



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NINALCIRA DE LEMOS SAMPAIO

O ARCO DA MEMÓRIA: LITERATURA E HISTÓRIA EM A *SÉTIMA VEZ*, DE
ALINA PAIM

São Cristóvão

2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NINALCIRA DE LEMOS SAMPAIO

O ARCO DA MEMÓRIA: LITERATURA E HISTÓRIA EM A *SÉTIMA VEZ*, DE
ALINA PAIM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá

São Cristóvão

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Sampaio, Ninalcira de Lemos

S192a O arco da memória : literatura e história em *A sétima vez*, de Alina Paim / Ninalcira de Lemos Sampaio ; orientador Antônio Fernando de Araújo Sá. – São Cristóvão, 2012.

103 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2012.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Literatura e história. 3. Paim, Alina, 1919 - .A sétima vez. I. Sá, Antônio Fernando de Araújo, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81).09

NINALCIRA DE LEMOS SAMPAIO

**O ARCO DA MEMÓRIA: LITERATURA E HISTÓRIA EM A SÉTIMA VEZ,
DE ALINA PAIM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 29 de outubro de 2012

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá – Orientador Programa de Pós-Graduação em Letras/ Universidade Federal de Sergipe

Professora Dr^a. Ana Leal Cardoso – Examinadora interna – UFS – Programa de Pós-Graduação em Letras/ Universidade Federal de Sergipe

Professor Dr. Gilmaro Moreira Brito – Examinador externo - Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade / Universidade do Estado da Bahia

Agradecimentos

Agradeço à Iansã, rainha dos ventos, por me ajudar a guardar mais do que lembranças, frações de tempo e de vida, pois que os ventos têm a ver com a memória, com as recordações que vão e vêm e se espraiam e não deixam de estar e de passar de geração a geração histórias e práticas.

À minha mãe que é figura central na minha escolha por estudar memória. Ela que povoou minha infância e adolescência com a substância necessária para toda uma vida de recordações com as suas histórias de outros tempos e reminiscências de sua “época de moleca”, como ela mesma falava e que, por este motivo, quando se foi, me deixou incumbida de preservar a memória tanto quanto de compreender a necessidade do esquecimento para prosseguir vivendo. Quantas músicas, crônicas sobre a nossa cidade, histórias de figuras públicas, etc., eu conheci por partilhar de conversas deliciosas com ela e, dessa maneira, conhecer, pela prática, o que depois, viria a saber ser a *memória por tabela*?

Sou grata a Fábio Rogério pelo incentivo para que se concretizasse este projeto, pelas tantas conversas sobre as nossas infâncias de interior – mote certo para deslindar o puxador de lembranças e ter me feito descobrir o amor pela memória e por sua narrativa.

Agradeço a Fernando Sá todo o apoio, a orientação, os materiais emprestados, as conversas e esclarecimentos, a paciência e o cuidado para que a pesquisa se fizesse frutífera.

E, por fim, agradeço a todos os meus amigos que contribuem diariamente para que a vida seja quase sempre boa e, se ficarmos velhinhos, seja também cheia de boas recordações. Porém, não poderia deixar de citar Jadson Teles, Tiago Oliveira, Adriana

Soares e Aretha Pacheco – companheiros de estudos e debates acirrados sobre o campo semântico da memória.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA, MEMÓRIA E LITERATURA	14
1.1. Paul Ricoeur e suas contribuições acerca da memória, da história e do esquecimento....	19
1.2 História, Literatura e a arca da memória	24
1.3 História e Literatura – duas verdades que se completam	30
1.4 Literatura em tempos conturbados	36
CAPÍTULO 2 - MEMÓRIA E IDENTIDADE EM A SÉTIMA VEZ.....	47
CAPÍTULO 3 - LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM A SÉTIMA VEZ	68
3.1 Conceito de símbolo e de alegoria em Walter Benjamin	70
3.2 As teses sobre o conceito de história	75
3.3 Uma leitura benjaminiana de <i>A sétima vez</i>	82
CONCLUSÃO	88
BIBLIOGRAFIA	91

Resumo: Lembrar-se, do francês *se souvenir*, passa-nos a ideia, por conta de sua etimologia, de vir à tona o que estava submerso. E foi puxando pela memória origens longínquas, da infância e de tempos da juventude, que o personagem Teodoro, do livro *A sétima vez*, da escritora Alina Paim, trouxe à tona suas reminiscências. Ao se abrir, aos sessenta e sete anos de idade, num período em que o país atravessava uma pesada repressão política, que tentava vedar com a censura qualquer discurso indagador sobre a história do país, este personagem começou por invalidar o preconceito, em curso até os dias atuais, que restringe a velhice à ausência de desejo, à rigidez de atos e ideias, à improdutividade e à espera solitária da morte quando decidiu falar. O presente trabalho dissertativo propõe a hipótese de que o relato escrito por Teodoro é um testemunho do que era viver a época da repressão da ditadura militar brasileira e, por esse motivo, está inscrito no rol da literatura do trauma (SELLIGMANN-SILVA, 2003). Ao buscar no passado as possíveis explicações para um fenômeno que lhe acontece, Teodoro faz uso da memória coletiva já que busca em suas relações com a família, com os amigos e pessoas da cidade de sua meninice constituir sua identidade e explicação para o que lhe acontece na atualidade, na primeira parte do livro intitulada “*Eu, Teodoro*”. Na presente dissertação, intentamos uma análise do romance a partir do móbil da memória (ARRIGUCCI JR., 1987) como traçado em Ecléa Bosi (1994) em sua obra sobre memórias de velhos – Memória e Sociedade: lembranças dos velhos – e da literatura de catástrofe trabalhada por Renato Franco e Márcio Seligmann-Silva (2003) no livro História, memória e literatura – o testemunho na era das catástrofes.

Palavras-chave: Literatura, Memória, História.

Abstract: To remind, from French ‘se souvenir’, give to us the idea, taken from its etymology, to surface what was submerged. And were pulling by the memory distant origins – from childhood and juvenile times – that the character Teodoro, in Alina Paim’s book “A Sétima Vez” [“The Seventh Time”], has surface his reminiscences. In his overture, at sixty-seven years old, in a period when the country was faced by a strong political repression that try to vedate any inquirer discourse about the history of the nation, this character begin to invalidate the prejudice – still in course – that restrincts the old age to the absence of desire, to the rigidity of actions and ideas, to the improductivity and to the lonely wait of the death, and decided to speak. This dissertational work proposes the hypothesis that the report written by Teodoro is a testimony about what it was to live under the age of repression in the brazilian militar dictatorship. By this reason, it is registered in the list of the Trauma Literature (SELLIGMANN-SILVA, 2003). Searching in the past the posible explanations to a phenomenon that happens with him, Teodoro makes use of the colective memory because he pursuits in his relationship with the family, friends and people of his childhood’s city the constitution of his identity and the explanation about what is happen un the actual days, precisely in the first part of the book, “Eu, Teodoro” [“I, Teodoro”]. In this dissertation, we intent to analyze this novel from the mobile memory (ARRIGUCCI JR., 1987), as traced by Ecléa Bosi (1994) in her work about memories of the old people [“Memória e Sociedade: Lembranças dos Velhos”] and by Renato Franco and Márcio Selingmann-Silva (2003) and the disaster literature adopted in the book “História, Memória e Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes” [“Históry, Memory and Literature – The testimony in the Age of catastrophes”].

