga da tela sangrenta que se nos apresenta.

A convergência da perspectiva desse “espetáculo cruento” sintetiza a operação da construção traumática do evento. A violência, aparentemente reduzida em simples “dedadas nas paredes”, é, na verdade, reforçada no silêncio experienciado pela personagem. Como elemento que sintetiza aquele episódio, as “dedadas de sangue” reaparecem na narração, agora acentuadas por aquilo que já sabiam os antigos ter o poder de se fixar na memória:

(as nuvens da Diamang, de um escarlate de manto ou de sangue,  
dedadas de sangue na casa, nos degraus, na cozinha, na toalha de  
oleado do chá  
sangue  
as nuvens de sangue em viagem para leste, nuvens e uns pássaros no  
gênero pombos que não eram pombos mas sangravam também,  
sangravam sangue, sangue  
sangue  
(ANTUNES, 1999, p. 199)

O sangue reverbera no discurso de Isilda, fazendo ecoar a violência da cena que insiste em voltar. Em outro momento, presenciamos o momento em que a cena traumática se dá: é quando morre a personagem Maria da Boa Morte. Também de violência extrema, a brutalidade impede que Isilda reconheça o que de fato está ocorrendo. A incompreensão deste evento faz com que Isilda enxergue tudo como um

teatro histriônico: as metralhadoras são de brinquedo, os cães correndo assustados são treinados para isso, há contra-regras e bastidores, todos compondo um quadro dramático:

a Maria da Boa Morte num papel igual aos atores que representavam cadáveres, de bruços no chão a esvaziar-se, a alongar uma mancha que não era sangue, tudo o que quiserem menos sangue, não me conseguem convencer que era sangue, ao comprido da perna, eu impaciente  
- Acaba com isso não tem graça levanta-te  
dobrada para ela a sacudir-lhe o ombro  
- Disse levanta-te não disse?  
um terço do nariz, um terço do crânio, uma franja de carne sobre o único olho, se raspar com um pedaço de pau ou com as unhas as feições a sério aparecem por baixo, se bater palmas, se aprovar  
- Já chega foste ótima (ANTUNES, 1999, p.345)

Isilda vê aquela situação, real demais para ser assimilada, como uma cena teatral, em que os cadáveres são atores e todo o sangue, vísceras e corpos dilacerados pelo chão não passam de cenário. A própria Maria da Boa Morte desempenha um “papel igual aos atores”; ou seja, o que Isilda de fato vê é sua incapacidade de apreender o irrepresentável, uma vez que narra tudo como se fosse uma representação. A ironia é evidente: Lobo Antunes faz com que sua personagem experiencie a borda existente entre a palavra e o silêncio.

Experiência adiada, o trauma é um evento que se repete posteriormente ao sujeito. A negação reiterada de Isilda demonstra, portanto, sua impossibilidade de enxergar aquela cena como ela estaria de fato acontecendo: “não era sangue, tudo o que quiserem menos sangue, não me conseguem convencer que era sangue”. Isilda não quer entender a morte de Maria da Boa Morte. O que ela visualiza é um grande espetáculo (de horror) e todo aquele rosto dilacerado é maquiagem que esconde o “a sério” da cena. Assim, o horror desloca a representação para um ponto em que a personagem pode tentar entender a distância que agora as separa: o calar e o representar.

É impossível não associar também a menina Soraya Ângela, filha de Samara Délia, personagens do *Relato*, à estátua que sangra na tela de Magritte. Aliás, a criança

parece encarnar o índice da ligação entre a memória e a morte. Um dos seus objetos de predileção é uma estátua de pedra, que fica no jardim da casa de Emilie:

Desde o dia em que ela conseguiu ficar de pé, a cabeça passou a roçar a mão da estátua: os dedos de pedra bem próximos aos olhos, ao olhar hipnotizado do corpo plantado sozinho no quadriculado vermelho do piso. Sozinha, mas sem abandono, ela repetia a quietude da pedra, talvez procurando no anonimato da matéria esculpida um nome qualquer; não um nome morto, antes um nome esquecido ou perdido, incrustado em algum recanto da estátua (HATOUM, 2002, p. 108).

É como se Soraya Ângela, surda-muda, se visse espelhada na estátua. Soraya procura um nome, a assinatura do artista, como se procurasse ali também a identidade tão bem guardada de seu pai. Este nome jaz no esquecimento essencial do segredo; perdido, seu lugar é nos recantos, nas sombras, no inominável<sup>12</sup>.

Muito além da empatia da personagem pela estátua, a cena de sua morte desenha para sempre na lembrança daqueles que com ela conviveram o sangue na cabeça como marca da memória. A imagem da menina morta manchada de sangue, mais que um recurso mnemônico, parece ser o indício de um trauma:

Sob a luz intensa do sol todos pareciam de bronze, apenas destoavam o florido da saia de Emilie e a mancha vermelha que ainda se alastrava ao longo do lençol transformado em casulo, a cabeça tal um gorro grená, ou vermelho mais intenso, mais concentrado como se a cor tivesse explodido ali, numa das extremidades do corpo. (HATOUM, 2002, p. 21)

O trágico acidente evidentemente chocou e alterou a vida de todos, o que se percebe na reiterada referência a ele em diversos pontos da narrativa, nas versões de diferentes personagens. O trecho acima corresponde à lembrança da própria narradora anônima; neste mesmo capítulo, pouco antes, ela menciona que em

---

<sup>12</sup> É importante notar aqui também certa identificação da narradora com Soraya Ângela. Ora, a ela também é negado o nome do pai, que permanece um mistério ao longo da narrativa, sem nunca ser revelado. Por que a mãe os entregou, a ela e o irmão, a Emilie, sua vizinha próxima? São esses apagamentos na memória da família que incentivam a pesquisa da narradora e, talvez muito mais, seu trabalho de escrita. Os vazios deixados pelas brechas da memória são, assim, preenchidos pela escrita.

conversa com Samara Délia, o dia do acidente foi lembrado. Hakim, em seu depoimento, também dá a versão do seu ponto de vista. Como a própria narradora reconhece, a cena da morte é uma lembrança sofrida, e que “talvez por isso tenha insistido em evocá-la em duas ou três cartas” que escreveu ao irmão.

Há, além disso, uma espantosa correspondência entre as mortes de Soraya Ângela e Emilie. O brutal acidente sofrido pela menina, que feriu principalmente sua cabeça, é espelhado na morte de Emilie, que cai e fere a mesma parte do corpo: “Sem parar de falar, Hindié arrastou o corpo até a sala, estendeu-o no sofá e acomodou numa almofada a cabeça ensanguentada” (HATOUM, 2002, p. 139).

Mas a referência inconsciente à cabeça que sangra como signo da memória ultrapassa os limites do campo da diegese. Como o próprio Hatoum declara em entrevista, a cena da morte da menina é, na verdade, um evento traumático de sua própria infância. Hatoum, quando criança, tinha uma prima surda-muda, que morreu atropelada por um ônibus diante dele<sup>13</sup>. A cena do trauma, ainda que transmudada em ficção, continua a habitar sua memória; agora em território outro, talvez possa haver a possibilidade de compreensão.

Mas voltemos os olhos uma vez mais para a tela de Magritte. Motivo do quadro, a frente feminina *repousa* sobre o parapeito desgastado, em suas marcas de ruínas. Há ali as marcas de um tempo passado, que ressurge em uma imagem absurda. Há também a figura do sagrado, o corpo de deusas da Antiguidade. A sagração está traçada na coroa, característica hierofante<sup>14</sup>. Os olhos fechados podem fazer referência ao menos a duas deidades: Pluto e Atena, a riqueza e a justiça, respectivamente.

Santo Agostinho, em suas *Confissões*, refere-se à memória como tesouro, como um bem maior que herdamos de Deus: “campos e vastos palácios da memória onde

---

<sup>13</sup> Cf. GEBALY, Maged T.M.A El. Milton Hatoum: “Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa”. São Paulo: Revista Crioula. Maio de 2010. Nº 7.

<sup>14</sup> Além disso, a cabeça é muito semelhante à da famosa Vênus de Milo, obra de arte cara ao artista belga. Por diversas vezes Magritte fez referência a essa escultura em suas obras. No prefácio de Paul Nougé para o catálogo da primeira exposição individual de Magritte, no palácio de Belas-Artes em 1933, intitulada “L’avenir des statues”, o autor comenta pequenas reproduções em gesso, pintadas por Magritte. Dentre elas, uma miniatura da Vênus de Milo, cujo torso Magritte pintou de rosa, o manto de azul, marrom onde ficariam os braços e a cabeça branca. É também conhecida a tela *La statue volante*, em clara referência a Vênus.

estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie”. Essa mesma ideia parece ter o irmão da narradora do *Relato*. Mais novo que ela, o irmão não tem acesso aos eventos mais marcantes da família e por isso a considera uma privilegiada por ter guardadas na memória lembranças que ele não pôde reter. Quando da morte de Soraya Ângela, ele diz: “A vida começa verdadeiramente com a memória, e naquela manhã ensolarada tu te lembras perfeitamente das quatro pulseiras de ouro no braço direito de Emilie e do seu vestido bordado com flores; que privilégio, o de poder recordar tudo isso, e eu?” (HATOUM, 2002, p. 22).

Quanto à ligação da memória com a justiça, é importante mencionar as atuais reflexões a respeito dos crimes contra a humanidade, como os genocídios e crimes de guerra que marcaram o século passado. A questão se desenvolve na discussão da relação possível entre esquecer e perdoar (proximidade acentuada se tomadas essas palavras na língua inglesa, *forgetting* e *forgiving*). A obra *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, de Paul Ricoeur, caminha, nesse sentido, para uma conclusão que aponta para o que ele chama de “memória feliz”, ou seja, a busca do equilíbrio entre o esquecimento – que não implique em amnésia – e o perdão, para que um futuro seja possível. Ricoeur critica o chamado “dever de memória”, suscetível a manipulações e aos abusos de memória. Sua proposta privilegia, em vez disso, um “trabalho de memória”, uma constante reflexão sobre o passado.

Para além dessa referência à Antiguidade Clássica, a presença do sagrado pode se referir também à tradição judaico-cristã, fortemente marcada pela presença da memória. Segundo Jacques Le Goff<sup>15</sup>, é possível até dizer que o judaísmo e o cristianismo são “religiões da memória”. Para o povo judeu, a religião se funda na memória do compromisso de Deus para com seu povo; por outro lado, esse mesmo povo deve lembrar-se de Deus e de sua identidade judaica. Para os cristãos, o ritual máximo da religião, a celebração da santa ceia, é concluído com um pedido explícito de repetição como recordação: “Fazei isto em memória de mim”. Aliás, como bem aponta o retórico da Idade Média Boncampagno da Signa, a Bíblia é repleta de

---

<sup>15</sup> LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Folio, 1988.

“signos da memória”; o canto do galo, que lembra Pedro três vezes de ter negado Cristo, é um exemplo deles<sup>16</sup>.

Desse modo, a memória, representada assim de olhos fechados, adquire as características dessas deusas, ou seja, é riqueza guiada pela cegueira da justiça indiscriminada. Mas é preciso dizer uma vez mais, *encore une fois*, a fronte feminina *repousa* sobre o parapeito desgastado, em suas marcas de ruínas. *Repousar*, em sua multiplicidade de sentidos, nos lança tanto no sentido mais direto, ou seja, na possibilidade da fronte ter sido ali posta, assim disposta sobre o patamar, como também no sentido de que a mulher esteja adormecida, porque de olhos cerrados<sup>17</sup>. Mas há ainda dois outros sentidos desse verbo: um, de “estar sepultado, jazer” e o outro de “fazer permanecer, demorar; fixar”. Paradoxalmente, o primeiro liga, mais uma vez, a imagem da memória à morte; o segundo define-a como aquilo que sobrevive<sup>18</sup>.

A relação entre a memória e a morte parece pairar sobre toda a conferência de Jacques Derrida em homenagem ao amigo Paul de Man, publicada sob o título *Mémoires: pour Paul de Man*. Sua homenagem se transforma aos poucos em uma verdadeira teoria da memória, transposta em termos de um *luto impossível*: o luto jamais se dá verdadeiramente, pois, quando muito, o que nos resta do outro amado é sua imagem, sua voz, vivas em nós e somente em nós. Afinal, como escreve o poeta francês Jacques Roubaud: “O que morre, quando se morre?”.

É na memória enlutada que é possível perceber a falha da própria memória e ao mesmo tempo seu triunfo: aquele por quem se chora, não é possível tê-lo se não no luto. Ele, nele mesmo, está irrecuperavelmente perdido, pois a morte retira o outro de si mesmo, e a única possibilidade de restituição – que não passa de uma tentativa impossível – é fazê-lo viver em nós. “Tout ce que nous disons alors de l'ami, et même

---

<sup>16</sup> BONCOMPAGNO *apud* YATES, 2008, p. 81.

<sup>17</sup> No número 12 de “La Révolution surréaliste”, de 1929, o próprio Magritte e seus companheiros, dentre eles Paul Éluard, Salvador Dalí e André Breton aparecem de olhos fechados, em uma montagem que posiciona as fotos dos pintores, em formato “três por quatro”, emoldurando a obra *Je ne vois pas la cachée dans la forêt*.

<sup>18</sup> HOUAISS, António. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva 2009.

ce que nous *lui* disons, pour l'appeler, le rappeler, souffrir pour lui avec lui, tout cela reste désespérément *en nous* ou *entre nous* les vivants, sans franchir le miroir d'une certaine spéculation"<sup>19</sup> (DERRIDA, 1988, p. 52). A palavra especulação não foi aí desavisadamente usada: como aponta sua etimologia, está aí também nesse luto do outro muito de uma *contemplação* (do latim *speculatio*); e contemplar o espelho é contemplar-se. Portanto, mesmo que se trate da presença desse outro em nós ela também nunca será alcançada, uma vez que a consciência do outro se transformaria em nossa própria consciência, uma autoconsciência através do outro. Assim, quando da morte do amigo, de uma pessoa querida, o que se apodera de nós não é a falta do outro, mas a consciência da nossa existência sem ele. O outro já não mais existe. O luto, nesse sentido, é impossível: ainda em nós, o outro está irreparavelmente distante de nós.

É nesse luto impossível, na memória enlutada que Derrida reitera a proximidade entre a memória e a morte. A morte, episódio único e irrevogável, a nós, ao outro, nos deixa entre a memória e a alucinação:

Si la mort arrive à l'autre et nous arrive par l'autre, l'ami n'est plus *qu'en nous*, *entre nous*. En lui-même, par lui-même, de lui-même, il n'est plus, plus rien. Il ne vit qu'en nous. Mais *nous* ne sommes jamais *nous-mêmes*, et entre nous, identiques à nous, un « moi » n'est jamais en lui-même, identique à lui-même, cette réflexion spéculaire ne se ferme jamais sur elle-même, elle n'apparaît pas *avant* cette *possibilité* du deuil, avant et hors de cette structure d'allégorie et de prosopopée qui constitue d'avance tout « être-en-nous », « en-moi », entre nous ou entre soi. Le *Selbst*, le *self*, le soi-même ne s'apparaît que dans cette allégorie endeuillée, dans cette prosopopée hallucinatoire – et avant même que la mort de l'autre n'arrive *effectivement*, comme on dit, dans la «réalité»<sup>20</sup>. (DERRIDA, 1988, p.49, grifos do autor)

---

<sup>19</sup> [Tudo o que dizemos então do amigo, e mesmo o que dizemos para ele, para chamá-lo, lembrá-lo, sofrer por ele com ele, tudo isso permanece desesperadamente *em nós* ou *entre nós* os vivos, sem atravessar o espelho de uma certa especulação.]

<sup>20</sup> [Se a morte chega ao outro e nos chega por outro, o amigo não está mais senão *em nós*, *entre nós*. Nele mesmo, por ele mesmo, desde ele mesmo, ele não é mais, mais nada. Ele não vive senão em nós. Mas *nós* não somos nunca *nós mesmos*, e entre nós, idênticos a nós, um “eu” não está nunca nele mesmo, idêntico a ele mesmo, esta reflexão especular não se fecha jamais sobre ela mesma, ela não aparece *antes* dessa *possibilidade* do luto, antes e fora desta estrutura de alegoria e de prosopopeia que constitui antecipadamente todo “ser-em-nós”, “em-mim”, entre nós ou entre si.

O outro vive em mim, somente em mim, pois tem sua permanência condicionada ao meu luto. Mas esse *eu* nunca foi simplesmente *eu*: a cada instante perpassado pela perda ou pela possibilidade de perda do outro. Entre a memória e a alucinação, a morte é o que determina a nossa noção de “eu” ou de “eu mesmo”: “Et tout ce que nous inscrivons dans le présent vivant de notre rapport aux autres porte déjà, toujours, une signature de *mémoires d'outre-tombe*”<sup>21</sup> (DERRIDA, 1988, p. 49). Assim, para Derrida, a memória é já enlutada em sua essência. A verdadeira memória é aquela que mora na afirmação impossível do luto, sob pena de não passar apenas de registro, técnica, documentação.

É a memória, portanto, a memória do outro, real ou projetada, a morte concreta ou apenas sonhada, o que determina a noção de nossa individualidade:

Le « moi » et le « nous » dont nous parlons alors ne surgissent ou ne se délimitent comme ce qu'ils sont qu'à travers cette expérience de l'autre, et de l'autre comme autre qui peut mourir en laissant en moi ou en nous cette mémoire de l'autre. La terrible solitude qui est la mienne ou la nôtre à la mort de l'autre, c'est elle qui constitue ce rapport à soi qu'on appelle « moi », « nous », « entre nous », « subjectivité », « intersubjectivité », « mémoire ». La *possibilité* de la mort « arrive », si je puis dire, « avant » ces différentes instances et les rend possibles. Il faut préciser : la possibilité de la mort de l'autre *comme* de la mienne ou de la nôtre instruit mon rapport à l'autre et la finitude de la mémoire.<sup>22</sup> (DERRIDA, 1988, p. 51 -2)

---

O *Selbst*, o *self*, o si mesmo só aparece nesta alegoria enlutada, nesta prosopopeia alucinatória - e antes mesmo que a morte do outro aconteça realmente, como se diz, na “realidade”].

<sup>21</sup> [E tudo que nós inscrevemos no presente vivo de nossa relação com os outros já carrega, sempre, uma assinatura de *memórias de além-túmulo*.]

<sup>22</sup> O “eu” e o “nós” de que falamos não surgem, então, ou não se delimitam como o que são a não ser através desta experiência do outro, e do outro como outro que pode morrer deixando em mim ou em nós essa memória do outro. A terrível solidão que é a minha ou a nossa na morte do outro é ela que constitui a relação a si que se chama “eu”, “nós”, “entre nós”, “subjectividade”, “intersubjetividade”, “memória”. A possibilidade da morte “acontece”, por assim dizer, antes destas diferentes instâncias e as torna possíveis. Mais precisamente: a possibilidade da morte do outro *como* da minha ou da nossa instrui minha relação com o outro e a finitude da memória.

É o que percebe Beckett<sup>23</sup> sobre a morte da avó de Marcel, em *À la Recherche du temps perdu*. O narrador só se dá conta de sua morte, de que “nada mais restou dela além de um nome” um ano depois, em um daqueles típicos momentos proustianos em que a memória involuntária faz emergir o reconhecimento. Beckett examina que este momento, para além de revelar a avó morta, devolve ao narrador a “realidade de seu eu perdido”. É na lembrança da avó feliz e dos momentos de ternura que Marcel sofrerá o seu padecimento: “A memória insistente de crueldades para com alguém que já morreu é um flagelo, pois os mortos só estão mortos na medida em que continuam a existir no coração do sobrevivente” (BECKETT, 2003, p. 44).

Se nos atentarmos bem às circunstâncias de escrita nos três romances, elas nos remetem a uma situação de luto. Laurentina sabe, no leito de morte da mãe, que fora adotada, e por conta dessa revelação empreende a viagem para a África. Ao chegar lá para conhecer o verdadeiro pai, perde-o por muito pouco tempo: “*Infeliz coincidência*. Não sei como lhe chamar. Faustino Manso, o meu pai, morreu ontem à tarde.” (AGUALUSA, 2007, p. 31, grifos do autor). Não podendo recorrer ao próprio Faustino Manso – Hamlet teve o privilégio de poucos de poder falar com o pai morto e receber uma revelação que mudaria sua vida – decide recolher dados sobre ele, percorrendo a parte sul do continente africano, detendo-se nos lugares onde viveu. É aí que se inicia a sua escrita: anotações de diários, entrevistas, notas.

Da mesma forma, no *Relato*, a narradora chega a Manaus, após vinte anos de ausência, mas não consegue rever a avó/mãe adotiva a tempo: Emilie morre antes que elas possam se reencontrar. Assim como aconteceu com Laurentina, por questão de horas o encontro não foi possível. A escrita do relato já estava programada – a narradora havia prometido ao irmão que contaria com riqueza de detalhes a adiada visita, mas a morte de Emilie faz com que o projeto cresça e admita a participação de outras vozes narrativas, talvez em busca de uma melhor precisão desse passado.

Em *Esplendor*, a morte paira por toda a narrativa: seja na ideia de suicídio de Clarisse, na incerteza do destino de Rui ou nos perigos iminentes da guerra, em

---

<sup>23</sup> BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Angola. Além disso, os diferentes tempos da narrativa e as quatro vozes que narram vão convergir todos para a noite de natal de 1995, que, ao contrário de celebrar um nascimento, marca a data de execução de Isilda. A ironia é que cada um dos filhos está pensando na própria morte; a mãe, quem verdadeiramente morre, pensa na vida deles.

Se estendermos a compreensão da memória para o campo da vida, uma declaração de Hatoum encerra bem essa questão:

Mas foi a notícia de uma perda real que me enlutou quando morava na Espanha: o desaparecimento de uma pessoa amada, a morte de um velho narrador em Manaus. Essa perda adiou minha viagem ao Oriente, mas me estimulou a fazer uma outra, só que desta vez imaginária. Viagem que é também desejo, no sentido amplo que o verbo desejar evoca. Desejar (do latim *desiderare*) e considerar têm a mesma raiz latina (*sidus*), que significava na Idade Média, observar um astro com a finalidade de pressagiar. Desejar pode, então, ter o sentido de lamentar uma ausência e esperar seu regresso. Viagem que se materializa por meio de signos e símbolos, a literatura tenta preencher esse espaço em branco, essa ausência ou perda de algo do passado. O meu relato tenta recuperar e reinventar uma voz perdida num pequeno espaço chamado Fenícia, na longínqua Manaus. Mas essa voz é também plural: diálogo de vozes entre narradores do Ocidente e do Oriente que me ajudaram a inventar, ao longo de vários anos, uma história de um certo Oriente. (HATOUM, 1993, p. 4)

A cabeça em mármore, portanto, inscreve no quadro tanto a memória como técnica, como a memória como trauma. A proximidade com a morte, aliás, está tanto numa quanto noutra: já na origem da arte da memória, lá no trágico acidente do qual escapou Simônides, a morte é fator definitivo para o desencadeamento do processo rememorativo. Mas mantenhamo-nos ainda por um instante em terrenos sombrios: é preciso reparar no notável efeito de claro-escuro criado pela sombra na face esquerda daquela cabeça de Magritte. Nele é possível ler ainda a intrínseca relação da memória com o esquecimento, pois para além de uma simples oposição, é possível – eu diria, é preciso – ver o esquecimento como uma das partes constitutivas da memória.

Santo Agostinho já exprime essa complexa relação, intuindo que não se trata bem de uma oposição: “quando me lembro da memória, esta fica presente a si, por si

mesma. Quando me lembro do esquecimento, estão ao mesmo tempo presentes o esquecimento e a memória: a memória que faz com que recorde, e o esquecimento que lembro” (AGOSTINHO, 1973, p.206). Pois a memória trabalha não só para armazenar como também para apagar. Como explica Marc Augé, o esquecimento, ao contrário de ser a ausência de memória, é aquilo que a produz: “L’oubli, em somme, est la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit”<sup>24</sup> (AUGÉ, 2001, p.30). A lembrança só pode acontecer a partir de um processo complexo que envolve o apagamento de certas imagens para que outras sejam armazenadas<sup>25</sup>. Do contrário, sem a operação de seleção, o que haveria seria uma grande confusão, sem qualquer sentido. O armazenamento das lembranças envolve, portanto, etapas de seleção, organização e produção de sentido, uma vez que o que resta na lembrança não é o evento passado em si, mas aquilo que compreendemos dele.

Nas *Mulheres*, o texto parece espelhar a lembrança fragmentária de seus personagens. O escritor-personagem, em uma noite de bebedeira – e aí se têm intensificados os esquecimentos e apagões da memória – não consegue lembrar muito bem daquela noite, recordando-se apenas de imagens soltas (AGUALUSA, 2007, p. 269). Imagens soltas. É disso que parece compor-se o romance. Cenas esparsas, fragmentos de textos, memória lacunar. A narrativa é composta da superposição desses elementos, e não há, como acontece no *Relato*, alguém que organize tudo: o roteiro do filme e, por extensão, o próprio romance, estão em elaboração, assim como a própria vida de Laurentina. É dela, aliás, a narração de uma lembrança cheia de falhas, na qual se inscrevem determinados momentos em detrimento de outros. Para evitar uma citação excessivamente longa, cortei algumas partes do texto, procurando manter apenas os elementos que elucidassem esse processo:

---

<sup>24</sup> [O esquecimento, em suma, é a força vital da memória e a lembrança o produto]

<sup>25</sup> Para Freud, não existe apagamento. Tudo é registrado na memória. Ainda que fiquem inacessíveis no aparelho psíquico, os traços mnemônicos permanecem todos armazenados. Garcia-Roza explica que “embora seja possível encontrarmos aqui alguma semelhança com a tese de Bergson da conservação integral do passado, devemos ter em conta que Freud está falando da permanência de *traços* e não da lembrança de um acontecimento. O traço permanece para sempre, mas o que se repete como memória não é o traço enquanto inalterado e sim as diferenças entre os trilhamentos (*Bahnungen*). Embora os traços sejam permanentes, a memória é sempre uma memória diferencial.” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 34)

Olho para trás e não consigo compreender como fui capaz de bater à porta do quarto de Bartolomeu. A minha memória dessas horas continua imprecisa. Fragmentos. Uma ocasião, há muitos anos, ia de carro com o meu pai, numa rua de Lisboa, quando um táxi nos abalroou. (...) Associo o desastre a um outro acidente, menor, quando o meu pai me soltou, inadvertidamente enquanto girava comigo, segurando-me pelas mãos, na sala de visitas da nossa casa. (...) Tanto num caso quanto noutro do que me lembro é do mundo a girar rapidamente. Um gosto de sangue na boca. (...) e a única imagem que consigo evocar, entre o instante em que o táxi embateu contra o nosso carro, e o momento em que dei por mim a entrar no banco de urgência, é a de uma enfermeira, dentro da ambulância, a olhar para mim e a dizer-me: “Isso não é nada, filha, isso não é nada.” Por mais que me esforce também não me recordo de ter saído do quarto de Bartolomeu. No entanto, lembro-me agora, acho que me lembro, de ter reencontrado Lili no corredor. (...) Curioso, penso em Lili e vem-me à memória o rosto de Mauro. Num curto espaço de tempo um ruivo e uma ruiva entraram na minha vida e saíram dela – um deles a tiro. O vermelho, já se sabe, é a cor do perigo. (AGUALUSA, 2007, p. 413-4)

A lembrança, processo posterior de recuperação daquilo que está guardado na memória, opera por associação: sem compreender os detalhes de uma noite recente, a protagonista se dispõe a compreender como se dá a memória. É quando ela se dá conta de que não é a primeira vez que a memória falha, dando-lhe acesso apenas a fragmentos. E, como ela mesma diz, associa um episódio a outros: a falha da memória a leva ao acidente de carro, que a leva ao incidente na brincadeira com o pai, daí à enfermeira que a conforta e ajuda, a enfermeira, por sua vez, à Lili (que também a conforta e ajuda, levando-a de volta ao quarto). O vermelho do cabelo de Lili – mais uma vez o vermelho – recupera a figura de outro ruivo, marcado de vermelho não apenas no cabelo, mas sobretudo no ferimento à bala.

Do mesmo modo que vemos tantas imagens condensadas nesse pequeno parágrafo que reproduz o instante de memória da personagem, a leitura da obra se dá em processo semelhante. Os dois níveis do enredo, o do escritor-personagem e o de Laurentina, alternam-se sem um critério de ordem aparente. Também o tempo não é linear, especialmente no que diz respeito à ordem das datas do diário do escritor. Revezam também as vozes narrativas e o tipo de texto: cartas, páginas de diário,

excertos de entrevistas, de um catálogo de exposição, um e-mail, além do relato dos encontros e das intrigas da história.

Coincidentemente, Clarisse, do *Esplendor*, tem uma lembrança parecida com a de Laurentina. Seu pai também costumava rodá-la:

flutuar num rodopio de pássaros e árvores ao contrário, uma reviravolta, uma vertigem, um pânico feliz.

- Vou cair

como se fosse morrer e não morria que o meu pai segurava-me antes de me magoar na terra, lembro-me do cheiro dele, da unha aleijada do polegar que não metia impressão, era engraçado sentir o alfinete com o dedo, nunca mais atravessamos o terraço em um só pé, a minha mãe tomando partido de quem vinha atrasado

- Depressa depressa (ANTUNES, 1999, p. 360)

Também em termos de construção, a cena se parece com aquela de *Mulheres*: ela está inserida entre diversas outras pequenas lembranças da época da infância, que vão surgindo a partir de palavras-mote da descrição anterior. O capítulo começa com Clarisse no sofá da sala, acordando sobressaltada ao escutar alguém chamar seu nome. Aparentemente ninguém a chamou; a narração prossegue e alcança o ponto em que a memória indica a voz que jamais parou de chamá-la: seu pai, em seu leito de morte. Os presentes do amante sobre o sofá a remetem aos presentes de natal da infância; seu presente, no natal do qual se lembra, era um relógio de pulso. Do relógio de pulso, a ilusão de poder parecer mais velha com ele e calçada com sapatos de salto alto; dos saltos, Carlos e os insultos, “reboladeira” – o primeiro indício de injúrias ainda maiores pouco mais tarde –; da implicância de Carlos para a ofensa dos homens da cidade; dos homens da cidade – que as tratavam com desrespeito, a ela e a mãe – de volta ao presente, ao amante Luís Felipe. Mas a lembrança do relógio volta, e com ele mais uma série de associações: aquela vontade de que a hora do almoço pudesse avançar como quisesse; a hora do almoço em família, as broncas da mãe para corrigir a postura, para não ficar como a prima Deodata; da prima Deodata, velha, solitária e corcunda, a vontade de voltar o tempo com o relógio de pulso, voltar as horas e visitar o Carlos para a ceia, voltar ao tempo em que ela e Carlos atravessavam o terraço em

um pé e o pai a girava no ar, cena transcrita acima. Daí a narração segue da mesma forma, com uma palavra que puxa uma cena e outra e outra.

Assim se constrói toda a narração. Cada capítulo parte de uma cena inicial no presente, e algo do presente, seja um objeto, seja uma palavra, desencadeia o fluxo de recordações. A recordação do passado, assim, não é algo linear, e ela revém em pequenos fragmentos, quadros, frases soltas, cheiros. O romance, nesse sentido, tenta dar conta dessa multiplicidade, abrindo mão de uma narração direta, com uma história contada com começo, meio e fim. Assim como a lembrança real, a narrativa prevê os buracos que perfuram a memória, seus apagamentos, os silêncios que se impõem.

No *Relato*, os lapsos e lacunas da memória são representados em uma narrativa que vai e volta, preenchendo-se aos poucos, complementada pelas diversas vozes que a compõem. Os eventos mais importantes daquela família aparecem diversas vezes ao longo do romance, cada vez com um matiz diferente. Porque não é possível ter a totalidade do passado, as falhas devem ser preenchidas com as histórias dos outros e também com a imaginação. Muitas coisas que aparecem já no primeiro capítulo só poderão ser compreendidas ao final do livro ou mesmo em uma releitura. Um bom exemplo, que inclusive dialoga com a lembrança de Clarisse, do *Esplendor*, é o relógio de pulso. Já nas primeiras páginas do romance, a narradora diz:

Já eram quase sete horas quando resolvi sair de casa. Retirei do alforje o caderno, o gravador e as cartas que me enviaste da Espanha e coloquei tudo sobre uma mesinha de ônix, ao lado do desenho afixado na sala. Por distração ou hábito, deixei no pulso o relógio. Nunca imaginei que naquele dia iria consultá-lo mil vezes, muitas inutilmente, outras para que o tempo voasse ou desse um salto inesperado. (HATOUM, 2002, p. 12)

É apenas no capítulo 6 que é possível estabelecer as relações entre o relógio de pulso e o restante da narrativa. Aqui, na entrada da história, fica suspenso o motivo da ansiedade que a faz consultá-lo diversas vezes. Só depois fica claro o sentido de presságio que aquela ansiedade sem explicação significou. Tendo adiado o encontro

com Emilie a manhã inteira, algo está entredito no medo da hora. Ao chegar enfim a sua casa, já era tarde demais.

É desse modo que os episódios mais marcantes da história, como a morte de Emilie, o suicídio de Emir e o acidente trágico de Soraya Ângela aparecem, assim lançados discretamente desde o início do relato para serem depois progressivamente retomados pelos diferentes narradores, matizando infinitamente as versões da história e lutando contra o esquecimento.

Seja como arte mnemotécnica, seja na inscrição de um evento traumático, a memória está, como vimos, estreitamente ligada à morte. A morte do outro – do eu pensado como outro ou do outro que muito faz parte de mim – é de certa forma o que desencadeia a necessidade de escrita. Pensada em outros termos, a vontade de escrever surge da consciência da finitude da vida. Se, por um lado, a memória se liga à morte, àquilo que se esvai e se apaga, é também o que permanece, o que se demora, o que se dá em contraposição ao esquecimento, à parcela de apagamento a que se devem suceder as lembranças.

## 1. 2. A folha

Para além de sua força contrastante de elemento orgânico em oposição à mineralidade da frente, tanto em português como em francês (*feuille*) folha também significa um pedaço de papel. A partir daí é possível estabelecer um conjunto de analogias entre as palavras derivadas, folha – folhear – folhetim (*feuille – feuilleter – feuilleton*), em que todas carregam o vínculo com a escritura. Em português, as definições mencionam o livro, o bloco, o caderno e aquilo que está escrito, impresso em uma folha. Houaiss inclui ainda, como sentido de folhear, “**abrir para ler**”. O folhetim, que pode ser um texto literário de pouco valor; mas também, conforme o *Robert*, o episódio de um romance publicado regularmente em um jornal. Ainda, uma história fragmentada; uma crônica regular; uma história inverossímil. Como elo que liga o papel e a escrita, portanto, pode estar a ficção.

