

3 Notas sobre a autobiografia

A memória, enquanto constituinte da identidade individual e, especialmente, a coletiva, é um dos aspectos que caracterizam a cultura dos últimos anos do século XX e início do novo milênio. Nesse sentido, pode-se observar movimentos de resgate de múltiplos elementos que, se não fossem recolhidos e preservados, tenderiam ao desaparecimento, como monumentos, acervos de escritores, material epistolar e muitos outros. Além disso, a memória no processo de construção de identidades individuais tem sido utilizada como articulador literário para problematizar um passado que parece incompreendido, dando vozes àqueles que não podem falar, criando personagens que se atrelam a suas memórias e delas fazem sua prisão, procurando interpretar um presente continuamente atingido por memórias traumáticas, de culpa e de desconforto.

Assim, a escrita memorialística tentar recuperar, ainda que de forma fragmentária, tanto os grandes eventos que envolvem personalidades destacadas (num movimento de memória histórica) quanto acontecimentos que compõem a vida dos seres ordinários.

Segundo Costa (2007), o ponto comum entre os narradores memorialistas está na capacidade que o ato de escrever tem de sugerir que, assim, obtém-se um controle sobre a própria vida e a capacidade que possuem suas lembranças de se mostrarem presentes, de reviverem a emoção.

A construção do relato memorialístico se faz pela invocação do vivido, pela recomposição dos guardados na memória do homem, mas também pelo testemunho de outras pessoas, mesmo quando o narrador fala de fatos nos quais esteve diretamente envolvido (COSTA, 2007, p. 47).

Pedro Nava, escritor brasileiro, através dos seis volumes de seu relato memorialístico (*Baú de Ossos; Balão Cativo; Chão de Ferro; Beira-Mar; Galodas-trevas: as doze velas imperfeitas; O cirio perfeito*), em especial *Beira-Mar*, articula história e ficção de modo a construir o panorama de seus anos progressos. Dialogarei com o pesquisador Costa (2007) de modo a problematizar o processo

construtivo de *Beira-Mar*, a fim de levantar questões para discussões futuras.

Costa (2007) afirma que a narrativa de *Beira-Mar* está repleta de menções a objetos que revelam a compreensão do narrador quanto ao patrimônio histórico pessoal e familiar, apontando, ainda, para o movimento de tomada de posse de sua “herança histórica”. Uma das passagens da obra remete ao recolhimento do espólio do avô, major reformado. Espadas, retratos, documentos e fardas compõem as lembranças materiais de seu avô e são vistas pelo narrador Nava como fundamentais para a reconstrução de sua trajetória de vida. Essa memória-documento de um período histórico é também uma memória-pessoal na medida em que encerra em si a história dos seres que tiveram contato com tais objetos. A força dos objetos e as memórias que eles tanto fazem brotar como enclausurar são apontadas pelo narrador como elementos fundamentais para a continuação da escrita dos próximos volumes de seu relato memorialístico: “Sem esse arquivo eu não teria podido completar a história da minha família materna e seria impossível o *Baú de Ossos*” (NAVA, 1985, p. 13).

Segundo Costa (2007), na preservação do material e dos documentos familiares e na elaboração cuidadosa do relato está o respeito à história factual, configurando um narrador memorialista que procura preservar a herança e a memória de um tempo, como afirmaria José Castelo a respeito do processo criador das memórias de Nava: “Nava era um memorialista cauteloso. Antes de redigir cada um dos volumes de sua obra, despachava pelo correio um questionário às personalidades ainda vivas que seriam citadas, para se prevenir contra as imprecisões” (Apud. COSTA, 2007, p. 48).

A partir da opinião de Castelo (1988), podemos perceber que a abordagem de Costa (2007) na análise de *Beira-Mar* está centrada na proposta de Philippe Lejeune para o pacto autobiográfico.

Basicamente, três de estudos são importantes para este estudo: *Le Pacte Autobiographique*, escrito em 1972 e publicado em 1975; *Le Pacte Autobiographique (Bis)*, publicado em 1986 e presente na obra *Moi Aussi*; e *Le Pacte Autobiographique – 25 ans après*, fruto de um congresso sobre a autobiografia na Espanha, em 2001. Daqui por diante, chamaremos, respectivamente, de LPA, LPABis e LPA25 os trabalhos de Lejeune, apenas para

facilidade metodológica.

Em LPA, Lejeune inicia questionando: “Est-il possible de définir l’autobiographie?”¹¹ (1996, p.13). A princípio, realmente parece ser bastante complexa tal definição, visto que suscita uma delimitação num mundo cheio de confissões, testemunhos, memória, casos, biografias, diários e assim por diante. Para prosseguir suas colocações, o autor elabora uma definição para depois se constituir o *corpus* de análise: assim, autobiografia é: “récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”¹² (LEJEUNE, 1996 : 14).

Outros estudiosos criticam tal definição justamente por ter sido elaborada antes de uma análise do *corpus*, considerando-a fechada e extremamente arbitrária. As críticas aumentam à medida em que Lejeune define as particularidades da autobiografia: a forma da linguagem é uma narração em prosa, que trata da vida individual, da história de uma personalidade, onde deve haver uma identidade entre autor, narrador e personagem para a perspectiva retrospectiva da narrativa.