Keywords: Literature, Memory, History

INTRODUÇÃO

No momento de retomada da democracia no Brasil, no ano de 1983, surge o romance *A sétima vez* da escritora Alina Paim que aborda a temática da ditadura civil-militar de 1964-1985. O reavivamento desse passado recente e traumático se impunha como obrigação moral para a sociedade e, especialmente, para aqueles que lidavam com as artes – como se fosse um modo de expurgar, de defender e de curar as memórias ofendidas por um regime de repressão onde a censura feriu corpos e coagiu a liberdade de cidadãos e da classe artística também. Estas memórias de identidade política movimentaram inúmeras produções nas mais diversas áreas, como a literatura, da qual trataremos aqui, mas também o cinema, as artes plásticas, os quadrinhos, a música, os relatos jornalísticos, etc.

Todo o empenho era adverso ao processo de esquecimento forçoso que a ditadura civil-militar desejava inculcar de maneira sub-reptícia durante a redemocratização. Esse procedimento de anulação da memória, Eduardo Galeano traduziu com poesia e perspicácia em texto seu intitulado *A desmemória/2*, provando que não era artifício usado apenas em nosso país, mas estratégia das ditaduras latinoamericanas e, mais acertadamente, de todo e qualquer regime violento de exceção – melhor exemplo que os testemunhos dos sobreviventes da Shoah não há para exemplificar esse movimento de esquecimento e anulação das vozes das vítimas.

Fiquemos com *O livro dos abraços* por hora:

O medo seca a boca, molha as mãos e mutila. O medo de saber nos condena à ignorância; o medo de fazer nos reduz à impotência. A ditadura militar, medo de escutar, medo de dizer, nos converteu em surdos e mudos. Agora a democracia, que tem medo de recordar, nos adoce de amnésia; mas não se

necessita ser Sigmund Freud para saber que não existe tapete que possa ocultar a sujeira da memória. (GALEANO, 2005, p.110)

Podemos perceber, então, que a época demandava um tipo de memória de resistência para quem se interessasse por não mascarar a realidade admitindo uma memória fabricada pelo opressor. Por esse motivo, as narrações de ex-militantes da esquerda armada do Brasil foram cruciais para o desenho da ditadura civil-militar brasileira no contexto da redemocratização. E é nessa esteira que temos trabalhos como *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Tempo de cárcere* (1981), de Eloy Martins e *Batismo de sangue* (1982), de Frei Betto, por exemplo, balizando as experiências de cunho pessoal dos seus respectivos autores. Os relatos desse tipo foram muitos, os que aqui citamos servem-nos apenas para modelarmos algumas produções memorialísticas dos que se opuseram ao regime. Ao mesmo tempo, servem-nos para demarcar que o *A sétima vez* não está inscrito no inventário do que podemos chamar de *literatura de testemunho*, mas é uma intervenção artístico-cultural que cinge o trabalho com a memória política e de identidade de nossa história recente.

Neste ponto, podemos falar também que o livro *A sétima vez* se diferencia dos demais da produção de Alina Paim. Uma vez que esta escreveu inúmeros romances e todos com personagens centrais eram mulheres. A exceção se faz com este que nos traz um personagem masculino e sexagenário o que nos faz inferir que Alina continua a trabalhar com grupos fragilizados ou minoritários, no sentido de marginalizados, e a abordar, em seus enredos, os assuntos sob o prisma dos que chamamos comumente de subjugados em uma sociedade onde a norma dominante, porém não numerosa, é jovem, forte, branca, máscula e rica.

Por mais que a memória seja algo individual, a substância impregnada é, como qualquer aspecto cultural, coletivamente conduzida. Por esse motivo, concordamos que a memória, entre outras coisas, também é objetiva, como diz Fernando Catroga, “não haverá memória coletiva sem suportes de memória ritualisticamente compartilhados” (CATROGA, 2001, p. 48). A contenda circunscrita à memória apropriada para representar o passado da ditadura civil-militar de 1964-1985, no Brasil, é uma discussão sobre a assimilação de maneiras coletivas de sustentação e de celebração dessa mesma memória. Assim é que surgem charges, canções, peças teatrais, filmes e livros sobre essa época de restrições de liberdades, produzidos nem sempre apenas por quem foi preso e torturado durante o regime de exceção. Todo esse arsenal junto aos relatos testemunhais dos que sofreram na carne a violência da ditadura civil-militar cumpre o papel moral para com a justa memória do passado, mas também é uma busca de explicações para o tempo presente e, especialmente, uma maneira de evitar repetições de eventos cerceadores e traumáticos no futuro. Concordamos que haja uma necessidade – ameaçadora – de esquecimento tanto da parte de quem foi ofendido quanto da de quem ofendeu, como nos diz Primo Levi:

São inúmeros aqueles que levantam âncora, afastam-se momentaneamente ou para sempre, das recordações genuínas e fabricam uma realidade conveniente. Para eles, o passado pesa; experimentam repugnância pelas coisas feitas ou sofridas e tendem a substituí-las por outras. A substituição pode começar em plena consciência, com um cenário inventado, mendaz, restaurado, mas menos penoso do que o real; repetindo sua descrição para outros, mas também para si mesmo, a distinção entre verdadeiro e falso perde progressivamente suas linhas, e o homem termina por acreditar plenamente na narrativa que fez tão frequentemente e que ainda continua a fazer, podendo e retocando aqui e ali os detalhes menos plausíveis, ou incongruentes entre si, ou ainda incompatíveis com o quadro dos acontecimentos sabidos: a má-fé inicial tornou-se boa-fé. A passagem silenciosa da mentira para o auto-engano é útil: quem mente de boa-fé mente melhor, desempenha melhor seu papel, adquire mais facilmente a confiança do juiz, do historiador, do leitor, da mulher, dos filhos. Quanto mais se afastam os eventos, mais se completa e aperfeiçoa a construção da verdade de conveniência. (LEVI, 2004, p. 22)

E é por ser contrárias a essa verdade de conveniência que as produções que tratam da temática da última ditadura civil-militar brasileira têm importância singular na

deglutição dessa época traumática para a sociedade em geral por representar o resgate de vozes perdidas, especialmente porque no Brasil dissimularam as buscas por apurar esse passado recente com a anistia e a inacessibilidade a parte dos arquivos dos tempos de repressão.

A importância do trabalho de Alina Paim na esfera do processo de redemocratização no país se dá, para nós, porque acreditamos que o discurso literário é também ação política. Não no sentido de defendermos uma literatura panfletária, mas de concordarmos que “a literatura não é espelho do mundo social, mas parte constitutiva desse mundo”. (FACINA, 2004, p.25).