Em uma tela posterior, chamada *Les mémoires d'un saint*, Magritte parece reiterar essa mesma associação entre memória, ficção e escritura. A tela é composta por uma “estrutura” ovalada, como que se fechasse sobre si mesma. Por dentro, o mesmo céu cheio de nuvens imiscuindo-se no mar; por fora, na porção que pode ser vista, as cortinas vermelhas que, olhadas por outro ângulo, transformam a imagem do céu em um palco. A “estrutura” permaneceria estranha e inacessível não fosse por um detalhe à direita, uma ponta dobrada, fazendo com que um pedaço de céu se sobrepusesse a um pedaço da cortina, como uma folha de papel dobrada que faz o conteúdo de uma página se colocar sobre o da outra. A forma ovalada revela, a partir desse detalhe, uma estreita semelhança com um papel desenrolado, tal qual um antigo papiro. Por tratar-se da memória de um santo, a imagem da memória contida nessa remota folha não soa muita estranha.

Talvez a metáfora mais conhecida para a memória seja aquela do bloco de cera. É no texto platônico *Teeteto* que, ao discutir com o jovem aprendiz, Sócrates dá a famosa explicação da memória humana:

Suponhamos, agora, só para argumentar, que na alma há um cunho de cera; numas pessoas, maior; noutras, menor; nalguns casos, de cera limpa; noutros, com impurezas, ou mais dura ou mais úmida, conforme o tipo, senão mesmo de boa consistência, como é preciso que seja. Diremos, pois, que se trata de uma dádiva de Mnemosine, mãe das Musas, e que sempre que queremos lembrar-nos de algo visto ou ouvido, ou mesmo pensado calcamos a cera mole sobre nossas sensações ou pensamentos e nela os gravamos em relevo, como se dá com os sinetes dos anéis. Do que fica impresso, temos lembrança e conhecimento enquanto persiste a imagem; o que se apaga ou não pôde ser impresso, esquecemos e ignoramos. (PLATÃO, 2001, p. 55)

Para Platão, a memória seria, então, um processo que envolveria a “impressão” das lembranças. Essa impressão pode ser tanto ativa – quando temos a intenção de lembrar – ou passiva – quando algo externo gera a impressão: a pressão do sinete propriamente dita. Sócrates prossegue estendendo a alusão da cera aos diferentes graus de memória; a eficácia da memória estaria para ele diretamente relacionada à qualidade da cera. Em alguns, mole demais, noutros, já muito seca: alguns se lembram

até de pequenos detalhes de eventos passados, enquanto outros se esquecem até mesmo dos fatos mais recentes. Entretanto, para ele, nem tudo se imprime na alma, não se pode lembrar de tudo: “The problem of forgetting is thus posed in the first instance as an effacement of traces, either because they are unclear at the moment of imprinting or insufficiently deep”<sup>26</sup> (WHITEHEAD, 2009, p. 16). Vale ressaltar ainda que a impressão da memória é dada por esse selo, marca de uma assinatura, de um estar no mundo que se caracteriza por inscrever, a partir de uma linguagem pictórico-verbal, a autoria daquele feito, no caso, da memória gravada na cera. Vemos aí certo imperativo do lembrar e do esquecer; somente o impresso na alma é importante para o pensamento.

Platão condenava o uso da memória como técnica, em nome de uma “memória natural”, reflexo do mundo das ideias. Ele conhecia a arte da mnemônica, mas a considerava como uma profanação da verdadeira memória. Relacionando a memória ao conhecimento, no *Menon*, o filósofo diz que saber é, na verdade, lembrar-se. Em sua concepção da imortalidade da alma, aprender as coisas nada mais é do que reavivar o que se tem guardado na memória, ou seja, não há aquisição do saber, mas sim um desvelamento.

A aversão pela mnemotécnica se estende à escrita. No *Fedro*, Platão desenvolve a ideia de que a escrita atrofia a memória, que passa a confiar a algo externo aquilo que deveria estar impresso nela mesma. Como parte de seu argumento, Platão encena Sócrates narrando para Fedro a estória do deus egípcio Theuth, inventor dos números e dos cálculos, e também da escrita.

Interessa-nos aqui a leitura de Jacques Derrida acerca desse texto, em *A farmácia de Platão*. De acordo com Derrida, para além de ser um descrédito da escrita, esse texto de Platão instaura a diferença entre dois tipos de escritura: uma má (que lê a palavra grega *pharmakon* como veneno) e uma boa (que a lê como remédio):

---

<sup>26</sup> [O problema do esquecimento é assim colocado num primeiro momento como um apagamento dos traços, ou porque não são claros no momento da impressão, ou insuficientemente profundos].

que uma pequena mancha, isto é, uma nódoa (*macula*), marcava em fundo de pano, para todo o diálogo, a cena desta *virgem* precipitada no abismo, surpreendida pela morte *ao brincar com Farmaceia*. Farmaceia (*Pharmakeia*) é também um nome comum que significa a administração do *phármakon*, da droga: do remédio e/ou do veneno. (DERRIDA, 2005, p. 14)

A invenção de Theuth, então, é boa para a memória da rememoração, da recolecção (a *hupómnesis*), fazendo enfraquecer, por outro lado, a grande memória, a memória viva (a *mneme*). Ora, Platão é pego pela própria palavra. Ele está, neste momento, lançando mão daquilo que ele mesmo condena. Derrida aponta:

Querendo pôr tudo a seu favor, o litigante acumula argumentos contraditórios: 1. A caldeira que devolvo a você está nova. 2. Os buracos já estavam nela quando você me emprestou. 3. Aliás, você nunca me emprestou uma caldeira. Do mesmo modo: 1. A escritura é rigorosamente exterior e inferior à memória e à fala vivas, que não são, pois, afetadas por ela. 2. Ela lhes é nociva porque as adormece e as infecta na sua vida mesma, que estaria intacta sem ela. Não haveria buracos de memória e fala sem a escritura. 3. Aliás, se se fez apelo à hipomnésia e à escritura, não é por seu próprio valor, é porque a memória viva é finita, já tinha buracos antes mesmo que a escritura deixasse nela seus rastros. (DERRIDA, 2005, p. 57)

O argumento que condena a escritura é o mesmo que justifica sua utilização: a escritura é ruim porque enfraquece a memória viva, tornando-a cheia de falhas; ao mesmo tempo, recorre-se à escritura porque a memória oral é falha. Assim, conclui Derrida, “a escritura não tem nenhum efeito sobre a memória”; ou seja, se atrapalha é ruim; se ajuda, o é do mesmo tanto. Platão parece simplesmente dar voltas sobre argumentos contraditórios. Além do mais, não está o próprio Platão fazendo aquilo mesmo que ele critica: escrevendo?

Uma segunda metáfora importante que une a memória à escrita tem inegável influência de Platão. Trata-se do bloco mágico freudiano. O princípio é bem parecido com aquele que rege a metáfora do bloco de cera: na memória são impressas as lembranças. A escrita, também aqui, não passa de um memento: “pode-se recorrer a uma folha de papel para anotar o que não se quer esquecer. Complementa-se e assegura-se, assim, a função mnemônica”, diz Freud já no primeiro de *Uma nota sobre o*

*bloco mágico*. O material no qual se escreve é o correspondente concreto da memória, invisível.

É um novo aparelho disponível no mercado da época a forma mais próxima daquela que constitui a nossa memória, pois o bloco mágico pode receber infinitas novas anotações sem que se tenha de recorrer a outro material quando acabar o espaço; basta apagá-las. O apagamento, entretanto, não é definitivo, pois “sob uma iluminação adequada, constata-se que, na placa de cera, ficou um registro legível e permanente da escrita anterior” (FREUD, 2007, p. 140). Muito embora esse aparelho não permita que essas inscrições sejam reutilizadas – como acontece, de fato, com nossa memória –, o bloco mágico é, segundo Freud, ainda a metáfora mais eficaz para ajudar na compreensão do aparelho psíquico, em especial o funcionamento da memória.

Também quanto a essa metáfora, é importante recorrer a Derrida. Em “Freud e a cena da escritura”, Derrida observa que no bloco mágico há, para além da escritura como espacialidade, uma dimensão temporal implicada nas inscrições deixadas pelo estilete. Lido “sob uma luz adequada”, este tempo pertence àquilo que define o bloco mágico como tal, as próprias camadas de escrita. Não há neste modelo a subjacência de um tempo linear, ao contrário, ele se dá na interrupção, na descontinuidade:

A temporalidade como espaçamento não será apenas a descontinuidade horizontal na cadeia de signos mas a escritura como interrupção e restabelecimento do contato entre as diversas profundidades das camadas psíquicas, o material temporal tão heterogêneo do próprio trabalho psíquico. Não encontramos aí nem a continuidade da linha nem a homogeneidade do volume; mas a duração e a profundidade diferenciadas de uma cena, o seu espaçamento (DERRIDA, 2002, p. 219-20)

A escritura coloca-se aleatoriamente naquele espaço, quebrando a ordem esperada, por exemplo, de uma página pautada. Se o espaço é descontínuo – com falhas, interrupções, lacunas – o tempo está também ele desordenado. Entretanto, ainda que Freud tenha avançado nas reflexões sobre a memória e a escrita, investindo em um modelo de metáfora que dê conta um pouco mais da complexidade do

aparelho psíquico, para Derrida, estacou ao manter a perspectiva que privilegia uma escrita interior em detrimento de outra, exterior, suplementar e instrumental. Nesse sentido, Freud parece compartilhar da concepção platônica que trata a escritura como mero suplemento.

Mas é um aspecto comum aos dois autores analisados por Derrida que gostaria de destacar aqui: o fato de terem sido, tanto Freud quanto Platão, apanhados pela escritura. Em outras palavras, a (en)cenação da escritura: “Freud, portanto, apresenta-nos a cena da escritura. Como todos aqueles que escrevem. E como todos aqueles que sabem escrever, deixou a cena desdobrar-se, repetir-se e denunciar-se a si mesma na cena” (DERRIDA, 2002, p.225). A escritura, nesse sentido, para além de ser mero suplemento à fala, ganha estatuto outro quando ativa: é a própria escritura que rege a escritura. A cena da escritura é, portanto, a cena da obstinação por uma palavra, por uma metáfora, é a insistência do tema que não cessa de se reinventar.

Como observei na análise da cabeça na tela de Magritte, com relação ao luto enquanto elemento desencadeador da escrita, é já no nível da diegese que os três romances entrelaçam memória e escrita. Talvez em *Esplendor* não fique muito claro o que se passa realmente, mas o discurso pode ser lido em sua ambiguidade como um registro escrito. Se por um lado não há uma comprovação que dê a certeza de que os relatos de Isilda são cartas ou páginas de um diário, não há nada também que prove o contrário. Já nos outros dois romances, o registro escrito é claramente marcado, inclusive pela variedade de formas: cartas, depoimentos, entrevistas, registros em diários, e-mails, entre outros. Há ainda explicitamente declarada a intencionalidade de organização e seleção por parte dos personagens que se encarregam da narração. Em *As Mulheres* é preciso destacar os dois níveis da diegese: em primeiro plano está o escritor-personagem, que em páginas de seu diário de bordo descreve o processo de composição do roteiro de um filme. Em um segundo plano está justamente a história que ele escreve, a odisséia de Laurentina. Laurentina, por seu turno, escreve ela também um roteiro; também ele fruto da viagem que está empreendendo. Toda a história de Laurentina é, aliás, resumida já nas primeiras páginas do livro, na segunda

incursão no diário do escritor-personagem, quando este relata a conversa que tivera com a amiga Karen:

20h - A Karen veio buscar-me ao hotel e depois caminhamos até à praia. Passámos parte da manhã, e umas boas horas depois do almoço, a conversar sobre o filme. Esboçámos um enredo. Queremos contar a história de uma documentarista portuguesa que viaja até Luanda para assistir ao funeral do pai, Faustino Manso, famoso cantor e compositor angolano. A partir de certa altura Laurentina decide reconstruir o percurso do pai, o qual, durante os anos 60 e 70, percorreu toda a costa da África Austral, desde Luanda à Ilha de Moçambique. Faustino ficava dois ou três anos em cada cidade, às vezes um pouco mais, fundava uma família, e voltava à estrada. Em cada cidade visitada Laurentina grava os testemunhos das viúvas de Faustino, e dos seus numerosos filhos, bem como de muitas outras pessoas que conviveram com ele. O retrato que pouco a pouco começa a emergir é o de um homem misteriosamente complexo. No final Laurentina descobre que Faustino Manso era estéril. (AGUALUSA, 2007, p. 37-8)

Mesmo o elemento mais surpreendente da história - o fato de que Faustino Manso era estéril, o que torna toda a viagem “inútil” - é revelado sem a menor cerimônia. É certo, entretanto, que o leitor só se dará conta disso muito provavelmente em uma releitura da obra - e o autor maliciosamente joga com isso - mas o fato é que toda a trama está ali desvelada<sup>27</sup>. Um leitor que se interesse preferencialmente pelo enredo poderia ser desencorajado da leitura nesse momento. Esse mesmo procedimento pode ser observado no *Relato*. Um pouco mais dissimulado, é bem verdade, mas de qualquer forma a essência da história já está toda no primeiro capítulo.

---

<sup>27</sup> Em *Grande Sertão: Veredas* há um momento muito parecido com este. Exatamente no meio do livro, trecho que nomeei como “meio-do-livro”, há um único parágrafo, de três páginas, que conta, em linguagem paratática, todo o enredo do romance. Vale ressaltar ainda que a morte de Diadorim é anunciada antes mesmo dessa passagem. Riobaldo diz claramente “Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto a mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim...” (ROSA, 1986, p. 165). Para estas informações, ver minha dissertação de mestrado, RODRIGUES, Fabricia Wallace. *Desconstrução, Ficção: Veredas*.

Mas esses são apenas os primeiros indícios do problema mais profundamente colocado por essas obras: o colocar-se em cena na escritura. Como Derrida demonstrou, a palavra pega, prega peças, instaura a contradição no núcleo mesmo da escrita. Trata-se da real complexidade daquilo que se entende como “ficção”. Mas essa análise reservarei para os próximos capítulos. Por enquanto, o apontamento desses primeiros indícios: o texto que pensa o texto se fazendo.

Para finalizar esses breves comentários sobre a memória e a escrita, gostaria de comentar ainda uma outra obra de arte, a instalação *Mémoires de crayons*<sup>28</sup>, de Jean-Louis Boissier. O artista se propõe, de acordo com suas próprias palavras, a refletir sobre “a memória ligada aos objetos e sobre a capacidade da linguagem de dizer uma coleção de objetos únicos.” Duas mesas dispostas paralelamente compõem a instalação. Em uma, a vitrine expõe a coleção de 1024 lápis, distribuídos em 32 divisórias. Na outra, um computador, que dá acesso aos arquivos escritos para cada um dos lápis: neles, sua descrição e um breve relato contando sua origem ou como foi incorporado à coleção. Cada história é a história do lápis, mas também um fragmento da história de Boissier, um pedaço de sua vida guardado na memória. No encontro ao acaso, a coleção de lápis então se transforma em uma coleção de lugares, objetos, trajetórias, momentos. Os visitantes, por sua vez, podem interagir com a obra, escrevendo no computador a descrição de algum dos lápis; se a descrição estiver correta, dá acesso ao seu arquivo. Cada história, feita com palavras, é traduzida em imagem, seguida das palavras que compõem seu relato. Diversas memórias são contadas nesses dois ícones – o lápis e o computador – a memória do artista, que é, por sua vez, múltipla, dadas as infinitas possibilidades de combinações, a memória de uma memória, isto é, do registro, do arquivamento, desde o lápis até a memória virtual do computador:

Cette installation est une tabula rasa, pas seulement la table rase, la table vide sur laquelle je poserai l'ordinateur qui contient, lui, la table, le tableau indexé de mes crayons « mémoratifs ». C'est la « tablette de cire vierge », la métaphore que donne Aristote pour l'esprit à notre

---

<sup>28</sup>Instalação interativa sobre uma coleção de lápis. Centre Pompidou, 2001. <http://jlggb.net/jlb/>.

naissance, avant qu'aucune pensée ne s'y inscrive. Une autre manière de *Wunderblock* (l'ardoise magique dont l'ordinateur pourrait bien être la version la plus moderne), ou encore d'*album* c'est-à-dire de feuilles blanches.<sup>29</sup> (BOISSIER, 2001, s/p)

Os jogos com as palavras *table*, *tabula*, *tableau*, *tablete* remetem à escrita e às suas circunstâncias: a mesa, como “material” do escritor, onde se poussa a folha branca, o computador, o *tablet*. Inclui-se aí a metáfora clássica da memória, comumente representada por um objeto sujeito à inscrição: a cera platônica, o bloco mágico freudiano. A memória se inscreve nesse gesto: como registro e como matéria da escrita. A memória escrita – pelo lápis, pelo computador – é arquivada, mas sobretudo produzida. E ao fazer-se, faz também Boissier e o espectador, pois este é cada uma daquelas histórias e é cada vez diferente, transpassado por aquela escrita. Como explica Dowe Draaisma, “a palavra latina *memoria* tinha duplo sentido: ‘memória’ e ‘autobiografia’”. (2005, p. 49). Em francês, como sublinha Derrida em *Mémoires: pour Paul de Man*, o sentido varia de acordo com o gênero da palavra: no feminino, significa memória, em seu uso mais comum. Mas no masculino ela significa “testemunho escrito de uma pessoa sobre sua vida, sobre os acontecimentos vividos”. O mesmo sentido se encontra em português, conforme aponta o dicionário Houaiss, sinônimo de “memorial”. O espectador também não está imune a este processo, pois ao ler aquelas histórias é lançado nas suas próprias lembranças, e a memória daquele outro passa a ser sua. Por fim, na saída, como *souvenir*, o visitante pode levar um lápis – também ele inserido nesse gesto-convite à escrita da memória.

### 1. 3. O guizo (*le grelot*)

---

<sup>29</sup> [Essa instalação é uma tábula rasa, não somente uma tábua rasa, uma mesa vazia sobre a qual eu colocaria o computador que contém, ele, a tábula, o tabuleiro indexado de meus lápis “memorativos”. É o “tablete de cera virgem”, a metáfora de Aristóteles para a mente no nosso nascimento antes que algum pensamento aí se inscreva. Uma outra forma de *Wunderblock* (a ardósia mágica da qual o computador poderia ser a versão mais moderna), ou ainda de álbum, ou seja, de folhas brancas.]

Figura enigmática, o guizo está presente em inúmeras obras de Magritte. Surgindo na tela como elemento secundário, como na conhecida *Le double secret* e em *Le gouffre argenté*, ou como figura central, como em *L'automate*, na qual o guizo aparece no centro da tela, “sentado” sobre uma poltrona, e nas telas *La voix des airs* e *Les fleurs de l'abîme*, em que se pode vê-los gigantes, tais quais balões, o guizo é considerado como a marca do pintor belga.

Mas o que afinal poderia significar a presença de um guizo nessa tela, o que poderia dizer sobre a memória uma esfera metálica oca, que contém pedaços de metal em seu interior e que soam quando agitados? A primeira associação que se pode fazer é entre a memória e os sentidos. O guizo seria então uma metonímia para os cinco sentidos, portas de entrada das sensações.

O olfato parece ser o principal sentido de acesso à memória no *Relato*. É ele que aproxima as frutas, a casa e mesmo as pessoas: “Na infância há odores inesquecíveis. Durante esses anos de ausência, não sei se seria capaz de recompor na memória o corpo inteiro de Hindié, mas o bafo que se despregava dela, mesmo à distância, me perseguiu como a golfada de um vento eterno vindo de muito longe” (HATOUM, 2002, p.37). O romance todo, aliás, é uma amálgama de cores, aromas, sabores.

Em *As Mulheres*, a referência à memória acessada pelos sentidos é um tanto irônica. Laurentina é a moça europeia que idealiza a África, com base nos depoimentos e lembranças do pai, que resente a distância de sua terra. O trecho abaixo é do capítulo “Os sonhos cheiram melhor do que a realidade”:

Quando o avião aterrou em Luanda e abriram as portas, parei um instante no cima das escadas e enchi os pulmões de ar. Queria sentir o cheiro de África. Mandume abanou a cabeça, infeliz:

- Merda de calor!

Enfureci-me:

- Ainda nem pisamos em terra e tu já protestas. Não sabes apreciar as coisas boas?

- Que coisas boas?

- Sei lá, o cheiro, por exemplo. O cheiro de África!

Mandume olhou-me, perplexo:

- O cheiro de África?! Cheira a xixi, caramba!...

Fiquei calada, cheirava mesmo. (AGUALUSA, 2007, p. 44)

O olhar idealizado de Laurentina se contrapõe ao do namorado Mandume, de antemão indisposto para com a viagem. Os dois pontos de vista se chocam; Mandume repara e reclama do calor, uma sensação daquele exato momento. Laurentina, por sua vez, recorre às palavras de Dário. A lembrança do pai contrasta com a realidade que Laurentina encontra por lá.

É possível ainda pensar no guizo pela expressão francesa *attacher le grelot*, que significa “tomar a iniciativa”. De acordo com os dicionários etimológicos franceses, essa expressão pode ter vindo de uma fábula de La Fontaine, “Conseil tenu par les rats”. Conta a história que um grupo de ratos tem a ideia de prender um guizo no pescoço do gato que está sempre à espreita, pronto para comê-los. Assim, quando o gato estivesse por perto, seria possível ouvi-lo chegando. Todos os ratos aprovam a ideia, mas ninguém se dispõe a ser aquele a prender o guizo no pescoço do gato; daí a expressão. Sendo assim, o guizo também tem o sentido de prenúncio, com a capacidade de anunciar aquilo que está por vir.

O próprio Proust, protagonista do célebre episódio da *madeleine* com a infusão de tília, não poucas vezes menciona o som do *grelot*, instituindo, agora através da audição, o acesso à esse campo difuso da memória:

Les soirs où, assis devant la maison sous le grand marronnier, autour de la table de fer, nous entendions au bout du jardin, non pas le grelot profus et criard qui arrosait, qui étourdissait au passage de son bruit ferrugineux, intarissable et glacé, toute personne de la maison qui le déclenchait en entrant « sans sonner », mais le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers, tout le monde aussitôt se demandait : « Une visite, qui cela peut-il être ? » mais on savait bien que cela ne pouvait être que M. Swann (...).<sup>30</sup> (PROUST, 1999, p. 21)

---

<sup>30</sup> [Nas noites em que estávamos sentados à frente da casa, em redor da mesa de ferro, sob o grande castanheiro, e ouvíamos na entrada do jardim, não a sineta estridente e profusa que borrifava, que aturdia, na passagem, com seu ruído ferruginoso, inextinguível e gélido, a qualquer pessoa de casa que a disparasse ao entrar “sem chamar”, mas o duplo tinido tímido, redondo e dourado da campainha para os de fora, todos indagavam consigo: “Uma visita, quem poderá ser?”, mas bem se sabia que não poderia ser outro senão o Sr. Swann (...)]. (trad. Mário Quintana; PROUST, 2004, p. 19)

Na obra, o som do *grelot* se opõe à possibilidade, ainda que ínfima, do novo, do inesperado. Ele é o som do mais familiar, de “qualquer pessoa da casa”, dos que entram sem chamar. Em contrapartida, a campainha, com seu som redondo e dourado anunciava o de fora, o estrangeiro e com ele o imprevisível. Da parte de Isilda, no *Esplendor*, o toque do telefone ou o som da campainha significam a possibilidade de salvação. Ou no mínimo de redenção, já que está há dezoito anos sem ouvir notícias dos filhos.

(...) não esperava uma resposta, não esperava um telefonema para mais com a Unita a quebrar os postes e a rebentar os fios, quantas vezes a campainha toca, levanto o auscultador e não existe som nenhum ou apenas fragmentos de palavras, hálitos vagos, silvos e estalos que emergem e se apagam, ou sou eu que cuido, porque estou sozinha e a noite me assusta, que o telefone tocou e não tocou, há semanas que não toca, carrego no descanso, sacudo-o, desligo a tomada, experimento na outra sala em vão (...) (ANTUNES, 1999, p. 31)

A espera do telefonema é reiterada diversas vezes na narrativa; ele nunca chega a acontecer. Se no *Esplendor* o som do telefone é um índice de esperança, no *Relato* ele anuncia a morte. É esse o sentido que parece ter a coincidência de sons no momento em que Emilie começa a morrer: tocam o telefone, os sinos da igreja, o relógio descompassado. Badaladas que marcaram desde cedo sua vida, em um momento epifânico:

Essa atribuição fora fruto do fascínio de Emilie por um relógio negro que maculava uma das paredes brancas da sala da Vice-Superiora. Ao entrar pela primeira vez nesse aposento, exatamente ao meio-dia, Emilie teria ficado boquiaberta e extática ao escutar o som das doze pancadas, antes mesmo de ouvir a voz da religiosa. (HATOUM, 2002, p. 34)

Mas o guizo é também o símbolo da loucura e do bufão<sup>31</sup>. A figura do bobo da corte, especialmente em se tratando de Shakespeare, não tem nada de bobo: é aquele que sabe melhor as coisas e tem a liberdade – com o pretexto da piada – de dizer tudo

---

<sup>31</sup> Não posso furtar-me de comentar a relação entre a “marca” de Magritte e o símbolo do bufão: não seria estranho, portanto, o pintor ser conhecido por seu tom um tanto jocoso.

o que pensa. Em outras palavras, o bobo diz a verdade *como se fosse mentira*. No trecho abaixo, o bobo do *Rei Lear* tem plena consciência de que o rei fora enganado pelas filhas gananciosas e diz isso a ele sem meias-palavras:

LEAR

Um bobo amargo!

BOBO

Tu sabes a diferença, menino, entre um bobo amargo e um doce?

LEAR

Não, rapaz; ensine-me qual é.

BOBO

O senhor que o aconselhou  
As suas terras a dar,  
Põe-no tu cá onde estou,  
E em seu lugar vai ficar.  
O bobo doce e o amargo  
Muito depressa hão de vir:  
O de guizos fica aqui,  
E o outro vemos... aí.

LEAR

Está a me chamar de bobo, menino?

BOBO

Todos os teus outros títulos tu já deste; com esse, tu nasceste.

(SHAKESPEARE, 1998, p.46)

Esse tom da fala do bobo da corte está presente em todo *As Mulheres*. É José Eduardo Agualusa quem, dos três autores analisados aqui, assume a ironia fina do bufão. Já nas primeiras palavras do romance, seu intuito é revelado no sonho do escritor-personagem: “De quantas verdades é feita uma mentira?”. Daí, a constante ideia de dissolução entre a verdade e a mentira. O segundo capítulo, o primeiro em que aparece Laurentina, a personagem criada pelo escritor, chama-se “Mentiras primordiais”. Na boca dos personagens, realidade e ficção se misturam, e a verdade é uma velha chata e inconveniente. Uma coleção de inversões irônicas se encontra nas páginas do livro: “Foi a única vez que disse a verdade julgando que estava a mentir” (AGUALUSA, 2007, p. 492); “Há verdades, argumentava ela, que mentem mais do que qualquer mentira” (AGUALUSA, 2007, p. 26); “Uma mentira, para que funcione, há-de ser composta de muitas verdades” (AGUALUSA, 2007, p. 24). Quando conversa com Anacleto, a primeira mulher de Faustino Manso (que inclusive

revela que ele não é nem poderia ter sido seu pai), Laurentina pode compreender que a vida não pode ser entendida em termos de maniqueísmos:

Mas voltemos à verdade, e às suas armadilhas. A verdade é um recurso de quem não tem imaginação. A mentira pode ser, além disso, de proveito geral. Com o engodo de uma mentira pesca-se uma carpa muito autêntica...

- Shakespeare?

- Certo, o velho Guilherme. Diz-me, gostas de histórias de amor? (AGUALUSA, 2007, p. 410 - 411)

Quando Laurentina pergunta o que pode ter a ver uma história de amor com a verdade, Anacleto responde: “Tudo, minha querida. É a vida verdadeira de Faustino Manso. A demonstração de como há verdades perversas e mentiras benévolas. A vida não é cinzenta nem cor-de-rosa. Depende das lentes com que olhamos para elas” (AGUALUSA, 2007, p. 410 - 411). A história que segue é a de uma traidora que traiu sem trair, de uma mentira verdadeira e de como há fatos que não podem ser explicados se não forem contados como ficção.

A presença do guizo nessa tela, portanto, parece indicar tanto a via privilegiada de acesso à memória - os sentidos - quanto a imprevisibilidade, ou, paradoxalmente, a anunciação de um acontecimento. É também o riso que faz chorar, ou o choro que faz rir. O bobo da corte reforça - ou é reforçado - pela cortina vermelha, índice clássico do teatro.

#### **1. 4. A cortina vermelha**

Essa não é a única vez que esses elementos, o guizo e a cortina, compõem juntos no trabalho de Magritte. Na escultura *La Joconde*, de 1967, a musa da ironia dá nome à composição formada por três cortinas e um guizo em bronze. Na tela que comento aqui, *La mémoire*, Magritte se utiliza do primeiro plano e do plano de fundo para criar dois níveis da realidade. No primeiro plano, a cortina vermelha, análoga à clássica cortina do teatro, reconfigura o que seria a moldura da janela nos limites de

um palco. Instala-se aqui a en-cenação e, sobretudo, a ficção. A nós não é dada a certeza de um ponto de vista determinado: não se sabe se a posição do espectador é à frente do palco, na plateia – e assim o que ele assiste é o ambiente composto do plano de fundo, o céu e o mar ao fundo –, ou se ele próprio é que compõe a cena, do outro lado da cortina, com os demais elementos no patamar. Assim, a imagem que vemos, nessa indecisão de pontos de vista, situa-se em um espaço fronteiro, no qual o *trompe-l'oeil* indetermina aquilo que será visto. Em frente ou atrás da cortina, dentro ou fora do palco, no real ou no ficcional.

Para o poeta polonês Czeslaw Milosz<sup>32</sup>, a memória pode ser vista de duas perspectivas: a que o poeta chama de memória niilista e outra a de atrelada à Imaginação:

La mémoire fut considérée comme mère de toutes les muses : *Mnemosyne mater musarum*. Je suis maintenant convaincu qu'il en est ainsi et que la perfection appelle, séduit, inaccessible gardienne du détail ressouvenu – surface lisse de la rampe, tours entraperçues à travers une brèche dans la verdure, rayon de soleil sur l'eau de telle – et nulle autre – crique d'un lac. L'extase dans un poème, dans un tableau, vient-elle d'autre chose que du détail ressouvenu ? Et si la distance est l'être même de la beauté, car seule la distance purifie la réalité – la purifie de la volonté de puissance, de tout notre désir féroce de posséder et de dominer (comme dirait Schopenhauer, grand théoricien de l'art en tant que contemplation) –, c'est qu'on n'atteint la distance qu'en voyant ce monde à travers le souvenir. Oui, c'est ça – et aussi exactement le contraire. Car le moment et le mouvement, la trajectoire, ce n'est pas la même chose. Les femmes et les hommes sur ce tableau de Giorgione gagnent en précision à rester à jamais immobiles ce qu'ils perdraient si ce moment qui les réunit avait filé comme le plan d'un film. Le passé comme mouvement, trajectoire (que ce soit le passé d'un pays, d'un continent, d'une civilisation, connue de nous par des récits ou notre propre passé individuel), c'est une contrée où des hommes jadis vivants ne sont qu'ombres – et après tout, les siècles assyriens ou babyloniens que Hegel expédie sur une page ne sont que l'exemple caricatural de cette métamorphose de tout passé. Quel est le pouvoir qui pourrait insuffler une vie aux ombres ? L'imagination déclare la guerre au mouvement au nom du moment et tout ce qui apparaît en pleine lueur est un instant arraché, pour ainsi dire, à la gueule du mouvement, pour prouver ainsi que le moment le plus court n'est pas

---

<sup>32</sup> Esse texto foi publicado na revista *Corps écrits* 11 – *La mémoire* (traduzido para o francês por Kot Jelenski), de onde o extraí. MILOSZ, Czeslaw. En pleine lueur. *Revue Corps Écrit* 11 – *La mémoire*. Paris: Puf, 1984, p. 3-4. Ele pertence ao livro *The Land of Ulro*, autobiografia do poeta.

aboli et que nous ne sommes pas leurrés par une mémoire nihilisante. Ce serait donc une autre mémoire, plus vivificatrice, soudée en un avec l'Imagination, qui mériterait ce titre de Mère de Muses.<sup>33</sup> (MILOSZ, 1988, p. 3-4)

O dado inicial que Milosz nos apresenta é conhecido por muitos. Para os gregos antigos, a Memória (*Mnemosyne*) faz parte da primeira linhagem de deuses, filha dos deuses primordiais Urano (Céu) e Geia (Terra). É a quinta esposa de Zeus e com ele gerou as nove musas. Entretanto, paira sobre nós a presença de outra memória, aquela considerada por Milosz como nihilisante (*mémoire nihilisante*). Essa memória é o fruto da metamorfose de todo passado: ela nasce do movimento que transforma homens vivos em sombras (*hommes jadis vivants ne sont qu'ombres*).

A memória nihilisante pertence ao movimento, mas ao movimento no sentido de percurso. Ela percorre um trajeto previsível, tem uma direção determinada, e pode ser relatada (*connue de nous par des récits ou notre propre passé individuel*). Não vislumbramos aí o tempo cronológico? A Memória mãe das musas, entretanto, não é do movimento, e sim do momento. Momento enquanto instante único, insubstituível, irrepresentável, o pequeno detalhe que se inscreve na suspensão do

---

<sup>33</sup> [A memória foi considerada como mãe de todas as musas: *Mnemosyne mater musarum*. Estou agora convencido de que isso é assim e que a perfeição chama, seduz, inacessível guardiã do detalhe lembrado – superfície lisa da rampa, torres entrevistadas através de uma brecha na vegetação, raio de sol sobre a água de tal – e nenhuma outra – enseada de um lago. O êxtase em um poema, em um quadro, vem ele de outra coisa que não do detalhe lembrado? E se a distância é o próprio ser da beleza, pois somente a distância purifica a realidade – a purifica da vontade de potência, de todo nosso desejo feroz de possuir e de dominar (como diria Schopenhauer, grande teórico da arte como contemplação) –, é que só se alcança a distância olhando o mundo através da lembrança. Sim, é isso – e também exatamente o contrário. Porque o momento e o movimento, a trajetória, não são a mesma coisa. As mulheres e os homens nesse quadro de Giorgione ganham em precisão ao ficarem sempre imóveis, o que eles perderiam se o momento que os reúne tivesse sido engendrado como o plano de um filme. O passado como movimento, trajetória (que seja o passado de um país, de um continente, de uma civilização, conhecida por nós por relatos ou nosso próprio passado individual), é uma terra onde homens outrora vivos não são mais que sombras. Afinal de contas, os séculos assírios ou babilônicos que Hegel despachou em uma página são apenas exemplos caricaturais desta metamorfose de todo passado. Qual é o poder que poderia insuflar uma vida às sombras? A imaginação declara guerra ao movimento em nome do momento e tudo o que aparece em plena luz é um instante arrancado, por assim dizer, na cara do movimento, para provar assim que o momento mais curto não é abolido e que nós não somos ludibriados por uma memória nihilisante. Seria portanto uma outra memória, mais vivificante, soldada com a Imagem, que mereceria este título de Mãe de Musas].

tempo. Se a memória niilista relata, a memória mãe das musas se dá a ver, se presta à contemplação própria das coisas elevadas. Não é alcançada senão no acaso de um instante (*tours entraperçues à travers une brèche dans la verdure*). Se a memória niilista ludibria, dissimula, a memória mãe das musas seduz.