Algumas formas são recusadas pelo autor, como não participantes do modelo autobiográfico: as memórias, que em geral não se relacionam a fatos particulares da vida do personagem; as biografias, por não haver identidade entre autor, narrador e personagem; o romance pessoal, onde apenas o autor e o narrador são idênticos; o auto-retrato, por não ser escrito; o ensaio, por não ser retrospectivo; o diário, pela falta de perspectiva narrativa e, finalmente, o poema, por não se tratar de prosa.

Seguindo seus estudos, Lejeune discute a possibilidade do tipo de narração autobiográfica, mostrando que, em geral, têm-se narrativas autobiográficas em primeira pessoa, mas que não é impossível a escrita em segunda ou terceira pessoas – entretanto isso é bastante difícil e raro segundo ele.

Embora possamos concordar com outros críticos sobre os problemas das colocações de Lejeune, preferimos ver nele um ponto de disseminação do pensar

¹¹ “É possível definir a autobiografia?” (*Tradução minha*)

¹² “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando se centra na sua vida pessoal, especialmente sobre a história de sua personalidade” (*Tradução minha*).

sobre autobiografia, responsável pela sistematização de muitos conceitos, assim como devemos levar em consideração o jovem Lejeune, descobrindo muito cedo uma gama de possibilidades que ainda não haviam sido comentadas ou estruturadas.

Em LPABis, o autor procura fazer uma releitura de suas colocações iniciais, justificando seu método:

Dans mon esprit la définition était un point de départ pour lancer une déconstruction analytique des facteurs que entrent dans la perception du genre. Mais, isolée de son contexte, citée comme une “autorité”, elle pouvait apparaître sectaire et dogmatique... Mon pont de départ se transformait en point d’arrivée¹³ (LEJEUNE, 1986, p. 15).

E complementa, demarcando que “Comme la périodisation, la définition générique semble poser une sorte de problème insoluble, de cercle vicieux: impossible d’étudier l’objet avant de l’avoir délimité, impossible de le délimiter avant de l’avoir étudié”¹⁴ (LEJEUNE, 1986, p. 16).

Já em LPA25, Lejeune mostra seu caminhar desde os primeiros estudos sobre a autobiografia e as conclusões a que ele chegou, analisando LPA para a audiência do Congresso sobre Autobiografia na Espanha. Dessa maneira, vai colocar todas as noções propostas em 1975, a fim de esclarecer sua posição, além de se criticar em muitos pontos. Como tinha percebido, já em LPABis, o surgimento de novos modelos – o advento da *web* e as profundas mudanças da sociedade - coloca novas questões sobre o processo autobiográfico e se dispõe, em 2016¹⁵, a comentar novamente toda a sua teoria.

Em sua primeira obra, Lejeune propõe o termo Pacto Autobiográfico, a princípio, como a afirmação do próprio texto sobre a sua identidade. Suas formas são muito diversas, mas, em todas, há a manifestação da intenção – como uma

¹³ “Na minha mente a definição era um ponto de partida para iniciar uma análise crítica dos fatores que entram na percepção de gênero. Mas, fora de contexto, citado como uma “autoridade”, pode parecer sectária e dogmática... Meu ponto de partida transformou-se em um ponto de chegada.” (*Tradução minha*)

¹⁴ “Como a periodização, a definição genérica parece ser um tipo de problema insolúvel, um círculo vicioso: impossível estudar o objeto até que você o tenha definido, impossível definir antes de estudá-lo.” (*Tradução minha*)

¹⁵ O pesquisador possui um sítio eletrônico onde disponibiliza seus estudos e informa os visitantes sobre eventos relacionados aos estudos autobiográficos. Nele, compromete-se a rever sua teoria no ano de 2016. (Cf. www.autopacte.org).

assinatura. Assim, o leitor aceita a obra autobiográfica como tal, crendo que, como autobiografia, conta uma história pautada na verdade e, assim, estabelece-se o pacto.

Diferentemente do pacto romanesco, quando o leitor aceita sua ficcionalidade, no autobiográfico a verdade é o princípio para a leitura da obra. Logo, Lejeune coloca:

[Pacte Autobiographique] : c'est le cas le plus fréquent (car très souvent, pour ne pas figurer en tête du livre de façon solennelle, le pacte figure néanmoins dispersé et répété tout au long du texte.) Exemple: *les Confessions de Jean-Jacques Rousseau*; le pacte figure dès le titre, il est développé dans le préambule, et confirmé tout au long du texte par l'emploi de "Rousseau" et de "Jean-Jacques"¹⁶ (LEJEUNE, 1975, p. 31).

Essa ideia principal será retomada em LPABis e LPA25. Interessantemente, sua definição de Pacto Autobiográfico mostra que, ao fazer um acordo como narrador que constrói a imagem, a autobiografia incita o leitor a entrar no jogo e dá uma ideia de um acordo assinado pelas duas partes – toma-se como verdade tal história e, portanto, o leitor crê estar lendo algo real.

Nesse ponto, a representação e a formação da identidade do personagem (obviamente, na autobiografia clássica, do narrador e do autor também) se dá na medida em que o leitor aceita o pacto: por isso centenas de autobiografias (a maioria escrita por *ghost-writers*) pretendem mostrar belos momentos da vida do personagem a fim de lhe garantir uma identidade positiva frente ao público leitor. Logo, o pacto autobiográfico é fundamental na tentativa de se formar uma identidade – já que ela será encarada como real / verdadeira assim que o pacto for assinado.