Sendo parte constitutiva do mundo social, as visões de mundo representadas através de obras literárias não são criações de um indivíduo destacado da sociedade. Elas partilham experiências e trazem à baila os mais diversos grupos sociais e, por esses motivos, são coletivas. A experiência aludida em *A sétima vez* é a experiência de uma sociedade que vivenciava o terror de uma ditadura civil-militar. Teodoro, personagem de Alina Paim, é o sumo de vários sexagenários que se calam e foram afetados pela engrenagem repressora e cruel de tempos onde falar contra o que era determinação do Estado era um ato criminoso. O verdadeiro sujeito da criação de Alina Paim é o coletivo, podemos dizer, é da captação do clima de insegurança da época que também a autora vivenciou que a mesma constrói a narrativa de Teodoro.

Fica entendido, então, com o nosso posicionamento, que a literatura, aqui, não tem lugar privilegiado como único dado para análise, mas que se alarga para as afinidades culturais – a saber, para a história e para a memória. Sabemos ser o nosso objeto uma obra de ficção, mas nos é de exímio valor destacar que há coincidência ideológica da experiência biográfica da escritora Alina Paim que viveu sob dois

momentos de ditadura no país e vivenciou, portanto, dois processos de redemocratização do Brasil (o de 1945 e o de 1985) com o que vive seu personagem e o que viveram todos os que por períodos de exceção passaram e escreveram sobre suas experiências de maneira direta ou indireta.

Se o romance em tela não está inserido no rol da *literatura de testemunho*, pela temática abordada e pela autora que o escrevera, assim como pelo diálogo que traça com outras obras memorialísticas no que tange à sua forma, aos seus moldes – um caderno de anotações descoberto por um parente e publicado após o sumiço de quem o escrevera, isto é, o personagem Teodoro –, podemos afirmar que não deixa de ser um tipo de escrita de si, uma escrita da memória.

O escritor é também leitor – leitor de outras obras e do tempo e dos acontecimentos de sua época – e ser leitor implica pertencer à sociedade de escritores vivos e mortos, independente do espaço e do tempo, que coadunam ideias e coexistem na recordação de quem lê amontoando, assim, experiências, formando um repertório, por assim dizer. A arte e o tempo, nesses casos, como vaticinou mais uma vez Eduardo Galeano, pregam peças e denotam contemporaneidades fora do eixo esperado pelo senso-comum:

Quem são meus contemporâneos, pergunta-se Juan Gelman. Juan diz que às vezes encontra homens que têm cheiro de medo, em Buenos Aires, em Paris ou em qualquer lugar, e sente que esses homens não são seus contemporâneos. Mas, existe um chinês que há milhares de anos escreveu um poema, sobre um pastor de cabras que está longe da mulher amada e mesmo assim pode escutar, no meio da noite, no meio da neve, o rumor do pente em seus cabelos; e lendo esse poema remoto, Juan comprova que sim, que eles sim: que esse poeta, esse pastor e essa mulher são seus contemporâneos. (GALEANO, 2005, p. 242)

Segundo Ruth Silviano Brandão (2006) nos informa, Michel Schneider escreveu um livro chamado *Ladrões de palavras*, em que aborda o plágio, a cópia, o

pastiche, a paródia, e outros “roubos”, afirmando que somos todos ladrões de palavras, com o diferencial de que existem os bons e os maus ladrões – o autor, então, defende o roubo-criativo e declarado:

A partir dele, penso que somos como o lobo que é feito do cordeiro e de outras carnes alheias. Falamos que comemos os livros que amamos, mas comemos também os que não amamos, se o lemos. A antropofagia pensada por Oswald de Andrade é um conceito suculento, pois estamos sempre avançando sobre o Outro que escreve, fazendo receitas modificadas de suas matérias escriturais. (BRANDÃO, 2006, p.12).

Com isso, não queremos dizer que *A sétima vez* seja um roubo ou um pastiche, mas afirmamos que para além de ser apenas uma obra de ficção, *A sétima vez* é uma leitura pertinente de um acontecimento histórico traumático que não desejamos ver repetido e é uma obra concebida em um tempo de importância política e cultural, onde comprometer-se com a memória era agir favoravelmente para a construção de um mundo mais justo e com a mínima possibilidade de reincidir no erro que é viver sob um sistema de repressão. Acreditamos que “a realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana”. (TODOROV, 2009, p. 77). E por se tratar de experiências humanas, o romance em pauta é, sim, uma leitura (e, por isso, uma apropriação de várias vozes, um roubo de palavras outras de outras pessoas, do Outro) de um tempo, de um acontecimento e de como uma sociedade viveu sob as auguras desse tempo. E é, concomitantemente, a contribuição da autora para com as memórias ressentidas dos que lutaram contra a última ditadura civil-militar no Brasil e, assim, dialoga com as demais obras memorialísticas – tratem estas de memória traumática ou apenas do ato de recordar.

“Ando com medo por dentro e por fora” (PAIM, 1994, p. 7) é o que nos fala Teodoro, personagem da escritora Alina Paim, logo no início do livro *A sétima vez*. Teodoro, que também é narrador, nos fala de um medo interior que se alarga e assinala

em seu íntimo a necessidade de se tornar invisível, de se tornar “um presente sem perigo” (PAIM, 1994, p.7.), como nos diz ele que derrama sensações que não podem, não devem escorrer de si. Não ao menos na época em que vive. Mas o medo está em sua memória. Impregnado. As sinapses que faz acusam: imprescindível se faz agir com cuidado, necessário se faz não esquecer. Sua memória ama. Sua memória não quer esquecer os caminhos da infância junto ao padre Fidélio. Sua memória não quer esquecer o homem do cata-vento – seu primeiro modelo de vida –, sua memória não quer esquecer a professora de sua meninice e nem o tio Albano, uma vez que é do vínculo com o passado e com estas pessoas que povoaram sua infância e juventude que se extrai a força para a formação da identidade (BOSI, 2003). Sua memória não quer esquecer seu filho Luis Cláudio, morto tão jovem em um acidente de avião e que lhe deixara o filho de seis anos, o pequeno Carlos, – símbolo de vínculo com o passado consanguíneo e, simultaneamente, símbolo de uma geração futura – sob seus cuidados e responsabilidade. Sua memória não quer esquecer Genaro, seu amigo mais antigo e documento. Sim, documento vivo do que é envelhecer num país de terceiro mundo, num país onde a sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra (BOSI, 1994). Sua memória não quer esquecer o cão do Conselheiro. Sua memória não quer esquecer o incidente com Abelardo e Heloísa – elementos que fornecem valimento para que ele, Teodoro, reconheça a experiência do que ele caracteriza como fenômeno que lhe acomete há algum tempo e que está prestes a acontecer pela sétima e decisiva vez. Sua memória ama e o que a memória ama fica eterno, como cantou Adélia Prado (PRADO, 2008, p.101).

O personagem de *A sétima vez* decide, então, escrever para compreender a época em que vive, para compreender o fenômeno que o assalta, para deixar um testemunho do que viveu e do que tem vivido especialmente para seu neto Carlos e para a sua

esposa Alzira – para que, no caso de um provável desaparecimento seu, aqueles compreendam o que ele viveu em silêncio para proteger-se e para protegê-los e é por esse motivo que escreve que “imposição íntima determina que lavre esse relato que irá esclarecer Alzira e Carlos, meu neto, sobre as causas de um desaparecimento súbito ou encontro de corpo em terreno baldio” (PAIM, 1994, p. 14,). Dessa forma, inferimos que o livro, as anotações escritas a punho por Teodoro e encontradas em quatro cadernos por sua esposa Alzira – para depois serem publicadas por um primo (psiquiatra e personagem) – são puro intento de memória uma vez que consentimos que memória também se dá como resposta ao passado para atualizá-lo, apontando para uma recuperação através dos meios materiais em que a memória se expressa: documentos e objetos. (LE GOFF, 2003). Teodoro, pois, ao anotar as impressões e vivências por que passa oferta-nos um tipo de balanço acerca da época da repressão político-militar brasileira.