Como se pode ler na *Teogonia*, de Hesíodo, a união com a Memória trará a Zeus uma presença absoluta, cantada pelas musas em seu presente, passado e futuro: “Como Deméter, Memória assegura a circulação das forças entre o domínio do Invisível e o do Visível, já que Memória é que, em cada mo(vi)mento de cada ente, decide entre o ocultamento do Oblívio e a luz da Presença” (TORRANO, 1995, p.70). A memória mãe das musas subverte a estranha medição do tempo em passado, presente e futuro, e seu movimento só pode ser pensado enquanto momento, em que uma ação não implica em deslocamento, mas em um ato fundante.

A imaginação se coloca à disposição da libertação do homem do jugo do tempo medido, do passado datado, dos instantes transformados em horas mortas. Em momentos de iluminação (*pleine lueur*) nos é dada a oportunidade de reencontrar os detalhes lembrados.

Os dicionários, entretanto, parecem ter esquecido que a Memória está soldada à imaginação. Desdobram-se em longas listas de definições em que a noção de armazenamento, a relação com o passado e o antagonismo com o esquecimento são preponderantes. No dicionário Antônio Houaiss (2009), a memória é definida sobretudo como uma *capacidade*, como um *potencial* específico. A definição de número 3 aponta para a memória como um acometimento do espírito – ou seja, um elemento que se apresenta como passivo, mas que é verdadeiramente ativo. As definições 7, 8 e 11 de maneira geral apontam para a materialidade da memória, pois designam recursos, simples ou elaborados, que auxiliam ou têm a capacidade de armazenar informações – na sétima lê-se: “papel onde se anota o que não se pode esquecer; lembrete, memento”; na oitava: “aquilo que se anota para não esquecer; apontamento, lembrete, memento”; e por fim, na 11ª tem-se, sob a rubrica da informática: “dispositivo que pode receber, conservar e restituir dados”. Trata-se do pedaço de papel em que se anotam palavras-chave; do lembrete, do memento, mas

também da memória do computador, essa que pouco a pouco assumiu grande importância na constituição do pensamento humano e hoje, é possível afirmá-lo, mudou definitivamente as relações humanas com o tempo, com o espaço e, como não poderia deixar de ser, com a própria memória<sup>34</sup>.

É somente nas palavras atreladas à memória que é possível encontrar o sentido de imaginação, invenção, ficção. Esses termos acabam por formar, pensando com Wittgenstein, uma família de significação: na lista de substantivos tem-se lembrança, reminiscência, recordação, esquecimento, lembrete, memento. Entre os verbos, lembrar, esquecer, recordar, evocar, repassar, rememorar, ementar, memorar, *mentar*. Essas palavras deixam entrever diferentes possibilidades da memória: pois que a memória *evoca* fantasmas, *resgata* o que foi desviado, *memora* e *rememora*, *menciona*, *relata*, *inventa*. Mais indiretamente, relaciona-se com noções como conservar, manter, guardar e estabelece, por sua vez, um vínculo indissociável com aquelas de testemunho, relato e narração, ou seja, ao mesmo tempo em que traz do passado a presença, e portanto faz surgir algo novo no presente, deve guardar / armazenar o já conhecido, o previamente dado.

A memória então estaria situada nesse plano, entre o real – aquilo que se considera como *le vécu* – e o ficcional, os pequenos preenchimentos que a ficção pode fazer nas lacunas impostas pelo esquecimento. Para Paul Ricoeur, o reconhecimento de si mesmo, a construção de uma identidade própria só pode ser alcançada na narração; narração de si, narração da própria história: “Sob a forma reflexiva do narrar-se, a identidade pessoal se projeta como identidade narrativa” (RICOEUR, 2006, p. 114). Mas, diferentemente da narração composta em livro, na vida não podemos ter acesso ao todo: restam, como espaços em branco, momentos de nossas

---

<sup>34</sup> Sobre esse aspecto material da memória, Roger Chartier analisa, no artigo “Escrita e memória”, o papel do *librillo de memoria* na Espanha do Século de Ouro e na Inglaterra elisabetana, a partir da análise comparativa de *Dom Quixote* e *Hamlet*: “Em *Dom Quixote*, as palavras nunca estão protegidas dos riscos do desaparecimento: os manuscritos interrompem-se, assim como aquele que conta as aventuras do cavaleiro errante, os poemas escritos nas árvores se perdem, os escritos nas páginas dos livros de memória podem se apagar, e a própria memória é falha. Do mesmo modo, em *Hamlet*, a história narrada por Cid Hamet Benengeli é marcada pelo esquecimento, como se todos os objetos e todas as técnicas encarregadas de conjurá-lo não pudessem nada contra ele”. (CHARTIER, R. *Inscrever & apagar*, São Paulo: Unesp, 2007, p. 81 - 82)

vidas aos quais não tivemos acesso – cenas do nascimento, dos primeiros anos de vida só nos chegam pelas histórias que os outros contam de nós. Portanto, narramos nossa identidade também a partir da história contada pelos outros, reconhecemo-nos enquanto personagens. Maurice Halbwachs observa que a memória se reorganiza – e também constitui – a partir do contato com o outro, com a versão dos outros sobre um mesmo passado:

Frequentemente, é verdade, tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida. Pode ser que essas imagens reproduzam mal esse passado, e que o elemento e a parcela de lembrança que se achava primeiramente em nosso espírito seja sua expressão mais exata: para algumas lembranças reais juntam-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias. (1990, p. 28)

É por isso que nas *Mulheres*, o pai de Bartolomeu é feito de uma memória inventada ou, ao menos de uma memória com invenções:

Não cheguei a conhecer o meu pai, nem ele a mim. Todavia conversamos muito. Sou céptico por natureza. (...) Acredito, no entanto, que o meu pai me vigia e me protege. Colecciono fotografias dele, os livros que leu e anotou. Acho que, à minha maneira, sou animista. Aqui, há tempos, Laurentina provocou-me:  
- O teu pai é uma invenção!  
- O teu também – retorqui. – Temos isso em comum. (AGUALUSA, 2007, p. 193)

Sem conhecê-lo pessoalmente, Bartolomeu criou um personagem de seu pai. Os dados que coletou para sua composição incluem obviamente as histórias que contaram dele – porque fotografias sempre carregam muitas histórias – os livros que ele leu e ainda suas anotações sobre. A leitura literária é que diz quem aquele homem foi.

Há também no *Relato* uma relação parecida. O marido de Emilie, antes de se mudar definitivamente para a Amazônia, construiu uma imagem daquela terra através dos relatos enviados por carta por um tio, que viera antes habitar essa terra. Esses

relatos eram mirabolantes misturas daquilo que o tio via com os próprios olhos e sua fértil imaginação. Ainda no próprio Líbano seu talento para narrar era apreciado:

(...) não era maior que muitas aldeias encravadas nas montanhas do meu país, mas o fato de estar situada num terreno plano acentuava a repetição dos casebres de madeira e exagerava a imponência das construções de pedra: a igreja, o presídio, um ou outro sobrado distante do rio; é inútil afirmar que não havia palácios; estes, faziam parte das invenções de Hanna, o mais imaginoso entre os irmãos do meu pai; lá na nossa aldeia, o rabo descomunal de um carneiro servia-lhe de estímulo para que contasse um mundo de histórias; os mais velhos o escutavam com atenção e o patriarca de Tarazubna, cego e surdo, intervinha com uma palavra ou um gesto nos momentos de hesitação, quando algo escapa à fala. (HATOUM, 2002, p.73)

O tio era conhecido por “aumentar” aquilo que contava. Isso, no entanto, não era um defeito, mas uma grande qualidade. Repare-se que o próprio patriarca, unido ao grupo dos mais velhos para ouvir as histórias de Hanna, “intervenha com uma palavra ou um gesto” quando a narração dava seus hiatos. Sendo assim, as histórias – “reais” ou inventadas – estão aí para serem ouvidas mas também remendadas, acrescentadas, revividas no instante mesmo do relato.

O marido de Emilie, formado nesse meio permeado pelo relato de histórias e também pela ficção – pelo aumentar das contas – tem uma memória dividida entre aquilo que viveu e aquilo que imaginou. Assim, fazem parte das lembranças também os componentes de um universo inventado.

Ter vindo a Manaus foi meu último impulso aventureiro; decidi fixar-me nessa cidade porque, ao ver de longe a cúpula do teatro, recordei-me de uma mesquita que jamais tinha visto, mas que constava nas histórias dos livros da infância e na descrição de um hadji da minha terra. (HATOUM, 2002, p. 76)

Já Isilda, no *Esplendor*, mescla elementos do passado – de suas lembranças da infância e da adolescência – com outros momentos também do passado, mas de um passado mais recente, intercalando-se entre dois níveis de lembrança. No capítulo do dia 24 de julho de 1978, Isilda menciona a recordação de um dia fatídico de sua

infância, quando um louco da cidade feriu um bezerro, abrindo-lhe a barriga da virilha até o pescoço. A imagem do bezerro – “o animal entrou no largo a tropeçar nas tripas” – reaparece transmudada em outros momentos de sua vida. Primeiramente, a que está mais diretamente relacionada ao bezerro, quando Isilda ao dar à luz, se vê como ele, também aberta do pescoço até o ventre:

consenti que o Carlos  
(não, o Carlos não)  
se formasse em mim para abafar o grito, a gravidez foi o meu corpo  
tomar-se no caixão onde um cadáver crescia  
– *Estás a pentear o bebê com esse pente horroroso Isilda?*  
– *Não estou deixa-me em paz vai-te embora*  
e a seguir a Clarisse, e a seguir o Rui, eu como um vitelo esventrado a  
sangrar e a tropeçar nas tripas de cada vez que nasceram, lacerada do  
pescoço às virilhas a tombar de mim mesma numa agonia exausta, sem  
um protesto, uma queixa, uma palavra de ódio, de braços nos lençóis  
– *Vire-se para cima dona Isilda vire-se imediatamente para cima o que é  
isto?* (ANTUNES, 1999, p. 23)

Em segundo lugar, com o desfecho da história, quando o louco é morto a pedradas pelos moradores da vila. Ao saber da doença de Rui, Isilda teme por sua segurança, lembrando-se daquele episódio fatídico. O que não se sabe ao certo é se o episódio do bezerro foi de fato um evento que Isilda chegou a presenciar ou se não passa de uma memória “roubada”, das histórias que ouvia quando criança.

A memória possui, então, uma parcela que é preenchida pelos investimentos afetivos, pelos traumas e pelas histórias que os outros criaram sobre nós. Uma memória viva não é aquela que busca sintetizar o passado, mas a que se permite reconstruir a cada novo relato.

Para finalizar, resta-nos ainda pensar sobre o cenário que abriga os elementos que acabamos de analisar. A ele, então.

## 1. 5. O cenário

As nuvens, que constituem o fundo da tela, se acumulam ao centro e se dissipam em mar numa conjunção de sutis azuis. Paisagem muito semelhante à que avista Laurentina rumo ao Namibe: “E depois, de repente, tudo serenou. O mar confunde-se com o azul do céu. Não sei se navegamos ou voamos. Talvez voemos” (AGUALUSA, 2007, p.124). O horizonte se apresenta assim sem limites, e o futuro, contrariando Aristóteles, está aqui sendo inscrito, lançados que estamos neste céu-mar de porvir. Essa “dupla face” imposta pela cortina vermelha, deixa entrever que a memória, dependendo do ponto de vista, se volta para o passado. Entretanto, ao olharmos para o horizonte que se abre e dilui limites, projeta-nos no futuro.

Uma memória para o futuro contraria Aristóteles porque foi ele quem primeiro estabeleceu que a memória se volta para o passado. Primeiramente, no tratado *De anima*, o discípulo de Platão traça uma verdadeira teoria do conhecimento, concebendo-o como estruturado por um sistema interno e outro externo; a este, correspondem os cinco sentidos, cuja tarefa é captar as sensações. Àquele, a memória, a imaginação e a razão, que se ocupariam dos dados trazidos pelos sentidos. Posteriormente, em uma espécie de anexo à obra acima mencionada, intitulada *Da memória e da reminiscência*, Aristóteles, tendo identificado as semelhanças entre a memória e a imaginação, cujo elo principal são as imagens, localiza as duas na mesma área do cérebro (alma). E sua concepção se aproxima daquela de Platão. Aristóteles chega a utilizar a metáfora do anel selando a cera. Para ele, a memória humana seria como uma tábua branca em que se marcariam as impressões das experiências de vida. Lembrar-se de algo seria, nesse caso, recorrer aos arquivos internos mantidos na alma.

É nesse texto que Aristóteles traça a famosa diferenciação entre memória e reminiscência; mais especificamente, as duas noções gregas *mneme*, que correspondem a uma lembrança passiva, que acomete o sujeito, sem que ele tenha tido a intenção de lembrar-se de algo; e *anamnesis*, uma lembrança alcançada, a efetivação de um esforço. Essa busca por uma lembrança na alma é pautada nos princípios de associação e ordenação: inegável aí certa influência da arte da memória. Sobre as modificações que Aristóteles aplicou à teoria platônica da memória, Jean-Yves Tadié e Marc Tadié observam ainda:

C'est ainsi qu'Aristote a transformé la théorie de Platon. S'il lui emprunte certains éléments – l'empreinte sur la cire, le caractère métonymique du souvenir, le mot de réminiscence – il y ajoute l'analyse psychologique, la description précise d'un processus, la notion de mesure du temps, et lui enlève sa fin mystique, et donc la notion de vie antérieure et de royaume des idées. Toute la mnemothéchniques s'est fondée sur la conception aristotélicienne de la remémoration par ordre et association.<sup>35</sup> (TADIÉ, 1999, p. 27)

É Aristóteles, portanto, quem vai delimitar a memória com o tempo. Se para Platão a memória estabelecia um forte vínculo com o mundo das ideias, em Aristóteles ele se estabelece em seu pertencimento ao passado: “The object of memory. This is the past, not the future or present, nor what is present as an object of perception or theorizing”, escreve o filósofo como primeiro tópico de seu estudo. E complementa: “But perception is of the present, prediction of the future, and memory of the past. And this is why all memory involves time”. O futuro está para a adivinhação, como a memória está para o passado. Assim sendo, a memória é indissociável da noção de tempo, especialmente de tempo passado.

Magritte, em contrapartida, parece estar de acordo com a lógica da Rainha Branca de Lewis Carroll. Em *Through the looking glass*, a rainha e Alice conversam sobre a memória. O assunto tem início quando Alice, ao ajeitar o xale e os cabelos da monarca, sugere que ela tenha uma camareira:

“I'm sure I'll take *you* with pleasure!” the Queen said. “Two pence a week and jam every other day.”

Alice couldn't help laughing, as she said 'I don't want you to hire *me* – and I don't care for jam.”

“It's very good jam,” said the Queen.

“Well, I don't want any *to-day*, at any rate.”

“You couldn't have it if you *did* want it,' the Queen said. “The rule is, jam to-morrow and jam yesterday – but never jam *to-day*.”

“It *must* come sometimes to 'jam to-day',” Alice objected.

---

<sup>35</sup> [Foi assim que Aristóteles transformou a teoria de Platão. Se dela toma emprestados certos elementos – a impressão na cera, o caráter metonímico da lembrança, a palavra reminiscência – a ela acrescenta a análise psicológica, a noção de medida do tempo, e dela retira seu fim místico e, portanto, a noção de vida anterior e de reino das ideias. Toda a mnemotécnica fundou-se sobre a noção aristotélica da rememoração por ordem e associação].

“No, it can't,” said the Queen. “It's jam every *other* day: to-day isn't any other day, you know.”  
 “I don't understand you,” said Alice. “It's dreadfully confusing!”  
 “That's the effect of living backwards,” the Queen said kindly: “it always makes one a little giddy at first –”  
 “Living backwards!” Alice repeated in great astonishment. ‘I never heard of such a thing!’  
 “– but there's one great advantage in it, that one's memory works both ways.”  
 “I'm sure *mine* only works one way,” Alice remarked. “I can't remember things before they happen.”  
 “It's a poor sort of memory that only works backwards,” the Queen remarked.<sup>36</sup> (CARROLL, 2010, p. 180-1, *grifos* do autor)

No mundo às avessas da Rainha Branca, a memória não se deixa prender no passado, e assume sua força total ao quebrar com a concepção linear de tempo. Assim como Alice, que lê na profecia o que já aconteceu no futuro, os três romances encenam uma leitura parecida: em dois lê-se a borra de café; no outro, as folhas de chá. É assim que Hakim se lembra da mãe após sua morte: lendo o futuro no “emaranhado de linhas negras do líquido ressequido”. Bartolomeu, das *Mulheres*, também tivera seu futuro lido na xícara do café que acabara de beber, onde um cavalo indicava uma viagem próxima e um quadrado o envolvimento com uma mulher casada.

---

<sup>36</sup> [“Eu contrataria *você* com prazer!” propôs a Rainha. “Dois pence por semana e geleia em dias alternados.”  
 Alice não pôde deixar de rir, enquanto dizia: “Não quero que *me* contrate... e não gosto muito de geleia.”  
 “É uma geleia muito boa”, disse a Rainha.  
 “Bem, de todo modo, não quero nenhuma *hoje*.”  
 “Mesmo que *quisesse*, não poderia ter”, disse a Rainha. “A regra é: geleia amanhã e geleia ontem... mas nunca geleia *hoje*.”  
 “Isso só pode acabar levando às vezes a ‘geleia hoje’, Alice objetou.  
 “Não, não pode”, disse a Rainha. “É geleia no *outro* dia: hoje nunca é *outro* dia, entende?”  
 “Não a entendo”, disse Alice. “É horrivelmente confuso!”  
 “É isso que dá viver às avessas”, disse a Rainha com doçura: “sempre deixa a gente um pouco tonta no começo...”  
 “Viver às avessas!” Alice repetiu com grande assombro. “Nunca ouvi falar de tal coisa!”  
 “... Mas há uma grande vantagem nisso: a nossa memória funciona nos dois sentidos.”  
 “Tenho certeza de que a *minha* só funciona em um”, Alice observou. “Não posso lembrar coisas antes que elas aconteçam.”  
 “É uma mísera memória, essa sua, que só funciona para trás”, a Rainha observou.] (CARROLL, 2002, p. 188-189).

No *Relato* ainda, presente nos dois acidentes – direta ou indiretamente –, está a boneca de pano. Apetrecho inseparável de Soraya Ângela, a boneca estava em suas mãos no momento do acidente, recuperada com as crianças que estavam na rua por Hakim. As circunstâncias que levaram à morte de Emilie são descritas como uma série de pequenas coincidências, como a concomitância do ressoar do sino da igreja, do telefone e do relógio, cujo som estava estridente e atrapalhado justamente porque uma criança havia lançado uma boneca em seus ponteiros. É importante lembrar que entre a boneca, Soraya Ângela e Emilie há um vínculo indissolúvel: a boneca fora feita por Emilie, reproduzindo o próprio rosto da menina e sua deficiência, com a boca e as orelhas “apenas pespontadas”; a menina, por sua vez, arrastava longos minutos a se olhar no espelho lado a lado com a boneca, como relata a mãe.

Assim como a boneca parece representar o anúncio de um trágico desfecho, a foto de Emir e a sua orquídea escarlate é um presságio de morte e marca na memória do fotógrafo Dorner, pois está presente nos momentos que antecederam o suicídio do amigo, irmão de Emilie: “Me impressionou a cor da orquídea, de um vermelho excessivo, roxeado, quase violáceo. Observava a flor entre os dedos de Emir, e talvez por isso tenha me escapado sua expressão estranha, o olhar de quem não reconhece mais ninguém” (HATOUM, 2002, p. 61). Dorner fotografa a cena – Emir, com o olhar vago, tocando levemente a flor. Mas o fascínio de sua cor o distrai e o impede de perceber o amigo à beira do precipício; e é esse mesmo fascínio que insiste em retornar, agora não mais como anúncio do futuro, mas como o inexorável: “Um sentimento esquisito tomava conta de mim, como se eu estivesse impressionado por um presságio, um indício de um acontecimento adverso” (HATOUM, 2002, p. 63). O corpo, inconscientemente, faz aquilo que Dorner gostaria, ou seja, apagar aquela imagem da memória, pois a máquina fotográfica, seu valioso instrumento de trabalho, do qual não se separava nunca, resta por um tempo esquecida na mesa do café: “aquelas imagens de Emir, ainda vivas na minha memória, estavam registradas no filme da câmera que eu esquecera no La Ville de Paris.” (HATOUM, 2002, p. 66).

Mas é nas *Mulheres* que está a melhor teoria sobre o tempo:

(...) A mamã sempre teve muita facilidade em comunicar com os espíritos. Menina, seis, sete anos, sentava-se nas escadas a conversar sozinha e as pessoas achavam-lhe graça. Evidentemente, não estava a falar sozinha. Depois começou a adivinhar certos acontecimentos, enfim, eu digo adivinhar, podia dizer também prever, mas são simplesmente recordações de acontecimentos futuros...

- Recordações ?!

- O tempo não se parece com um rio. O tempo é uma esfera. Não há nascente nem foz. Não há princípio nem fim. Tudo se repete incessantemente. Assim como te lembras de alguns factos que estão a acontecer ontem, também te podes lembrar de certas coisas que estão a acontecer amanhã...

- No meu caso nunca. Sou cega ao futuro.

- Naturalmente. Poucas pessoas estão preparadas para olhar o futuro. Fomos educados a pensar no tempo como sendo linear. Nasce-se ali, naquele ponto, morre-se acolá, e pelo meio acontece isto e aquilo. Pessoas como a mamã exercitam o espírito para se lembrarem de acontecimentos que estão a suceder no lugar do tempo a que chamamos futuro. Futuro ou passado ou presente, é apenas uma questão de perspectiva. (AGUALUSA, 2007, p. 319)

Memória do passado, memória do futuro; tudo depende da forma como concebemos o tempo. Se não há princípio nem fim, passado, futuro e presente se diluem. Tempo diluído, podemos estar em qualquer hora, em qualquer dia. Tudo é uma questão de ponto de vista.

Mas um detalhe da tela de Magritte pode complementar essa leitura. A memória está na cabeça de mulher repousada no patamar, mas também em cada um dos outros objetos presentes na tela. A cortina vermelha, disposta do lado direito, reproduz aquilo que está escrito no busto: a mancha de sangue é retomada na cor escarlate da cortina; a relação com a morte, pela sombra que ela faz na face do próprio busto. Da mesma forma, a folha, único elemento “vivo” sobre o patamar, encontra-se arrancado daquilo que o sustém; assim, solta, a folha já não é verde, e sangra ao perder a cor que lhe dá a vida. Conforme explica Foucault, as imagens de Magritte não servem a uma representação simples e direta, mas constituem e perfazem elas mesmas aquilo que buscam representar.

Outra maneira para que a similitude se libere de sua velha cumplicidade com a asserção representativa: misturar perfidamente (e por uma astúcia que parece indicar o contrário daquilo que ela quer

dizer) um quadro e aquilo que ele deve representar. Em aparência, aí está uma maneira de afirmar que o quadro é realmente seu próprio modelo. De fato, tal afirmação implicaria uma distância interior, um afastamento, uma diferença entre a tela e o que ela deve imitar; em Magritte, ao contrário, há, do quadro ao modelo, continuidade no plano, passagem linear, ultrapassamento contínuo de um pelo outro (...). (FOUCAULT, 1988, p.69)

*La mémoire* seria, portanto, ela mesma uma memória. Porque a tela de Magritte ultrapassa o fim de construir uma imagem à “semelhança de”. Na medida em que diz a memória, a tela encena aquilo que ela mesma é. Seria possível ler a história de vida de Magritte nessa tela? Talvez. Ou muito provavelmente, se preferir. Mas a principal memória é aquela que se constrói com a pequena assinatura em seu canto inferior esquerdo, o detalhe que nos faltou analisar.

É preciso retomar aqui a leitura de Derrida acerca da memória enlutada. A possibilidade do luto está naquilo que do morto trazemos na memória: o que lembramos é o momento em que o morto poderia, por ele mesmo, atender pelo seu próprio nome, quando o nome não corresponde apenas a uma imagem perdida, mas um ser que responde a ele e responde por ele. Em contrapartida, no instante da morte isso é perdido: tudo o que permanece é um nome, que se refere e que chama por alguém que jamais retornará.

O nome gera não apenas o desejo, mas a própria experiência da alucinação: é pelo nome que guardamos o outro em nós, mantemo-lo vivo por nosso luto impossível. Se o nome é o que permanece, é o que verdadeiramente sobrevive, o nome diz e porta a morte daquele que nomeia “chaque fois qu’il est prononcé dans la nomination ou dans l’interpellation, chaque fois qu’il est inscrit dans une liste, un état civil ou une signature”<sup>37</sup> (DERRIDA, 1988, p. 63). Assim, o nome, ao contrário daquele que ele nomeia, permanece após sua morte e se repete indefinidamente em sua ausência. “La mémoire se projete vers l’avenir et elle constitue la présence du present”<sup>38</sup> (DERRIDA, 1988, p. 69). A pequena assinatura é o que nos fez repetir

---

<sup>37</sup> [cada vez que ele é pronunciado, na nomeação ou na interpelação, cada vez que ele é inscrito numa lista, um estado civil ou uma assinatura.]

<sup>38</sup> A memória se projeta em direção ao futuro e constitui a presença do presente.

incessantemente *Magritte, Magritte, Magritte*. Pelo nome, nas pequenas letras traçadas de sua assinatura, o artista reinscreve seu nome na memória. No futuro.

\*\*\*

Arte da memória, memória e esquecimento, memória do futuro. Esses são alguns dos elementos guardados sob os signos da cabeça, da folha, do guizo e da cortina vermelha. A leitura da tela de Magritte deu a ver esses signos e o que eles guardavam. Para escrever essas possibilidades de memória, outras foram esquecidas, suprimidas do texto. Mas a cena da escritura não está ela mesma no limite, entre a memória e o esquecimento, entre inscrição e o apagamento?

## II. De seu lápis, memórias de literatura

---

A memória é o essencial, visto que a literatura está feita de sonhos e os sonhos fazem-se combinando recordações.

Jorge Luis Borges

*Memórias*. O que pode conter este plural? Para além dele, pensá-las, estas memórias, também em sua adjetivação: *Memórias engendradas*. O engendrado é o concebido na imaginação, engenhado, inventado. E, uma vez mais, o surrealismo: André Breton, em seus *Carnets*, se pergunta “et si la mémoire n’était qu’un produit de l’imagination”<sup>39</sup>. Se toda memória, como vimos, *através da cortina*, é também invenção, o que se pode ler para além da redundância? Invenção inventada, ficção da ficção? Dizer memória é dizer já escrita: aquele que lembra – Freud com seu estilete – escreve na memória. Para dizer com Jean-Luc Nancy: “A página, a tela, a tábula ou o *tablet* sobre os quais se traça uma escritura figuram bem a propósito dessa antecedência ao mesmo tempo virgem e entalhada – essa abertura”<sup>40</sup>. Na casca da árvore, como Dom Quixote. No corpo mesmo, como Artaud. A precisão do plural indica multiplicidade de memórias, mas também a multiplicidade da memória. Por que elas são muitas –

---

<sup>39</sup> [E se a memória não fosse mais que um produto da imaginação?]

<sup>40</sup> NANCY, Jean-Luc. “...Deveria ser um romance...”. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB – Acontecimento e Experiências Limites*. Trad. Fabricia Wallace Rodrigues e Piero Eyben. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas, n. 33, v. 21, 2012, p. 255-261.

três longas memórias são os três romances! – mas são também múltiplas. Múltiplas memórias múltiplas inventadas. Manoel de Barros: “Tudo o que não invento é falso”. Literatura, essa invenção que se faz com palavras.

*Memórias engendradas: Memória e literatura.* Muito se ganha e pouco se avança em especificidade. Caminhemos com cautela. O que podem nos dizer as possibilidades alcançadas pela simples troca de uma preposição? Memória da literatura, memória de literatura; memória na literatura; memória com literatura. Alterada a ordem ganham-se ainda novas possibilidades de significação: literatura de memória; literatura sobre memória; literatura na memória; literatura com memória. É nas possibilidades aventadas por essas combinações que nos deteremos no momento.

### 2.1. A memória da literatura: história, leitura e intertextualidade

Dizer “memória da literatura” é arriscar-se em uma ambiguidade: por um lado, diz-se a memória que se tem da literatura, aquilo que se guarda do convívio com os textos lidos, da experiência literária em diversos sentidos. Por outro lado, “memória da literatura” pode indicar uma relação de posse na qual a literatura é o sujeito: a memória que a própria literatura possui. Antoine Compagnon, em seu primeiro curso no Collège de France, *Proust, mémoire de la littérature*<sup>41</sup>, explica existir essa mesma duplicidade de sentido na língua francesa. Dependendo da perspectiva, portanto, a literatura, na expressão “memória da literatura”, pode ser sujeito ou objeto, ou ainda, agente ou paciente.

Segundo Compagnon, a literatura guarda consigo desde acontecimentos históricos importantes – como a guerra de independência em Angola, no *Esplendor* –

---

<sup>41</sup> Curso que ocorreu de 5 dezembro de 2006 a 15 de março de 2007, na sede da instituição em Paris. As aulas foram gravadas em áudio e encontram-se disponíveis para acesso no sítio [www.college-de-france.fr](http://www.college-de-france.fr). Há ainda uma publicação posterior, de 2009, organizada por Compagnon, *Proust, la mémoire et la littérature*, que reúne os ensaios dos convidados, além daquele de sua autoria “Proust, mémoire de la littérature”, que resume as ideias desenvolvidas por eles nesse curso. Trechos desse texto (bem como de outros textos da obra) serão citados e pensados adiante.

até ínfimos episódios do cotidiano, cuja importância só pode ser percebida com olhos que se atentem para detalhes. É por conter essa “soma integral da cultura”, que Compagnon considera *À la recherche du temps perdu*, em sua contribuição para o colossal projeto de Pierre Nora, *Les lieux de mémoires*<sup>42</sup>, como um “lugar de memória”<sup>43</sup>.

Quanto aos romances de que tratamos, sim, eles guardam muita memória. A começar pelo *Relato* como memória da imigração no país, como relato da chegada dos libaneses e da convivência entre diferentes culturas. O surgimento e o crescimento de Manaus como cidade, em contraposição à floresta que a circunda e a tradição dos povos indígenas. Como explica Maria Zilda Cury sobre os romances de Milton Hatoum:

Seus textos são relatos de memórias em ruínas, que articulam espaços e culturas diversas se apresentando na sua singularidade irreduzível – próxima e distante – paradoxalmente mesclada a outras plurais dicções. Através de sua estranheza e de seu deslocamento, sua ficção abre espaço e faz com que se ouçam vozes nativas, reprimidas, as vozes daqueles considerados como afásicos culturais. (2009, p. 46)

No *Relato* está, portanto, sintetizada na história de uma família, a memória de tantos outros anônimos e inominados, que se espalham não só por Manaus mas pelo mundo inteiro. A Anastácia Socorro não é uma, se não tantas que trabalham em regime semi-escravo, em troca de comida e consideração da família. Sua memória, que guarda, por sua vez, a memória dos povos nativos, contrasta com outra que é a de um Líbano afrancesado, católico. Duas estrangeiras que habitam um mesmo espaço, que é o da narração de histórias. Para uma, uma pausa no trabalho, um momento quando

---

<sup>42</sup> NORA, Pierre (Dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.

<sup>43</sup> O conceito de *lieux de mémoire* Nora cunha diante da explosão da tendência arquivística, em que se percebe uma verdadeira fixação pelo registro, pela manutenção de dados. Nora observa que isso apenas demonstra que já não mais confiamos na durabilidade e na eficiência da herança cultural, do “passado de pai para filho”. Daí o surgimento repentino de tantos museus, de fundos, bibliotecas, “casas”, frutos de nosso grande medo do esquecimento. Concomitantemente, surgem memórias outras que não se permitem encaixar nos moldes da documentação e do arquivamento: são esses os lugares de memória. Um lugar de memória é qualquer coisa que simbolize uma memória nacional, como uma sedimentação de história: “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora”. (NORA, 1993, p. 13)

“sua vida parava para respirar” e a voz fluía em histórias que habitavam em seu imaginário e carregavam o cheiro da floresta. Para a outra, Emilie, “visões de um mundo misterioso”. O *Relato* carrega, assim, a tensão de uma convivência entre o que é diverso, construindo um bordado de memórias que se transformam em um desenho único, de tramas.

Há duas imagens que penso condensarem o universo contrastante que o romance encerra. A primeira delas é a do túmulo do marido de Emilie:

Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o Universo: um corpo se inclina diante de um templo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas as geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um. (HATOUM, 2002, p. 159)

O túmulo voltado para Meca representa o hibridismo religioso do Brasil, especialmente naquela religião. Emilie, católica fervorosa, tendo quase se entregado à vida enclausurada de um mosteiro, e o islamismo do marido devem ainda conviver com a crença local, aquela dos curandeiros, dos indígenas e dos povos da floresta. A segunda imagem, o remo indígena pendurado lado a lado com o cedro do Líbano (HATOUM, 2002, p. 100). Presente ganhado dos nativos em agradecimento pela caridade que Emilie fazia pelo aniversário de morte do irmão Emir, a reprodução de um remo sagrado de uma tribo convive com o símbolo sagrado do Líbano.

Objeto que simboliza a pátria apartada, o cedro no *Relato* nos remete às máscaras de Lunda no *Esplendor*. É Lena, esposa de Carlos, quem as leva para Lisboa. Nos relatos dos três irmãos as máscaras são mencionadas como símbolo não apenas daquele país, mas da vida que ficara para trás: não uma Angola recém libertada, mas a infância, a família, a terra, espaço onde se acorda de manhã com o “cheiro de verbena na época das chuvas”. Em meio a tiros, Lena, na despedida do pai, e as máscaras como único elo possível com aquele espaço-tempo despedaçado: “a Lena e o pai um diante do outro como se tivessem a eternidade pela frente, a minha cunhada e aquele infeliz amparado à bengala do sorriso enquanto a filha segurava as máscaras de madeira que

eram a bengala do sorriso dela, as balas de metralhadora tilintaram no algeroz e marcaram a fachada de cicatrizes de bexigas” (ANTUNES, 1999, p. 262)

Memória do desfalecimento do regime colonial, o romance apresenta um ponto de vista muito particular da situação política envolvida no enredo. A narração da situação em Angola deixa entrever o desfalecimento de um sistema, mas também qualquer sombra de posicionamento maniqueísta da situação: tem-se, ao mesmo tempo, angolanos explorados inescrupulosamente pelo regime colonial, por brancos europeus que são, por sua vez, também eles explorados e excluídos por outros brancos europeus, a “colonização dentro da colonização”, como diria Maria Alzira Seixo. Essas famílias, exploradoras, racistas, que buscam a manutenção do controle do país com violência extrema, são também eles violentados por um sistema superior que os deixa à mingua, que os esquecem no meio do fogo cruzado e, quando, não os recebem sem querer receber, lançados na escória de Lisboa. As terras roubadas por eles, por um sistema representado por eles, são também as terras da família, que guardam seus túmulos e sua história. No trecho abaixo o discurso de Isilda encarna essa problemática:

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar na África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de fato ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados, aceitos com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam seus pretos e estes seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães, (...) morando em casas que macaqueavam casas europeias e qualquer europeu desprezaria considerando-as como considerávamos as cubatas em torno, numa idêntica repulsa e num idêntico desdém (...) habitando no meio dos pretos e quase como eles, reproduzindo-nos como eles na palha, nos desperdícios, nos dejetos para formarmos uma raça detestável e híbrida que aprisionavam por medo na África mediante teias de decretos, ordens, câmbios absurdos e promessas falsas na esperança que morrêssemos das pestes do sertão ou nos matássemos entre nós como bichos e entretanto obrigando-nos a enriquecê-los com percentagens e impostos sobre o que nos não pertencia também, roubando no Uije e na Baixa do Cassanje para que nos roubassem em Lisboa (ANTUNES, 1999, p. 243-4)

Os colonos não perdem sua culpa no processo violento de colonização, mas são também eles excluídos – ainda que em níveis diferentes – da mesma sociedade que os legitima. Mantendo-os à distância, a alta sociedade lisboeta mascara a sujeira que fundamenta a exploração daqueles países por tantos anos.