Robert Folkenflik (1993), professor de Literatura Comparada da Universidade da Califórnia, vem desenvolvendo trabalhos sobre o tema. Entre seus princípios, a análise de uma autobiografia apresenta normas, mas não regras. Para muitas delas, há uma correspondência com as ideias de Lejeune.

Primeiramente, Folkenflik mostra que, geralmente, as autobiografias são em

¹⁶ “[O pacto autobiográfico]: é o caso mais frequente (porque, muitas vezes, mesmo que não conste na capa do livro de modo solene, o pacto se configura dispersado e repetido ao longo do texto.) Exemplo: *As Confissões de Jean-Jacques Rousseau*, o pacto existe a partir do título, é desenvolvido no preâmbulo, e confirmado em todo o texto pelo uso de 'Rousseau' e 'Jean Jacques!'.” (Tradução minha)

primeira pessoa, o que não exclui as outras, só que estas levantam questões como a noção do eu e do outro.

Autobiografia pode ser em prosa ou em verso, pode estar preocupada com a verdade ou não, já que o factível não é interesse maior para as questões da autobiografia, entretanto para aquelas consideradas essencialmente ficcionais, o estudioso revela necessitar uma gama maior de discussões teóricas para compreendê-las. Geralmente, é escrita em idade avançada ou ainda na meia-idade, mas nada impede que ela seja escrita por um jovem. Concorda com Lejeune em outros pontos: na identidade entre nome do autor e do personagem e na marca essencial do passado (enquanto diários remetem ao presente com mais intensidade).

Diferenciando biografia de autobiografia, Folkenflik (1993) mostra que há pelo menos dois fatos que o autobiógrafo não pode afirmar enquanto testemunha ocular: Eu nasci e Eu morri. “Biography is about a completed life, a telos; autobiography, about a life in process” (FOLKENFLIK, 1993, p.15). Entretanto, outros pontos podem os autobiógrafos, enquanto biógrafos não: na autobiografia, o narrador tem, no mínimo, um conhecimento privilegiado da consciência da narração do protagonista.

Para uma última colocação sobre os estudos de Folkenflik, está a questão do gênero. Muitos estudiosos negam que a autobiografia seja um gênero, mas vem sendo reconhecida como tal, por escritores e leitores, desde o século XVIII. Folkenflik pontua que

If in closing we look at what is perhaps the strongest of all autobiographical generic conventions, the telling of one’s first memories, we should see the centrality of consciousness to some of the philosophical and psychological thinking of the last three hundred years that shapes it¹⁷ (FOLKENFLIK, 1993, p. 16).

Para caminharmos na vertente norte-americana, seguiremos o trabalho de Jerome Bruner sobre o processo autobiográfico. Partiremos do pressuposto inicial de Bruner:

¹⁷ “Se olharmos de perto para o que é talvez a mais forte de todas as convenções autobiográficas genéricas, o contar das primeiras memórias de alguém, devemos ver a centralidade da consciência de algum pensamento filosófico e psicológico dos últimos trezentos anos que lhe deu forma.” (*Tradução minha*)

I want to assert that an autobiography is not and cannot be a way of simply signifying or referring to a 'life as lived'. I take the view that there is no such thing as a 'life as lived' to be referred to. On this view, a life is created or constructed by the act of autobiography. (...) Construal and reconstrual are interpretive. Like all forms of interpretation, how we construe our lives is subject to our intentions, to the interpretive conventions available to us, and to the meanings imposed upon us by the usages of our culture and language¹⁸ (BRUNER, 1993, p. 38).

Ao levantar a importância da questão interpretativa e da força da cultura, Bruner mostra que a autobiografia não pode ser vista apenas como expressão pessoal, mas como um produto cultural.

Certamente alguns pontos se assemelham às colocações de Lejeune, mas outros se mostram, assim como nas ideias de Folkenflik, opostos, principalmente no que tange ao Pacto Autobiográfico e à noção de verdade aceita pelo leitor. Bruner coloca que não há tal coisa única e verdadeira, correta ou crível em se tratando de autobiografia, já que a proposição de que escrevemos uma autobiografia verdadeira remete ao conceito freudiano de que “nós sabemos tudo sobre nós”, isto é, que o Id sabe tudo.

Inicialmente, Bruner mostra que o perceber e o lembrar – importantes para o ato autobiográfico – na verdade, são construções e reconstruções. Assim, a autobiografia re-escreve uma narrativa através das linhas interpretativas que o escritor escolhe, re-escrevendo, logo, a cultura. O gênero autobiográfico convencional reflete uma concepção idealizada de cultura, portanto bastante diferente do aqui e agora. Critica Lejeune, ao dizer que seu conceito de Pacto Autobiográfico é um grande conjunto de critérios híbridos, como linguagem, sujeito, a situação do autor (se ele é a mesma pessoa que o protagonista) e o narrador. Ainda em crítica ao estudioso francês, duramente Bruner pontua:

He thinks of them [language/subject/author/narrator], as defining properties of an autobiographical genre. But might they not better be considered as conventional “felicity conditions” imposed on acts of self-revelation generally? In this sense,