O mesmo intento de memória é o que almejamos ao compormos uma dissertação que, de certa maneira, é uma volta a Alina Paim. A imagem da volta ou do retorno sugere uma partida anterior, sabemos. E não deixou de ser um tipo de partida o ostracismo a que foi levada toda a obra desta escritora que produziu dez romances e quatro livros de literatura infanto-juvenil, que foi muito bem apresentada por figuras consagradas no campo literário brasileiro como os escritores Graciliano Ramos e Jorge Amado e que figurou com destaque no estrado do realismo-socialista enquanto esteve no Partido Comunista. Além de ter recebido lauréis por sua obra como no caso da *Trilogia de Catarina* recompensada pelo Prêmio Especial Walmap no IV Centenário do Rio de Janeiro, como nos informa o jornalista e professor universitário Gilfrancisco (GILFRANCISCO, 2008).

Alina Paim nasceu no ano de 1919 na cidade de Estância, em Sergipe. Mudou-se ainda bebê para a cidade de Salvador e ao ficar órfã de mãe, aos seis anos de idade, voltou para o estado de Sergipe. Ali, na cidade de Simão Dias, morou com as tias solteironas sendo educada sob preceitos tão severos que a levaram a logo mais tarde prestar exame de admissão para o Colégio Nossa Senhora da Soledade, em Salvador, onde ficaria por doze anos – tempo suficiente para consumir sua formação pedagógica e ainda para lecionar por quatro anos no mesmo colégio de freiras em que fora educada. Portanto, sua infância e primeira juventude aconteceram entre os Estados da Bahia e de Sergipe, tendo a autora escrito dois romances com títulos que remetem a estes Estados: *Estrada da Liberdade*, nome de bairro famoso da cidade de Salvador e *Simão Dias*, nome da cidade do interior sergipano em que passou parte de sua infância. E, ainda assim, seu nome e sua obra são desconhecidos por muitos sergipanos. É neste quesito que o trabalho dissertativo também se constitui como uma tarefa de reminiscência, de rememoração.

Entendemos que este trabalho dissertativo guarda uma relação tripartite com a memória: primeiro, por tratar das memórias do personagem fictício Teodoro; segundo, por conta das similitudes do romance aqui escrutinado com outros romances que tratam da memória – respeitadas as devidas diferenças e proporções que serão melhor tratadas no correr da dissertação – escritos durante o regime da última ditadura civil-militar brasileira e, aqui, tomamos de empréstimo o pensamento de Selligmann-Silva (2003) que denomina de *Era das catástrofes e genocídios* a literatura do século XX. Em livro de sua organização, traz a contribuição de Renato Franco que, em seu artigo *Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70*, reflete sobre o testemunho na literatura produzida no Brasil dos anos de chumbo. Essa literatura é lida por Franco dentro da chave do trauma e da catástrofe: a saber, ela reflete sobre a sua tensão entre construção literária,

denúncia, luta contra o esquecimento e sobre a própria destruição do indivíduo dentro do sistema ditatorial. A literatura do período é marcada, segundo Franco, pela luta política em vários níveis. Esquemáticamente poderíamos destacar essa marca: a) no seu tema; b) na auto-reflexão sobre o papel do escritor enquanto agente político; c) na sua forma que varia do relato (auto)biográfico, passa pelo estilo reportagem e pela denúncia chegando a atingir uma literatura caracterizada pela fragmentação e pelo questionamento da narrativa realista segundo os modelos do romance do século XIX.

A terceira ponta da tripartição se dá ao levarmos em conta o trabalho de memória que é estudar a obra de Alina Paim que esteve obscurecida até o surgimento do interesse por sua obra pelo biógrafo Gilfrancisco e pela Prof^a. Dr^a. Ana Leal Cardoso da Universidade Federal de Sergipe.

Assim, a memória é o lugar de onde partimos e é, ao mesmo tempo, alinhavo entre Literatura e História, uma vez que ao estudarmos as memórias de Teodoro, defendemos como através de uma autobiografia ficcional pode-se ler o momento histórico. Discorrer sobre como a Literatura pode ajudar a compreender os fatos históricos é o nosso objetivo principal que, no caso, se especifica em compreender a época tenebrosa da Ditadura Civil-Militar que ocorrera no Brasil entre 1964 e 1985. E o desenvolvemos sob a prerrogativa de Carlo Ginzburg que nos diz a respeito das fronteiras entre as duas disciplinas que:

Contra a tendência do ceticismo pós-moderno de eliminar os limites entre narrações ficcionais e narrações históricas, em nome do elemento construtivo que é comum a ambas, eu proponha considerar a relação entre umas e outras como uma contenda pela representação da realidade. Mas, em vez de uma guerra de trincheira, eu levantava a hipótese de um conflito feito de desafios, empréstimos recíprocos, hibridismos (GINZBURG, 2007, p. 27)

E porque acreditamos que também através da ficção podemos descortinar a realidade, entendemos que a memória de Teodoro em *A sétima vez* exerce uma função

social. Enquanto narra, através de suas lembranças – da infância e juventude até os momentos que ele está vivendo durante a escritura de seus cadernos de apontamentos – Teodoro desenha o clima de medo, de opressão como vemos na passagem em que nos diz que “Para manter a segurança que me resta preciso lacrar a boca, jamais uma pergunta ou declaração, sigilo absoluto”. (PAIM, 1994, p. 9,) e de necessidade da criação de subterfúgios (para sobrevivência e para o deslindamento da situação política) próprias de um regime ditatorial. Assim, acreditamos que Alina Paim instituiu alegorias que são a chave para uma leitura política da época conturbada que foi a última ditadura civil-militar no Brasil:

(Aqui, na surdina dos parênteses, nesse segundo livro, o autor arrancou a pele dos encapuzados do vértice da pirâmide. Cambada de salafrários! Fecho o parêntese para não bater com o esqueleto no hospício ou no xadrez. Antes de trancar essa porta, vou estabelecer um código. Em nossa época, o homem precisa de esconderijos. Escrever é ato de cunho perigoso. Com o ódio e a violência imperando, amor e ternura são fraquezas imperdoáveis. Protestar é loucura. Vou instituir os parênteses como clandestinidade. E, ferrolho na porta da caverna.) (PAIM, 1994, p. 11)

Teodoro, então, institui os parênteses – recurso linguístico – como clandestinidade. A época exige disfarces, dissimulação. É necessário camuflar opiniões. E escrever – a tarefa para a qual ele agora se lança – é “ato de cunho perigoso” (PAIM, 1994, p. 9), porém necessário. Assim, Alina Paim lança mão da alegoria que, como nos diz Walter Benjamin, não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem e como a escrita (BENJAMIN, 1994).