É uma inscrição sintomática que nos levará do *Esplendor* às *As Mulheres*: Laurentina lê nos guias turísticos sobre o Mount Nelson Hotel, lugar onde vão lanchar casualmente com Pouca Sorte, o candongueiro: “impressionante esplendor colonial”. Em nota de rodapé – veja-se aí a ironia da escrita da memória, que faz uso dela sim de um suplemento – ela comenta: “A expressão agrada-me e intriga-me. Não se diz de um edifício moderno que possui “um certo esplendor pós-colonial”. Fica ridículo. Pressupõe-se que esplendor seja algo possível de ocorrer na época colonial”. (AGUALUSA, 2007, p. 230). Se o *Esplendor de Portugal* é a memória de Angola em um imediato pós-25 de abril, *As Mulheres de meu pai* se inscreve como testemunha do tempo de consolidação: Luanda, o caos de uma cidade sem estrutura, desprovida de recursos mínimos; as crianças, quando não mutiladas pelas minas – milhões ainda espalhadas pelo interior do país –, mendigando pelas ruas. Memória também de uma África do Sul ainda longe de se livrar completamente dos resquícios do *apartheid* e de Maputo como o lugar máximo da hibridização, tão temida por Portugal.

As imagens de Nelson Mandela ecoam no romance, como se fossem a tentativa de escrever a memória de um novo começo, sempre. No início da obra ele aparece como a personificação do pai de Laurentina: “Acordei suspenso numa luz oblíqua. Sonhava com Laurentina. Ela conversava com o pai, o qual, vá-se lá saber porquê, tinha a cara do Nelson Mandela. Era o Nelson Mandela, e era o pai dela, e no meu sonho tudo isso parecia absolutamente natural” (AGUALUSA, 2007, p. 19). A construção da figura masculina africana assume no sonho do escritor-personagem o rosto do personagem histórico marcado na luta pela legitimação do povo africano. Logo depois, quando seu sonho se transforma em escritura, a imagem de Mandela reaparece, colocado também ele, assim como o cedro e o remo, como as máscaras de Lunda, na parede, ao lado da foto do pai da protagonista: “No meu escritório, presa a

uma das paredes, há uma fotografia emoldurada de Nelson Mandela, e outra, logo ao lado, do meu pai. A semelhança entre os dois, não obstante a diferença de raças, impressiona as pessoas” (AGUALUSA, 2007, p. 26). Agualusa aproveita a oportunidade para inscrever na fala de Laurentina o ideal de Mandela: somos todos iguais, independentemente de raças. Por fim, Mandela reaparece no enredo, também em uma fotografia, dessa vez ao lado de Faustino Manso: “Faustino Manso ao lado de Nelson Mandela. Essa última foto atraiu-me a atenção. Entre Mandela e Faustino, de costas para o fotógrafo, e, aparentemente, em animada conversa com o histórico dirigente sul-africano, vê-se uma mulher loira” (AGUALUSA, 2007, p. 406). Agualusa permite-nos vislumbrar o processo de construção do personagem – trabalho que é de outro personagem, o escritor cujo diário lemos alternadamente à narrativa – e ainda inscreve o nome de Mandela em uma insistência que parece querer imprimi-lo na memória– o traço firme, tomando com força o estilete. Se Mandela aparece no sonho do escritor como o pai de Laurentina, na efetivação do enredo ele está sempre entre seus dois pais, Dário e Faustino, marcando a incerteza da história de Laurentina e a livre alternância entre dois mundos: a África e a Europa.

Como a memória na África não é um bem muito valorizado, de acordo com o que diz à Laurentina uma das mulheres de seu pai, a sul-africana Seretha du Toit, é preciso investir em sua construção, para que aí sim, concretamente, aqueles países que compõem a África Austral possam se reerguer:

Nos nossos países, nestas partes de África, sempre tão convulsas, a memória não é um bem de primeira necessidade, não se come, não nos podemos com ela proteger do frio e nem tão pouco das doenças ou das calamidades – desprezamo-la. E, todavia, não é possível construir um país sem investir na memória. Eu vejo-a a si como uma construtora de memórias. (AGUALUSA, 2007, p. 502)

Quanto a mim, vejo José Eduardo Agualusa como um construtor de memórias.

Voltando à nossa questão inicial quanto aos significados da expressão memória da literatura, tem-se um segundo sentido, que aponta para a literatura como objeto, ou seja, designa o que se pode lembrar da literatura, o que se guarda de um texto

literário. Longos poemas citados de cor, passagens inteiras de romances que não esquecemos jamais. Qual leitor literário não pensará em Dom Quixote ao ver ao longe um moinho de vento? Como não se reportar a Proust quando da degustação de uma *madeleine*? Os exemplos são muitos: não seria impossível a associação entre a célebre passagem proustiana e as tardes de bolinho de chuva ou bolo de fubá com a avó.

Vale mencionar o verdadeiro fanatismo em torno do personagem “Bartleby” da pequena novela de Melville, *Bartleby, o escrivão*. Gisèle Berkman, em *L’effet Bartleby*, comenta que, além dos inúmeros blogs e fã-clubes do personagem, ele é uma referência profícua na filosofia contemporânea:

De Blanchot à Deleuze, puis à Derrida – mais il faudrait citer également, pour la portée proprement politique de la fable, Agamben, Badiou, Žižek et Negri – un certain nombre de penseurs et de philosophes se sont emparés de l’énigme de Bartleby, devenue emblème de ce par quoi la littérature, cette sirène, saisit et séduit la philosophie.<sup>44</sup> (BERKMAN, 2011, p. 15)

Quem visita Lisboa e não se sente tentado a sentar à mesa com Fernando Pessoa n’A Brasileira, esse personagem múltiplo de si mesmo? Quantas vezes não ouvimos alguém dizer descompromissadamente “to be or not to be”? Cunhou-se até o termo “bovarismo”, para designar pessoas que, como a heroína de Flaubert, fantasiam na própria vida as experiências literárias: “O bovarismo consiste, assim, numa *insatisfação romanesca com a realidade*, numa *inversão do olhar*, e demonstra a incapacidade de assumir uma posição crítica em relação à ficção”<sup>45</sup>. Para os mais aficionados, Harold Bloom editou o tipo de guia turístico perfeito: os chamados *Bloom’s Literary Places*. No de Paris<sup>46</sup>, por exemplo, o guia orienta como chegar à rua por onde Balzac fugia de seus credores; ou ainda, indica vagar num domingo

---

<sup>44</sup>[De Blanchot a Deleuze, depois a Derrida – mas deve-se citar igualmente, no âmbito propriamente político da fábula, Agamben, Badiou, Žižek e Negri – uma série de pensadores e de filósofos foram arrebatados pelo enigma de Bartleby, que se tornou emblemático daquilo que a literatura, essa sereia, toma e seduz a filosofia.]

<sup>45</sup> GLENADEL, Paula. In *Edicionário de termos literários de Carlos Ceia*. (grifos da autora)

<sup>46</sup> Bloom lançou ainda o guia de Londres, Dublin, São Petersburgo, Nova Iorque e Roma.

melancólico pela idílica Iles-de-Saint-Louis, endereço cativo de Baudelaire. Uma verdadeira memória topográfica da literatura.

Mas este sentido nos leva imediatamente para um terceiro, ao qual Compagnon dá grande importância: o da literatura que se lembra da própria literatura. O autor ressalta que a curvatura da literatura para ela mesma nem de longe indica seu fechamento para o mundo ou o estreitamento do alcance que o texto literário pode ter.

Le pli ou repli de la mémoire de la littérature lui donne son ressort, son élan, son *enargeia*. Portant la littérature du passé dans le présent, la mémoire transmet la mesure du monde. Une allusion n'accentue pas l'autonomie de la littérature, mais l'ouverture de la littérature à une vision du monde, d'abord singulière, puis partagée. L'allusion, le repli, la mémoire de la littérature, au sens redoublé du sujet et de l'objet, ne l'appauvrit pas, mais l'enrichit d'échos infinis.<sup>47</sup> (COMPAGNON, 2009, p. 10-11)

É pela alusão, portanto, que a literatura se dá a uma maior receptividade, ao carregar nesse ato o compartilhamento de visões do mundo. E uma vez mais Alonso Quijano será lembrado aqui. Dom Quixote é ele mesmo uma grande memória da literatura. Sua saga se inicia justamente na inspiração dos romances de cavalaria. Deles é capaz de se lembrar de cor longos trechos. E revive as cenas heroicas que considera mais marcantes, ainda que de forma um tanto atrapalhada.

Esses textos colocam em cena não simplesmente personagens que se lembram, mas sobretudo personagens que se lembram da literatura. Ao leitor é dado assistir a articulação dos meios facilitadores da memória, vislumbrando na cena um personagem que se lembra de um texto literário; a cena pode ser, por sua vez, também um estratagema do autor para que o leitor se lembre da obra que lê ou que a própria obra o faça lembrar-se de algo exterior a ela, completando o ciclo da *mímeses*, como

---

<sup>47</sup> [A dobra ou redobra da memória da literatura dá a ela sua mola, seu impulso, sua *enargeia*. Trazendo a literatura do passado para o presente, a memória transmite a medida do mundo. Uma alusão não acentua a autonomia da literatura, mas a abertura da literatura a uma visão do mundo, inicialmente singular, depois partilhada. A alusão, a dobra, a memória da literatura, no sentido redobrado do sujeito e do objeto, não a empobrece, mas a enriquece com ecos infinitos].

explica Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*: o mundo da obra alcança seu fim, que é o mundo do leitor.

*As Mulheres* é, em comparação com os outros dois romances que analiso aqui, o que mais deixa às claras suas referências literárias. Dentre eles, Borges parece ser o mentor<sup>48</sup>, mas há inúmeras referências a outros escritores e obras ao longo da narrativa: o “Gato Preto” de Poe aparece em uma história lendária da cidade; um reflexo de uma Ofélia negra na Bailarina morta; uma frase de Macbeth na boca de Pouca Sorte.

Quanto aos outros dois, a fortuna crítica já se encarregou de identificar as referências mais diretas: em Hatoum, Flaubert, Proust, Faulkner. Além disso, especialmente no romance analisado aqui, é clara a referência ao conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. Em Antônio Lobo Antunes, como ele mesmo menciona, o *Coração das trevas* de Joseph Conrad, Henry James e também Faulkner<sup>49</sup>.

São “ecos infinitos” que se redobram, que fazem da literatura uma réplica sobre si mesma, uma resposta frente à memória. A singularidade do texto literário deve ser compartilhada e, logo, conduzida a uma força propulsora, que é a própria memória infinitamente lembrada. O si que compartilha essa memória da literatura é profundamente marcado pelo registro dessas percepções que vão sendo dobradas a cada nova leitura, a cada nova experiência literária. Dobrar-se sobre uma dobra da memória é uma das tarefas da literatura e, evidentemente, da própria memória. Como conclui Borges em “Kafka e seus precursores”: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p. 98).

---

<sup>48</sup> A presença de Borges é uma constante na obra de Agualusa. Seu romance *O vendedor de passados* é uma espécie de homenagem ao escritor argentino. Em entrevista à Folha de São Paulo, ele declara: “Borges disse numa entrevista que não gostaria de reencarnar, mas que se isso acontecesse, preferiria reencarnar num país distante. Eu lhe fiz a vontade. Fiz com que reencarnasse num país distante, e sob uma forma viva também um pouco distante da nossa. No romance, ele interroga-se sobre as razões por que isso lhe sucedeu. Ainda assim despertou entre livros, num velho sebo, o que para ele era uma imagem do paraíso” (AGUALUSA, site).

<sup>49</sup> Vale notar a semelhança de referências entre Hatoum e Lobo Antunes. Uma afinidade de leituras que corrobora a afinidade que identifiquei na escrita.

## 2.2. Memória na literatura: um tema antigo

“Memória na literatura”: presença da memória na literatura. A memória enquanto tema, mote ou assunto do texto literário. E de fato sua presença, tematizada na literatura, não é recente. Desde há muito é possível percebê-la nos poemas e narrativas, seja como matéria central, alusão, metaforizada ou explicitamente tratada e analisada. Isto porque os textos literários de certa forma antecipam o que as pesquisas científicas, geralmente muito tempo depois, confirmam. Sobre essa capacidade de “previsão” da literatura, George Steiner, em *Language and Silence*, diz: “Nenhuma descoberta da genética reduz ou supera o que Proust sabia do fascínio ou do fardo da linhagem; cada vez que Otelo nos recorda a ferrugem do orvalho na lâmina brilhante, sentimos mais da transitória realidade sensorial na qual nossa vida deve transcender do que é tarefa ou ambição da física transmitir” (1988, p. 24). Compartilhando deste ponto de vista, Suzanne Nalbantian<sup>50</sup> demonstra como alguns textos literários já “teorizavam” o que as descobertas da neurociência só hoje puderam afirmar acerca da memória humana:

I am convinced, however, that in this fertile context of ongoing scientific exploration, the writings of selected literary authors become illuminating test cases of major trends in the understanding of the memory process. (...) These connections involve such topics as emotion and the brain, somatosensory trigger mechanism and localization of memory traces, long-term episodic memory, voluntary vs. involuntary memory, and confabulation. Such subjects have been discussed in science by articulate researchers such as Antonio Damasio, Edmund Rolls, Daniel Schacter and Jean-Pierre Changeux, to name a few.<sup>51</sup> (NALBANTIAN, 2003, p. 2)

---

<sup>50</sup> NALBANTIAN, Suzanne. *Memory in literature: from Rousseau to neuroscience*. New York: Palgrave MacMillan, 2003.

<sup>51</sup> [Estou convencida, no entanto, de que no fértil contexto de exploração científica em curso, os escritos de seletos autores literários tornam-se esclarecedores casos teste das principais tendências na compreensão do processo de memória. (...) Essas conexões envolvem temas como emoção e cérebro, mecanismo de desencadeamento somatossensorial e localização de traços de memória, memória episódica de longo prazo, memória voluntária vs involuntária, e confabulação. Tais

Mas lembrar de textos literários que tratem da memória é, da mesma forma, ter de esquecê-los. Selecionar é recordar e obliterar ao mesmo tempo. Antes que a lista de nomes que começou a invadir o meu pensamento crescesse ao ponto de tornar-se ela mesma o tema central deste trabalho, parti para critérios de escolha que permitissem um diálogo mais direto com as obras aqui propostas para análise. Três nomes, portanto, constituem a escolha: Homero, Borges e Dante.

Ao chegar ao palácio de Alcino, levado por Nausícaa, Odisseu é recebido com muitas honras, somando-se três dias de festas em sua homenagem – a famosa hospitalidade grega. É, entretanto, um desconhecido ainda. Somente quando o arauto canta os feitos da guerra – e em especial o episódio do cavalo de Troia, a pedido de Odisseu – o herói, debulhando-se em lágrimas, é interpelado sobre sua origem. Odisseu se emociona ao se ouvir personagem de tão grandes empreitadas e é assim reconhecido por eles: ao narrar seu (des)trajeto desde o fim da guerra. Odisseu constitui-se, enfim, como herói:

A interrupção tem por efeito, em segundo lugar, realçar a ligação íntima entre Ulisses como herói, como “varão que sobre o mar sofreu em seu íntimo tormentos sem conta” (I,4), o herói experiente pois passou por várias *provas*, e Ulisses como narrador, como aquele que não só sabe viajar, mas também sabe contar e cantar, Ulisses que possui a “arte de eloquente aedo” como o constata o rei Alcino. (GAGNEBIN, 2006, p. 25)

Algum tempo depois, Odisseu parece bem ciente do que condiciona o seu heroísmo, pois repete o relato de seus feitos posteriormente, consolidando-se, ao mesmo tempo, como o personagem e o narrador da história que conta. Já em sua terra, disfarçado de mendigo, narra a mesma história ao porqueiro Eumeu, por três dias, por três noites<sup>52</sup>. A memória, portanto, tem o papel de confirmar as virtudes, de testemunhar os grandes feitos: “Do mesmo modo que a gente se embebe no aedo

---

questões estão sendo discutidas na ciência por pesquisadores articulados tais como Antonio Damasio, Edmund Rolls, Daniel Schacter e Jean-Pierre Changeux, para citar alguns.]

<sup>52</sup> Como também o faz Riobaldo, no *Grande Sertão: Veredas*; o que a memória da literatura não nos permite esquecer.

inspirado, / que os doces versos recebe dos deuses e aos homens transmite, / sem que ninguém jamais possa furtar-se ao prazer de escutá-lo, / dessa maneira fiquei fascinado, lá em casa, por ele.”<sup>53</sup>

Além disso, no mundo grego, vencer a morte significa também vencer o esquecimento. Temerosa das consequências da viagem de Telêmaco em busca de informações sobre o pai, Penélope pergunta ao mensageiro: “Dize-me, arauto, o motivo de ter o meu filho viajado. / Necessidade não tinha de entrar nos navios velozes, / de homens carruagens, que cortam a imensa amplitude das águas; / foi para que o próprio nome se afunde no olvido dos homens?”<sup>54</sup>. Só a vida repleta de heroísmo e honra, lembrada no porvir, suspende o curso natural do olvidamento. O herói permanece vivo nas histórias e relatos de sua glória.

Assim como Odisseu, nos três romances os personagens lembram e contam seus passados: no *Esplendor*, a noite de Natal de 1995 é intercalada, por um lado, pela rememoração do passado no discurso do presente e, por outro, pelos relatos datados de Isilda, em Angola. No *Relato*, a filha adotiva recolhe depoimentos sobre a vida da família, com atenção especial à figura de Emilie, e os relata em carta ao irmão que vive em Barcelona. Em *As Mulheres*, Laurentina percorre a África Austral entrevistando e recolhendo testemunhos daqueles que mantiveram alguma relação com Faustino Manso. À primeira vista, parece-nos que o registro não visa um leitor ou alguém que escute aquelas histórias; entretanto, sua intencionalidade como narradora fica patente nas interpelações aos leitores – em especial às leitoras – presentes nas notas de rodapé:

Um dos principais requisitos para ser um bom comandante de avião é voz. Quando o avião decola, naquele momento em que tudo estremece e range, não há nada mais tranquilizador do que escutar a frase “Boa noite senhores passageiros, fala-vos o vosso comandante”, pronunciada por uma voz firme, absolutamente segura, e ao mesmo tempo calorosa. Imaginem um comandante de avião com a voz de Woody Allen. Vocês sentir-se-iam seguras (dirijo-me especialmente às leitoras)? Eu sou mulher, exijo um comandante com voz de comandante. (AGUALUSA, 2007, p. 291)

---

<sup>53</sup> HOMERO, *Odisseia*, c. XVII, v. 518-21.

<sup>54</sup> HOMERO, *Odisseia*, c. IV, v. 707-10.

Mas não só no fato de Odisseu contar suas aventuras está a importância da memória na *Odisseia*. O poema comporta ao menos três episódios em que Ulisses tem que lutar contra o esquecimento: os frutos alucinógenos dos lotófagos, em cujo país o herói primeiro aportou após a guerra; o encantamento de Circe; e a tentadora promessa de imortalidade feita por Calipso – e a sua contrapartida de viver com ela por toda a eternidade, esquecendo-se de tudo que o prende à vida de homem mortal.

Quando da partida do palácio de Circe, Odisseu tem a incumbência de fazer uma viagem até o Hades para visitar Tirésias e assim saber o destino que o espera. É quando revê sua mãe e, dando-lhe de beber o sangue das libações, livra-a por alguns momentos do esquecimento advindo das águas do Lethe. É neste momento que ela conta a ele tudo o que se passou em sua casa durante os anos em que estivera fora. E recomenda: “grava na alma isso tudo, / para que possas, depois do retorno, à tua esposa contá-lo”<sup>55</sup>. Já Tirésias, ao contrário dos outros espíritos com quem Odisseu conversa, ao invés de relembrar o passado, dita-lhe uma profecia: “Eis que toda a verdade te disse”<sup>56</sup>. A memória, como se vê também no céu-mar de Magritte e na leitura da borra de café dos romances analisados, diz aquilo que terá acontecido, constituindo-se em memória do futuro.

Segundo nome entre os eleitos, Borges não poderia estar à parte. Impossível não associar a memória a sua obra. Uma concepção muito particular de tempo, sempre permeada pela reflexão do papel da memória para o homem, percorre a obra do argentino, indicando o que parece ser a tentativa de vencer a sucessão temporal e, mais especificamente, a finitude da vida.

Se o tempo não é linear e a eternidade nos garante a suspensão dos instantes vividos, a memória é a principal aliada do homem contra a morte, enquanto eterno adiamento do vivido, que na lembrança se faz presente, não se tornando, assim, “passado” lançado na possibilidade futura de relembramento. “Cadáveres adiados”, pela memória suspendemos o tempo e o inextrincável caminho para o esquecimento.

---

<sup>55</sup> HOMERO, *Odisseia*, c. XI, v. 223-24.

<sup>56</sup> HOMERO, *Odisseia*, c. XI, v.137.

Três contos de Borges precisam ser lembrados aqui – e com eles permaneceremos por um longo tempo – porque constituem por si só “teorias da memória”: “Funes, o memorioso”<sup>57</sup>, “A memória de Shakespeare”<sup>58</sup> e “O jardim das veredas que se bifurcam”<sup>59</sup>. Começamos com Funes, porque sua presença nesta tese se faz necessária desde o primeiro capítulo, quando a face sombreada de Magritte nos apontou o esquecimento.

Irineu Funes carrega a insígnia de uma memória superpotente, e com isso encarna o problema do tudo lembrar. É um argentino – irônica coincidência, ou uma assinatura dissimulada de Borges? – quem narra uma versão de sua história. De antemão, um atrevimento: como poderia ele dizer “eu me recordo” de Irineu Funes? Contar a história da maior memória que já pôde existir não seria uma audácia – ou, quem sabe, a resignação de submeter-se a um ato vexatório? A sarcástica admissão de seu não direito de pronunciar o verbo *recordar* não impede o narrador de fazê-lo, e não apenas insistentemente e mais explicitamente no primeiro parágrafo como em todo o conto. É a uma memória ordinária, agora que Funes está morto, que cabe a tarefa de testemunhar.

O relato se fia nos três encontros que o narrador teve com Funes. Sobre o primeiro desses encontros, ele admite que, dada a pouca importância que dera, precisou da ajuda da memória do primo – que “tinha muito de sonho elaborado com elementos anteriores” (BORGES, 1999, p. 540). A hesitação quanto à exatidão do relato, entretanto, é contraposta pela precisão das datas que discretamente marcam os eventos narrados. Por mais que se esforce, mesmo que recorra ao auxílio de terceiros, não poderá a memória do narrador jamais se comparar à de Funes:

Nós, de uma olhadela, percebemos três taças em uma mesa; Funes, todos os rebentos e cachos e frutos que compreende uma parreira.

---

<sup>57</sup> De *Ficções*, In. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* – volume I. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

<sup>58</sup> De *A memória de Shakespeare*, In. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* – volume IV. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

<sup>59</sup> De *Ficções*, In. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* – volume I. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois e podia compará-las na lembrança aos veios de um livro encadernado em couro que vira somente uma vez e às linhas da espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera da batalha do Quebracho. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada às sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entressonhos. (BORGES, 1999, p. 543)

A dádiva da memória prodigiosa, que tudo guarda e que percebe as coisas em sua totalidade, revela-se, contudo, no pesadelo do nada esquecer. A memória e a percepção infalíveis convertem-se rapidamente em uma “realidade infatigável”. A ele não é permitido o privilégio de um descuido, o descaso de uma distração. A dádiva, em seu caso, seria poder esquecer para assim poder verdadeiramente lembrar.

Sua memória sem lapsos era o atestado de sua infelicidade, podendo mesmo ser comparada a um “despejadouro de lixos”, uma espécie de “museu de tudo”, onde as coisas se acumulam na mesma proporção em que anulam qualquer esforço de organização. (MACIEL, 2004, p. 14)

Assim, como vimos também no primeiro capítulo, a memória não pode ser confundida com o arquivamento indiscriminado: ela pressupõe a seleção do que será lembrando e, conseqüentemente, o próprio esquecimento como essencial.<sup>60</sup> Na medida em que algo é mantido, outro deve ser perdido.

O personagem borgiano parece ter sido a inspiração para duas reflexões de Umberto Eco. Na primeira delas, em uma referência direta, Umberto Eco compara a memória de Funes à internet: “a Internet, ou a World Wide Web, já é (ou será em breve) um imenso Funes. Até o presente a sociedade filtrava para nós, por intermédio dos manuais e das enciclopédias. Com a Web, todo o saber, toda a informação possível, mesmo a menos pertinente, está lá, a nossa disposição. Então se pergunta: quem filtra? (...) Ampliamos nossa capacidade de estocagem da memória, mas não encontramos ainda o novo parâmetro de filtragem.” (ECO, 1999, s/p) Na segunda, a

---

<sup>60</sup> Weinrich comenta ainda o personagem Klein do *Auto de fé*, de Elias Canetti, que de tão comprometido com sua memória, anota (em outras palavras, faz uso de um memento) aquilo que deve esquecer. A memória compulsiva constitui um paradoxo: se tem que lembrar o que esquecer, ele jamais se esquecerá.

referência é implícita. Uma brincadeira com amigos o fez ter a ideia de criar uma *Ars Oblivionalis*, nos moldes da arte da memória tão cara aos retóricos antigos. Após analisar as possibilidades de inversão dos propósitos da mnemotécnica, Eco conclui que uma *Ars Oblivionalis* seria possível tão-somente no exagero ou na confusão de elementos a serem armazenados na memória. Muito embora isso pouco funcionasse em termos de apagamento, digamos assim, a técnica ao menos tornaria a lembrança confusa: “Esquecemos não por cancelamento, mas superposição, não produzindo ausência, mas multiplicando presenças” (ECO, 1988, p. 260). Nesse sentido, a memória de Funes estaria muito mais próxima do esquecimento que de uma memória superpoderosa.

Em “A memória de Shakespeare”, o alemão Herman Soergel, especialista e tradutor de Shakespeare, recebe de um conhecido um tesouro inestimável: a memória de Shakespeare. Gradualmente, a memória do bardo vai ganhando espaço na mente de Soergel. Porém, não uma memória de imagens, como primeiro supôs Soergel, mas sobretudo uma memória de palavras – dito de outra forma, não uma memória das coisas (*rerum*) mas uma memória de palavras (*verborum*), como prefeririam os retóricos antigos. Não estaria Borges se lançando no desafio tão temido pelos discípulos da arte da memória, aquele de reter na mente as exatas palavras para um discurso perfeito?

Possuidor dessa vasta memória, o homem nos torna cúmplices de sua maior ambição: “Shakespeare seria meu, como ninguém foi de ninguém, nem no amor, nem na amizade, nem sequer no ódio. De algum modo eu seria Shakespeare” (BORGES, 2000, p. 447). Mas o aparente domínio dá lugar ao tormento do que se constitui enquanto paradoxo de uma possibilidade impossível, do que esvai por entre as mãos: do que gostaria de se lembrar só restam imagens desviadas. A memória de Shakespeare, agora sua, lhe escapa:

Quem adquire uma enciclopédia não adquire cada linha, cada parágrafo, cada página e cada gravura; adquire a mera possibilidade de conhecer algumas dessas coisas. Se isso acontece com um ente concreto e relativamente simples, tendo em vista a ordem alfabética das partes, o que não acontecerá com um ente abstrato e variável, *ondoyant et divers*, como a mágica memória de um morto? (BORGES, 2000, p. 448)

Ao personagem faltou a perspicácia para compreender que os conhecimentos de Shakespeare eram inacessíveis à ingênua ambição da posse, sendo necessário aliar a vontade a estímulos para reavivá-los. A leitura surge, então, como o antídoto para o esquecimento, e o homem se empenha em ler o que provavelmente Shakespeare teria lido: “Conheci estados de felicidade e de sombra que transcendem a comum experiência humana. Sem que eu soubesse, a longa e estudiosa solidão havia-me preparado para a dócil recepção do milagre” (BORGES, 2000, p. 449). A leitura, o caro artifício da memória literária, permanece ambígua entre felicidade e sombra, entre os estratos da alegria trazidos pela ficção e o desconhecido de si mesmo que, à penumbra de cada ato de leitura, surge e sugere ao imaginário do sujeito um personagem para si, a partir de um outro, que acreditou ser ele mesmo.

Mas a carga é demasiadamente pesada: “À medida que transcorrem os anos, todo homem é obrigado a suportar o crescente peso de sua memória. Duas me angustiavam, confundindo-se à vezes: a minha e a do outro, incomunicável” (BORGES, 2000, p. 450). Ele decide então repassá-la a alguém, aleatoriamente ao telefone. E como a tática para incitar as lembranças de Shakespeare havia funcionado bem, afundou-se em outras leituras para esquecê-lo.

O que Soergel percebe é o caráter instável da memória, de algo que não se deixa possuir como um bem comum. A singularidade da memória, portanto, está na percepção única das coisas, naquilo que o olhar apreende, o ouvido guarda e a imaginação transforma. A memória de Shakespeare passou a ser sua na medida em que ele se apropriava de suas leituras, em que buscava a cumplicidade que existe entre os leitores dos mesmos textos. E apesar do esforço final em esquecê-las, muito permaneceu ali, agregado, como se dele sempre tivesse feito parte: “Na vigília sou o professor emérito Hermann Soergel; manuseio um fichário e redijo trivialidades eruditas, mas na aurora sei, algumas vezes, que aquele que sonha é o outro. De vez em quando, surpreendem-me pequenas e fugazes memórias que talvez sejam autênticas” (BORGES, 2000, p. 451).

O destino de Soergel, o destino de Shakespeare, está delimitado sobretudo por uma tentativa desesperada de despejar sobre fichários e trivialidades eruditas a memória terrível que foi recebida do outro. Seu destino está nesse sonhar o outro, sonhar como o outro, sonhar com o outro, que ainda assim pode ser compreendido como autêntico. Soergel se lança na indecisão dessa autenticidade. Borges coloca o parágrafo citado acima como um P.S. de seu conto, o ensaio de um epílogo, um lembrar-se de algo após, logo depois de ter conseguido ele também deslocar-se das leituras shakespearianas. A leitura, como forma de retenção da memória, faz com que sua experiência seja ela mesma uma memória. A escrita é, no caso do texto literário, e, portanto, da memória recebida por Soergel, uma forma de trabalhar a memória não só a partir da linguagem, a partir das palavras que vêm suscitadas por esse desconhecido que são ou foram os textos do passado, mas de fazê-la no próprio ato da escritura.

“O jardim das veredas que se bifurcam” é, ao menos superficialmente, um conto policial. O mistério do assassinato do sinólogo Stephen Albert só pode ser solucionado com a leitura completa de uma declaração “ditada, relida e assinada” pelo próprio assassino, o catedrático Dr. Yu Tusun. Dessa declaração, faltam as duas primeiras páginas: suspensão no tempo. Assim como não há a narração do fim – uma vez que Yu Tusun está à espera do enforcamento, sem que a consumação da condenação possa ser confirmada – o relato também não tem começo. O que terá acontecido antes do fatídico telefonema? Quais eram as circunstâncias que levaram a revelação do apartamento de Viktor Runeberg? Impossível saber tampouco se a pena de morte se cumpriu, se Yu Tusun foi realmente executado.

Na curta apresentação do relato, leem-se algumas informações relevantes: a importância “histórica” do episódio (ele pode explicar o atraso de uma ofensiva britânica); a garantia de veracidade da declaração, que traz transcritas fielmente as palavras do assassino, conferidas por ele; a autoria marcada pela assinatura – autoria da declaração, bem como do crime e deste conto circular.

A suspensão ocorre no tempo da narração, mas também no tempo do narrado, pois não se sabe ao certo o que antecedeu aqueles fatos nem tampouco o que

sucedará. O risco iminente da morte, em outras palavras, a impossibilidade de um futuro iguala o passado e o presente em um só tempo, em um único dia.

Apesar de meu pai estar morto, apesar de ter sido um menino num simétrico jardim de Hai Feng, eu, agora, ia morrer? Depois refleti que todas as coisas nos acontecem precisamente, precisamente agora. Séculos de séculos e apenas no presente ocorrem os fatos; inumeráveis homens no ar, na terra e mar, e tudo o que realmente acontece; acontece a mim... (BORGES, 1999, p.525)

A consciência da possibilidade da própria morte vem na lembrança da morte do pai. Ela é também o índice de consciência de seu próprio ser no mundo: ele é um menino num simétrico jardim. O artigo, neste caso, marca menos a indefinição que a singularidade: aquele menino no jardim simétrico de Hai Feng condensa o tempo da infância inteira. Só há um tempo, que é da presença no instante mesmo da indecidibilidade. E a única referência é sempre o eu-mesmo.

A história, portanto, é simples: Yu Tusun é um espião da Alemanha infiltrado na Inglaterra. Tendo sua identidade descoberta, deve transmitir o nome da cidade que aquele país deveria atacar antes que seja morto, missão para a qual havia sido designado. A solução o narrador encontra na lista telefônica: deveria assassinar um homônimo. Importa, contudo, analisar algumas evidências. Yu Tusun cometeu o crime, cumprindo sua missão, não por afinidade com os propósitos alemães, mas para honrar a memória de seus antepassados: “Fiz isso porque sentia que o Chefe menosprezava os de minha raça – os inumeráveis antepassados que em mim confluem. Eu queria provar-lhe que um amarelo podia salvar exércitos” (BORGES, 1999, p. 526). Coincidentemente – ou não – a vítima era um profundo conhecedor desses antepassados.

Enquanto o passado se torna presente na hesitação de Yu Tusun, o futuro, por sua vez, pode ser rememorado na certeza do sucesso da empreitada. Um presságio vindo dos céus parece indicar mais a consumação de um fato do que uma mera possibilidade: “Um pássaro riscou o céu cinza e cegamente tomei-o por um aeroplano e a esse aeroplano por muitos (no céu francês) aniquilando o parque de artilharia com

bombas verticais”. Temos, mais uma vez, a memória do futuro anunciada. Tomado por ela, o narrador ainda diz: “O executor de uma tarefa atroz deve imaginar que já a cumpriu, deve impor-se um futuro que seja irrevogável como o passado’. Assim procedi, enquanto meus olhos de homem já morto registravam o fluir daquele dia que era talvez o último, e a difusão da noite” (BORGES, 1999, p. 527). Para além de uma tática impulsionadora da coragem, “impor-se um futuro irrevogável como o passado” pode ser a constatação de que o futuro, na verdade, já aconteceu, pois que o tempo não caminha linearmente do passado em direção ao futuro. Não somos todos nós já mortos, nesse sentido?