¹⁸ “Quero afirmar que uma autobiografia não é e não pode ser simplesmente uma maneira de significar ou se referir a uma 'vida vivida'. Sou da opinião de que não há tal coisa como uma 'vida vivida' a se referir. Nessa visão, uma vida é criada ou construída pelo ato da autobiografia. (...) Construção e reconstrução são interpretativas. Como todas as formas de interpretação, a maneira como nós construímos nossas vidas está sujeita às nossas intenções, às convenções interpretativas disponíveis para nós, e aos significados impostos sobre nós pelos usos de nossa cultura e idioma.” (*Tradução minha*)

self-revelation might be conceived of as a conventional speech act with its own felicity conditions, much as promising, warning, and declaring are speech acts with theirs. My own view is that definitions of a genre (particularly autobiography) serve principally as challenges to literary invention. Does Lejeune really want to do battle with Santayana's *The Last Puritan* (in the form of a novel), Mary McCarthy's *Memories of a Catholic Girlhood* (first published as short stories and then regrouped with interstitial comments as an autobiography), or Michel Leiri's *Manhood* (which strives to break the rules of narrative and retrospection)? And what of Wordsworth and the prose criterion?¹⁹ (BRUNER, 1993, p. 42)

O que nos interessa mais do que as críticas de Bruner a Lejeune é sua posição de crer a autobiografia como um outro lado da moeda história. À medida em que o autobiógrafo escreve sua obra, mostra sua postura perante o mundo, sobre si mesmo, sobre o destino e sobre sua própria interpretação. Para isso, discorre sobre dois tipos de discurso autobiográfico: o primeiro, discurso de testemunha, onde apenas participa dos fatos como observador; e depois, discurso da interpretação, analisando os fatos presenciados. Assim, escrever uma autobiografia é combinar a noção de testemunha com a de interpretação.

Nessa combinação, muitas formas subculturais mostram seu desempenho nas autobiografias: algumas com resultados desastrosos, como nos casos das autobiografias feministas que apenas invertem o discurso (se se sentiam humilhadas, agora humilham os homens), mantendo a hegemonia cultural interna; outras pretendem, com sucesso, mostrar uma posição política e literária, como no caso de alguns escritores afro-americanos.

Finalizando, resta nos determos em um importante conceito de Bruner: a noção de *impersonating*, que traduziremos com personificação.

Tal colocação está pautada na proposta de que, na autobiografia, o Eu que representa a identidade autor-narrador-personagem não é o Eu que viveu, não é o Eu que passou por todas as experiências, mas é o Eu que atua na história. Assim

¹⁹ “Ele pensa nelas [linguagem/sujeito/autor/narrador] como propriedades definidoras de um gênero autobiográfico. Mas elas não poderiam ser melhor consideradas como convencionais “condições de felicidade” geralmente impostas em atos de auto-revelação? Nesse sentido, a auto-revelação pode ser concebida como um ato de fala convencional, com as suas próprias condições de felicidade, assim como a promessa, o aviso e a declaração são atos de fala com suas condições. Minha própria visão é de que definições de um gênero (particularmente a autobiografia) servem principalmente como desafios para a invenção literária. Será que Lejeune realmente quer batalhar com *The last puritan*, de Santayana (na forma de um romance), com *Memories of a Catholic Girlhood*, de Mary McCarthy (publicados pela primeira vez como contos e depois reagrupados com comentários intersticiais como uma autobiografia), ou *Manhood*, de Michel Leiri (que se esforça para quebrar as regras de narrativa e de retrospectiva)? E que tal Wordsworth e o critério de prosa?” (*Tradução minha*)

se sou professor e escrevo minha autobiografia, o professor está personificando um professor, agindo como se fosse um, mas o professor que atua na obra literária não seria o mesmo que a escreve. Logo, parte daí toda a ligação que Bruner faz da autobiografia e da ficção, sendo a primeira uma extensão da segunda. Se o estudioso pretende apenas concluir que a autobiografia é toda construída através da manufatura do texto, entrará forçosamente em crise com o postulado de Lejeune. Bruner finaliza:

As postmodern bureaucratic life becomes more unbearably compartmentalized, we are compelled increasingly to “play a role” in each of the compartments we may occupy – to impersonate what we are supposed to be. Just as “postmodern” social science – I single out Erving Goffman – explores the presentation of face, so the novel becomes preoccupied with the drama and the ironies of impersonation. Soon autobiography follows. Can life be far behind?²⁰ (BRUNER, 1993, p. 56)

O que gostaria de enfatizar é que uma escrita memorialística não pode ser analisada tendo-se em mente se o que está sendo relatado aconteceu ou não. O compromisso da memória é mais demonstrar o que pôde/pode ser relatado do que configurar o sentido de história factual, visto que, no processo da escrita memorialística, além da seleção de fatos com exclusão de uns e acréscimo de outros (nem sempre de fato acontecidos), o que se deve levar em consideração é justamente o processo construtor de uma narrativa de memória: a ficção, no sentido puro do termo latino *fingere* , que nos remete ao entendimento de uma manufatura, trabalho manual, com os dedos (no inglês, *fingers*).

Assim, optamos não mais por questionar se há confiabilidade na narrativa autobiográfica guiada somente pela memória, mas compreender que é preciso a “emergência da categoria de ficcionalidade para caracterizar, de forma específica, os processos comunicativos dos sistema social parcial literatura” (OLINTO, 2003, p. 81).