Para tratarmos do livro *A sétima vez* sob as perspectivas aqui esboçadas, será necessário aclarar as relações existentes entre Memória, História e Literatura e é por esse motivo que dividimos o trabalho dissertativo em três capítulos: o primeiro capítulo eminentemente teórico onde nos debruçaremos sobre pontos que julgamos

indispensáveis para a nossa leitura do romance em tela e dois capítulos dedicados à análise do mesmo.

O primeiro capítulo, então, será permeado por Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur e outros pensadores que estudaram a memória afim de que possamos situar a discussão, para que possamos localizar a importância da memória no contexto dos Estudos Literários. Mas como acreditamos no papel social da memória e acreditamos que a memória de Teodoro cumpre uma função social, iremos também tratar das aproximações e dos distanciamentos entre História, Memória e Literatura e, para tanto, faremos uso das contribuições de Fernando Catroga, Roger Chartier, Luiz Costa Lima, Silviano Santiago, Jacques Le Goff, Carlos Ginzburg, Jeanne-Marie Gagnebin, Frank Ankersmit, etc.

O segundo capítulo considerará as questões entre Memória e Identidade em *A sétima vez*. E nos iluminará para a confecção do capítulo como alicerce argumentativo as contribuições intelectuais de Antônio Fernando Sá, Leticia Malard, Jeffrey Ollick e Joyce Robbins, I. Olaábarri, Maria Inés Mudrovic, Ecléa Bosi, etc. Uma vez que compreendemos que não existe identidade sem memória e que nosso narrador-personagem busca no móbil da memória (ARRIGUCCI, 1987) e no testemunho de pessoas que já se foram – já que a segunda parte do romance se intitula *Epístola aos mortos* e é onde Teodoro irá escrever aos seus convivas que já morreram para tentar compreender acontecimentos de sua infância e juventude –, recompor suas origens para explicar o que ele é. A sua identidade está ligada às relações com a coletividade, com os muitos grupos com os quais ele esteve em contato durante sua vida. Na infância com a professora Agripina e o padre Fidélio (este desempenhando papel crucial em sua formação), temos o grupo escolar e a Igreja. Adiante, no relato de Teodoro, temos o

mundo do trabalho detalhado em sua fase de juventude – sempre ao lado de Genaro – e como tal é determinante na formação do homem, portanto de sua identidade.

O terceiro capítulo versará sobre a História e a Memória no romance *A sétima vez*. Aqui, abordaremos de maneira mais afunilada a questão histórica por se tratar de um relato fictício, mas que aborda uma questão ímpar na História recente de nosso país que é a Ditadura Civil-militar de 1964-1985. Acontecimento histórico que consideramos ainda não bem digerido, especialmente no que concerne aos esclarecimentos acerca dos tantos desaparecidos políticos – medo maior de Teodoro é o de desaparecer ou “ser desaparecido”, digamos melhor – e das memórias dos muitos perseguidos e até mesmo torturados e, por que não, dos mortos pelo regime opressor da época. Cuidar dessas memórias seria, seguindo na esteira de Jeanne-Marie Gagnebin, “cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje” (Gagnebin, 2006). E aqui, a contribuição desta pensadora, assim como os subsídios dos trabalhos de Beatriz Sarlo, Fernando Catroga, Walter Benjamin, Harald Weinrich, Maurice Aymard, Jacques Revel, Roger Chartier, Luis Mateo Diéz, entre outros, serão de grande valia para o nosso desígnio.

CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA, MEMÓRIA E LITERATURA

O ato da memória é um desses fatos da vida diária que nos parecem fáceis de compreender, porque se nos tornam familiares à força de deles fazermos uso correntemente. De tal modo que, se perguntarmos à maioria das pessoas o que é a lembrança, esta pergunta parecer-lhes-á, de início, tão simples que ficarão surpresas ao ouvi-la; e, desse modo, qualquer um poderá julgar-se habilitado para respondê-la e, não espanta, que as respostas indiquem um pensamento se não de senso comum, ao menos recorrente, que indique que lembrar seja evocar o passado, rever objetos já vistos, pensar nos lugares um dia visitados, nas relações de antigamente.

Porém, sob a aparência da simplicidade, a memória guarda mistérios que resistem a avaliações apressadas, além de abrigar importantes questões sociais, culturais e políticas. Como recordamos? Quais mecanismos do espírito que nos autorizam a participar de nossa consciência passada? Quais os processos que condicionam a evocação, a fixação e até mesmo a deformação de nossas lembranças? E, se a recordação é coisa tão comum, porque o esquecimento é fenômeno tão frequente? São questões pertinentes e que nos ajudam a compreender melhor esse conceito que ressurge com força total, denominado “boom” da memória, um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes como assinalou Andreas Huyssen (2000).

Porém, pretendemos ir adiante ao examinarmos a memória com o intuito de compreender como esta se constrói e por que tal construção se dá, qual a importância da memória para abrangermos a nossa sociedade atualmente e, ao mesmo tempo, a nossa história e cultura. E se assim o fazemos, é porque concordamos com Jeanne Marie

Gagnebin (2006), que nos diz que ouvir o apelo do passado significa também estar atento ao apelo da felicidade e, portanto, de transformação do presente.

Sabendo que o homem é separado do seu passado – mesmo do passado de alguns segundos atrás – por duas forças que entram em ação imediatamente e cooperam entre si: a força do esquecimento – que apaga – e a força da memória – que transforma (KUNDERA, 2006), é a partir das relações dessas duas forças (memória e esquecimento) com a escrita, mais especificamente com a Literatura, que desejamos analisar um fato recente na História do Brasil que julgamos ainda não cicatrizado.

Aqui, memória e cicatrizes são extensões da condição humana quando não somos violentados ao desvendarmos por meio da linguagem aquilo que guardamos reservados em nós mesmos. A preocupação é buscar através do avesso da face historicamente datada da obrigação da memória, essa memória voluntária construída como estratégia de luta política, afirmação positiva de identidade pelos que se veem excluídos dos direitos à cidadania; rememoração dolorosa, mas não menos afirmativa, de perseguições políticas muitas vezes acompanhadas de práticas violentas. E esta busca se dá, aqui, através da Literatura, do estudo de um romance, já que acreditamos que História e Literatura correspondem a narrativas explicativas do real. Literatura e História têm o real como referente para afirmá-lo ou negá-lo. E entendemos que a necessidade de interagir, inerente ao homem, é um dos fatores responsáveis pelas transformações que vêm ocorrendo nas diferentes áreas – tais como no campo político, econômico, social e cultural. Os indivíduos, buscando conhecer melhor o que ocorre ao seu redor, passaram a analisar de forma crítica as semelhanças e as diferenças que se vêm processando no mundo contemporâneo. É nesse contexto de mudanças que a literatura atua de forma comparada, sendo marcada por uma relação de interação entre a

literatura e outras práticas. Assim, a obra é considerada em sua totalidade, isto é, em seu caráter multidisciplinar.