Quando da fuga de seu apartamento, Yu Tusun vasculha os bolsos e encontra diversos objetos. Entre aqueles mais triviais como o lenço, o dinheiro e o relógio (que, vale dizer, o traz de volta do tempo da memória para o tempo do mundo), estão juntos o material próprio de um escritor – uma caderneta e um lápis vermelho-azul –, e uma carta, que ele tencionava destruir, e a arma com a qual executará o crime. Essa proximidade lança luz sobre uma possível semelhança: o lápis e o revólver podem ter a mesma função. O lápis que escreve a história mata Albert tanto quanto a própria arma de fogo. Nesse sentido, Albert só está morto porque a história foi escrita; na mesma medida em que a história só foi escrita porque Albert foi morto.

É o próprio Albert quem evidencia a estreita ligação entre o que acontece com eles, naquele presente, e a escrita daquela história. Entretanto, antes mesmo que ele o faça, Yu Tusun tivera essa previsão da memória, ao caminhar por labirintos que são, a um só instante, estranhos e familiares. Da indicação dada pelas crianças quanto ao caminho que deveria seguir para alcançar a casa que procurava, surgem seu bisavô T’sui Pen e seu inusitado projeto de um labirinto e de um livro:

O conselho de sempre dobrar à esquerda lembrou-me que tal era o procedimento comum para descobrir o pátio central de certos labirintos. Alguma coisa entendo de labirintos: não é em vão que sou bisneto daquele Ts’ui Pen, que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder temporal para escrever um romance que fosse ainda mais populoso que o *Hung Lu Meng* e para edificar um labirinto em que se perdessem todos os homens. Treze anos dedicou a esses heterogêneos trabalhos, porém a mão de um forasteiro o assassinou e

seu romance era insensato e ninguém encontrou o labirinto. Sob árvores inglesas meditei nesse labirinto perdido: imaginei-o inviolado e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o apagado por arrozais ou debaixo da água, imaginei-o infinito, não somente de quiosques oitavados e de sendas que voltam, mas sim de rios e províncias e reinos... Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros. Absorto nessas ilusórias imagens, esqueci meu destino de perseguido. Senti-me, por um tempo indeterminado, com percepção abstrata do mundo. (BORGES, 1999, p. 527-8)

Em sua meditação, Yu Tusun conseguiu unir tempos e espaços muito distantes: a China de sua memória e o jardim em território inglês onde se encontra; passado e futuro, dissimulados em um labirinto imaginário. Este pequeno momento de abstração o retira daquele real momentâneo e por muito pouco não compreende ele mesmo o que Albert vai depois esclarecer. A casa de Albert, perturbadoramente íntima, pode ser tanto a casa do sinólogo como a casa de sua infância, ou mesmo qualquer casa chinesa. A “orientalidade” da casa, desenhada nos pequenos detalhes que compõem a cena – a música, a lanterna no formato dos tambores – poderia gerar a familiaridade e ser justificada pela especialidade do anfitrião, mas há pistas que dissolvem qualquer certeza quanto a isso.

Para além das afinidades óbvias que um especialista em cultura chinesa teria com um chinês autêntico, ainda por cima um homem de alto conhecimento – um catedrático em inglês, veja-se aí o jogo espectral –, Stephen Albert demonstra conhecer a fundo a história de seus antepassados. Tanto que quando o recebeu comportou-se como se já soubesse que ele iria; tanto que mencionou o nome de um dos cônsules de seu antepassado; tanto que diretamente ofereceu-lhe a possibilidade de conhecer o jardim das veredas que se bifurcam. A cena seguinte converte-se em uma sequência de reconhecimentos: na biblioteca onde é acolhido, Yu Tusun reconhece objetos de sua família. (BORGES, 1999, p. 529)

A sugestão de que Albert já esperava por aquele encontro soa como se na verdade ele já tivesse ocorrido. Os fatos narrados pairam, então, entre a premonição e a leitura de um futuro já muito antigo. A memória ancestral é evocada pelos nomes do cônsul e do próprio bisavô de Yu Tusun, afora o ambiente da cena, que não cessa

de remeter à infância do narrador. Além disso, compõem a sala alguns objetos símbolos da memória e do tempo, como a biblioteca, memória do mundo, e a fênix, que repetidamente consegue vencer a inextrincável morte. À sua frente (e atrás de Albert) “um alto relógio circular”, que cronometra o tempo em que Madden chegaria, mas também simboliza a tentativa vã de medir o tempo.

A conversa prossegue acerca de Ts’ui Pen e seu enigmático projeto de um livro e um labirinto. Dos trezes anos isolado no Pavilhão da Límpida Solidão, restaram confusos manuscritos, que a família quis eliminar.

- Essa publicação foi insensata. O livro é um acervo indeciso de rascunhos contraditórios. Examinei-o certa vez: no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo. Quanto à outra empresa de Ts’ui Pen, seu Labirinto...

- Aqui está o Labirinto - disse indicando-me uma alta escrivania laqueada.

- Um labirinto de marfim! - exclamei. - Um labirinto mínimo...

- Um labirinto de símbolos - corrigiu. - Um invisível labirinto de tempo. A mim, bárbaro inglês, foi-me oferecido revelar esse mistério diáfano. Ao fim de mais de cem anos, os pormenores são irrecuperáveis, mas não é difícil conjecturar o que sucedeu. Ts’sui Pen teria dito uma vez: ‘Retiro-me para escrever um livro’. E outra: ‘Retiro-me para construir um labirinto’. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um só objeto. (BORGES, 1999, p. 529-30)

A Yu Tusun são reveladas as condições que constituíam o êxito daquele projeto: o depreciado “acervo indeciso de rascunhos contraditórios” era, na verdade, o próprio labirinto, tido como perdido. Entretanto, se, por um lado, a existência do livro confirma a feitura do labirinto, o labirinto pouco esclarece as contradições do livro. É então que Albert lhe revela a carta de seu bisavô, uma carta-testamento. Nela, estão escritas apenas essas palavras: “Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam”. Um leitor atento vislumbra uma revelação: essa carta-testamento não seria a carta no bolso de Yu Tusun, que ele queria destruir antes mesmo de chegar ali? Não está o próprio relato de Yu Tusun cheio das mesmas contradições que o livro de seu antepassado? Albert prossegue em sua explicação:

Antes de exumar esta carta, eu tinha me perguntado de que maneira um livro pode ser infinito. Não conjecturei outro procedimento que o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente. Recordei também aquela noite que está no centro das *Mil e Uma Noites*, quando a Rainha Scherazade (por uma mágica distração do copista) põe-se a contar textualmente a história das *1001 Noites*, com risco de chegar outra vez à noite na qual está fazendo o relato, e assim até o infinito. (BORGES, 1999, p. 530)

As hipóteses de um livro infinito, elencadas por Albert, para além de guiar a compreensão de Yun Tusun, são dirigidas também para o leitor: somos, nesse sentido, colocados também naquela sala. O volume cíclico está, pois, em nossas próprias mãos: nas diversas referências circulares, a lua, a lanterna, o disco de música chinesa, entre outros. A referência à Scherazade arremata a confluência: a contadora de histórias que conta a história da contadora de história contando aquela mesma história.

Assim sendo, circular como a lua que o acompanhara no caminho até a casa é o próprio conto. Para melhor dizer, o conto é um labirinto circular. O labirinto de um labirinto. O conto que conta um conto de um conto. E as inúmeras possibilidades de leitura, de histórias dentro da história, compõem as veredas desse labirinto. Além disso, a fênix ali posta junto ao gramofone, reitera este caráter cíclico, em seu ressurgimento contínuo; se num momento está morta, noutra pode estar viva, assim como o herói daquele romance contraditório, que “morre no terceiro capítulo” e reaparece vivo no quarto e, claro, assim como o próprio Yu Tusun, cujo destino de enforcado pode muito bem mudar.

Para confirmar sua teoria, Albert releu toda a obra labirinto de Ts'sui Pen, assim como nós provavelmente fazemos com este conto de Borges. As contradições se revelam como possibilidades infinitas de criação, em “diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam.” Sendo assim, os diversos níveis da narração se mesclam e se espelham, não deixando daí escapar nem sequer o leitor: Albert pode ser, em uma dessas possibilidades, seu bisavô, “assassinado por um forasteiro”. Em outra, é ele o assassino: “Na obra de Ts'sui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Às vezes, as veredas

desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo” (BORGES, 1999, p. 531).

O conto de Borges, esse conto que conta o conto de um conto é ele também imiscuído nesse jogo de espelhos: esse labirinto é a própria literatura, que em sua memória circular, labiríntica, “cada novo indivíduo adita um capítulo ou corrige com piedoso cuidado a página dos antepassados”.

Enfim, com Dante Alighieri, lemos já nas primeiras palavras de seu *Vita Nova*, uma referência à memória, ali um livro onde se inscrevem as passagens da vida. “Naquela parte do livro da minha memória na qual pouco se poderia ler, acha-se uma rubrica que diz: ‘Aqui começa a vida nova’. Sob ela vejo escritas aquelas palavras que pretendo reunir neste livrinho; se não todas, ao menos o seu conteúdo.” (ALIGHIERI, 1990, p. 21) É desse livro da memória que Dante vai retirar o conteúdo de seu “livrinho”: um livro que se constitui a partir de outro livro; este livro que é um livro onde se escreve a vida. Ele ainda parece diferenciar essa fonte de uma transcrição exata de cada palavra escrita; em vez de transpor todas as palavras que estão em seu livro da memória, tomará apenas o seu conteúdo, ou seja, apenas a narração de sua experiência de vida.

Dante reitera essa mesma metáfora da memória logo depois. Ele acabara de referir-se ao seu primeiro encontro com Beatriz, aos nove anos de idade e agora busca selecionar, do livro da memória, aquilo que deverá transpor para a sua obra: “Mas como delongar-me sobre ações e paixões de tão verde juventude pode parecer um divagar de fábula, deixo isto de lado e, passando por cima de muitas coisas nascidas de um tal falar, volto-me para aquelas palavras que estão escritas na minha memória em letras e parágrafos maiores” (ALIGHIERI, 1990, p. 22). Os fatos mais importantes da sua vida são escritos com letras e parágrafos grandes no livro de sua memória. Detalhes e minúcias – escritas em pequenas letras, ou em notas de rodapé, por que não? – ficam de fora de seu *libretto*. Temos aqui já o princípio de uma poética: usar, sim, da memória como matéria para o trabalho literário; entretanto, apenas aquilo que realmente interessa, para que o texto não se prolongue demais e não soe apenas

como divagações. Dante, nessa cena, se inscreve como autor, no sentido de um autor moderno, que controla o texto selecionando, cortando, reorganizando as experiências guardadas em suas memórias como melhor prouwer ao texto.

É interessante observar também o papel central com que atua Beatriz em seu livro de memória e, como não poderia ser diferente, na própria *Vita Nova*. O percurso de vida de Dante segue paralelo ao de Beatriz e o *libretto*, entre prosa e poesia, diz esse caminho. Se é o primeiro encontro com Beatriz o que abre a narração dessas memórias, é, no entanto, a sua morte o que o impulsiona à escrita. Quando Dante escreve este livro Beatriz já está morta – já se constituiu, enfim, na *donna* perfeita para o poeta. Como observa Eduardo Sterzi:

(...) à memória, Dante confia a função de conservar o amor vivo mesmo na ausência da amada – ausência que, embora constante ao longo de todos poemas recolhidos na *Vita Nova*, mesmo naqueles compostos em vida de Beatrice (a lírica amorosa ducentista, na maioria de suas manifestações, realiza-se como um canto em ausência-de, constrói-se, quase sempre, como uma ambígua ou precária restituição simbólica do objeto de amor subtraído ou abstraído, e Dante, quanto a isto, é profundamente ducentista), vai tornar-se absoluta com a morte daquela que o poema tinha em vista. (STERZI, 2009, p. 16)

A memória serve então para conservar o amor pela amada morta e (com isso) estruturar o poema. É a memória o que permite a ligação entre o começo e o fim da obra: se o texto se inicia com o primeiro encontro (já tendo claro que a amada já se foi), ele se liga ao fim, quando Dante, tendo morta a amada, escreve sua falta. Começo e fim se unem em um processo cíclico: o começo tem como objetivo o fim e o fim tem por fim o começo, o seu eterno renascimento, pela poesia.

Algum tempo depois, no exílio, Dante vai escrever a sua grande obra, também ela com várias referências à memória. Segundo Harald Weinrich, a *Divina Comédia* poderia ser considerada como um monumento literário à memória de Beatriz. Para além dessa homenagem, a própria estrutura da obra – em que o Além é dividido em três reinos, dentro dos quais se organizam as almas – pode ser considerada como uma

espécie de sistema de memória. É essa a ideia de Frances Yates, que a contextualiza em uma Idade Média preocupada com o Julgamento Final:

Quais eram as coisas que a devota Idade Média queria lembrar? Certamente, aquelas relacionadas à salvação e à danação, os artigos da fé, os caminhos para o Paraíso, por meio das virtudes, e para o Inferno, por meio dos vícios. Essas eram as coisas esculpidas nas igrejas e catedrais, pintadas nos vitrais e nos afrescos. E eram sobretudo essas que queria lembrar pela arte da memória, quer seria utilizada para fixar na memória o material complexo do pensamento didático medieval.” (YATES, 2008, p. 78-9)

O Inferno de Dante, por exemplo, formatado como um grande funil, seria, nesse sentido, um memento para o aprendizado dos pecados e suas respectivas punições. As imagens marcantes que Dante visualiza em seu percurso, dispostas organizadamente em sequência, são facilmente recobradas, constituindo-se, assim, como um verdadeiro “esquema da salvação”, nas palavras de Yates. Harald Weinrich corrobora essa ideia de Yates, afirmando mesmo que Dante faz de sua obra uma verdadeira obra de arte da memória: “Para ele as almas dos mortos, que encontra no Além, são imagens mnemônicas variáveis que ele assimila em seus respectivos locais de memória, para mais tarde, depois do retorno ao ‘mundo mais alegre’ dos vivos, escrevendo seu poema, poder chamar todos da memória segundo a ordem de seus encontros com eles. Nesse sentido pode-se chamar a *Divina Comédia* de Dante de uma obra de arte da memória.” (WEINRICH, 2001, p. 51-2).

Além disso, a própria memória de Dante tem papel decisivo na salvação das almas daqueles que encontra em seu caminho. Como preço da dádiva de ser o único vivente a acessar esse mundo, Dante deveria guardar na memória tudo que ouviu e viu por lá.

Ele conversa com esses mortos, partilha de seus destinos, guarda na memória suas histórias. Assim torna-se a memória universal que finalmente poderá relatar aos leitores nos versos de seu grande poema o que contemplou – das diversas estações de sua imaginária viagem ao Além. (WEINRICH, 2001, p. 51)

Se, por um lado, os pecados daqueles que se encontram no Inferno devem ser relatados para servir de modelo a não ser seguido, trilhando, assim, um plano da condenação, por outro, clamores das almas do Purgatório contam com Dante para sua salvação. Dante deve lembrar-se de cada um deles para levar seus pedidos de oração aos parentes e amigos vivos. Isso porque se os vivos orarem pelos mortos que se encontram no Purgatório podem fazer com que as almas ascendam ao Paraíso.

Harald Weinrich faz ainda uma observação muito importante acerca da memória na *Comédia*: o rio Lethe, o famoso rio do esquecimento, onde as almas lavam as lembranças terrenas, não está situado na entrada do Além. Pelo contrário, como comentamos, as almas lembram-se muito bem do que fizeram em vida. Para que isso seja possível, Dante dispõe o rio do esquecimento ao final do Purgatório e muito próximo ao rio Eunoë, o rio da boa memória. Assim, ao se lavarem no Lethe, as almas se esquecem dos pecados que cometeram; mas banhando-se logo em seguida naquele outro teriam reforçadas as lembranças das boas ações.

Este pequeno panorama retomou aspectos importantes acerca da memória, agora vistos do ponto de vista da literatura: o esquecimento e a arte da memória. Além disso, a leitura desses textos lançou luzes sobre a discussão que se seguirá neste capítulo e também no próximo. Ao menos três aspectos podem ser destacados: a transformação de Odisseu em personagem e narrador de sua própria história, bem como o projeto literário de Dante, que prevê um trabalho com a memória; o papel fundamental da leitura como o principal ato de manutenção da memória da literatura, como vimos na memória de Shakespeare; e, por fim, a circularidade labiríntica da memória, que dilui as fronteiras do tempo e insere os diversos agentes envolvidos na leitura no jogo da literatura. Enquanto esses livros forem lidos, toda esta memória é mantida viva: “O livro é lido para eternizar a memória”. (BORGES, 2002, p.10-1)

### 2.3. Quando a literatura é feita de memória

“Literatura de memória” pode indicar a matéria de que é feita a literatura: a própria memória. Mais especificamente, pode nos remeter também a uma tendência na literatura de uma “escrita do eu”, que faz da escritura um meio de compreensão, seja de si, seja de um evento da vida, ou mesmo a própria vida. Alguns utilizam o termo “gênero memorialístico” para englobar a diversidade de textos que se tem produzido, mas já se pode identificar todo um aparato terminológico que visa precisar as especificidades de cada um: autobiografia, biografia, autoficção, romance memorialista, literatura de testemunho, incluindo-se aí também diários e correspondências. Antoine Compagnon refere-se ainda ao surgimento de um controverso novo subgênero na Inglaterra chamado “life writing”<sup>61</sup>.

Em “Écriture du soi”, Michel Foucault fixa o estabelecimento da relação entre a construção da noção de si e a escrita em práticas textuais que datam do século I e II. Partindo da analogia entre o julgamento do outro e o caderno de anotações, entre o registro do cotidiano e a confissão, Foucault delinea a crescente importância da prática da escrita no desenvolvimento de uma reflexão acerca de si mesmo.

De acordo com o filósofo, esse processo se dá nos textos chamados *hypomnemata* e também nas correspondências. Os *hypomnemata* eram cadernos onde se registrava todo tipo de informação, como uma espécie de caderneta de anotações. Entre os cultos, poderia servir para uma gama mais ampla de registros: ideias, pensamentos, fragmentos de textos, passagens do dia que poderiam ser retomadas posteriormente para uma nova reflexão. Além disso, a escrita dos *hypomnemata* estava diretamente relacionada a um segundo movimento, posterior à escrita: a leitura ou, mais especificamente, a releitura. Não se trata, portanto, simplesmente da manutenção de um diário íntimo, mas da prática da escrita indissociada da leitura – e vice-versa –, num movimento circular: o texto lido seria transcrito para ser relido em outro momento.

---

<sup>61</sup> COMPAGNON, Antoine. *Écrire l'avie*. Cours au Collège de France.

A escrita, como maneira de recolher a leitura feita e de nos recolhermos sobre ela, é um exercício de razão que se opõe ao grave defeito da *stultitia* que a leitura infundável se arrisca a favorecer. A *stultitia* é definida pela agitação do espírito, a instabilidade da atenção, a mudança das opiniões e das vontades, e, conseqüentemente, a fragilidade perante todos os acontecimentos que possam ter lugar; caracteriza-se também pelo facto de desviar o espírito para o futuro, de o tornar desejoso de novidades e de o impedir de se dotar de um ponto fixo pela posse de uma verdade adquirida. A escrita dos *hypomnemata* opõe-se a essa dispersão ao fixar os elementos adquiridos e ao constituir, de certo modo, um “passado” ao qual podemos sempre regressar e recolher-nos. (FOUCAULT, 1992, p. 139-40)

A possibilidade de refletir sobre aquilo que foi registrado – e que corresponde ao campo do vivido, da experiência de vida – é o que impulsionou a reflexão sobre si. A escrita dos *hypomnemata* previa ainda a apropriação dos textos lidos, de onde se retirava uma verdade a ser incorporada ao contexto que coubesse. Assim sendo, apropriava-se da autoridade do texto clássico com o intuito de utilizá-la nas situações que se julgasse pertinente.

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo” (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus*). E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional. (FOUCAULT, 1992, p. 143)

A escrita desses textos, feita da união de fragmentos de outros textos, sob uma lógica própria, acabava por ser como um manual de conduta próprio, individual, fruto também da reflexão do indivíduo sobre sua vida e, por extensão, sobre si mesmo.

Um pouco mais tarde, as *Confissões* de Santo Agostinho vão inaugurar o surgimento dos relatos de conversão religiosa, que tiveram grande difusão na Europa da Idade Média ao século XVIII. É do processo de laicização dessas confissões religiosas que as autobiografias teriam surgido. O indivíduo passou gradualmente de se confessar a Deus, na esperança de remissão dos pecados, para o próprio texto. A

escrita, nesse sentido, foi convertida de espaço ou meio pelo qual o “confessor” se dirigia a Deus para a função de ouvinte da confissão.

Essa é a origem histórica que Phillipe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, atribui à autobiografia, a qual define como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). Lejeune acrescenta ainda que o escritor autobiográfico firma um pacto – daí o título da obra – com o leitor, o qual, a partir de então, passa a aceitar os fatos narrados como verídicos. Esse pacto seria estabelecido nas primeiras páginas da obra, ou mesmo no prefácio, quando o autor indica ao leitor que passará a narrar fatos de sua vida.

Paul de Man opõe-se rigorosamente ao estabelecimento das autobiografias como gênero literário por considerar fracos os argumentos que corroborariam essa premissa. Para ele o problema central é o da estrita separação entre autobiografia e ficção, no que diz respeito à possibilidade de comprovação ou não dos fatos narrados. Para de Man, não se trata de uma questão de confirmação de que é a vida real que faz autobiografia, pois é preciso assumir que a autobiografia pode, em contrapartida, construir a vida. “It appears, then, that the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that is undecidable”<sup>62</sup> (DE MAN, 1984, p. 70). E ele se pergunta ainda: é possível permanecer em um indecível? Permanecer no indecível talvez seja, portanto, assumir que todo texto literário é autobiográfico – e também não.

The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject. This specular structure is interiorized in a text in which the author declares himself the subject of his own understanding, but this merely makes explicit the wider claim to authorship that takes place whenever a text is stated to be by someone and assumed to be understandable to the extent that this is

---

<sup>62</sup> [Parece, então, que a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade ou/ou mas um indecível.]

the case. Which amounts to saying that any book with a readable title page is, to some extent, autobiographical<sup>63</sup>. (DE MAN, 1984, p. 70).

Considerada como uma figura de leitura, a autobiografia, segundo De Man, não pode ser definida como um gênero literário, mas como uma figura de leitura ou mesmo uma forma de compreensão da obra. Nesse sentido, ela pode ocorrer – ou melhor, ela ocorre em todo e qualquer texto, variando apenas em termos de medida.

Partindo das ideias de De Man, é possível inferir que se a autobiografia é uma figura de leitura, ela deve ser pensada como todo e qualquer recurso utilizado no texto, ou seja, se o elemento autobiográfico aparece, em menor ou maior grau, explícito no texto, ele tem peso para a compreensão da obra como um todo.

Das mais gerais às mais explícitas, as coincidências entre vida e obra nesses romances, bem como em outros romances dos mesmos autores, não são poucas: a experiência da guerra de António Lobo Antunes, a origem libanesa de Hatoum, a viagem pela África Austral de Agualusa e seus amigos; e, como não poderia deixar de mencionar, a transposição de personagens da vida real para o universo do romance, processo que se dá nos três autores. Uma declaração um tanto irônica de António Lobo Antunes pode concluir a questão: “penso que todos os livros são autobiográficos, sobretudo *Robinson Crusóé*... Porque não se inventa nada, a imaginação é a maneira como se arruma a memória. Tudo tem a ver com a memória”. (ANTUNES in BLANCO, 2012, p.136)

---

<sup>63</sup>O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura no qual determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação, assim como similaridade, uma vez que ambos dependem de uma troca substitutiva que constitui o sujeito. Esta estrutura especular é interiorizada em um texto no qual o autor se declara o assunto de seu próprio entendimento, mas isto apenas torna explícita a maior reivindicação de autoria que ocorre sempre que um texto é declarado como de alguém e considerado compreensível na medida em que for o caso. O que equivale a dizer que qualquer livro com uma página de título legível é, em certa medida, autobiográfico.

#### 2.4. Memória de literatura: um a mais

Em sua estranheza, a expressão “memória de literatura” beirou o esquecimento. A questão parecia esgotada na “memória da literatura” e sua multiplicidade de sentidos: memória que a literatura possui; memória que se tem da literatura; e por fim, memória que a literatura tem dela mesma. Mas a estranheza de uma memória de literatura contém, ela sim, o sentido que busco explicitar nos romances que proponho para análise. Não parece ela se referir a uma memória feita de literatura?

*Memórias engendradas: leia-se memória de literatura.* Memória feita de escrita, pela escrita, na escrita. Uma memória que se compõe de ficção, feita no e do engendramento estético do texto. Enquanto memória, caminha na região fronteiriça entre o real e o fictício, entre o vivido e o que se imagina ter vivido, no desejo, na libidinal escuta das sereias. Memória enquanto estrutura da escrita, aparato sobre o qual o texto se inscreve o texto e escreve a própria memória.

É preciso, portanto, convidar Dante a habitar novamente este texto. Dante e seu *libretto*, Dante e sua *Vita Nova*. Ele é o poeta com um livro da memória para compor sua obra; Ele é o personagem que lê e escreve, tal fosse uma *hypomnemata*, seu livro da memória. Ali, no espaço da obra, não apenas o livro é uma metáfora para a memória, mas a obra em si, esta *Vita Nova*, é, ela mesma, uma memória.

Para além de expor o relato de sua vida, Dante estabelece um jogo com o texto que se dá na estreita linha que separa realidade e ficção: sua *Vita Nova* é, para usar um termo de Jacques Derrida, um indecível. Abre o espaço literário para a “realidade”, ao convocar a memória para a composição da obra; e sem sair do ficcional, desnuda o processo de sua composição literária. Instaura-se, assim, um tipo diverso de memória, que nasce da relação entre o livro da memória e o *libretto*, entre a memória e obra, entre a vida e a ficção. Uma memória que nasce do trabalho artístico: uma memória ficcional. A *Vita Nova* é a ficção de que a ficção não é ficção.

A memória de literatura, portanto, não se compromete com a verdade, não tem *pacto* nenhum com ela: “Não me leves muito a sério, princesa. Sou um espírito

livre. Não tenho nenhum compromisso com a verdade” (AGUALUSA, 2007, p.378). Aliás, se compromete unicamente com o próprio texto e, como o próprio Dante fizera, se for necessário, distorce, inverte, cria.

Para compreender esses textos, é preciso desconstruir a composição do ficcional. Eles, aliás, são um convite a isso. Mas não para averiguar em quantos ou quais aspectos a obra corresponde a vida; mas de compreender como essas obras perfazem esse convite e por que o fazem. Há, portanto, um procedimento comum a esses romances: o desvelamento da ficcionalidade da obra. Este procedimento pode ser vislumbrado em diferentes aspectos. Vejamos.

Corroborando a noção benjaminiana de que só se pode conhecer o passado por fragmentos, nunca em sua totalidade, a estrutura dessas três obras se apresenta fragmentada, como uma colcha em que os retalhos são as diferentes vozes do discurso. O papel do narrador então é compartilhado – direta ou indiretamente, como é o caso em *Esplendor* – por diferentes personagens, por recursos diversos, cada um contribuindo para a construção do passado rememorado e para a constituição das identidades entrecruzadas nas histórias.

Em *As Mulheres*, a estrutura é armada nos depoimentos tanto de Laurentina, a protagonista em busca do conhecimento de seu verdadeiro pai, como de outros personagens, à medida que percorrem a África Austral. A partir dos relatos das várias mulheres com quem o pai se envolveu, a personagem vai construindo sua identidade (tanto a sua própria, quanto a dele). Dissimulando toda essa estrutura “ficcional”, temos uma narrativa de moldura, em forma de diário, relatando as condições de produção de um roteiro de filme, que conta exatamente a história que estamos lendo. Nossa leitura, portanto, perpassa a primeira ficção, de Laurentina, e também a ficção que se pretende realidade ao mostrar os elementos utilizados pelo roteirista para compor sua obra, utilizando-se de suas lembranças pessoais e de elementos do seu cotidiano. Vale lembrar, entretanto, que ele é tão ficcional quanto Laurentina.

A convergência com os outros dois romances se mostra explícita: o *Relato* é construído a partir dos relatos dos diferentes componentes da família de Emilie, todos coletados pela neta adotiva (não-nomeada), e reunidos em uma carta-relato ao irmão.

Por vezes, essa narradora reflete sobre a responsabilidade pelo relato, constituindo assim, como em *As Mulheres*, uma pausa metalinguística.

Em *Esplendor*, lemos os relatos de quatro personagens, portanto, quatro narradores. São quatro versões diferentes de um mesmo passado, fazendo com que a memória seja constituída em seus lapsos, suas falhas, preenchidos pela própria narração.

A estrutura fragmentária dos romances vê-se espelhada ao longo das obras, como no trecho em que um personagem de Agualusa explica o peculiar meio de construir um filme a partir da colagem de pedaços de diversos filmes diferentes: “O filme é uma colagem, meio aleatória, de fotogramas. Nicolau montou-o, com uma paciência de santo, a partir do que sobrou dos filmes do pai: *A rainha africana*, *Casablanca*, *Vértigo*, *Há lodo no cais* e, naturalmente, *Fúria de viver*” (AGUALUSA, 2007, p. 132). O estranhamento causado pela composição do filme deveria ser o mesmo ao ler o romance, também ele feito de colagens, de fragmentos de textos que se unem para compor a possibilidade de história – a história de uma história sendo escrita.

Assistimos às coincidências entre a vida daquele personagem que escreve e a história por ele escrita sem que notemos que, no entanto, estamos a ler também o Agualusa que escreve aquela história e insere elementos de sua própria vida nela. Inúmeras frases ditas por Agualusa em entrevistas são reiteradas na narrativa de encaixe do escritor-personagem. Por exemplo, Agualusa comenta que cria seus personagens geralmente em sonho. Também ao escritor-personagem surgem ideias literárias durante o sono: “Sonhei também com uma frase. Acontece-me frequentemente. Eis a frase: - De quantas verdades se faz uma mentira?” (AGUALUSA, 2007, p. 19).

Entre o escritor fictício e a Laurentina ocorrem coincidências semelhantes. Tanto Laurentina como o escritor-personagem viajam guiados por um candongueiro: o candongueiro do escritor-personagem chama-se Azarado; o de Laurentina, Pouca-Sorte. A semelhança semântica dos nomes dos personagens nos remete aos lapsos de memória, naqueles momentos quando, por não nos lembrarmos exatamente de uma

palavra, trocamo-la por outra semelhante, como um sinônimo. Procedimento que se repete na construção do personagem: de um nível da diegese para outro, ou seja, do universo do escritor-personagem para o de Laurentina, os dados “reais” se misturam à ficção transmutando-se, assumindo diferentes cores, funções diversas. A história do candongueiro Azarado é o que vai compor a história de Faustino Manso, inclusive o nome das mulheres e o fato de os nomes dos filhos terem sido dados com nomes de bebidas.

Mas talvez a cena mais interessante seja aquela da casa vermelha, que o escritor-personagem avista do trem. Na ficção por ele criada, a história de Laurentina, a cena reaparece, mas do ponto de vista de quem está na casa. O escritor-personagem acena para o homem negro que está à porta. Quem responde, de outro nível da diegese, é Mandume: “Um homem moreno, bronzeado, numa das janelas do vagão-restaurante, acenou para mim” (AGUALUSA, 2007, p.258). Ora, uma descrição física que corresponde perfeitamente à do próprio José Eduardo Agualusa. Neste instante, realidade e ficção parecem se entreolhar. Mandume escreve um bilhete para o dono da casa: “Encontrámos a porta aberta e entrámos. Usámos as suas ferramentas para resolver um problema no motor do nosso carro. Eu usei a janela para usar o céu. Muito obrigado - Mariano Maciel.’ Pousei a folha na mesa e fui-me embora” (AGUALUSA, 2007, p.259). A cena parece reconstituir a tela de Magritte: a composição daquele cenário insinuava uma diluição de barreiras entre o que estava para dentro ou para fora da janela; o que ficava atrás ou à frente do palco simulado pela cortina vermelha. Aqui o mundo do escritor-personagem se encontra, *através da janela*, com o mundo de seu personagem. Mediando este espaço está a folha de papel, assinada por um autor que é tão-somente um títere de outro autor; que é por sua vez, o títere de outrem.

*Esplendor* parece ser, entre todos, aquele mais dissimulado. Um recurso importante é a própria disposição gráfica do texto, já que pode ela também reconstituir a memória. Lobo Antunes se utiliza da translineação – muitas vezes deixando orações incompletas – para marcar a quebra no discurso, bem como de frases em parênteses, que parecem indicar um comentário ou pensamento à parte, o

que aprofunda ainda mais no íntimo a narração, e de frases ou trechos inteiros em itálico, que redirecionam seu foco. Para Maria Alzira Seixo, a disposição da página desenha “uma espécie de ‘partitura’ musical, onde o *corte* pode ser sequencializado através de uma espécie de *acorde*, isto é, de consonância paradigmática de harmônicos” (SEIXO, 2002, p. 331). Se concordarmos com a análise da portuguesa, podemos inclusive pensar as pausas e silenciamentos que se interpõem aos sons harmônicos da música como o esquecimento para a memória.

Há um capítulo em especial que eu gostaria de comentar, o relato de Isilda datado de 21 de junho de 1982. Chama a atenção um recurso utilizado em toda a narrativa que aqui aparece abundantemente: as entradas em itálico, que vão crescendo e tomando outras formas no decorrer da narração. Uma ideia central é distribuída, por assim dizer, em diferentes frases ou fragmentos de frase e elas surgem disseminadas pela narração, interrompendo o fluxo do relato:

*(o meu filho Carlos a achar que eu não gosto dele por)* (ANTUNES, 1999, p. 80)

*(o meu filho Carlos, o mais velho, o primeiro dos meus filhos e Deus sabe o que me custou aceitá-lo, aquele que toma conta dos irmãos em Lisboa e acha que eu não gosto dele por)* (ANTUNES, 1999, p. 80)

*(eu não ser mãe dele)* (ANTUNES, 1999, p. 81)

*(por eu não ser mãe dele calcule-se como se a mãe de uma pessoa)* (ANTUNES, 1999, p. 82)

*(como se a mãe de uma pessoa não fosse)* (ANTUNES, 1999, p. 82)

*(aquela que o aceitou desde pequeno e se afeiçoou a ele e o criou)* (ANTUNES, 1999, p. 83)

*(como se a mãe de uma pessoa não)* (ANTUNES, 1999, p. 83)

*(o Carlos nunca soube quem era nem nunca perguntou quem era da mesma forma que estou segura que nunca a procurou em Malanje no caso de continuar em Malanje no caso de continuar viva)* (ANTUNES, 1999, p. 84)

*(como se a mãe de uma pessoa não fosse)* (ANTUNES, 1999, p. 86)

*(como se a mãe de uma pessoa não fosse a que o aceitou desde pequeno e o criou)* (ANTUNES, 1999, p. 87)

A narrativa é trespassada pela reiteração daquela mesma ideia – Carlos achar que a mãe não gosta dele pelo fato de ele ser mestiço. Nesse caso, o comentário coloca a narração em suspenso para evidenciar o problema de Isilda com o filho Carlos. A reiteração reforça a ideia que parece ser o núcleo dos problemas narrados, fazendo com que os tempos da narração se fundam: o presente e o passado se liquefazem num tempo outro que é o da dor. O esquecimento não foi capaz de apagar essa mágoa; muito pelo contrário, o que ele apagou da memória de Isilda deixou espaço para aquelas lembranças determinadas, que resultaram no reconhecimento, ainda que dissimulado, ainda que adiado pelas frases entrecortadas, do real problema que permeia a relação entre mãe e filho.