O termo “ficcionalidade” pode ser explicado por Heidrun Olinto (2003) da

²⁰ “Enquanto a vida burocrática pós-moderna se torna mais insuportavelmente compartimentada, somos compelidos cada vez mais a 'desempenhar um papel' em cada um dos compartimentos que podemos ocupar - personificar o que se é suposto ser. Assim como a ciência social 'pós-moderna' - destaco Erving Goffman - explora a apresentação da face, o romance se mostra preocupado com o drama e as ironias da personificação. A autobiografia logo acompanha. A vida pode estar bem lá atrás?” (*Tradução minha*)

seguinte maneira:

a produção e a recepção adequadas de textos literários não se baseiam em valores de verdade, os quais, entretanto, são prioritários no contexto referencial dos modelos sociais do mundo. Elas, ao contrário, se fundamentam em valores e princípios considerados válidos de acordo com certas normas poéticas prevaletentes em determinado tempo e em determinados grupos sociais e culturais. Esta chamada convenção de ficcionalidade, aparentemente até hoje vigente na socialização de membros que querem / devem participar da comunicação literária, dispensa a convenção de fatualidade, que, no entanto, permanece relevante em outros sistemas sociais (OLINTO, 2003, p. 81-2).

Logo, o que devemos enfatizar é que relatos memorialísticos devem ser compreendidos sob a luz de um ato artesanal, de construção, como mostra Clifford Geertz, citado por Diana Klinger: “Trata-se, portanto, de ficções: ficções no sentido de que são 'algo construído, 'algo modelado' – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos do pensamento” (KLINGER, 2007, p. 72).

Retornando à narrativa memorialista de *Beira-Mar*, podemos observar que uma memória visual, corroborada por fotografias, institui-se como uma das forças de lembrança do narrador, não só porque fotografias são provas cabais do acontecimento do fato, mas também pois ajudam a lembrar, a reconstruir um fato possivelmente distante na mente. Costa (2007) afirma que a narrativa de memórias traz os “guardados” e com eles reconstrói a experiência: “Reconstruindo a experiência, exorcizam os fantasmas do passado e perenizam o vivido” (COSTA, 2007, p. 48).

Contudo, gostaria de questionar a aceção de que, ao se tentar reviver e/ou reconstruir uma experiência através do irrompimento de uma memória, exorcizam-se os conflitos do passado, como visto acima. Primeiro, sugeriria que pensássemos na possibilidade da reconstrução de uma experiência, pois, a meu ver, a expressão é demasiado equivocada. Quando somos levados a uma lembrança através da visão de um objeto, mesmo que lembremos de momentos sociais nos quais ocorreram fatos que foram memorizados e, enquanto memória, carregados de sentido, não será possível a vivência da mesma experiência naquele passado. Não podemos deixar de salientar que o narrador do presente é que se volta para um passado que, de certa forma, nunca deixou de ser presente, pois

estaria embutido na vivência desse presente.

Explico-me: quando o objeto nos remete a uma lembrança, ativamos a memória em busca da reconstrução da cena na qual estavam embutidos o objeto propagador da lembrança e este, envolvido numa situação social específica. Mesmo que possamos, como se diz, ver perfeitamente a cena vivida e que esta traga uma sensação de reviver o fato, com suas dores e alegrias, a experiência não pode ser reconstruída, visto seu carácter único. Toda e qualquer apreensão da experiência prima serão outras experiências e não a original. Além do mais, já não seremos o mesmo ser do passado, pois – frente às escolhas de vida – encaminhamo-nos para a construção de uma identidade que, embora absorva as experiências do passado, não pode ser compreendida como a junção de todas elas. Uma identidade não é nada mais do que um *constructo*, isto é, uma ficção, entendida nesta tese como manufatura e corroborada com a noção de “ficcionalidade” como defendida por Heidrun Olinto (2003). Manufatura esta que não pode nunca ser completada, pois estará, constantemente, sendo reconstruída (reinterpretada) sempre que necessário.

Um bom exemplo desse processo pode ser encontrado na obra *Romance negro com argentinos* (2001), de Luisa Valenzuela. Muito embora o cenário do romance seja Nova Iorque, a ditadura e a repressão argentinas, por meio da memória, assombram as personagens principais, influenciando nas suas visões de mundo. As identidades das personagens no presente do romance foram, obviamente, forjadas pelos acontecimentos da época da ditadura, mas, mesmo quando cenas do presente acessam a memória do passado, as personagens já não são mais aquelas do passado. Transformaram-se, e o fizeram a partir de um horizonte de expectativa criado por eles e mediado por outros significativos, como proposto pelo sociólogo Peter Berger (1991).

A pesquisadora Cecil Zinani (2010), a propósito de *Romance negro com argentinos*, defende que menções a arrombamentos realizados pela polícia, a exigência de se raspar a barba para fazer algum documento, o pulo “digno de ser registrado em vídeo” (VALENZUELA, 2001, p. 58) de Roberta ao ouvir seu nome soando como metralhadora “Roberta, ta, ta, tatatata, ta, ta!”, a simples visão de um manequim transportado para fora da loja de roupas onde Roberta e Augustín

se encontravam constituem elementos que desencadeiam reações violentas nos dois portenhos, “tornando presente um fato e uma situação que está distante no tempo e no espaço” (ZINANI, 2010, p. 5). Argumento, contrariamente, que os fatos do passado nunca estão distantes no tempo e no espaço, pois foram eles que nos ajudaram a construir quem somos hoje, ou seja, eles são constantemente presentes para nós, mesmo que “decidamos” mantê-los armazenados em nossa memória. Contudo, não seria possível revivermos uma experiência pregressa *in toto*, mas somente elaborarmos um pacto ficcional, uma ilusão necessária, a fim de acharmos que podemos, ao recordar, reviver o vivido.