Por buscarmos incessantemente saber como a literatura pode ajudar a compreender os fatos históricos – e em nosso trabalho este campo está recortado em compreender a última ditadura civil-militar no Brasil –, os campos aqui arrolados devem ser percorridos de maneira a entendermos que é a narrativa que torna acessível a experiência humana do tempo, o tempo só se torna humano através da narrativa. Entendemos, pois que

As obras de linguagem, em particular as narrativas, revelam-se mediadoras entre um ponto de partida e um ponto de chegada, entre uma determinada configuração do mundo e outra. É nessa mediação que as narrativas produzem um conhecimento do mundo e, ao mesmo tempo, participam de sua configuração, em particular de sua dimensão temporal.(GENTIL In: RICOEUR, 2010, p. XIII, XIV)

É porque acreditamos que literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstituir um passado que nos escapa, seja para resguardar alguma coisa da morte dentro da nossa frágil existência humana (GAGNEBIN, 2004) que evocamos a busca pela verdade (também para desconstruí-la) uma vez que esta guarda a existência de uma realidade e de uma idealidade que pode explicitar o pensamento de que a História narra o que aconteceu, enquanto que a Literatura narra o que poderia ter acontecido. Ou em outras palavras, entendemos que não existe uma única verdade e, dessa forma, existe uma verdade da história e uma verdade literária, por assim dizer, mas que esse fato não anula a possibilidade de a literatura abordar questões históricas de modo a contribuir para uma melhor compreensão destas questões. Estas são ideias que serão desenvolvidas adiante, por agora, estejamos com Jeanne Marie Gagnebin que observa a busca da verdade imbricada com processos de memória:

A busca da verdade é definida, na esteira de Platão, como um processo de rememoração e de consideração meditativa, e não como um processo de aquisição de conhecimento baseado na dedução ou na indução. Trata-se de saber considerar a realidade dos objetos de maneira suficientemente crítica para nela descobrir, na sua constituição mesma, os rastros de uma outra configuração ideal de cuja memória os nomes são os guardiões. (GAGNEBIN, 2004, p. 12-3)

Fica claro, dessa maneira, que tomamos a verdade como processo que tem ligação com a memória, com a lembrança também de uma anterioridade. Vamos tratar de um romance que aborda um tema de bastante seriedade e que não pode ser compreendido como mera ficção. E a verdade, aqui, só é abordada porque tratamos das memórias de um personagem de literatura ficcional – assim como no campo de disputa entre história e memória, a questão veritativa é importante, no campo ficcional não deixa de ser. Abandonamos o conforto dos acordos prévios com certezas há muito tempo sedimentadas e trilhamos um caminho menos seguro que são as alamedas da interdisciplinaridade que indaga, duvida e se aventura em tarefas de desconstrução no que diz respeito aos saberes.

História, memória e literatura dividem uma mesma feição de ser, ou ainda, compartilham de alguns *protocolos*: são ambas narrativas, formas de dizer o mundo, de olhar o real. São discursos, pois. Falas que discorrem, descrevem, explicam, interpretam, atribuem significados à realidade. A essa informação, aproximamos o pensamento de Gagnebin quando esta, ao nos falar sobre o episódio Os Lotófagos, da *Odisseia*, nos diz que a luta de Ulisses para voltar para Ítaca é, antes de tudo, uma luta para manter a memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro. (GAGNEBIN, 2006).

Percebemos que história, literatura e memória não estão dissociadas de noções como narração e tempo. E se ambas são maneiras de olhar o mundo, são maneiras também de contá-lo (para si e para as gerações vindouras) e maneira de revisitá-lo sempre que necessário, isto é, uma maneira de conservá-lo. Uma vez incidida tal aproximação, começemos por desenhar uma noção mais firme de memória para, aos poucos, adentrarmos as demais áreas aqui expostas de forma “compartimentada” só por uma questão didática, pois não temos a intenção, neste trabalho, de atribuir normas quaisquer que venham engessar concepções sobre as diferenças e os domínios dos discursos aqui tratados. Interessa-nos meditar sobre a construção destas acepções, posto que compreender essa construção, os processos por que ela passa já é um jeito de analisar a sociedade da qual fazemos parte. Portanto, nos interessa meditar sobre a construção destas acepções e suas relações entre si na medida em que tal meditação colabora para que compreendamos a sociedade atual e seus emaranhados, ou, para usar linguagem mais próxima aos termos caros a este trabalho, seus enredos.

Literatura, Memória e História são áreas que dialogam de tão perto que não poderíamos deixar de falar sobre o memorialismo que é uma tradição forte na literatura brasileira moderna. Os antecedentes incluem textos literários de Machado de Assis (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*) até trabalhos modernistas (*Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade), e a prosa contemporânea (*Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna) memórias históricas e políticas, tais como trabalhos recentes sobre os primeiros movimentos anarquista e comunista no Brasil (correspondendo em parte com as memórias de Graciliano do Estado Novo de Vargas de 1937-1945) e memórias pessoais e culturais, exemplificadas pelas séries de seis volumes de Pedro Nava.

Por que o memorialismo é uma presença tão forte na Literatura do Brasil pode ser compreendido se levarmos em conta a teoria de que seria a busca pela identidade que distinguiu a cultura brasileira desde os tempos coloniais. A memória pode ter relação neste contexto com a tradição das crônicas coloniais de descoberta ou de descrição. Por mais de dois séculos estes ensaios descritivos dirigiram a voz narradora para um só centro ausente e distante, que foi Portugal, sustentando assim uma tradição literária forte juntando-se a epístola, quase na forma de diários de viagem.

Alfredo Bosi (1977) analisa a memória no contexto da literatura contemporânea intimista ou psicológica, cujo modelo é o realismo interior do século XIX (Chekhov, Machado de Assis, Eça de Queirós, etc.). A dimensão psicológica tende a interiorizar a crônica, que trata de temas de infância e educação como dramas de consciência social ou desejo particular e emoção. Enquanto escritores como Cyro dos Anjos usaram os artifícios clássicos retóricos de memória, produzindo prosa elegante, a confiança dos outros no monólogo interior indica uma passagem da prosa psicológica para a metafórica e metafísica, enquanto mantendo ainda a estrutura da memória, exemplificadas nos trabalhos de Autran Dourado e Clarice Lispector, por exemplo.

1.1. Paul Ricoeur e suas contribuições acerca da memória, da história e do esquecimento

Ricoeur fala da memória mesurando dois pontos ou tipologia: um que é a partir do surgimento da recordação (mneme) e da busca da memória (anamnesis) e levando em conta a existência de duas memórias comensuráveis: a memória individual, relacionada com a interioridade, com a consciência, com a identidade e com o

conhecimento íntimo; e o outro é a memória coletiva, identificada com as representações compartilhadas.

Ao esboçar assim a memória, compreendemos que o pensador faz a observação de que a memória tem uma ambição, uma pretensão pela verdade, ambição de ser fiel ao passado. E não é à toa que o nosso personagem, Teodoro, pergunta a si mesmo: “Serão histórias de trancoso ou são lembranças de um homem, coisas não lidas, retalhos de infância?” (PAIM, 1994, p. 79) justamente porque o lembrar-se é uma experiência de resignificação e de recriação e porque o esforço da memória deseja uma memória feliz, ou seja, que o que nos lembramos seja como aconteceu é que é normal a indagação de Teodoro – são lembranças ou são histórias de trancoso?