O efeito imediato que esse tipo de construção pode gerar é a impressão de que o texto é uma representação da memória. Dizemos, apressadamente, que o texto é idêntico à memória, que é exatamente daquele jeito que nos lembramos. É aí que está o cerne da questão. Não nos lembramos “daquele” jeito; não há nada que possa comprovar essa correspondência. O próprio Lobo Antunes explica esse procedimento em entrevista: “Estava em Nova York. As pessoas diziam, ao ler Hemingway, ‘as pessoas falam mesmo assim!’ Por que é espantoso como ele consegue dar o real das falas das pessoas. E eu dizia, ‘então leia em voz alta; ninguém fala assim!’”. Não se trata, portanto, da perfeição da representação do real, mas de uma construção que é propriamente literária, que só é possível pelo ato da escritura. “Quando a gente está a ouvir com os olhos, as falas do Hemingway são perfeitas. Quando a gente está a ouvir com a voz, é completamente... Ninguém fala assim. É tudo uma mentira. É um jogo de espelhos”<sup>64</sup>.

Uma possibilidade de compreensão desse processo é vê-lo como uma aporia imposta a todo aquele que escreve. Por um lado, a composição da ficção, que implica no fazimento de um mundo da obra; é o apagar-se do escritor em detrimento de uma voz narrativa, ficcional, ela mesma forjada e pensada pelo texto. Por outro, o

---

<sup>64</sup>ANTUNES, António Lobo. Entrevista *O arquipélago da insônia*. Disponível em : <http://www.youtube.com/watch?v=cM5bSKc3Wuc&list=PL60EFCCCEFE1F0702>. Acesso em: 10 set. 2010.

desnudamento da ficcionalidade abre uma pequena fresta entre as cortinas do palco para que se possa entrever o grande arquiteto de tudo. Ora, ele mesmo controla a obra e é ele também o responsável por esse pequeno deslize. É como se o próprio manipulador pedisse para ser visto. Com suas mãos expostas, ele emerge do fundo do abismo em que foi lançado e pode, por pouco tempo, ocupar a cena. Mas novamente a fenda se fecha e voltamos ao mundo da obra. E novamente a fenda se abre e através da cortina podemos ver o mundo do autor, que é e que não é o do leitor. É sobre esse inscrever-se e apagar-se a si mesmo que tratará o terceiro e último capítulo.

### III. Palavras, palavras, palavras

---

Pois as proporções do tempo e do ser são completamente perturbadoras pela multidão e a intensidade das sensações e das ideias. Dir-se-ia que vivemos várias vidas de homem no espaço de uma hora. Você não é, então, semelhante a um romance fantástico que fosse vivido em vez de ser escrito?

Charles Baudelaire

Hamlet, assim como Dante, refere-se à sua memória como um livro. Ao fim do encontro nas torres do castelo, o espectro do pai, que clama por vingança, diz: “Recorda-te de mim!”. Ao que Hamlet responde:

Recordar-te! Por certo, alvo fantasma!  
Enquanto houver memória neste globo  
Atônito. Lembrar-te! Certamente!  
Apagarei das tábuas da memória  
Tudo o que de supérfluo ali perdure,  
Leituras, sentimentos, impressões  
que a mocidade ali gravou um dia;  
Só o teu mandamento permaneça  
Nas páginas do livro do meu cérebro,  
Destacado de tudo (SHAKESPEARE, 2010, p. 71)

Hamlet pretende apagar tudo que a vida tiver escrito no livro de sua memória para dar lugar a uma única lembrança: a do pai morto criminosamente. Como no livro de Dante, ali estão gravadas as primeiras impressões da juventude, leituras e sentimentos. A leitura, recorrentemente retratada como sintoma de destempero emocional ou desequilíbrio da razão, já aparece na vida do príncipe antes mesmo da

revelação fatídica do assassinato do pai: dado à leitura, Hamlet é caracterizado como alguém de antemão propenso a fantasiar, a imaginar, a inventar. Oposto do estereótipo do príncipe corajoso e viril, partira em viagem para estudar fora, gosta de arte e literatura. E mais que tudo: em sua memória estão gravados sentimentos.

Mas além dessa referência ao livro da memória há outra cena – desse príncipe das cenas – que eu gostaria de evocar aqui. No ato II, já tomado por louco, *entra Hamlet lendo um livro*. Sim, essa é a rubrica de Shakespeare, conhecido por apenas escassamente fazer uso deste recurso. Hamlet lê um livro. Inicialmente, a leitura reitera seu temperamento instável e serve para corroborar a suspeita de Polônio. E quando este pergunta “O que estais lendo?” A resposta, em uma leitura apressada, pode fazer-nos ler ali um leitor descompromissado com o texto, que olha o livro, mas não o lê: “palavras, palavras, palavras”. Entretanto, ela não poderia ser mais precisa: o que há são palavras, e nada mais.

Essa cena – armada já desde a tela de Magritte – pode ser lida ela mesma como um princípio de encenação de Hamlet que, para despistar seu real propósito, finge-se de louco. Mas é possível também que tenha surgido neste exato momento aquela ideia – como se vê, logo depois entra em cena a companhia de atores – de encenar a própria vida, de dizer a verdade através da mentira. A peça dentro da peça é o espaço propício para que a vida entre na ficção – e a ficção entre na vida. Pois o que Hamlet lê naquele livro – imagem refletida do seu próprio livro da memória – não é senão a sua própria vida, escrita no tempo mesmo de sua vivência.

Hamlet segura nas mãos o seu destino, que deve ser escrito por ele através de suas decisões. Essa é a primeira vez que ele aparece em cena após ter estado com o espectro do pai; nenhuma ação importante, de sua parte, se deu até aqui. Este ponto da peça, portanto, marca uma mudança: a partir daqui Hamlet se transforma do leitor da juventude – cujo passado deve ser apagado – naquele que escreve, que compõe o futuro. É ele agora quem toma a pena, é ele quem se lança no teatro – literalmente – da vida. Palavras – *palavras, palavras, palavras* – três vezes anunciadas como o feitiço

das três bruxas de *Macbeth*: a ficção vai começar<sup>65</sup>. A vida, palavras, palavras, palavras, nada mais é do que aquilo que se escreve no livro da memória.

O conto “A memória de Shakespeare”, que comentei no segundo capítulo, foi escrito a partir de um sonho de Borges. Nele, Borges acordava e se deparava com um homem sem rosto, que lhe oferecia a memória de Shakespeare, mais especificamente a memória da tarde em que escrevera o segundo ato de *Hamlet*. A fonte dessa informação não é segura – li-a no romance de Enrique Vila-Matas, *O mal de Montano*. Entretida no jogo dessas memórias ficcionais, não averigui a veracidade da informação. Mas isso não é o mais importante, já que em nenhum dos três se pode confiar plenamente: nem em Vila-Matas, nem em Borges, muito menos na memória. Interessa pensar na relação entre o conto de Borges e a referência direta ao segundo ato da peça, que é justamente aquele em que Hamlet lê o livro. Se criação da ficção de Vila-Matas ou se memória – inventada ou não – de Borges, o sonho associado a esse ato da peça pode ser uma chave de leitura. O narrador do romance, acometido pela doença da literatura, lembra-se dessa memória de Borges porque pensa que o próprio filho, Montano, está também doente da literatura: ele possui a memória de Shakespeare. Para além das semelhanças mais clichês com o personagem shakespeariano (descritos ironicamente) – como o problema com a mãe<sup>66</sup> – Montano, um escritor, não consegue mais escrever. E assim como Hamlet, hesita diante do livro a ser escrito. Nesse sentido, o conto de Borges parece estreitar ainda mais o vínculo entre memória e escrita. O conto é, ele próprio, uma memória de Borges; essa memória basicamente constitui o sucinto enredo do conto. O conto fala da memória (e é uma), mas fala também da escrita: a memória da memória de Shakespeare

---

<sup>65</sup> “Thrice to thine, and thrice to mine / And thrice again, to make up nine: / - Peace! - the charm’s wound up”.

<sup>66</sup> A semelhança se estende aos personagens dos três romances que analiso aqui. Assim como Hamlet, que insinua em cena o assassinato do pai, esses personagens precisam (re)construir sua história na cena da escritura. Não se pode ignorar também a problemática envolvendo a mãe – uma problemática que remete à traição, à infidelidade nas relações: as mulheres de Faustino Manso todas o traíram, como se descobre ao final; Isilda e o chefe de polícia “batendo a escrivantina na porta”; a misteriosa mãe da narradora do *Relato*, que a trai ao abrir mão dos filhos.

escrevendo sobre a memória. E mais: sobre a memória sendo escrita em cena. Assim, o conto de Borges se espelha: a memória que fala da memória, a literatura que fala da literatura. Talvez seja daí também a ideia de Borges de se transformar no personagem Borges, no outro (de) Borges.

As circunstâncias pedem que retomemos Dante Alighieri e o seu *Vita Nova*. Dante assume abertamente que a matéria de seu livro é a sua própria memória. E a memória ela mesma tem a forma de um livro. O poeta contrapõe, assim, a vivência e o trabalho artístico sem fazer de suas diferenças meras consequências de um par dialógico mutuamente excludente entre real e ficção. A memória é o conteúdo a ser trabalhado, o que ele demonstra logo em seguida ao expor um soneto ou uma canção e ainda explicá-lo quanto aos recursos poéticos utilizados. Este procedimento deixa entrever seu processo de criação, desvelando o engendramento do texto literário e, concomitantemente, a transformação de si mesmo em um personagem. A metáfora da memória, por sua vez, espelha o procedimento literário de Dante: um livro que fala sobre um livro; um livro que encena a produção de um livro. Hamlet, de outro modo, também vai escrever, não uma obra propriamente dita, mas a própria vida. Ele é um Dante às avessas: se Dante (re)escreve aquilo que viveu, Shakespeare apaga o livro da memória para escrever a vida que será vivida.

É nesse sentido que Dante e Hamlet são personagens emblemáticos aqui. Os dois se aproximam pela *escrita* do livro da memória: a memória não nos é entregue como um livro acabado, uma vez que a vida está sendo vivida, e/ou melhor, lida. Não estamos, nós também, o tempo todo a contar uma vida que sequer foi acabada? Contar a própria vida é ler o livro da memória: é somente neste processo que se pode constituir-se como si mesmo, como ensina Paul Ricoeur<sup>67</sup>. Assim, da memória, a metáfora do livro passa a ser facilmente a da vida: por isso Hamlet pode ver sua vida sendo encenada no espaço do palco, que é também aquele do livro. Cúmplices de Dante, os autores propostos para a análise se lançam a escrever o que leem em seu

---

<sup>67</sup> RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

livro da memória, transformando sua própria figura em personagens dessa trama. A memória é a matéria do texto literário. Ao mesmo tempo, são também cúmplices de Hamlet, pois escrever a vida não se limita à literatura que imita a vida; a vida também imita a literatura, como sugere Paul de Man<sup>68</sup>.

Aqui, vale o conselho dado por Julian Navarro, duplo do narrador de Vila-Matas, sobre a escrita literária: “Então agarra o que você tem mais próximo: fale de si mesmo. E ao escrever sobre si mesmo comece a se ver como se fosse outro, trate-se como se fosse outro: afaste-se de si mesmo conforme se aproxima de si mesmo” (2005, p.145). Lobo Antunes escreve, em um de seus itálicos que encerram a voz de Isilda:

*(...) vasculhando-lhe o quarto, os pratos sujos, a mala de cartolina prensada, as pagelas e os bichos de pano de que se rodeavam na ideia de recuperarem uma infância que talvez não fosse de mais ninguém mas não era certamente a delas, uma infância inventada com todas as infâncias (...) que lhes desse saudades verdadeiras e as comovesse, uma razão de existir embora a sua razão de existir fosse apenas durar dado que o nosso mal (...) foi termos nascido na velhice de Deus como outros nascem na velhice dos pais (...) um Deus desmemoriado de si mesmo e de nós considerando-nos da sua poltrona de doente numa estranheza espantada (...)* (ANTUNES, 1999, p. 229)

Nesse espaço em que se vasculham as invenções da infância, Isilda parece espelhar-se na própria voz que escreve. É preciso ter a consciência da experiência como infância – como propõe Agamben (2008) –, justamente no sentido de uma confrontação com a linguagem adquirida. De uma infância que talvez não seja a de “mais ninguém”, “uma infância inventada”, a dar conta desse lugar em que a linguagem ainda é expropriação de si mesmo, “produzindo a cada vez o homem como sujeito” (AGAMBEN, 2008, p. 59). Entre o “talvez” e o “certamente” da sentença de Lobo Antunes há um falar de si mesmo que se afasta, que se distancia de si, como “um infinito derivar e um casual encontrar-se de objetos e sensações”, em que “o sujeito expropriado da experiência (...) se apresenta aqui fazendo valer aquilo que, do ponto de vista da ciência, não se pode manifestar sendo como a mais radical negação

---

<sup>68</sup> DE MAN, Paul. “Autobiography as de-facement”. In: DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

da experiência: uma experiência sem sujeito nem objeto, absoluta” (AGAMBEN, 2008, p. 53). A matéria narrável é certa doença estranha que amontoa na memória, e talvez seja a própria memória, todas essas imagens (de quartos, pratos, malas). Nessas sensações e objetos constitui-se a experiência da escrita, como uma experiência de regresso ao passado, ao lugar em que a linguagem não era ainda o problema, mas passa a ser. Essa infância retomada problematiza a relação entre memória e literatura no campo da experiência.

É preciso então analisar aquela “fórmula” de Navarro em três partes, que constituirão três seções deste capítulo: 1) *Agarrar o que se tem mais próximo: falar de si mesmo*; 2) *Ver-se como se fosse outro, tratar-se como se fosse outro*; 3) *Afastar-se de si mesmo conforme se aproxima de si mesmo*.

### **3.1 *Agarrar o que se tem mais próximo: falar de si mesmo.***

O poeta francês Jacques Roubaud é famoso por sua poesia de cunho autobiográfico. O livro *Quelque chose noir*, talvez um dos mais conhecidos de sua obra, é uma homenagem à esposa morta, a fotógrafa Alix Cléo Roubaud. Estão nele, dissimulados nos poemas, constituindo-os mesmo, o trabalho artístico e as páginas do diário que Alix mantinha<sup>69</sup>. Entrevista nos poemas está a imagem da memória que compõe o livro: a mão da mulher de 31 anos – índice do reconhecimento –, pendente do corpo morto: “O mundo me sufocará antes que ela se apague”. Cruzando o livro de cima abaixo, essa imagem, do silêncio, da ausência e da dor, assume diferentes versões nos poemas. O que transcrevo abaixo se chama “Em mim”<sup>70</sup>:

---

<sup>69</sup> Além do diário, publicado na França e nos Estados Unidos, é possível recorrer, para conhecer a sua obra, ao filme de Jean Eustache, de 1980, no qual vê-se Alix Cléo apresentando suas fotografias. O vídeo está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=96LmSyyIuJU>.

<sup>70</sup> *Ta mort ne cesse pas de s'accomplir de s'achever / Pas simplement ta mort. morte tu l'es. il / n'y a pas à en dire. Et quoi ? inutile. // Inutile l'irréel du passé temps inqualifiable. // Mais ta mort en moi progresse lente incompré./ hensiblement. // Je me réveille toujours dan ta voix ta main ton /odeur./ Je dis toujours ton nom ton non en moi comme /si tu étais./ Comme si la mort n'avait gelé que le bout de tes doigts /n'avait jeté qu'une couche de silence sur nous s'était / arrêtée sur une porte. // Moi derrière incrédule. (ROUBAUD, 2010, p. 136)*

Tua morte não para de acontecer de se acabar.

Não só tua morte. morta estás. não  
há nada a dizer. e o quê? inútil.

Inútil o irreal do passado tempo inqualificável.

Mas tua morte em mim progride lenta incompreensivelmente.

Continuo acordando em tua voz tua mão teu cheiro.

Continuo a dizer teu nome teu nome em mim como se estivesse.

Como se a morte tivesse gelado apenas a ponta de teus dedos apenas tivesse jogado uma camada de silêncio sobre nós tivesse parado diante de uma porta.

Eu atrás incrédulo.  
(ROUBAUD, 2005, p. 134)

Aquela imagem perpassa seus dias e a lembrança intolerável não o abandona: Roubaud então a transforma em poesia. Parado há três anos desde a morte de Alix, *La chose noir* marca a volta do poeta à escrita. Assim, para além de um epitáfio, este livro é o fim de um período de silêncio do poeta e o início de um novo projeto poético, no lugar daquele pensado anos antes em conjunto com a esposa, interrompido com sua morte.

Há nessa obra uma grande influência de Dante, quem Roubaud chega mesmo a mencionar no livro. Roubaud parece espelhar-se no poeta florentino: a *Vita Nova* é escrita após a morte de Beatriz. No *libretto*, o número nove se dissemina através de toda a obra: é, por exemplo, quando Beatriz tem nove anos que eles se encontram pela primeira vez; passam-se mais nove para o segundo encontro. Sua “vida nova” começa – *incipit vita nova* – quando decide eternizar naqueles poemas a grandeza da honra de Beatriz. Ora, esse mesmo número rege a composição de *Quelque chose noir*:

O retângulo da sala atapetada com papeis marrons japoneses

e sua combinação de objetos a tua quase intacta após  
aproximadamente trinta meses onde recebo a luz em cheio nas  
mãos: três

São três vezes tu três dos irredutivelmente separados  
deslocados reais de ti perdidos numa diáspora que une  
somente esse pronome: tu

(ROUBAUD, 2005, p. 65)

*Trinta meses. Três mãos. Três vezes tu.* O nove aparece aqui potencializado pela repetição do número três. Além disso, de nove partes com nove poemas é composto o livro. E é este o momento quando o poeta recebe “a luz em cheio nas mãos”: renasce na dor e a perda se transformará em sua poética. Sua *donna* não está, entretanto, no Paraíso, mas elevada nos hábitos que não abandonou, nas palavras que permanecem sussurradas, no autorretrato pendurado na parede. Mas, demorados os olhos ainda no número três lê-se ali outra referência, menos explícita que essa ao poeta florentino: o três shakespeariano que faz Hamlet repetir: palavras, palavras, palavras e aquele presente no feitiço das três bruxas<sup>71</sup>. Três é também o índice que conclama a ficção.

Assim, é difícil dizer simplesmente que este livro é uma autobiografia, pois, em certa medida, ele é. Em outra, não. Há aí o trabalho de transcrever apenas os “parágrafos maiores” do livro da memória, para que o poema não se reduza à descrição das minúcias da dor. Como disse o próprio Roubaud: “Que diferença, nenhuma, entre a mais pretensiosa arte e os pores do sol? a ‘poesia’ do pôr do sol: de vomitar” (2005, p. 75). Como já ensina Dante, a memória deve ser selecionada, trabalhada, para não se confinar com uma tentativa ingênua de recuperar o passado, na pequenez do excesso, na deselegância do transbordamento. Além disso, para além de todo processo de elaboração estética, a memória, como vimos no primeiro capítulo, está longe de ser um processo simples de reprodução do passado. Nela se unem

---

<sup>71</sup> Confesso certa fixação quanto à questão do número 3. Mesmo corrigindo-me reiteradamente para não perder o foco, não consigo evitar a imagem de meu *Grande Sertão: Veredas* em que obsessivamente marco as ocorrências deste número. Sei bem que não trago aqui nenhuma grande novidade nessa observação; entretanto, sigo pensando sobre a estranha presença deste número.

percepção e invenção, o que ultrapassa qualquer intenção de recuperação de algo perdido.

Para agarrar o que se tem de mais próximo, portanto, é preciso prever aquilo que escapa, aquilo que deve mesmo escorregar entre as mãos. Agarrar a si mesmo implica desde já perder-se. Assim, as lacunas deixadas são preenchidas pela imaginação, é o espaço próprio para que a ficção faça sua morada. Pois, como diz Milton Hatoum, “um escritor entra no labirinto da linguagem com o fardo de toda uma vida, e o único modo de encontrar uma saída – se é que encontra – é transformar algo dessa vida em ficção” (HATOUM *apud* RICOTTA ; ROCHA, 2010, p.30).

A primeira mulher de Faustino Manso – e por quem ele procurou em todas as outras mulheres –, Anacleta assume a postura de uma narradora oral ao contar sua história de amor a Laurentina. A riqueza dos detalhes inclui até um trecho da canção que tocava quando eles se beijaram pela primeira vez. Laurentina estranhou a incompatibilidade das datas:

Ao chegar ao hotel fui pesquisar à internet e cheguei à conclusão de que isto não pode ter acontecido. Caubi Peixoto gravou o seu primeiro disco apenas em 1952. O *nono mandamento*, um samba-canção de René Bittencourt e Raul Sampaio, foi composto somente em 1957. Porém, quando liguei para Dona Anacleta a dar-lhe conta deste anacronismo ela ofendeu-se: “Disparate!”, disse-me. “Tenho a certeza absoluta de que o Caubi estava a cantar quando nos beijámos pela primeira vez”. (AGUALUSA, 2007, p. 472)

Anacleta sabe muito bem que uma memória contada merece alguns adornos.

É essa elaboração da memória, ou em outras palavras, a lapidação dos elementos que constituem a vida, que Flaubert gostaria de ressaltar ao declarar em interrogatório, quando da acusação de atentado à moral pela publicação de *Madame Bovary*, “Madame Bovary, c’est moi”. A declaração, entretanto, não bastou a José Saramago. Em *O autor como narrador*, o português elenca uma série de outros elementos que, além da protagonista, são Flaubert:

(...) o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. Não foi simplesmente para chocar a sociedade de seu tempo que Gustave Flaubert declarou que Madame Bovary era ele próprio. (...) Sem faltar ao respeito devido ao autor de *Bouvard et Pécuchet*, poder-se-ia mesmo dizer que uma tal afirmação não peca por excesso, mas por defeito: faltou a Flaubert acrescentar que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, casa, rua e cidade reais ou imaginadas, tanto faz. (SARAMAGO, 1997, p. 27)

Saramago amplia o conjunto de elementos que compõem o romance naquilo que pertence ao âmbito do autor. Não se trata de apenas uma personagem construída a partir de sua vida e opiniões – e essa seria a interpretação mais rasa da célebre declaração de Flaubert – mas, sobretudo, de assinalar que toda narrativa – ficcional ou não – é parte do autor, é feita dele, a partir dele.

O autor parte sempre daquilo que constitui seu próprio mundo, o que abarca tanto as experiências vividas realmente quanto aquelas imaginadas; as hipóteses que elenca, os diálogos que inventa. A ficção está, assim, fortemente atrelada à percepção que o autor tem do mundo. A impressão que Maria Luísa Blanco teve, ao realizar durante um ano entrevistas com António Lobo Antunes, pode ser um caro exemplo disso:

Toda a obra do escritor português está edificada sobre a memória e as vivências pessoais. A tal ponto que, quando lhe fazemos uma pergunta sobre um livro, responde apelando à sua biografia, e quando o interrogamos sobre a biografia, lamenta as enormes dificuldades que enfrenta ao elaborar a sua prosa. (2002, p. 63)

O trabalho artístico é tão intimamente relacionado à vida que obra e vida alternam-se livremente em sua fala. Lobo Antunes corrobora essa impressão, afirmando mesmo em diversas entrevistas que todos os seus livros são autobiografias. E ao contrário do que pode parecer, o peso é igual tanto para a memória da guerra colonial, que vivenciou durante três anos, como aquelas do tempo de infância. Nas últimas entrevistas, entretanto, ele nivela o grau de biografia dos livros que compõem sua obra: ainda que nos primeiros estivessem ali dispostos episódios reais de sua vida,

ele considera que apenas nos últimos ele se lança completamente na obra, permitindo-se falar de sua vida interior. Ficção e vida ligam-se a tal ponto em sua obra que Lobo Antunes chega a falar em fusão de corpos: “São dois corpos. Eu um, o livro outro. Dois organismos vivos. O livro começa a correr bem na escrita quando eles se começam a fundir” (ANTUNES in ARNAUT, 2008, p.539). Não há barreiras possíveis que possam separar instâncias fluidas.

A proposta do romance *As mulheres de meu pai* está dentro dessa perspectiva. Nesse caso, qualquer semelhança entre o romance e a vida do autor não é mera coincidência. José Eduardo Agualusa declara quais foram suas intenções: “Decidi então construir um romance sobre a construção de um romance. Um livro sobre a forma como a ficção se alimenta da realidade e ao mesmo tempo a transforma. Isto em territórios em que o maravilhoso e o absurdo dominam o cotidiano” (2006. Sp). Se Dante fala da memória dos encontros com uma *donna* idealizada, Agualusa usa a viagem com os amigos Karen Boswall e Jordi Bursh.

Em uma passagem de *As Mulheres*, o personagem Bartolomeu lê um livro em que as personagens são pessoas do convívio da sua casa. Ele estranha: “Estou a terminar (roubei-o à Laurentina) o *Another Day of Life*, do Kapuscinski. Conheço pessoalmente algumas das personagens. São amigos da minha mãe, visitas da nossa casa. Acho um pouco estranho revê-los agora nas páginas de um livro que se lê como se fosse um romance” (AGUALUSA, 2007, p. 189). A obra, espaço intercambiável entre o real e o fictício, deve ser lida “como se”: a própria leitura performa. E se ela o faz, o faz também a própria escrita, o que ironicamente Agualusa sugere: “-É preciso exercitar as lágrimas (...) se conseguires que partilhem contigo um momento de luto, consegues tudo deles, sobretudo consegues que comprem os teus livros. Faz com que se riam contigo, se comovam contigo, e eles seguir-te-ão até o último livro” (2007, p. 284).

Mas apenas recentemente a questão do autor pôde ser retomada mais confortavelmente. Dentro dos estudos literários, essa figura parece ter sido por muito tempo um tabu. Como se sabe, sua presença no texto literário foi por muito negada, relegada até ao território do temido “não-científico”, da crítica subjetivista, do

biografismo. Entretanto, contextualizada em um período de constituição da teoria da literatura, em especial o Formalismo Russo e o *New Criticism*, opostos a uma crítica feita por historiadores, que se concentrava sobretudo em episódios e infortúnios da vida do autor, essa reação parece menos estranha. Ironicamente, críticos como Sainte-Beuve, que escreviam estapafúrdias resenhas enaltecendo ou depreciando determinado autor com base predominantemente em fatos de sua vida, “confirmados” ou evidenciados nas narrativas, acreditavam estar fazendo uma “botânica literária”, aplicando diretamente sobre o autor e a obra métodos positivistas. Marcel Proust escreve sobre a crítica de Sainte-Beuve:

O famoso método que, segundo Taine, segundo Paul Bourget e muitos outros, tornou-se o guia inegável da crítica no século XIX, esse método que consiste em não separar o homem da obra, em considerar que ele não é indiferente para julgar o autor de um livro, se esse livro não é “um tratado de geometria pura”, em ter primeiro respondido às questões que parecem as mais estranhas à sua obra (como se comportava ele...), em munir-se de todas as informações possíveis sobre um dado escritor, em colecionar correspondência, em interrogar os homens que o conheceram, conversando com eles se ainda estiverem vivos, lendo aquilo que puderam escrever, caso estejam mortos, esse método desprezava aquilo que uma convivência um tanto profunda com nós mesmos pode ensinar: que um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade, nos vícios. Aquele eu, se desejamos tentar compreendê-lo, está no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós é que podemos atingi-lo. (PROUST, 1988, p.51-52)

O que Proust demonstra é que tal método de crítica de Sainte-Beuve acabava por denegrir bons escritores em detrimento daqueles que são medíocres. Enquanto o crítico privilegiava a vida autor em seus julgamentos, a originalidade e o talento de muitos escritores eram ignorados. Mas é ao final dessa citação que Proust manifesta sua concepção de literatura: a de que o texto literário é produzido por um “outro eu”.

A questão pede relembrar a grande controvérsia inicial da recepção de sua obra: não seria uma autobiografia? Proust se explica – e vale ressaltar que este texto, *Contre Saint-Beauve*, foi escrito no processo de elaboração de *À La Recherche du temps perdu*: “se desejamos compreendê-lo”, esse outro eu, “está no fundo de nós mesmos,

tentando recriá-lo em nós é que podemos atingi-lo”. Esse “eu” que se diferencia do eu que age socialmente, que atua na vida “real” não é outra coisa que uma instância recriada, imaginada pela composição artística. Por isso, inclusive, ainda que o protagonista da *Recherche* se chame Marcel, assim como o autor, não se pode afirmar a coincidência entre autor e personagem.

Neste contexto se empenhou a teoria literária em afastar da crítica a figura do autor. É como recusa da crítica biografista que surgem os emblemáticos textos de Roland Barthes, “A morte do autor”<sup>72</sup>, e de Michel Foucault, “O que é um autor”<sup>73</sup>, dessa vez contra a predominância da história literária, centrada na figura de Gustave Lanson. Esses dois textos representavam ao mesmo tempo uma oposição à tradição crítica e o apoio às literaturas de vanguarda:

O *autor* ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada ao lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência”.” (BARTHES, 2004, p. 58)

Em oposição à crítica praticada na época, que privilegiava o mexerico e transformava, muitas das vezes, o comentário acerca de uma obra em folhetim da alta sociedade, o estruturalismo reagiu pregando a “morte” do autor. Baniu-se essa figura da crítica literária para que houvesse lugar para uma análise centrada no texto, mais especificamente na linguagem. Esse movimento ter-se-ia iniciado com Mallarmé, para

---

<sup>72</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>73</sup> Existem duas versões desta conferência, uma francesa, de 1969, publicada no mesmo ano no *Bulletin de la Société Française de Philosophie*; e outra americana, proferida em 1970 e publicada apenas em 1979. Foucault parecia não ter preferência por nenhuma delas, tendo autorizado indiferentemente a reedição tanto da edição francesa quanto da americana.

depois pouco a pouco ir ganhando espaço não só na crítica como também na própria produção literária: “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...), atingir esse ponto em que só a linguagem age, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura.” (BARTHES, 2004, p. 59)

Para Foucault, não basta reconhecer o desaparecimento do autor; é preciso examinar as conjunções em que sua função é exercida, pois “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268). Além da noção de manutenção da vida, de garantia de imortalidade, como o era para os gregos, por exemplo, a literatura, segundo Foucault, tornou-se o espaço da morte, do desaparecimento do autor e de tudo que se inscrevesse como marca de sua presença no texto.

Duas noções precisariam ser mais bem definidas no estudo da literatura, pois, indiretamente poderiam acabar reafirmando o autor: a de obra e a de escrita. Primeiramente, seria necessário esclarecer o que se compreende como “obra”: se essa palavra designa um conjunto de trabalhos ou um único texto; se nela se incluem tudo o que o autor escreveu, inclusive diários, rascunhos e tantos outros textos. Quanto à escrita, a confusão aconteceria quando, em busca do estudo da escrita, quer-se muito mais investigar as condições sociais e o contexto em que a obra foi escrita do que propriamente o “gesto de escrever”: “Eu me pergunto se, reduzida às vezes a um uso habitual, essa noção não transporta, em um anonimato transcendental, as características empíricas do autor” (FOUCAULT, 2009, p. 270-1).

Algumas dessas afirmações podem soar, hoje, demasiado rigorosas, mas se pensadas naquele contexto, é possível perceber que, na verdade, elas direcionaram o foco da teoria e da crítica literárias para campos novos, seja em concordância com esses aspectos, seja em contraposição a eles.

Aliás, anos depois, o próprio Barthes, retoma a questão do autor em *A preparação do romance*, seu último curso. Com uma postura bem mais flexível, Barthes propõe um curso inteiro para pensar a posição daquele que escreve um texto literário.

3) *A volta do autor* de que desejo falar é algo que pode ser observado mesmo hoje em dia; digo *observar* porque não tenho muita certeza disso: é talvez uma imaginação minha projetada no real. O movimento seria este: na medida em que certa modernidade (dos anos 60) retomou Mallarmé, sua relação com a literatura, houve uma tendência em apagar o autor em proveito do *Texto*, seja como puro processo de enunciação, remetendo ao corpo de quem escreve, e não mais ao sujeito metafísico e psicológico (textos do gênero Artaud), seja, no plano teórico, como *estrutura* transcendente ao autor; período muito ativo do estruturalismo literário, da semiologia; eu mesmo, como sinal do que estou dizendo, escrevi, naquele momento, um artigo cujo título resume essa tendência: “A morte do autor (...)”. (BARTHES, 2005b, p. 167)

*A volta do autor* é pensada por Barthes no processo de composição de uma obra literária, na análise que vai desde o projeto até sua efetiva realização, do *querer-escrever* até o *poder-escrever* ou do *desejo de escrever* ao *fato de escrever*. Desse modo, a reflexão acerca da preparação do romance – quais seriam os principais procedimentos de um autor que se dispõe a escrever uma obra literária –, é perpassada ela também por um tom testemunhal: “para saber o que pode ser um Romance, façamos como se devêssemos escrever um” (BARTHES, 2005b, p.256). Barthes se coloca como um escritor em potencial, mas, na mesma medida, como um leitor literário.

O ponto de partida é Dante, ou melhor, a frase de abertura da Divina Comédia: “Nel mezzo del cammin di nostra vita”. Essa frase inscreve o sujeito na obra, que se coloca nela a partir da noção de duração da vida – no meio do caminho, metade da vida vivida – e da vivência de um momento marcante. Barthes tomará esse mesmo caminho: se posicionará no lugar daquele que escreve um romance, tendo como pano de fundo a consciência de sua mortalidade: “Pois o meio da minha vida, qualquer que seja o acidente, nada mais é do que aquele momento em que se

descobre a morte como real”. (BARTHES, 2005a, p.8)<sup>74</sup> Barthes reitera aqui a correspondência entre memória, morte e escrita, da qual tratei no capítulo I.