Gostaria, agora, de problematizar a proposição de Costa (2007) de que podemos “exorcizar os fantasmas do passado”. Da mesma forma que não podemos reviver a experiência passada, mesmo que haja o irrompimento de uma forte memória sobre a experiência, também não podemos exorcizar os fantasmas que nos perseguem, pois eles estão justamente dentro de nossa nova identidade, a do presente, e sua permanência é fundamental para que tenhamos a ilusão de uma narrativa de vida harmoniosa, coerente e cronologicamente formada. Talvez, por isso, ouçamos com certa frequência frases como “Isso me fez assim.” ou “Sou assim por conta daquilo que me aconteceu.”

Os estudos sobre o Holocausto e sobre a memória traumática parecem apontar justamente para meu ponto de vista, isto é, a incapacidade de, pela narração da memória, extinguir as experiências de crise.

Seguindo o trabalho de sobreviventes como Levi e Delbo, um grande interesse na chamada “memória traumática” cresceu nos anos 1990, principalmente centrada no volume editado por Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory* (1995). Embora o conceito de trauma tivesse uma aplicação vasta dentro de uma variação de eventos históricos e disciplinas acadêmicas, o Holocausto proporcionou um caso limítrofe e gerou muitos estudos naquele campo. Neil Levi e Michael Rothberg, em *The Holocaust: Theoretical Readings* (2003), indicam claramente que os estudos sobre trauma também estavam preocupados em discutir a ideia de um “passado sem solução” com relação a uma cumplicidade intelectual, como nos casos de Martin Heidegger e Paul de Man (LEVI & ROTHBERG, 2003, p. 16). Quando os filhos de

sobreviventes atingiam a idade adulta, a dúvida sobre a transmissão ou não do trauma do Holocausto para a próxima geração se tornou o foco central, principalmente no trabalho de Marianne Hirsch (1997), onde ela cunha o termo “pós-memória” para descrever as maneiras pelas quais indivíduos podem ser assombrados por um passado que eles não experienciaram pessoalmente, mas que foi “transferido” a eles, muitas vezes inconscientemente, por membros da família.

No filme *Incêndios* (*Incendies*, 2010, Denis Villeneuve), por exemplo, a história do protagonista só pode ser contada se outras personagens se dispuserem a perambular pelos caminhos do passado para escutar a dor ali encapsulada. Deste movimento duplo – caminhar pela topografia onde ocorreu a catástrofe e escutar os pedaços de história que surgem de paisagens desamparadas, surge a possibilidade de mover a narrativa adiante, deslocá-la do moto-contínuo da repetição traumática, em que o passado permanece como presente contínuo a assombrar a memória.

O escritor argentino Ricardo Piglia, em seu texto “Una propuesta para el nuevo milenio” (2001), homenageia, numa passagem do ensaio, o escritor Rodolfo Walsh, analisando seu modo de contar uma experiência extrema e transmitir um acontecimento impossível de relatar: a morte de sua filha. A esse respeito, diz Piglia:

Hoy en el tren un hombre decía: “Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año.” Y conclue Walsh: “Hablaba por el pero tambien por mi.” Me parece que ese movimiento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro que habla de su dolor, un desconocido en un tren, un desconocido que está ahí, que dice “Sufro, quisiera despertarme dentro de un año.”, ese desplazamiento casi una elipsis, una pequena toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, es casi una metáfora, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor. Hace un pequenísimo movimiento para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir²¹ (PIGLIA, 2001, p. 2).

Neste momento, gostaria de discutir, brevemente, a questão das memória

²¹ “Hoje no trem um homem disse: "Eu sofro muito, quisera eu dormir e acordar dentro de um ano." E concluiu Walsh: "Falava para ele, mas também para mim." Eu acho que este movimento, este deslocamento, dar a palavra o outro que fala de sua dor, um desconhecido em um trem, um estranho que está lá, que diz: 'Eu sofro, quisera eu despertar dentro de um ano.', esse deslocamento quase uma elipse, uma pequena tomada de distância a respeito do que está tratando de dizer, é quase uma metáfora, alguém fala por ele e expressa a dor de um modo sóbrio e direto e muito comovente. Faz um pequeníssimo movimento para lograr que alguém possa dizer por ele o que ele quer dizer.” (*Tradução minha*)

transferidas. O crítico uruguaio Emir Rodriguez Monegal, falando sobre suas memórias, deixa ver o quanto o narrador memorialista não tem controle sobre a verdade do que narra/lembra. O crítico defende, dizendo:

Precisamente hace poco me há pasado algo interesante, le mande el manuscrito del primer volumen de las memorias a una prima mia, Baby, que se crio junto conmigo. Ella las leyó cuatro veces, estaba impresionada, pero en un tema me dijo “acá metiste la pata”. Y resulto que un episodio importante, que you cuento con lujo de detalles, reproduciendo lo que a mi me habían contado, no tenia nada que ver com la realidad porque a mi me lo habían contado distinto para no asustarme, como you era tan frágil tenían miedo de que me diera un soponcio. En cambio a ella, que era una niña sana se lo contaron tal como fue²² (MONEGAL, 1985, p. 2).