Paul Ricoeur afirma que a busca pela verdade especifica a memória como uma grandeza cognitiva:

Mais precisamente, é no momento do reconhecimento, em que culmina o esforço da recordação, que essa busca de verdade se declara enquanto tal. Então sentimos e sabemos que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas. Chamemos de fidelidade essa busca de verdade. Falemos, doravante, da verdade-fidelidade da lembrança para dizer essa busca, essa reivindicação, esse *claim*, que constitui a dimensão epistêmico-veritativa do *orthos logos* da memória. (RICOEUR, 2007, p. 70)

Lembrar-se não é somente receber uma imagem do passado, mas também é procurá-la, é fazer alguma coisa, isto é, é trabalho. E, por esse motivo, Paul Ricoeur nos diz que o que o verbo lembrar-se designa é o fato de que a memória é exercitada. Podemos inferir que o fato notável é que as duas abordagens, cognitiva e pragmática, se reúnem na operação da recordação; o reconhecimento, que coroa a busca bem-sucedida,

designa a face cognitiva da recordação, ao passo que o esforço e o trabalho se inscrevem no campo prático.

Dessa forma, podemos avançar para o nível prático que, segundo Ricoeur, é o da memória manipulada. E neste ponto, o pensador nos informa que a especificidade dessa segunda abordagem – a pragmática – situa-se no cruzamento entre a problemática da memória e a da identidade, tanto coletiva como pessoal (RICOEUR, 2007).

Em sua longa argumentação, Ricoeur nos conduz a uma tese circular onde temporalidade e narratividade organizam-se reciprocamente.

E nos interessa neste trabalho a ideia de que o pensador defende o caráter intrinsecamente narrativo do conhecimento histórico por ser esta a forma que oferece inteligibilidade ao vivido. Assim como também nos interessa demarcar que ele afasta a ideia de subordinação da memória em relação à história. O que Ricoeur propõe é a memória como matriz da história.

O filósofo também aborda a questão do esquecimento que protagoniza a mais importante operação da memória: o reconhecimento. Para explicitar essa dimensão junto ao reconhecimento, cunhou duas espécies de esquecimento: o esquecimento por apagamento e o esquecimento de reserva.

Os conceitos trazidos por Henri Bergson em *Matéria e memória* tornam-se fundamentais para aquilo que Ricoeur define como sobrevivência das imagens e o reconhecimento. Nele, o questionamento incide sobre a memória-hábito, onde o reconhecimento não é implícito e a memória-rememoração, cujo reconhecimento é declarado. Ambas são duas formas de conservação dos rastros, uma pela memória que repete e outra pela memória que revê.

O desejo de reconhecimento de uma coisa ausente ocorrida antes joga um papel decisivo para Ricoeur. Por esse motivo, a afirmação do filósofo Aristóteles de que a memória é do passado, permite a Ricoeur enfrentar a aporia entre memória e imagem (*eikon*), vinculando a memória à temporalidade da condição humana. Essa mesma aporia repercute no plano da história, pela sobreposição entre narrativa histórica e ficção literária.

A memória, enquanto exercida na prática, está exposta à aporia do uso e abuso. Como falamos, a memória, enquanto exercida na prática, pode ser ainda impedida (enferma) no nível patológico-terapêutico; e, manipulada, em quanto função da manutenção da identidade individual e coletiva. A memória coletiva integra e forma a identidade do grupo mediante datas comemorativas, por exemplo. Além disso, a memória pode ser uma obrigação (dever de memória) relacionada, inclusive, às tragédias de nosso tempo – Shoah, Apartheid, Guerras, Ditaduras militares, etc.

O que o autor denomina *dever de memória* podemos desdobrar semanticamente como um dever de fazer justiça à vítima, com a qual contraímos uma dívida que temos obrigação de saldar, está posta no contexto do uso e abuso. Esse problema moral é também abordado em relação ao esquecimento e ao perdão. Embora Ricoeur conteste a ideia de um dever de esquecimento e da anistia, não descarta a possibilidade da reconciliação com o passado por meio da perspectiva do perdão. E, neste ponto, Alina Paim, ao abordar a anistia e com ela a possibilidade da publicação das anotações de Teodoro confirma a necessidade do perdão para que o passado realmente passe e se possa, por fim, curar feridas e viver o futuro:

Decretada a anistia, como derradeiro parente vivo e com autorização da prima Alzira, transformo em leitura pública o que deveria permanecer segredo de família. Teodoro, onde estiver agora, ainda em xadrez ou isento de qualquer dor, aqui ou no além deste mundo belo e amargo, aprovará

certamente o conhecimento de sua experiência de homem idoso sob terror e, afinal, por decisão irrevogável desassombrado e livre. (PAIM, 1994, p. 188).

Inferimos de Paul Ricoeur a preocupação com a política da justa memória desde as primeiras páginas do seu *A memória, a história, o esquecimento*:

Perturba-me o inquietante espetáculo que apresentam o excesso de memória aqui, o excesso de esquecimento acolá, sem falar da influência das comemorações e dos erros de memória – e de esquecimento. A ideia de uma política da justa memória é, sob esse aspecto, um de meus temas cívicos confessos. (RICOEUR, 2007, p. 17).

E em relação ao esquecimento, nos diz que o esquecimento é o emblema do quão vulnerável é a nossa história. Há esquecimento onde houve marca, por isso se relaciona com a memória e com a fidelidade ao passado. O esquecido não é só o inimigo da memória e da história, há uma figura positiva do esquecido, que é o esquecido de reserva que constitui um recurso irredutível e reversível a qualquer avaliação de confiança com o passado, por meio da memória ou da história. É uma inexistência irrefletida do recordar-se que pode reaparecer com a força da impressão original e que verifica (e aprova) nossa persistência na insistência:

Pensei em concluir a terceira parte deste livro com uma exploração do fenômeno do esquecimento. A palavra consta do título desta obra, em pé de igualdade com memória e história. Com efeito, o fenômeno é da mesma amplitude que as duas grandes classes de fenômenos relativos ao passado: é passado em sua dupla dimensão mnemônica e histórica que, no esquecimento, se perde; a destruição de um arquivo, um museu, uma cidade – esses testemunhos da história passada – equivale a esquecimento. Há esquecimento onde houve rastro. Mas o esquecimento não é apenas inimigo da memória e da história. Uma das teses que mais prezo é que existe também um esquecimento de reserva que o torna um recurso para a memória e para a história, sem que seja possível estabelecer um balanço dessa luta de Titãs. (RICOEUR, 2007, p. 300).

Neste seu livro, Ricoeur também desenvolve uma *epistemologia da história*. A tese é a de que a história é uma escrita e por esse motivo o autor transporta para a escrita histórica o mito do *Fedro* de Platão que indaga se a invenção da escrita é veneno ou remédio para a memória.