A escrita, portanto, é o principal foco tanto do curso como da obra que Barthes pretende escrever: a consciência da morte é apenas o vetor para seu desencadeamento da escrita. E mais que isso: não haverá, nesse sentido, separação entre o curso e a escrita literária: ambos farão parte do mesmo projeto, do que ele chama de Grande Projeto: pensar a escrita, do *querer-escrever* até o *poder-escrever* ou do *desejo de escrever* ao *fato de escrever*. E afirma: “Volto, de fato, àquela ideia simples, e em suma intratável, de que a “literatura” (pois, no fundo, meu projeto é literário) se faz sempre com a vida.” (BARTHES, 2005a, p. 36)

### 3.2. *Ver-se como se fosse outro, tratar-se como se fosse outro*

Voltemos uma vez ainda ao Roubaud. Dessa vez à Roubaud. Alix escreve em seu diário do dia 4 de janeiro de 1980:

Jacques asked me to jot down a phrase I had uttered during a conversation with him in the middle of a Wednesday: the photograph of a loved one, however close and familiar that loved one may be, in itself restores the *love from a distance*: the primal intangibility and strangeness, always fascinating, of a face one has not seen.<sup>75</sup> (ROUBAUD, 2010, p. 28)

---

<sup>74</sup> É estranho pensar nestas palavras de Barthes, especialmente porque este curso, que se prolongará ainda em uma segunda parte, é o último do pensador francês: “(...) a partir de uma certa idade, os dias estão contados; contagem regressiva imprecisa, mas cujo caráter irreversível é, no entanto, mais perceptível do que na juventude.” (BARTHES, 2005b, p.256) A primeira parte foi ministrada no ano letivo de 1978-1979; a segunda, no de 1979-180, interrompido justamente por conta da morte do autor. Entre esses dois cursos, Barthes começou a redigir o romance que projetou (tem-se oito páginas escritas), para o qual deu o título de *Vita Nova*.

<sup>75</sup> [Jacques me pediu para anotar uma frase que eu disse numa conversa no meio de uma quarta-feira: a fotografia de uma pessoa querida por mais próxima e familiar que essa pessoa seja, pode, em si mesma, restaurar o *amor à distância*: a primordial intangibilidade e estranheza, sempre fascinantes, de um rosto jamais visto.]

Na conversa casual do “meio de uma quarta-feira” surge o ensaio de uma despreziosa teoria da arte. Fotografar o ser amado é recuperar, mesmo que por um pequeno instante, a virtude que tem o encontro primeiro. É de se imaginar que seja esse o ponto de vista que Alix assume em seus autorretratos, sempre posta em cena, literalmente. Ali não está a Alix Cleo, mas a Alix personagem daquelas fotografias. Esse amor à distância é, na verdade, um exercício do olhar: tornar estranho aquilo que se tem de mais íntimo.

Se Alix olha através da câmera o outro – que, por ser amado, tem muito daquele que ama – e a distância gera a suspensão de um estranhamento, o jovem Marcel o faz a olho nu, num pequeno instante de ausência. Ao chegar em casa sem ser percebido, ele pôde olhar a avó de um ponto de vista privilegiado e vê-la como jamais a vira.

(...) por esse privilégio que não dura e em que temos, durante o curto instante do regresso, a faculdade de assistir bruscamente a nossa própria ausência não havia ali mais que a testemunha, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que não é da casa, o fotógrafo que vem tirar uma chapa dos lugares que nunca mais tornará a ver. O que, mecanicamente, se efetuou naquele instante em meus olhos quando avistei minha avó, foi mesmo uma fotografia! (PROUST, 2007, p. 154)

A avó ali, sem saber de sua presença, mostrando-se completamente outra, estrangeira aos olhos outrora devotos do narrador. E ele conclui sua observação quanto àquela imagem: “(...) eis que pela primeira vez e tão só por um instante, pois ela desapareceu logo, avistei no canapé, congestionada, pesada e vulgar, doente, cismando, a passear acima de um livro uns olhos, um olhar um pouco extraviado, a uma velha consumida que eu não conhecia” (PROUST, 2007, p. 156).

Carlo Ginzburg diz que “a memória pode tornar o passado mais próximo ou mais distante: uma ambivalência que não saberíamos esquecer.” (2003, p. 166). Há, portanto, algo de vertigem na tentativa de pensar a memória, na ambivalência entre o próximo e o distante. A escrita de Lobo Antunes parece, nesse caso, apontar para um olhar de distanciamento, para o diferimento – no duplo sentido que essa palavra pode assumir – da memória e, por consequência, do próprio ato de escrever. Há uma cena

no *Esplendor* em que Rui descreve uma ida à consulta médica, que fazia com certa frequência por conta de sua doença. A mãe aproveita o ensejo para encontrar-se com o amante; enquanto isso, Rui a aguarda no carro. É com um olhar distanciado que ele vê a mãe seguir em direção ao local do encontro. Ele diz:

(...) atravessava a rua com um modo de caminhar diferente, mais bonito, mais vagaroso, que resultava dar conta de a minha mãe ser mulher, deixar de ser minha mãe para se tornar mulher de tal forma que me apetecia, como às bailundas, rondá-la, farejá-la, tocá-la, tratá-la mal, eu sentado no jipe com o bolo de creme e vê-la atravessar a rua numa dança que abandonava um rastro de homens suspenso e me mudava o ritmo do sangue, contornar uma das casas, voltar séculos mais tarde já não mulher, minha mãe outra vez mas de pintura fora do lugar e botões trocados, reparar na ausência de um brinco, guardar o que tinha na carteira, uma silhueta afastava a cortina mostrando o candeeiro do texto, parecia-me ver um braço acenar, parecia-me que a minha mãe ou seja a minha mãe tal qual a conhecia respondia ao braço erguendo a mão do volante (...) (ANTUNES, 1999, p. 229)

O olhar de Rui muda daquele do filho à sua mãe, aquele que presente sua feminilidade, na distância. É uma memória de toque em que seus passos tornam-se dança. O conhecimento dessa mãe, que continua passando vagarosamente na escrita, não apenas apetece aos olhos dos homens (e dele), mas deixa o rastro dessa memória, a coloca em uma distância deslocada que se repara “na ausência de um brinco”, na “pintura fora do lugar”. A memória que não se esquece, distante e próxima, faz a mãe caminhar em um afastamento da certeza sobre a própria mãe, “a minha mãe tal qual a conhecia”. Assim, a memória produz uma imagem deslocada, que passa do outro ao mim. Como a escrita de uma obra, que depende da memória guardada de outros, de outras obras em mim, ou melhor, como diz Barthes: “para que a obra de outro passe para mim, é necessário que eu a defina em mim como escrita *por mim*, e que, ao mesmo tempo, eu a deforme, a torne *Outra*, por amor” (2005b, p. 18). A cena desconjuntada da mãe é atravessada por essa deformação da própria escrita. O amor transformador desse *outro* é índice de uma memória que não se esquece, que não se deve esquecer ou que produz o *desejo de escrever*. A resposta dessa figura que caminha rastreamento homens é um acenar da própria escrita de Lobo Antunes, que se

caracteriza por estilhaços, ausências e deformidades de um amor guardado ao tempo, pelo tempo; de um olhar à distância, que produz a ambivalência de um reconhecimento e de uma renúncia, uma abjuração.

Já o processo de estranhamento de Isilda se dá dela para ela mesma, que não se reconhece mais, agora que seu mundo está esfacelado. Ela se olha no espelho e não pode reconhecer a imagem que vê:

Quando à noite me sento no toucador para tirar a maquiagem pergunto-me se fui eu que envelheci ou foi o espelho do quarto. Deve ter sido o espelho: estes olhos deixaram de me pertencer, esta cara não é a minha, estas rugas e estas nódoas na pele serão manchas da idade ou o ácido do estanho a corroer o vidro? (ANTUNES, 1999, p. 48)

A visão de seu rosto refletido não corresponde à imagem que ela guarda na lembrança. O próprio espelho assume o distanciamento que é causado, na verdade, não pelo passar do tempo, como as rugas poderiam indicar, mas pela desconjunção de seu mundo. O espelho reflete não apenas o rosto envelhecido, mas no “ácido do estanho a corroer o vidro” está a decadência do mundo que já não mais lhe pertence. O olhar também se distancia, nesse sentido, quando a imagem guardada na memória difere – no tempo e no espaço – daquele que se tem.

Ainda sobre o olhar distanciado, seria interessante recuperarmos o ensaio “O autor e o personagem”, de Mikhail Bakhtin, publicado em *Estética da Criação Verbal*. Trata-se de uma longa reflexão acerca da literariedade de textos de cunho autobiográficos. Neste ensaio, como eixo norteador do ato de criação estética, Bakhtin propõe a diferenciação axiológica entre o *eu* e o *outro*. Para ele, a existência no mundo se dá em três instâncias inter-relacionadas: o *eu-para-mim*, o *eu-para-o-outro* e o *outro-para-mim*, sendo que sujeito algum pode assumir qualquer uma delas completa e exclusivamente; em outras palavras, o sujeito atua na existência transitando por esses três espaços. Devido ao seu intrínseco inacabamento, a relação do eu para consigo mesmo (o *eu-para-mim*) é sempre mediada pela presença do outro. Bakhtin explica que a visão que o outro tem de mim é suplementar a que eu tenho de mim mesmo: só o outro pode ver minhas costas, minha expressão facial, a minha existência no tempo,

ou seja, o outro possui, ainda que potencialmente, aquilo que me é inacessível. Daí a impossibilidade da existência de um si com conhecimento pleno de si mesmo.

Em contrapartida, ocupo eu também um lugar no mundo. Meu excedente de visão é o suplemento do olhar de um outro *eu-para-mim*, um outro que sob meu olhar é *outro-para-mim*. Sou outro para um outro *eu-para-mim* e minha ação constitui um ato axiológico de um *eu-para-mim* que contempla o *outro-para-mim*. Sendo assim, o mundo é repleto de existências de *eus-para-mim* que se constituem enquanto *eus-para-o-outro*, na medida em que contemplam todos aqueles outros, *outros-para-mim*: “Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse.” (BAKHTIN, 2000, p. 55).

Assim sendo, segundo Bakhtin, o ato da criação estética se estabelece segundo essa mesma relação. A diferença é que na vida as reações de um eu se fundam isoladamente, sem o vislumbre de uma totalidade. Já o ato estético pressuporia uma visão totalizante, que transcende o olhar do nível ético – dos julgamentos, das opiniões pessoais – para o nível estético, de um acabamento “em forma de um todo concreto-visual que é também um todo significante” (BAKHTIN, 2000, p.26).

Tal visão totalizante, chamada por Bakhtin de acabamento, supõe um olhar de fora, um olhar exotópico. O autor deve olhar o mundo, mais precisamente o objeto, de um lugar afastado, num espaço que lhe permita deixar a posição do *eu-para-mim* para assumir o *outro-para-mim*. O trabalho do artista, portanto, deve dar-se sempre no fora, para além de uma percepção intimista do outro. Perceber o outro interiormente, longe o suficiente para enxergá-lo como outro<sup>76</sup>.

O trabalho do autor-criador consiste, portanto, em transformar aquilo que está “disseminado e disperso no mundo do pré-dado da cognição e no acontecimento aberto do ato ético” (BAKHTIN, 2000, p. 34) em um todo coerente e coeso. Fruto do olhar suplementar do outro, que é o autor, o objeto estético é um recorte

---

<sup>76</sup> Em seu trabalho posterior *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin reelabora esta idéia, apontando a inovação trazida por Dostoiévski ao construir personagens inacabados. Não se trata mais do acabamento, mas da inconclusibilidade do herói nesse autor.

axiologicamente marcado na vida de uma pessoa. Sendo assim, a própria vivência só se torna moldável esteticamente se pensada sempre no distanciamento do outro.

O *eu-para-mim* não é capaz de vivenciar temporalmente a própria vida, sua vivência deve ser vista, espacialmente do fora e temporalmente do passado. Logo, a memória é o que dá o acabamento estético ao conteúdo axiológico da existência, uma vez que toda recordação do passado, segundo Bakhtin, implica o deslocamento do *eu-para-mim* ao *outro*. Constituída a partir de sua própria ambivalência – malogra sempre em sua tarefa principal – a memória é, portanto, o instrumento que presentifica o passado, deslocando os espaços dos acontecimentos para um lugar sem presença mas esteticamente moldável, dado o distanciamento intrínseco que se mantém desse tempo rememorado.

O problema é que a premissa de que somente na interação entre *eus*, através do excedente de visão, se dá o distanciamento necessário para o acabamento estético invalida para Bakhtin a possibilidade de uma criação artística baseada na relação do eu para consigo mesmo. Esse tipo de relação não estaria no mesmo campo axiológico do acabamento estético. Segundo o autor, a relação *eu-para-mim* é totalmente estéril esteticamente, pois é precária e não se constitui como um todo axiológico dado. A diferença entre o *eu* e o *outro* é que seria, portanto, fundamental para a existência do ato estético, ou como aponta Bakhtin:

(...) só o outro como tal pode ser o centro axiológico da visão artística e, conseqüentemente, também o herói de uma obra, que só ele pode ser essencialmente enformado e concluído, pois todos os elementos do acabamento axiológico – do espaço, do tempo, do sentido – são axiologicamente transgredientes à autoconsciência ativa, estão fora da linha de uma relação axiológica consigo mesmo. (BAKHTIN, 2002, p. 174)

Desse modo, o acontecimento estético está fundamentado em duas condições: o distanciamento proveniente da interação de dois ‘eus’ e a mudança de campos axiológicos, dada no excedente de visão. O argumento principal de Bakhtin é o de que não posso tornar minha própria vivência material de minha arte porque ainda

estou no processo de vivenciá-la, ou seja, para Bakhtin, quando um autor-criador decide ser herói de si mesmo o acabamento estético não se concretiza. Mas, ao explicar a impossibilidade desse se construir-se como personagem, o autor aponta para um critério muito mais ético que propriamente literário. Ele diz:

Uma efetiva vivência interior minha – na qual tomo parte ativa – não pode ser tranquila, deter-se, terminar-se, findar-se, acabar-se, não pode escapar à minha atividade, cristalizar-se de repente numa existência autônoma, concluída, com a qual minha atividade nada mais teria a ver, pois o que vivo é vinculado às coerções do pré-dado, e, de dentro, nunca pode deixar de ser vivido, ou seja, não posso livrar-me da minha responsabilidade para com o objeto e o sentido. (BAKHTIN, 2000, p. 139)

Afora a visão um tanto limitante quanto à impossibilidade de um “eu” poder tornar-se personagem de si mesmo, a reflexão de Bakhtin aponta, por um caminho diferente, o distanciamento necessário ao olhar do artista. Interessante também é o papel que a memória desempenha no trabalho artístico, segundo o autor. Para além de fonte inerte para o autor literário, é a memória o próprio agente do distanciamento. Em outras palavras, tratar da memória implica de antemão distanciar-se do objeto lembrado.

É esse olhar de estranhamento que Hatoum lança ao passado, para depois transformá-lo em ficção:

Quando estamos muito perto do que queremos ver, perdemos a noção do conjunto: o olho colado ao objeto não vê nada, ou pouco vê. A distância excita a memória e nos permite experimentar sensações, tecer reflexões sobre um mundo supostamente decifrado. Assim como no tempo da infância, em que o sentimento exótico é latente, a ausência e a distância que nos separam da terra natal reanimam esse sentimento exótico. O conhecido torna-se nebuloso; o que nos era familiar torna-se às vezes estranho. O outro, outrora tão íntimo, passa a adquirir uma qualidade imaginária próxima da ficção. (HATOUM, 1993, p. 167)

A narradora do *Relato*, também ela escritora, precisa exercitar o olhar para que possa escrever a carta ao irmão. O material que tem em mãos pertence não somente a um universo conhecido como ao conjunto de elementos que compõem sua própria

história. Para além de anunciar a morte de Emilie, seu relato ao irmão deve traçar o ambiente que compartilharam na infância, ambiente ao mesmo tempo íntimo e perdido.

A essa “qualidade imaginária próxima da ficção” pertence o estranhamento do eu diante do outro, do eu que ouve o seu nome ser proferido pelo outro. Em *Esplendor*, o simples vocativo de Carlos despedaça a narrativa e, logo, a memória que constitui essa narrativa:

(...) a ouvir o escuro e as hastes do girassol que murmuravam e sofriam no escuro, me surpreenderia com o meu nome, dizia o meu nome  
Carlos  
e eu diferente daquele nome, não era aquele nome, não podia ser aquele nome, as pessoas ao chamarem  
Carlos  
chamavam um Carlos que era eu em elas não era eu nem era eu em eu, era um outro da mesma forma que se lhes respondia, não era eu quem respondia era o eu deles que falava, o eu em eu calava-se em mim e portanto sabiam apenas do Carlos delas, não sabiam de mim e eu permanecia um estranho, um eu que era dois, o deles e o meu, e o meu por ser meu não era, então dizia como eles diziam  
Carlos  
e o Carlos deles não existia para mim, lembrei-me que em Luanda ou na fazenda, a ouvir o escuro e o silêncio do escuro povoado do sofrimento dos girassóis eram as únicas ocasiões em que de fato dormia com o eu em eu, em que dormia comigo repetindo  
Carlos Carlos Carlos  
até a palavra Carlos esvaziada de nexos não significar nada salvo um som semelhante ao dos ramos das mangueiras ou aos suspiros sem perguntas dos setters no seu sono, até a palavra Carlos se tornar uma pele que se larga, não o eco de um eco mas um corpo sem vida fora da vida deles, e então podia fechar os olhos, partir do escuro deles, das preocupações deles, da fazenda deles e dissolver o meu eu em mim à medida que o relógio de parede, mudando de ritmo, intrigava os pavões, eu na Ajuda à entrada do quarto (ANTUNES, 1999, p. 114-5)

O nome Carlos não é reconhecido, na memória, como o nome de Carlos. Perde-se a posse, o sentido que esse nome pode ter e pertencer. O eu “outrado” de Carlos é, também, uma forma desse “eu deles que falava”, do eu que se calava em um mim, sabendo-se estranho a todo apelo. O distanciamento é ouvido como um nome não reconhecível. Está em cena o lugar da própria escrita, da ficcionalidade: o exótico,

a alteridade desse afastamento, quando a palavra, mesmo o nome próprio, perde sua significação e passa a ser apenas o lugar de se ouvir “o escuro e o silêncio do escuro”, (como no livro de Roubaud, *algo: preto*).

O trabalho da memória é também um trabalho com o corpo da escrita, com o corpo do personagem se desfazendo na memória dos outros, no chamamento dos outros, para dissolver-se em um presente, que é o da nomeação, do nome impossível, que “dormia comigo”. Ao chamá-lo - Carlos - sua vida fica na dependência de uma outra vida, da vida “deles”, como um resto deixado (“uma pele que se larga”). Nesse sentido, não há nome lembrado na memória, o que existe é o sobreviver de sua vivência, justamente no sentido daquele chamamento que se presentifica no ato narrativo. Ainda como Derrida propõe: “en appellant ou en nommant quelqu’un de son vivant, nous savons que son nom peut lui survivre et lui survit déjà, commence dès son vivant à se passer de lui, disant et portant sa mort chaque fois qu’il est prononcé dans la nomination ou dans l’interpellation, chaque fois qu’il est inscrit dans une liste, un état civil ou une signature”<sup>77</sup> (1988, p. 63). O nome porta a morte do outro, toda vez que ela é anunciada - Alix Roubaud, na vida real, Isilda no romance<sup>78</sup> -, o texto faz assinatura do vivente, dando a ele mais vida, uma vida estranhada, com certeza, mas ainda podemos chamar vida.

### ***3.3. Afastar-se de si mesmo conforme se aproxima de si mesmo.***

Vila-Matas conta que todos os anos, ao passar as férias com a família em Cadaqués, um menino sempre conversava rapidamente com ele através da cerca, a

---

<sup>77</sup> [Chamando ou nomeando alguém de seu vivente, sabemos que seu nome pode sobreviver a ele e já sobrevive a ele, começa desde de seu vivente a passar dele, dizendo e portando sua morte cada vez que é pronunciado na nomeação ou na interpelação, cada vez que ele é inscrito em uma lista, um estado civil ou uma assinatura].

<sup>78</sup> A mesma estrutura de nomeação, de apelo, é realizada por Lobo Antunes poucas páginas à frente no romance com o nome de Isilda, diferindo apenas do discurso indireto livre, que marca o excerto que agora analiso de Carlos, para o discurso direto, nas páginas 127, 128, 131 e 132, da edição utilizada nessa tese. O nome, principalmente o nome evocado, de fato parece guardar essa morte.

quem dizia, um tanto fora de contexto: “Os adultos são estúpidos”. Sua mãe nega a existência de tal vizinho, mas Vila-Matas insiste na veracidade dessa lembrança, acrescentando a certeza de que o cúmplice era o escritor italiano António Tabucchi. Segundo ele, pôde confirmá-la (ao menos é que diz, reforço) com o próprio Tabucchi:

Cuando me presentaron a Tabucchi en Barcelona, le pregunté casi de inmediato si por casualidad había veraneado alguna vez en Cadaqués, y me dijo que sí, y muy pronto vimos que yo era el niño que encontraba estúpidos a los adultos. "Ya ves, no todos los recuerdos son inventados", me dijo Tabucchi, "aunque éste en concreto deberíamos transformarlo hasta conseguir que parezca inventado y así conseguir que no sea tan *nuestro*, debemos desorientar a quienes persiguen datos reales para reconstruir nuestras vidas". Entendí que para Tabucchi nuestra inclinación natural siempre ha sido la de ser *otros* y ser *muchos*, lo que felizmente nos ha permitido organizar nuestra *poética a posteriori*, convertir nuestras respectivas vidas y escrituras en una suma de las vidas falsamente verdaderas de todos aquellos personajes de nuestros libros que han habitado en nosotros. "Entonces", le dije, "¿qué hacemos para que nuestro recuerdo de Cadaqués parezca inventado?" "Obviamente, contarlo tal cual como fue", dijo. Y yo pensé en Daniel Sada cuando en una parada de autobuses le escuchó decir a alguien que porque parece mentira la verdad nunca se sabe. Y retuve esa idea de Tabucchi de desorientar a quienes quieren reconstruir nuestras vidas. (VILA-MATAS, 2012)

A ironia da afirmação de Tabucchi “nem todas as lembranças são inventadas” lança de vez a memória no espaço da indecidibilidade. A inversão da proporção – o normal seria pensar que apenas algumas memórias são inventadas – desconstrói a clássica oposição realidade x ficção: se o território do ficcional se expande a tal ponto, a superioridade hierárquica que por vezes a realidade assume em detrimento da ficção fica desestabilizada. O leitor permanece ali “desorientado” pela experiência com o texto literário.

Vila-Matas transforma Tabucchi no grande mentor da aniquilação do biográfico, quem maquina a deliberada desorientação daqueles que precisam sempre de dados comprováveis. Os dados, forjados. A memória, inventada. Pois para ser outros e ser muitos é preciso antes de tudo lançar-se definitivamente no universo literário, fundindo-se nas tramas criadas pelo próprio texto. Pois ao escritor não é

reservado o direito de se separar da escrita, como quem ao final do dia deixa o escritório do trabalho. Vida e escrita são indissociáveis. De lá só sai para o manicômio. Por outro lado, como afirma Blanchot, a obra não é a zona segura onde o escritor se isola e se protege do mundo. E acrescenta:

Talvez ele acredite mesmo estar protegido contra o mundo, mas é para expor-se a uma ameaça muito maior, e mais perigosa, porque ela o encontra desprevenido: aquela mesma que lhe vem do fora, do fato de que ele se mantém no fora. E contra essa ameaça ele não deve defender-se, deve, pelo contrário, entregar-se a ela. A obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra. (BLANCHOT, 2005, p. 316)

O olhar distanciado, aquele que transforma o mais íntimo em algo totalmente novo, pode ser também um movimento em falso, o passo dissimulado que blefa antes de se lançar no abismo. Este blefe – que finge fingir, que é o falso sendo, no entanto, o mais verdadeiro – institui um jogo no qual a regra existe para ser quebrada: o referencial guarda a própria ficcionalidade em si. Afinal, como diz Agualusa, últimas palavras de *As Mulheres*: “- Leve os sonhos a sério – sussurrou. – Nada é tão verdadeiro que não mereça ser inventado” (AGUALUSA, 2007, p. 550).

Na mesma medida em que os fatos reais se inserem e ajudam a compor a ficção, os fatos fictícios, imaginados passam a ter um status de verdade. E isso a frase de Agualusa soube perfeitamente dizer. A ficção ilumina a realidade, fazendo com que se possa enxergar aquilo que não poderia ser visto a olhos nus. Com isso poderíamos pensar que, no transitar do espaço extremo entre a realidade e a ficção, a vida pode ser mais ficcional do que a própria literatura. Daí aquela estranha sensação que às vezes temos de que nada é por acaso. É preciso então ter olhos que possam ver: “- Estou certo de que haverá muitas coisas nas quais não acreditas, meu irmão, mas a tua descrença não impede que elas prosperem, um pouco por toda a parte, e sobretudo aqui, sob os céus de África. A realidade tem mais imaginação do que tu” (AGUALUSA, 2007, p. 336).

A vida, aliás, muitas vezes surpreende mais do que a literatura. A alguns episódios sequer conviria serem matéria para a literatura, sob risco de serem inverossímeis demais. Afinal, como já ensinava Aristóteles, não se trata de uma questão de possibilidade, mas de credibilidade<sup>79</sup>.

Uma imagem no *Relato* parece mesmo dizer essa simbiose. Trata-se do desenho que a narradora encontra pregado na parede da sala de sua mãe biológica. Inicialmente, a visão é turva, assim como sua descrição:

Naquele canto da parede, um pedaço de papel me chamou a atenção. Parecia o rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro de chão; (...). Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia ser o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel. (HATOUM, 2002, p. 10)

Referência clara ao conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, este trecho, que fala de um desenho é ele mesmo um desenho que espelha o processo compositivo do romance. A narradora se vê nele, mas é possível pensar o próprio Milton Hatoum refletido sobre sua criação literária. Já perto do final do romance, a narradora toma uma canoa para atravessar um igarapé: “Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio” (HATOUM, 2002, p.124). Assim como o pai em “A terceira margem do rio”, a narradora encontra-se no limiar: nem numa margem, nem na outra. No ponto de suspensão em que os dois lados de uma verdade se encontram<sup>80</sup>. A posição do

---

<sup>79</sup> Lembro-me de um artigo de jornal que li há alguns anos que contava a incrível história de um casal turco. Abdullah, de 83 anos, e Kubra, de 82 anos, eram casados há 54 anos, mas não se falavam há 27. Morreram no mesmo dia, com apenas duas horas de diferença. Se não é a literatura que conta essa história?

<sup>80</sup> À propósito deste conto, escrevi há alguns anos um ensaio comparativo entre ele a canção homônima de Caetano Veloso. Nesta análise, leio o conto de Rosa como um texto que fala do processo de escritura, do que é escrever um texto literário: “A terceira margem é a busca, a palavra exata”. Cf. RODRIGUES, F.W. Caetano intérprete de Rosa. *REPOM: Revista de Estudos Poético-Musicais* (UFSC), v. 1, p. 8, 2009.

canoeiro pode refletir a posição da narradora não como mera organizadora daqueles depoimentos, mas sobretudo como escritora, como alguém que pensa o texto:

Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos. (HATOUM, 2002, p.165)

A correspondência entre o desenho, a cena no rio e o processo de escrita é a própria narradora quem faz. Muito além do que um relato dos dias que passou em Manaus ao irmão o que a narradora busca construir é um texto que possa dizer aquilo que está fora do alcance das palavras, mas que permanece pedindo para ser dito. Pois a memória daqueles dias – que eram outros – não poderia estar contida na simples ordenação de uma sequência de fatos. Para preencher os “espaços mortos”, a narradora começou a “a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias”. (HATOUM, 2002, p.166)

O texto deve, portanto, navegar neste espaço impossível que é o da terceira margem: entre o lado da realidade e o lado da ficção. Escrever memórias é permanecer assim neste lugar. A memória em si é impossível, porque guarda sempre sua parcela de invenção; entretanto, ela deve ainda buscar esse passado inalcançável, por ser ela a única possibilidade de remetimento a um espaço-tempo perdido.

Margens difusas, há, portanto, vida na ficção e ficção na vida. Dante e Hamlet fizeram-se personagens de sua obra: a literatura é um espaço onde se pode habitar duplamente, onde a vida de escritor se mescla e se confunde com a vida do personagem, que é ele mesmo. Este duplo habitar implica o convívio com duas forças centrífugas: uma que busca dissimular a presença do eu a tal ponto que desapareça;

outra que resiste a este apagamento e inscreve nas pequenas brechas do texto um eu moribundo. O texto literário é o produto dessas duas forças, a liga que se fortalece ao ser constantemente puxada, de um lado e de outro.

Face primeira, o autoapagamento é uma exigência da obra e do espaço literário sobre aquele que escreve. A solidão da obra faz com que o eu daquele que escreve dissolva-se na cena da escritura, cedendo lugar ao eu construído no engendramento do texto. Enquanto presença dissimulada, que recolhe vestígios, apagando qualquer rastro, o “eu” do autor desaparece do texto para entrar cada vez mais nele. Blanchot se pergunta:

O que aconteceria se Ulisses e Homero, em vez de serem pessoas distintas partilhando comodamente os papéis, fossem uma única pessoa? Se a narrativa de Homero não fosse mais do que o movimento realizado por Ulisses, no seio do espaço que lhe abre o Canto das Sereias? Se Homero só tivesse poder de contar na medida em que, sob o nome de Ulisses, um Ulisses livre de entraves embora fixado, fosse em direção daquele lugar que parece prometer-lhe o poder de falar e de narrar, com a condição de ali desaparecer? (BLANCHOT, 2005, p. 9)

Ulisses, não podemos esquecer, é o herói que só se reconhece herói ao ouvir-se personagem, ao fazer-se personagem e narrador de sua própria história. Para habitar nesse paradoxo, cada escritor inventa para si uma máscara, não importa qual. Ela pode ir de um extremo ao outro: pode tanto ser a do espetáculo quanto a do anonimato. Fernando Pessoa elevou à altíssima potência a possibilidade de autoapagamento transformando-se em muitos. Sua relação com seus heterônimos era tão forte que o peso de Fernando Pessoa “ele mesmo” se iguala na existência de seus outros eus. Leyla Perrone-Moisés vai mais longe, falando mesmo da não existência de um “Fernando Pessoa”:

Ora, é preciso dizer, de uma por todas, que Fernando Pessoa “ele mesmo” não existiu. Que o lugar designado por esse nome é um lugar desertado, que esse nome flutua na inter-dicção e margeia o discurso por ele assinado. É preciso render-se à evidência de sua perfeita invisibilidade, devida à sua perfeita divisibilidade. É preciso confessar que Pessoa é um poeta fictício, tão irreal quanto os heterônimos que inventou. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.16-17)

A fala categórica de Perrone-Moisés parece responder às inúmeras tentativas de “explicação” da heteronímia pessoana com base em dados biográficos. Agualusa ironiza a mesma situação ao colocar um personagem supostamente grande conhecedor de literatura, que conversava despojadamente sobre filmes e livros, ensaiando uma estranha associação entre a infância do escritor na África e a sua poética: “Na opinião dele o fato de Fernando Pessoa nunca ter se referido à sua infância em África, sendo a infância uma referência fundamental na construção da identidade, essa misteriosa elipse explicaria o surgimento dos heterónimos (para falar com franqueza não entendi a relação entre uma coisa e outra)” (AGUALUSA, 2007, p. 538).

Não se trata, no entanto, de uma encenação estéril: trata-se, sobretudo, de viver, literalmente, a literatura. É como pensar em Jorge Luis Borges trabalhando em uma biblioteca. Como ele mesmo conta em sua *Autobiografía*: “Aunque resulte irónico, en esa época yo era un escritor bastante conocido, salvo en la biblioteca. Una vez un compañero encontró en una enciclopedia el nombre de un tal Jorge Luis Borges, y se sorprendió de la coincidencia de nuestros nombres y fechas de nacimiento” (BORGES, 1999, p. 107). O colega de Borges não pôde imaginar a tamanha ironia – ou não – que era a sua presença ali naquele ambiente de trabalho. Borges escreveu tantos contos sobre bibliotecas porque trabalhava em uma ou trabalhava nela porque, como é possível ler em seus contos, tinha fascínio por elas? A leitura dessa autobiografia indica a segunda opção: “Siempre llegué a las cosas después de encontrar-las en los libros.” (BORGES, 1999, p. 32)

Lobo Antunes, por sua vez, transformou-se – ou foi transformado – em personagem de Enrique Vila-Matas em *Doutor Pasavento*: um médico psiquiatra que, não mais exercendo a profissão, utiliza-se de seu consultório médico no hospital Miguel Bombarda para escrever suas obras literárias. Descrição mais precisa do “verdadeiro” António Lobo Antunes, impossível.

O Doutor Pasavento, elaborando seu próprio projeto de desaparecimento, decide espreitá-lo, já que o considera como um daqueles escritores fadados ao

autoapagamento. De acordo com o narrador(ensaísta) – fusão de múltiplos sujeitos, dentre eles o próprio Vila-Matas – a loucura é uma das formas de desaparecimento. Daí a inclinação de Lobo Antunes em manter uma convivência tão próxima com o ambiente do hospício e seus pacientes. O próprio Pasavento cogita desaparecer no manicômio de Herisau, destino final de Robert Walser, e para legitimar seu plano, esclarece: “sabia que os supostos enlouquecimentos de personagens como Hölderlin, Nietzsche e Artaud não eram enlouquecimentos, mas antes extravagantes discursos literários que escolheram um modo pouco comum, e provavelmente mais lúcido, de se comunicarem” (VILA-MATAS, 2009, p. 192).

Para o narrador do romance, o discurso literário extrapola os limites do texto para alcançar mesmo os domínios da vida real. É disso que fala Blanchot a propósito de Rimbaud: “o poeta que renuncia a si próprio continua fiel à exigência poética, nem que seja como um traidor” (BLANCHOT, 2010, p. 9).

Mas o que conduz esses escritores? Para Barthes, para além de uma necessidade que comporta uma finalidade social, que não passaria de um mero pretexto, a escrita obedece ao *Desejo de escrever*. Desejo sempre adiado, pois a obra permanecerá incompleta, distante, inacessível ao *eu scribens*. Portanto, esse *Desejo de escrever* lança o escritor em uma busca incessante por um objeto que é inalcançável: “escrever é querer reescrever: quero juntar-me *ativamente* ao que é belo e, no entanto, me falta, me é necessário” (BARTHES, 2005b, p. 14).

Daí talvez uma escrita que se reitera, que se autorreferencia, que parece visar sempre uma só grande questão. Basta pensarmos que de certa forma as obras desses autores são muito próximas umas das outras, parecendo mesmo compor um projeto maior, que envolve uma única busca. Blanchot explica a insistência em textos que parecem compor, na verdade, um único grande texto, em termos de esquecimento. Para ele, a impossibilidade que afasta o autor da leitura da própria obra gera o esquecimento que faz nascer a nova obra, sempre um novo começo, para gerar depois novos começos.

Lobo Antunes, por exemplo, menciona, ao comentar seu alucinante ritmo de escrita, que precisa se livrar das vozes que lhe repetem ao ouvido. Esse som

indecifrável, um sussurro ensurdecido lança o escritor no tempo circular da escritura. Cada romance é o recomeço de uma tentativa que já se sabe frustrada, o escritor persegue o que não pode encontrar. “Tinha a ilusão de que estava a fazer livros muito diferentes uns dos outros e, no entanto, é como se formasse um único livro dividido em capítulos, e cada capítulo fosse um livro de *per si*” (ANTUNES, in ARNAUT, 2008, p. 475).