Logo, o que podemos compreender é que nossa memória não possui um grau acurado de verdade, no sentido tradicional da palavra, mas mesmo que possuamos uma memória que nos foi contada, ela irromperá no corpo como sendo a nossa verdade, uma memória que, no meu presente, será sempre tida como verdadeira e formadora de minha identidade, muito embora – frente a contestações de testemunhas oculares de um evento – venha a ser reinterpretada sob o signo da imprecisão, da inverdade ou da transferência. Assim, Monegal, ao se referir ao seu livro de memórias, vê-se obrigado a concluir que

El libro entonces no es deliberadamente ficcional, pero presume que el genero memorias tiene una gran dosis de ficción porque nadie sabe todo de la propia vida, la propia vida es una de las cosas mas dificiles de conocer; no solo porque es dificil conocerse a si mismo, sino porque gran parte de nuestra vida nos há sido contada²³ (MONEGAL, 1985, p. 2).

Dessa maneira, por muitas vezes, apelamos para as memórias de outros significativos em determinado momento de nossa vida para poder fazer delas, nossas memórias, num intuito de harmonizar nossa narrativa de vida. Para

²² “Recentemente aconteceu-me algo interessante, enviei o manuscrito do primeiro volume de memórias para uma prima minha, Baby, que cresceu comigo. Ela as leu quatro vezes, ficou impressionada, mas sobre uma questão me disse 'mesteste a mão aqui.' E descobriu-se que um episódio importante, o qual narro com luxo de detalhes, reproduzindo o que a mim me foi contado, não tinha nada a ver com a realidade porque me tinham contado de modo diferente para não me assustar, pois como eu era tão frágil tinham medo de que eu sofresse um desmaio. Ao contrário dela, que era uma menina saudável, contaram-lhe tal qual foi.” (*Tradução minha*)

²³ “O livro então não é deliberadamente fictício, mas assume que o gênero memórias tem uma grande dose de ficção porque ninguém sabe tudo da própria vida, a própria vida é uma das coisas mais difíceis de conhecer; não só porque é difícil conhecer-se a si mesmo, mas também porque grande parte de nossa vida nos foi contada.” (*Tradução minha*)

Maurice Halbwachs, “nossa memória não se confunde com a dos outros”, mas “Um homem, para evocar seu passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros” (HALBWACHS, 1990, p. 54). É nesse sentido, também, que se pode entender quando, em seu poema “Buenos Aires”, Jorge Luís Borges, ao se referir às suas lembranças, escreve: “Recordo o que vi e o que me contaram meus pais” (BORGES, 2000, p. 343).

O mesmo se dá com Pedro Nava que, no primeiro volume de suas memórias, *Baú de Ossos*, resgata um tempo em que o autor não viveu, mas que foi incorporado ao seu conhecimento nos serões da família mineira, nas rodas de amigos e nas pesquisas sobre sua ascendência familiar. Assim, teremos dois momentos distintos a pensar: o autor Nava não viveu a época, mas dela se apossou para criar o narrador Nava, uma outra entidade forjada tanto pelas suas experiências próprias quanto pelas memórias dos outros.

O “caso da Sabina”, que aparece primeiramente em *Baú de Ossos* (NAVA, 1984, p. 244-5) e depois em *Beira-Mar* (NAVA, 1985, p. 406) é um bom exemplo do caráter multifocal da memória. Segundo Costa (2007), na conclusão do relato fica-se sabendo que o narrador o ouviu de um amigo e essa lembrança, portanto, não seria sua, mas sim de Levi Coelho da Rocha: “(Essa história eu a ouvi de um contemporâneo de meu Pai, Levi Coelho da Rocha, médico em Belo Horizonte. Se não estiver conforme, outro, do tempo, que a conte melhor)” (NAVA, 1984, p.245).

O que é importante ressaltar dessa passagem é que, muito embora o caso da Sabina não seja uma memória original do narrador Nava, a lembrança de terem lhe contado a história é sua memória, permitindo então um encadeamento de lembranças formando um espiral memorialístico. Nesse sentido, novamente devemos observar o caráter ficcional (manufatura, construção, lembro mais uma vez) das narrativas memorialísticas, como o próprio Nava pontuou:

Minha moral, como dizia Mário de Andrade, não é a moral cotidiana. Poderia? Escrever sem remorso o que escrevi de certos parentes meus. Sim. Porque para mim perdem o caráter de criaturas humanas no momento em que começo a escrevê-los. Nessa hora eles viram personagens e criação minha (NAVA, 1985, P. 199).

Numa outra obra de Jorge Luís Borges, *O Aleph* (1992), podemos encontrar material suficiente para problematizarmos as relações entre memória e tempo, bem como ficção como manufatura. Em seu comentário à tradução inglesa de 1970, Borges diz: “Beatriz Viterbo existiu de verdade e eu estava profunda e desesperadamente apaixonado por ela. Escrevi o relato depois de sua morte” (BORGES, 1992, p. 8). Em seguida, encontramos o pós-escrito, datado de março de 1943, onde ele dedica *O Aleph* a Estela Canto. O que irá surpreender é quando Miguel de Torre Borges, em seu livro *Borges, fotografías y manuscritos* (1987), apresenta-nos a primeira página do manuscrito de *O Aleph* e nos diz também a data: 1944. Além disso, duas páginas depois, mostra-nos uma fotografia de Borges com Estela em março de 1945, o que nos leva a crer que o relato teria sido escrito antes de Estela morrer e mais: o pós-escrito teria sido escrito antes do escrito.