Segundo Blanchot “é preciso dizer uma só coisa e não dizer nada mais do que ela” (1987, p. 211). A temática de um autor seria sempre única, pois cada obra é a tentativa de alcançar o inalcançável. O desvairamento da escrita perdura, pois o escritor só conhece a arte das vozes que não param de falar e elas dizem sempre a mesma coisa. Lobo Antunes parece transformar sua extensa lista de obras publicadas em tentativas de alcançar o livro ideal. É dessa perseguição de que nos fala Blanchot. A cada novo texto, o autor deve esquecer-se de seu fracasso para começar a nova obra; no entanto, vai fracassar novamente e novamente, tornando o conjunto de seus livros a repetição incessante de uma tentativa vã. Agamben se refere a essa busca em *Infância e História*:

Toda obra escrita pode ser considerada como o prólogo (ou melhor, como a cera perdida) de uma obra jamais escrita, que permanece necessariamente como tal, pois, relativamente a ela, as obras sucessivas (por sua vez prelúdios ou decalques de outras obras ausentes) não representam mais do que estilhas ou máscaras mortuárias. A obra ausente, ainda que não seja exatamente situável em uma cronologia, constitui então as obras escritas como *prolegomena* ou *paralipomena* de um texto inexistente ou, em geral, como *parerga* que encontram seu verdadeiro sentido somente junto a um *ergon* ilegível. Estas são, de acordo com a bela imagem de Montaigne, a moldura de grutescos em torno de um retrato não realizado ou, segundo a intenção de uma carta pseudo-platônica, a contrafação de um escrito impossível. (AGAMBEN, 2008, p. 9)

Separações indelévels, o autor e o narrador de *Esplendor de Portugal* colocam-se sempre na medida dessa *parerga*, de uma moldura onde a cena é delimitada, recortada. O lugar no qual se espera que a escrita ocorra, ali onde ele já não se reconhece. Abaixo, cito um trecho da crônica “Fantasma e sombra” e outro do romance em

análise, respectivamente. Tanto na crônica quanto no excerto do romance, há uma voz que diz uma posição possível da memória, o mesmo do *desejo de escrever*.

Estes retratos nas estantes falam de um passado em que me não reconheço, por ter sempre a impressão de ser outro nas molduras. Não apenas de eu ser outro mas as pessoas de quem gostei serem outras também, e pergunto-me o que fazem ali quietas, sob um vidro, olhando-me ou olhando a parede fronteira com aquele sorriso que depois de morto se ganha, o sorriso que anula um rosto conhecido apesar de iluminá-lo (ANTUNES, 2011, p. 225)

(...) conhecia os objetos e achava-os estranhos, conhecia as cadeiras e não me sentava nelas, o passado dos retratos nas molduras cessara de me pertencer, quem diabo é este, quem diabo é aquele, a senhora acolá de braço dado com o meu marido usa um chapéu que eu tive  
- Quem bem te fica este chapéu Isilda (ANTUNES, 1999, p.24)

Como “cera perdida”, o texto da vida não pode ser escrito. No entanto, ele sempre é escrito, assim mesmo, como um paradoxo. Cada fotografia pode ser uma das máscaras mortuárias que o autor veste, ao mesmo tempo em que gradativamente desaparece também ele estilhaçado pelas figuras de guerra, por cães que fazem a “felicidade” de Josélia, que a fazem “desaparecer por fim sob uma confusão de latidos e uivos, uma confusão de unhas, patas, caudas fosforescentes, dorsos que pulavam, a felicidade da Josélia (...) foi os cachorros do mato abrirem-lhe caminho no interior da pele, das costelas, arrancando nacos de pulmão de músculos de fígado, olhando-me” (ANTUNES, 1999, p. 228). Pelo corpo que se parte e se nega, esse olhar é o assombro do próprio narrador, de quem vê e nos faz olhar. A sucessão, como quer Agamben, constrói a história como conjunto de obras ausentes, que são elas mesmas memórias da literatura.

Para o autor, memórias de literatura que constituem a literatura como *paralipomena*, como suplementos de uma ausência, desse rastro lançado desde a vida, para a vida. Em sua ilegibilidade, em uma moldura que precisa ser lida, mesmo que já não haja retrato a se colocar ali, no centro, está o cerne da questão da memória: é preciso contá-la, para não esquecer, para colocar seus personagens no infinito.

Como o narrador de Proust, que assiste a sua própria ausência, “no curto instante do regresso”, a fotografia é uma testemunha desse apagamento, do desaparecimento do autor que se expõe “a uma ameaça muito maior, e mais perigosa, porque ela o encontra desprevenido: aquela mesma que lhe vem do fora, do fato de que ele se mantém no fora” (BLANCHOT, 2005, p. 316). O texto literário é, assim, como que uma fotografia às avessas, fotografia que se vale mais de seu emolduramento – como, por exemplo, o escritor que escreve um diário e que ainda sim conta a história de *Laurentina*, em *As Mulheres* –, de seu prelúdio, daquilo que não se poderá mais ver, do que daquilo que pode ser compreendido como centralidade da foto, do cerne do retrato.

Sendo fantasma, espectralidade, a escrita retém algo desse retorno, desse instante, que “nunca mais tornará a ver”, como diz Proust, mas que sucede, construindo um sentido outro à própria escrita, ao ato de lembrar. Naquilo que não mais me pertence, no “passado dos retratos nas molduras [que] cessara de me pertencer”, está a falta, o silêncio “que revelaria, talvez, o desaparecimento da fala literária” (BLANCHOT, 2005, p. 321). Os objetos estranhos de memória, aqueles que estão na estante de um outro – de um estrangeiro que chegue a Lisboa e saque uma foto de António Lobo Antunes e a tome para si, como se um parente, como se um conhecido –, aqueles que assombram como os espectros do inferno e purgatório dantescos, como o rei Hamlet dizendo “não manche teu espírito” com a vingança contra tua mãe, são, esses objetos, que a memória dá a conhecer, e, assim, faz com que a literatura seja possível.

Quieto “sob um vidro” o autor pode apenas ver a “parede fronteira” em que ele já é outro nesse espaço em que é possível “a junção do trabalho da memória e do trabalho do luto: ‘esse longo trabalho da memória’” (RICOEUR, 2012, p. 31). A anulação dos rostos, como a anulação dos personagens são espelhos dessa estranheza produzida pela fotografia, ou mais, pela moldura que enquadra, recorta, seleciona. Não é essa a tarefa propriamente do autor?

Na narrativa dita ficcional, portanto, este “eu” *scribens*, este eu que está na prática da escrita, que vive cotidianamente a escrita, engendra sua autoimagem no

processo mesmo de seu desaparecimento no espaço da escritura. E essa é a outra força exercida no espaço literário. Se por um lado o trabalho artístico demanda a lapidação do texto para retirar a “gordura” do texto, como costuma dizer António Lobo Antunes, há algo que resiste, persiste, escapa do corte e insere sua marca.

O autor retorna à cena, não apenas como aquele que forja o dito e dá forma à narração, mas também como aquele que transforma a ficção como o espaço próprio do jogo, ampliando as possibilidades do texto para abarcar inclusive a encenação de sua própria imagem. Nessa encenação tem-se o engendramento de uma figura que é, acima de tudo, pensada narrativamente, forjada pela linguagem. O que esses romances e esses autores poderiam indicar é que dos desvios possíveis entre o ficcional e o auto-referencial emerge um espaço que é o da encenação, e que desorienta por vezes o horizonte de expectativa do leitor. São, verdadeiramente, cúmplices de Hamlet.

A obra literária não se fecha no livro, mas se amplia para os demais ambientes da atuação desse “eu” *scribens*: nas palestras, entrevistas, crônicas, etc.; pois “não é a obra que se parece com a vida; a escrita *conduz*.” (BARTHES, 2005, p. 173) Os aspectos considerados como “biográficos” interessam, portanto, na medida em que participam de um processo múltiplo de criação artística.

Em uma palestra que tive oportunidade de ouvir no ano de 2011 na *Maison du Brésil*, em Paris, Agualusa conta a peça que pregou certa vez ao amigo Mia Couto, em uma cerimônia de homenagem aos autores. Como se tratava de uma homenagem que receberia de uma igreja evangélica de Angola, que pretendia prestar deferência ao “irmão” angolano famoso, e tendo sido convidado Mia Couto para compor a mesa, Agualusa rapidamente sobe ao palco ao ser anunciado o nome do amigo. Vendo o outro se passar por ele, nada restou ao pobre Mia que seguir na encenação e receber as honras tal fosse o Agualusa, enquanto o próprio assistia de camarote a cena cômica. Pelo que a cena dá a entender, Agualusa levou ao extremo o exercício de outrar-se.

António Lobo Antunes, por outro lado, potencializa o seu próprio desaparecimento. Na medida em que avança em sua experiência literária, António Lobo Antunes retira-se, e é essa já uma cena da escritura, na qual seu apagamento

como autor revela um rastro da experiência, que é seu desaparecer. O processo de auto-negação e de auto-apagamento é visível no texto literário e nas declarações que dá em entrevistas ou mesmo em suas crônicas. O autor já até anunciou que, terminado o ciclo de romances que está criando, pararia de publicar.

Decidido. Se Deus continuar a dar-me vida e saúde publico o livro que estou a acabar este ano. Um último, que fechará a minha obra, em dois mil e onze, reúno as crônicas que não foram colecionadas em um ou dois volumes e calo-me a partir do dia em que o tal livro de dois mil e onze sair. Julgo que continuarei a escrever, tal como fazia antes da edição da “Memória de Elefante”, numa actividade quase clandestina, de que muito poucos sabiam, durante a qual, concluído um trabalho, o destruía. (ANTUNES, 2009, s/p)

Parar de escrever seria, portanto, o ato limite do escritor nessa poética do abismo. Inserido na proposta blanchotiana, Lobo Antunes quer desaparecer da cena literária. No entanto, para o escritor, o vínculo não está desfeito: se mantém na tarefa da escrita. Isso é o que Blanchot chama de *privilégio do infinito*, o impulso incessante da escritura. O desaparecimento, nesse sentido, se dará apenas para o exterior; a atividade da escrita permanecerá, anônima, jogada ao lixo.

Além disso, em diversos momentos da narrativa, o autor insere pequenos intervalos intertextuais, em que ressalta a sua lenta morte. Para citar apenas alguns exemplos, nas últimas linhas de *O arquipélago da insónia*, aparece a mesma inscrição latina de *O esplendor de Portugal* - FINIS LAUS DEO. Logo abaixo, o autor ironicamente “assina” o romance ao inscrever “(escrito por António Lobo Antunes, em 2006 e 2007)” (ANTUNES, 2010, p. 255). Em *Ontem não te vi em Babilónia*, nas últimas páginas do romance o autor coloca dois parênteses que dizem: “(isto não é um livro meu Deus, acreditem que não é um livro, sou eu)” e “(Chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro)” (ANTUNES, 2008, p. 422).

Agualusa também assina a obra, o faz mesmo em *Mulheres*, nas últimas páginas de romance, em uma incursão do diário do escritor-personagem:

Conheço pessoas que passaram por esta experiência e entraram em pânico. Outras, em êxtase. Muitas falam em embriaguez, a maioria em sonho. O fenómeno é provocado por um pequeno organismo unicelular, a noctiluca, capaz de emitir luminescência, e chama-se *ardência marítima* ou, no sul de Portugal, *agualusa*. Fiquei muito tempo no mar, divertindo-me, como um pequeno Deus inclemente, a criar e a desfazer constelações. (AGUALUSA, 2007, p. 550, *grifos do autor*)

Ao assinar seu nome ou ao marcar sua presença no espaço da obra, o autor joga ironicamente com a sua morte. Por mais que tente inscrever seu nome na obra, ele sabe que essa não passa de uma afirmação anônima. O autor, ser mortal, será esquecido e apenas o nome sobreviverá, ou mais precisamente, a pluralidade do texto. Como no quadro de Magritte, como no conto borgiano “Os jardins das veredas que se bifurcam”, o nome projeta a memória para o futuro, como uma assinatura atestada – carta testamento da obra labirinto. Não se sabe quem narra, de quem é a voz que fala. Escrever se lança no abismo, que é por si mesmo indizível – que, no entanto, não cessa nunca de ressoar ao escritor – o eu desloca-se de sua centralidade tradicional para dar espaço a um outro cuja presença emana da própria escrita.

Vemos, portanto, nesses três autores, a aporia insolúvel da presentificação pela ausência. Apagar-se do texto ou, como preferiria Blanchot, morrer para o texto seria ao mesmo tempo dizer e corroborar sua presença na literatura. O escritor vive nesse espaço do impossível, onde negar-se é já estar-se afirmando. Cena da escritura, o próprio texto, em seu fazimento enquanto texto é também corpo, o ser no mundo. A memória de literatura não se representa. A memória é-se. Um plural que abarca as inúmeras possibilidades de memória e escrita: de si, a mim, um nós; ato próprio de gesto textual.

## Considerações finais

---



ALIX CLEO ROUBAUD, "If Some Thing Black. 2." c. 1982<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> ROUBAUD, Alix Cléo. *Alix's Journal*. Illinois: Dalkey, 2010.

Por que é que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa? E as mil e uma noites num livro das mil e uma noites? Por que é que nos inquieta que Dom Quixote seja o leitor do Quixote? Dom Quixote no Quixote lê o Quixote. E Hamlet espectador de Hamlet? Creio ter dado com a razão. Tais inversões sugerem que se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios.

Jorge Luis Borges

Ela também com 31 anos. Fixo-me em suas mãos. No quarto escuro, suspensa na luz da fotografia. Hoje, não mais que uma imagem. Hoje, tão-somente um nome e uma fotografia. Talvez um poema. Ela já com 31, os meus terminam logo, não antes que essa escrita termine. Não é o espelho a essência da fotografia?

No começo, uma referência ao labirinto e ao fio. Ao labirinto corresponde a dificuldade de chegar à questão. Barthes, ao final da primeira parte do seu curso *A preparação do romance*, procura por palavras equivalentes a labirinto e encontra peregrinação, dificuldade, sonho de angústia. Evoco uma vez mais o labirinto, agora neste *post-scriptum*. O lugar onde se revê o percurso, reflete-se sobre ele. Na entrada do labirinto, solta-se o fio. Desenrola-se o emaranhado. Na saída, no *post*, o recolhimento: enrolar o fio é reencontrar-se. Pois o *post-scriptum* é, literalmente, o escrito depois. O suplemento da escrita. Fórmula para corrigir os lapsos da memória. Mas o *post-scriptum* é, sobretudo, uma estratégia retórica: o destaque despretensioso, o narcisismo dissimulado, que retira do texto aquilo que mais gostaria de dizer. Não é exatamente

por isso que o *post-scriptum* ainda não caiu em desuso? Qual seria sua utilidade se no computador, no *tablet*, na tela pode-se simplesmente apagar e reescrever o texto? Não uma placa de cera. Não um bloco mágico.

Ela com 31. E, eu guardo esse número. Fixamente. É preciso escrever uma tese. Essa sombra que, perpassada de tempo, guia minha fala, é ela também um espaço onde eu já não sou eu. Digo, preciso tomar um espelho, muito negro. Algo negro guarda o silente estar à escuta do outro, que relata memórias. Toda escrita é autobiográfica no caminho, que já pode ser um método.

Este *post-scriptum* então como o que vem depois do texto, que continua e responde ao texto. O que pôde caber nessa tese? Porque uma tese, esta tese sobre memória é também ela uma memória. Ricardo Piglia diz que no ato de leitura articulam-se o imaginário e o real: “Melhor seria dizer: a leitura constrói um espaço entre o imaginário e o real, desmonta a clássica oposição binária entre ilusão e realidade. Não existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler” (PIGLIA, 2006, p. 29). Uma tese, enquanto texto-resposta a uma leitura, é um espaço do leitor, sempre presente, em sua ausência.

Quarto vazio, um feixe de luz, escrivaninha ao lado, dois corpos – uma mulher e um(a) jovem – e tudo muito escuro, só o peito reluz. Ali, Alix escreveu a memória de Roubaud. As mãos aos trinta e um, e as minhas. Como se eu pudesse ainda assinar o que conduz a escrita a sua *vida nova*, ao desejo incessante da escrita que é a memória, o engendrar insondável da memória.

Retomando Borges, que abre esse *post-scriptum*: em um terreno que se esfacela a olhos vistos, o próprio leitor sabe o quão arriscado pode ser o próximo passo. Se pensarmos em uma fenomenologia da leitura, o leitor entra em um romance tal qual estivesse adentrando um lugar desconhecido, explica Compagnon. Aos poucos, na medida em que penetra mais a fundo na leitura, o desconforto inicial é substituído por certa familiaridade com o ambiente do romance: “le lecteur construit un modèle d’attente que la progression dans l’intrigue confirme ou corrige ; il se sent de plus en

plus chez soi”<sup>82</sup>. (COMPAGNON, 2009, p. 15). Nos romances aqui analisados, o *chez moi* se constrói em memórias alheias. O mais íntimo estrangeiro.

Memórias outras, memórias de outros, assinaturas irrompem no texto. Essas marcas lançam o leitor no território limite do literário. E se o abismo é a imagem célebre da aporia, o autor parece clamar para que o vejam na indecidibilidade entre o lançar-se no abismo e o dificultoso equilíbrio da borda. Neste final de escrita, uma citação ainda demora no texto: “Às vezes, a leitura de um livro desvela uma pessoa” (HATOUM, 2002, p.79). E para Lobo Antunes, o livro ideal é aquele em que cada página fosse um espelho.

É preciso, pois, estar em cena, encenar a escrita. Assim, apenas assim, posso eu também ensaiar um desvio da morte. “Mas a memória não é nada sem contar. E contar não é nada sem escutar”<sup>83</sup>, diz Paul Ricoeur. A cena faz escuta, porque conta, porque refaz aquilo que estava figurado. As mãos dela com 31, e os versos dele cada vez mais distantes, em silêncio de espaços.

---

<sup>82</sup> [o leitor constrói um modelo de espera que a progressão na intriga confirma ou corrige; ele se sente cada vez mais em casa.]

<sup>83</sup> RICOEUR, Paul. *Vivo até a morte: seguido de Fragmentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 28.

## Bibliografia

---

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Margens da cultura – mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ABEL, Olivier et al (org.). *La juste mémoire: lectures autour de Paul Ricoeur*. Paris : Labor et Fides, 2006.

*AD Herennium libri IV*. Translation to English by Harry Caplan. London: Willian Heinemann, 1964. *The Loeb classical library*.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. São Paulo: Argentina, 2006.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. de Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1973. [Coleção *Os pensadores*]

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

AGUALUSA, José Eduardo. Entrevista Folha de São Paulo “Escritor viaja através da África Austral”. 24 de junho de 2006.

AGUALUSA, José Eduardo. *As mulheres de meu pai*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

AGUALUSA, José Eduardo. *Um estranho em Goa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2010.

AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2012.

ALIGHIERE, Dante. “Vita Nova”. In: PIGNATARI, Décio. *Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ALIGHIERE, Dante. *Divina Comédia*. Trad. João Trentino Ziller. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Unicamp, 2010.

AMALRIC, Jean-Luc. *Ricoeur, Derrida: l'enjeu de la métaphore*. Paris: PUF, 2006.

AMARAL, A. Sobre a memória em Jacques Derrida. In: NASCIMENTO, E.; GLENADEL, P. (orgs.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras. p. 23-38.

ANTONELLI, Roberto. *Memoria rerum et memoria verborum: La costruzione della Divina Commedia*. *CRITICÓN*, 87-88-89, 2003, p. 35-45.

- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- ANTUNES, António Lobo. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- ANTUNES, António Lobo. *O meu nome é Legião*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- ANTUNES, António Lobo. *As mãos são as folhas dos gestos*. Revista Visão. Lisboa. 19 a 25 de fevereiro de 2009.
- ANTUNES, António Lobo. *O arquipélago da insónia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- ANTUNES, António Lobo. *As coisas da vida - 60 crônicas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- ANTUNES, António Lobo. Entrevista *O arquipélago da insónia*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cM5bSKc3Wuc&list=PL60EFCCCEFE1F0702>. Acesso em: 10 set. 2010.
- ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ARISTOTLE. *De memoria et reminiscencia*. Electronic version from the University of Virginia Library. Disponível em: < <http://etext.lib.virginia.edu/etcbn/toccer-new?id=AriMemo.xml&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=all>>. Acesso em 15 jun. 2012.
- ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: confissões do trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008.
- ARNAUT, Ana Paula. *Arquipélago da insónia: litánias do silêncio*. Revista Pluriel. ISSN: 1760-5504. Disponível em: [http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=128:o-arquipelago-da-insonia-litanias-do-silencio&catid=52:numero-02&Itemid=55](http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=128:o-arquipelago-da-insonia-litanias-do-silencio&catid=52:numero-02&Itemid=55). Acesso em: 21 de junho de 2010.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Arquivos pessoais*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Ed. FGV, vol. 11, nº. 21, 1998, p.3. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/234.pdf>. Acesso em 30 jul. 2008.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Entrevista com Milton Hatoum*. Navegações, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 160-162, jul./dez. 2009

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*. Paris: Payot et Rivages, 2001.

AUGER, Manon. *La fiction des journaux intimes: entre langage et construction de soi*. Disponível em: <http://www.fabula.org/revue/document1383.php>. Acesso em 30 jul. 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance 2*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e ciência*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERKMAN, Gisèle. *L'effet bartleby: philosophes lecteurs*. Paris: Hermann Editeurs, 2011.

BESSIÈRE, Jean. *Le roman contemporain ou la problemacité du monde*. Paris: PUF, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCO, Maria Luisa. *Conversas com Lobo Antunes*. Trad. Carlos Aboim de Brito. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- BLOCH, David. *Aristotle on memory and recollection*. Leiden: Brill, 2007.
- BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BLOOM, Harold (ed.). *Bloom's Modern Critical View: Dante Alighieri*. Broomall, PA: Chealse House Publishers, 2004.
- BOISSIER, Jean-Louis. *Instalação interativa sobre uma coleção de lápis*. Centre Pompidou, 2001.
- BOITANI, Piero. *A sombra de Ulisses*. Trad. Sara Margelli. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas - volume I*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas - volume III*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas - volume IV*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Autobiografia*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa: (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, v. 1.

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, v. 2.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- BRANDÃO, Vera Maria Antonieta T. *Labirintos da memória: quem sou*. São Paulo: Paulus, 2008.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMMAERT, Felipe. *L'écriture de la mémoire dans l'oeuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- CANCLINI, Néstor García. "Quem fala e em qual lugar: sujeitos simulados e pós-construtivismo". In: CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados: marcas da interculturalidade*. Trad. Luis Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 51-69.
- CANETTI, Elias. *Auto de fé*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland and other stories*. New York: Barnes & Noble, 2010.
- CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory: A Study of Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- CARUTH, Cathy (org.). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1995.
- CARUTH, Cathy (org.). *Unclaimed experiences: trauma, narrative, and history*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996.

- CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1999.
- CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Ed. Bilingue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- CHARTIER, Roger. *Inscrever & apagar: Cultura escrita e literatura (XI e XVIII)*. São Paulo: UNESP, 2007.
- CHARTIER, Roger. *Histoire sans frontières: le passé au présent*. Curso do Collège de France. Disponível em: <[http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/audio\\_video.jsp](http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/audio_video.jsp)>.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê, 2005.
- CÍCERO. *De oratore*. Translation to English by E.W. Sutton. London: Willian Heinemann, 1967. *The Loeb classical library*.
- COIMBRA, Carlos Alberto. *A arte da memória e o método científico: da memória artificial a inteligência artificial*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 146-152.
- COMPAGNON, Antoine (org.). *Proust, la mémoire et la littérature*. Paris: Odile Jacob, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *Qu'est-ce qu'un auteur?*. Disponível em: <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>>. Acesso em maio 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *Proust, mémoire de la littérature*. Curso do Collège de France. Disponível em: <<http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/index.htm>>. Acesso em 16 abr. 2012.
- COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CRAIG, Barbara L. *Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives*. Chicago: American Archivist. Vol. 65, nº 2, Fall/Winter 2002. Disponível em: [http://www.archivists.org/periodicals/aa\\_v65/](http://www.archivists.org/periodicals/aa_v65/). Acesso em 27 out. 2011.´
- CURY, Maria Zilda Ferreira. “Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum”. *Letras* (Santa Maria), Santa Maria, v. 26, p. 11-19, 2003.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Aparecida. (Org.). *Trocas Culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit)/FALE/UFMG, 2000.

DE MAN, Paul. "Autobiography as de-facement". In: DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

DE MAN, Paul. *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. 2. ed. Minneapolis: Minnesota University Press, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Mémoires: pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DESCARTES. *As paixões da alma*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1973. (Os pensadores)

DESCARTES. *Tratado do homem*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1973. (Os pensadores)

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DRAAISMA, DOUWE. *Metaphors of Memory: A History of Ideas about the Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DRAAISMA, DOUWE. *Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente*. Trad. Jussara Simões. Bauru, SP: Edusc, 2005.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia, SP: Ateliê; Belo Horizonte: PUC Minas, 2008.

ECO, Umberto. An “*Ars Oblivionalis*”? *Forget it!*. PMLA, v. 103, n. 3. (May, 1988), p. 254-260. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0030-8129%28198805%29103%3A3%3C254%3AAAOFI%3E2.0.CO%3B2-D>. Acesso em 23 jan. 2013.

ECO, Umberto. *O bug da memória*. Entrevista à Folha de São Paulo. Publicada em 08/08/1999. Trad. José Laurênio de Melo. Disponível em: < <http://biblioteca.folha.com.br/1/02/1999080801.html> >. Acesso em 05/01/2013.

FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. New York: Cambridge University Press, 1999.

FONSECA, Maria Nazareth S.; CURY, Maria Zilda F. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth S. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.

FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi. *Corps Écrit*, n. 5 « L'autoportrait ». Fev. 1983, p. 3-23.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Trad. Luiz Alberto Hanns et al. Rio de Janeiro: Imago, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. (version française du texte présenté le 4/09/08 à l'Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Brésil). Fonds

Ricoeur. Disponível em: <http://www.fondsriceur.fr/intro.php>. Acesso em: 26 out. 2011.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução a Metapsicologia Freudiana* 2. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GEBALY, Maged T.M.A El. Milton Hatoum: “Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa”. *Revista Crioula*. São Paulo, Maio de 2010. Nº 7.

GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUTKOSKI, Cris. *A invenção da memória na literatura angolana do Século XXI*. Revista Letras Hoje. Porto Alegre, v. 41, n.3, p. 93-100, setembro, 2006.

GUINSBURG, Carlo. Memória e distância. *Tempo Brasileiro – Horizontes da memória*. São Paulo, n. 153, abr-jun 2003, p.151-172.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HATOUM, Milton. Passagem para um certo oriente. *Remate de Males*, Campinas, (13): p. 165-168, 1993.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HATOUM, Milton. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

HOUAISS, António. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva 2009.

HUYSSSEN, Andreas. *Twilight memories: marking time in a culture of amnesia*. New York, Oxon: Routledge, 1995.

KLEIN, Irene. *La ficción de la memoria: la narración de historias de vida*. Buenos Aires : Prometeo Libros, 2008.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. São Paulo: 7Letras, 2007.

KRELL, David Farrel. *Of Memory, Reminiscence, and Writing: On the Verge*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

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

LAPLANCHE, L ; PONTALIS, J.-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 5. ed. Paris: PUF, 2007.

LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Josita Maria Gernhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEMARDELEY, Marie-Christine ; BONAFUS-MURAT, Carle ; TOPIA, André (ed.) *Mémoires perdues, mémoires vives*. Paris: Sorbonne-Nouvelle, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito ficcional*. *Anais do 2º Congresso da ABRALIC*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1990, v. 1.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MACEDO, Tania. *A presença de Luanda na literatura contemporânea em português*. In: *Angola e Brasil – estudos comparados*. São Paulo: Via Atlântica, 2002.

MACEDO, Tania; CHAVE, Rita (orgs.). *Literatura de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Angola*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MACHADO, Irene. *A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin*. *Revista USP*. São Paulo, p. 135-142.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

- MANDIL, Ram. Literatura e psicanálise: modos de aproximação. *Revista Aletria*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- MARCO, Valéria de. *A literatura de testemunho e a violência de estado*. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, São Paulo, nº 62, p.45-68, 2004.
- MEIRA, Caio. Jacques Roubaud: uma poética das fronteiras. *Revista Coyote*, n. 5. Londrina, outono de 2003.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- MENDES, Lauro Belchior (org.). *Memórias do presente – ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail*. Texte Établi par Claude Lefort. Paris : Gallimard, 2001.
- MILOSZ, Czeslaw. En pleine lueur. *Revue Corps Écrit 11 – La mémoire*. Paris: Puf, 1984, p. 3-4.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Trad. António José Massano e Manuel Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- NALBANTIAN, Suzanne. *Memory in literature: from Rousseau to neuroscience*. New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. “...Deveria ser um romance...”. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB – Acontecimento e Experiências Limites*. Trad. Fabricia Wallace Rodrigues e Piero Eyben. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas, n. 33, v. 21, 2012, p. 255-261.
- NASCIMENTO, Roberta Andrade do. Charles Baudelaire e a arte da memória. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, jun. 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2005000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2005000100004&lng=en&nrm=iso). Acesso em 18 nov. 2008.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUCSP*. São Paulo, 1993. nº 10.
- NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire: la problematique des lieux. In NORA, Pierre (Dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997. p. 23-43.
- NORA, Pierre (Dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.

- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- OLSON, David R; TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montreal: XYZ Éditeur, 2007.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. Trad. Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- PEREIRA, Miguel Baptista. Filosofia e memória nos caminhos do milênio. *Revista Filosófica de Coimbra* - n. 16, 1999, p. 181-252.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PICARD, Michel. *Lire le temps*. Paris: Minuits, 1989.
- PIGLIA, Ricardo. *Una propuesta para el nuevo milenio*. Caderno de Cultura. n. 2. Outubro de 2001. Belo Horizonte, Mar Del Plata, Buenos Aires.
- PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio* (y cinco dificultades). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PLATÃO. “Sofista”. In PLATÃO. *Diálogos – O Banquete, Fédon, Sofista, Político*. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores)
- PLATÃO. *Diálogos – Teeteto, Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2001.
- PLATÃO. “Menão”. In: *Diálogos: Critão, Menão, Hípias Maior e outros*. 2. ed. rev. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007.
- POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard/Quarto, 1999.

- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2004.
- PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2007.
- QUINTILIANO. *Institutio oratoria*. Trad. H. E. Butler. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 1979-1989, 4 v.
- RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. *Arte & Ensaios / Revista do PPG AV / EBA / UFRJ*. Nº 21. Dez. 2010, p. 178 -189.
- RAVETTI, Graciela. Retórica performática: a catacrese do narrador no romance contemporâneo. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos*, n. 38, p. 71-87, 2009.
- RAVETTI, Graciela. Monsieur Pain, de Roberto Bolão: a dor da história. *Revista Aletria*, jan.-jun., n. 2, v. 19, 2009.
- RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda; ÁVILA, Myriam (org.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- Revue Corps Écrit 11 – La mémoire*. Paris: Puf, 1984.
- Revue Corps Écrit 05 – L'autoportrait*. Paris: Puf, 1983.
- RIAUDEL, Michel. Quando a ficção se recorda, quando o sentido passa a resistir. **Novos estudos-CEBRAP**, São Paulo, n. 84, 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002009000200014>>. Acesso em 23 Jan. 2013.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1994, 3 v.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

- RICOEUR, Paul. *Vivo até a morte: seguido de Fragmentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RICOTTA, Lucia ; ROCHA, Marília Librandi (org.). *Questões para Milton Hatoum*. Floema - Ano VI, n. 6, p. 19-30, jan./jun. 2010
- ROBERT, Paul. *Le Petit Robert: Version Électronique du Nouveau Petit Robert*. Paris: Le Robert, 1996, CD-ROM.
- RODRIGUES, Fabricia Wallace. *Desconstrução, ficção: veredas*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2005.
- RODRIGUES, Fabricia Wallace. Caetano intérprete de Rosa. *REPOM: Revista de Estudos Poético-Musicais*. Santa Catarina, UFSC, v. 1, 2009.
- RODRIGUES, Fabricia Wallace. O limite do silêncio em António Lobo Antunes. In: RODRIGUES, F.W; EYBEN, P. (Orgs.). *Derrida, escritura e diferença no limite ético-estético*. Vinhedos, SP: Horizonte, 2012, p. 80-87.
- RODRIGUES, Fabricia Wallace. Aporia da memória ficcional. In: EYBEN, Piero. (Org.). *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedos, SP: Horizonte, 2012, p. 193-198.
- ROCHA, Clara. “A explosão intimista na época contemporânea”. In: *Máscaras de Narciso*. Coimbra: Almedina, 1992.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: UNESP, 2010.
- ROSSINGTON, Michael; WHITEHEAD, Anne (org.). *Theories of memory: a reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.
- ROUBAUD, Alix Cléo. *Alix's Journal*. Illinois: Dalkey, 2010.
- ROUBAUD, Jacques. *Poésie: récit*. Paris: Seuil, 2000.
- ROUBAUD, Jacques. *Algo: preto*. Trad. Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROUBAUD, Jacques. *Quelque chose noir*. Paris: Gallimard, 2011.
- SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- SAMOYAUULT, Tiphaine. *Littérature et mémoire du présent*. Vendôme: Pleins Feux, 2001.
- SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. A noção de sujeito da memória em Virginia Woolf. *Anais do 2º Congresso ABRALIC*, Belo Horizonte, 1990, vol. III.
- SARAMAGO, José. “O autor como narrador”. *Cult – Revista Brasileira de literatura*. Ano II, n.17, dez., p. 25-27, 1997.
- SARLO, Beatriz. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- SEIXO, Maria Alzira (Dir.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2008, 2 v.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.
- SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.
- SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.
- SILVA, Agnaldo Rodrigues da (org.). *Diálogos Literários: literatura, comparativismo e ensino*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- SMOLKA, Ana Luísa Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. *Revista Educação e Sociedade*. São Paulo. Ano XXI, n. 71, jul/2000. p. 166-204.

- SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- SOBRAL, Adail. Ético e estético – na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- STERZI, Eduardo. *Incipit (explicit) Vita Nova : Dante Alighieri e o livro da memória*. *Revista Crítica Cultural*. Volume 4. Número 2. Dezembro de 2009.
- SYLVESTER, David. *Magritte*. Introd. Michel Draguet. Brussels: Mercatorfonds, 2009.
- TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. *Les sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Milton Hatoum: Itinerário para um certo Relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. Trad. e Introd. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- WEINRICH, Harald. *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- WHITEHEAD, Anne. *Memory*. New York: Routledge, 2009.
- VAZ, Artur Emilio Alarcon et al. *Literatura e imigrantes: sonhos em movimento*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/POSLIT, 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A travessia das fronteiras*. São Paulo: Edusp, 2009.
- VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

VILA-MATAS, Enrique. *Doutor Pasavento*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VILA-MATAS, Enrique. “Los Tabucchi”. *Letras libres*. Disponível em: <http://www.lettraslibres.com/revista/terturlia/los-tabucchi>. Acesso em: 14 set. 2012.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. São Paulo: UNICAMP, 2008.