Quando chegamos a um momento em que a relação entre o real e o irreal não é mais discernível, chegamos ao que Gilles Deleuze (1990) chama de potência do falso. É onde não podemos mais decidir pelo verdadeiro: Quanto Estela Canto morreu? Realmente Borges escreveu o relato após sua morte ou não? E, em caso negativo, por que teria ele escrito tal coisa no comentário à tradução inglesa? Tais perguntas talvez não possuam respostas, pois estas supõem sempre o verdadeiro ou o falso, mas aqui “o falso não é um erro ou uma confusão, mas uma potência que torna o verdadeiro indecível” (DELEUZE, 1990, p. 93).

Gostaria de salientar a questão do tempo da memória. Como vimos, o passado nunca passa, pois está sendo constantemente reinterpretado no presente, de modo a criar um futuro baseado em nosso horizonte de expectativa. Desse modo, parece haver um tempo eterno no que concerne à memória, isto é, a onipresença da tríade passado-presente-futuro, um a moldar o outro, demarcando, muitas vezes, “O futuro que ainda não foi criado, mas que também existe” (BORGES, 1987, p. 43).

Por fim, gostaria de apontar, a partir das considerações supracitadas, questões que ainda constituem um desafio à análise literária.

De acordo com Diana Klinger (2007), na novela de César Aira, *Como me hice monja* (1993), estão presentes muitos ingredientes da narrativa autobiográfica. O narrador, em primeira pessoa, promete contar a história de sua

vida, que coincide, segundo ele informa, com a história de sua transformação (virar freira). O que nos instiga é que a trama da novela é construída a partir de elementos que identificam o narrador-protagonista com o autor. O narrador, que ostenta permanentemente ter uma memória implacável, perfeita, é chamado de “César”, “Césarito”, “o menino Aira”; no entanto, o relato de César Aira, desmente todas as expectativas do leitor de que se trate de uma ficção autobiográfica: os elementos autobiográficos da ficção chocam-se com as formas paradoxais em que o narrador constrói sua história. O gênero do nome do autor que figura na capa (César Aira) não concorda com a voz que enuncia o título “como virei freira”, voz que remete a um sujeito feminino.

Klinger (2007) também pontua sobre a novela de Fernando Vallejo, *La virgem de los sicarios* (1998), onde um “anjo exterminador” percorre as ruas de Medellín, uma das cidades mais violentas da Terra, limpando-a de parte de seus moradores e ao mesmo tempo livrando seu amante do que mais parece incomodá-lo: o próximo. O narrador da novela, gramático de profissão, voltara já velho à Colômbia da sua infância e iniciara uma relação homossexual com o “anjo”, um rapaz chamado Alexis, um sicário (ou assassino profissional), sem pai e sem lei. Em *Noches vacías* (2003), de Washington Cucurto, o narrador relata suas aventuras noturnas no mundo marginal da “cumbia” (gênero musical que se produz, ouve-se e se dança às margens da cultura oficial, comparável ao funk brasileiro), povoado pelas recentes imigrações de latino-americanos que chegaram à Argentina dos anos noventa com a ilusão de encontrar melhores condições de vida. Em *Nove Noites* (2001), de Bernardo Carvalho, um jornalista se interna na aldeia de índios krahô no Xingu em busca de dados sobre Bell Quain, promissor antropólogo norte-americano que, em 1938, aos 27 anos, suicidou-se em circunstâncias misteriosas quando voltava da aldeia indígena para a cidade de Carolina.

O que une os últimos três romances citados, também de acordo com Klinger (2007), e os torna especialmente curiosos para a análise literária é justamente o campo movediço da memória, das relações autobiográficas e dos pactos autobiográfico e ficcional. Em *Noches vacías*, o nome do personagem coincide com o pseudônimo do autor, Washington Cucurto. Na novela de Fernando Vallejo,

o narrador possui vários traços da biografia do autor, fora o fato de que ele mesmo declarou para a imprensa de que se trataria de uma “história de amor autobiográfica”. Por sua parte, em *Nove Noites*, a figura do narrador também está montada com traços autobiográficos e Bernardo Carvalho, ao colocar na orelha do livro uma foto sua, aos 6 anos de idade, de mãos dadas com um índio no Xingu, insere sua própria imagem na trama romanesca.

É precisamente essa transgressão do “pacto ficcional” em textos que, no entanto, continuam sendo ficções, o que os torna tão intrigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, esses romances problematizam a ideia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre “fato” e “ficção”, margeados pelo campo vasto da memória. Portanto, embora não neguemos a possibilidade de existência de um pacto autobiográfico (e de fato assim o é quando se trata de *As pequenas histórias*, de José Saramago), salientamos que uma construção memorialística vai muito além de questionamentos sobre a verdade, uma vez que abrem espaços de entrecruzamento de gênero, principalmente se pensarmos nas novas configurações da pós-modernidade (em especial o tempo e o espaço), assunto que procurarei questionar no próximo capítulo.