Embora Ricoeur reconheça que seu livro seja uma defesa da memória como matriz da história, considera perigosa a reclamação da memória contra a história pelo excesso de comemorações de memórias feridas e passionais quando se sobrepõem ao enfoque mais vasto e crítico da história:

Não se poderia falar dessas dificuldades de maneira responsável sem ter antes atravessado as planícies áridas da epistemologia do conhecimento histórico para chegar à região dos conflitos entre memória individual, memória coletiva, memória histórica, nesse ponto em que a memória viva dos sobreviventes enfrenta o olhar distanciado e crítico do historiador, para não mencionar o do juiz. [...]. A injunção a se lembrar corre o risco de ser entendida como um convite dirigido à memória para que provoque um curto-circuito no trabalho da história. Por meu lado, estou tanto mais atento a esse perigo pelo fato de meu livro ser uma apologia da memória como matriz de história. [*Porém*], certa reivindicação de memórias passionais, de memórias feridas, contra o alvo mais amplo e mais crítico da história, vem dar à proferição do dever de memória um tom cominatório que encontra na exortação a comemorar oportuna ou inoportunamente sua expressão mais manifesta. (RICOEUR, 2007, p. 99 e 102).

1.2 História, Literatura e a arca da memória

A memória não está desmembrada da história nem da literatura (como estas duas não estão desmembradas entre si), pois afinal de contas, literatura e história andam juntas sem que isso signifique, necessariamente, um relativismo resignado da ciência histórica ou um realismo militante da literatura e nenhuma nem outra deixam de se alimentar com o fato da rememoração, se levarmos em conta que:

Mesmo na vida corrente, quando contamos a nossa história, seja a nós mesmos seja aos outros, nosso relato desenrola-se entre um início e um fim que não nos pertencem, pois a história da nossa concepção, do nosso nascimento, e da nossa morte depende de ações e de narrações de outros que não nós mesmos; não há, portanto, nem começo nem fim absolutos possíveis nesta narração que nós fazemos de nós mesmos. Ademais, o discurso que temos a respeito de nosso passado é inseparável da dialética entre antecipação e retrospectiva que guia os nossos projetos de existência e a sua retomada rememorativa. (GAGNEBIN, 2004, p. 83-4)

E é por pensar nesse não pertencimento a nós mesmos das histórias (narrativas) que contamos e que ouvimos das demais pessoas e, ainda, em alguns casos na não possibilidade de contar (como veremos nos casos das literaturas de trauma, herdeiras do horror da Shoah ou das ditaduras civis-militares na América Latina), que entendemos a literatura, o discurso literário como sendo um ato de conhecimento capaz de revelar um aspecto ainda desconhecido da natureza humana. Como assinalou Milan Kundera (2006) ao falar sobre Fielding e sua teoria do romance quando este autor, em 1749, escreveu *Tom Jones*, proclamando total liberdade em relação à forma romanesca e, por esse motivo, recusando que o romance fosse reduzido a um encadeamento causal de ações, gestos, palavras. A banalidade dessa afirmação, nos diria Milan Kundera, é apenas aparente, pois, viam-se, no romance, histórias engraçadas, edificantes, distraídas, mas nada mais; ninguém lhe atribuía uma finalidade tão generalizada, portanto, tão exigente, tão séria como o exame da ‘natureza humana’; ninguém elevaria o romance à categoria de uma reflexão sobre o homem como tal. (Kundera, 2006).

Portanto, entendemos que a literatura é uma maneira de apreensão do mundo que a memória carrega ou que carregamos na memória (seja essa memória coletiva, histórica, individual, política, científica, memória-hábito etc.), conferindo a esse mundo mnemônico, por vezes, uma clareza que outros discursos não transmitem ou traduzem ou, ainda, não interpretam ou leem com o mesmo vigor. A literatura, inclusive, trabalha como um contrapeso agitador de ordens vigentes, quando vira do avesso as veracidades e os fatos tradicionais de uma plateia ou dos atores da história. Em outros momentos, ela funciona como instrumento de resgate, quando, simplesmente, reaviva e *reconfigura*, para usar um termo do Ricoeur de *Tempo e Narrativa*, aquela lembrança que a memória, no meio das mudanças diárias que armazena e carrega, deixou guardada no profundo da arca, fadada ao esquecimento.

O discurso literário toma para si os objetos da memória, como falamos acima, e colabora para que ela se edifique no hoje e que tenha a possibilidade de ser sempre revisitada. O discurso literário apropria-se do que passou, mas, pela forma configurada com que o faz, não o torna passado, à diferença do discurso dos jornais por exemplo.

A configuração da arte funciona, justamente, como uma atualização do passado e o compromisso com o verídico é um ponto que vamos discutir mais detalhadamente a partir de agora. Mas, gostaríamos de frisar que o discurso artístico é o que mais experimenta liberdade, apesar da leitura que fazem sobre a liberdade na escrita da história pensadores como Hayden White e Nietzsche – os quais também balizarão as nossas discussões.

Quando falamos em conservação não estamos compactuando com um discurso conservador tradicionalista, mas enfatizamos o processo de *atualização*, buscando compreender, dessa forma, como os eventos do passado reverberam no presente. E assim temos mais do que uma simples recordação do acontecido, interessa-nos realizar um ato de memória, fazendo incidir sobre o passado a força reflexiva do agora e sobre o presente um tipo de energia inovadora.

Porque acreditamos que da deusa Mnemosyne aos tratados de mnemotécnica gregos e latinos, das canções de gesta à revolução causada pela imprensa, a memória dos homens está entrelaçada ao canto, à poesia, aos livros – à literatura, portanto.

A memória e a literatura encontram-se sempre: na poesia épica, no romance, no conto, na crônica, na carta, na (auto)biografia, marcando especificidades nos gêneros (como o romance de memória) e estilos (como o de um Marcel Proust ou Manuel Bandeira); no trabalho de escrever, no trabalho de ler, também no de editar e no de traduzir; nos vários modos de produção e circulação de uma obra literária.

E não deixa de ser singular e, ao mesmo tempo, confirmador destas associações, o fato de a memória, no romance *A sétima vez*, percorrer o trabalho de feitura (são as memórias de Teodoro), de leitura (ao lê-lo, o leitor como que percorre tempos e também puxa pela lembrança fatos e coisas escritas anteriormente pelo narrador, pois este sempre está voltando em sua narrativa, gostando, desgostando de pontos, avaliando o processo mesmo de escrever) e de edição (pois quem edita as anotações, edita-as porque as encontra e ao lê-las, também mergulha no processo mnemônico) do livro.

Das múltiplas possibilidades de pensar memória e literatura, destacamos as relações entre lembrar e narrar. Recordamos os velhos índios à beira das fogueiras; o astucioso Ulisses que tarda o regresso para ter o que contar; Scheherazade com seus fios de enredo, tramas de desejo; as histórias tecidas e retecidas ou desfeitas, de boca em boca, ouvido em ouvido; os casos de família, de velhos, de fatos passados, que brotam como musgos nas paredes que vão se demolindo; a nossa necessidade de contar os últimos acontecimentos, os (des)prazeres do dia-a-dia. Dos pedaços de memória que vão ficando ou se perdendo: palavras. Esses fragmentos e os próprios sujeitos vão se constituindo, nas práticas sociais, nas teias do discurso.

A importância da narrativa, do discurso, da palavra, do signo nos estudos sobre a memória deve-se à mudança de perspectiva provocada por autores do início do século XX que passaram a suspeitar de visões da memória como faculdade mental, capacidade individual, natural, transmitida biologicamente, que durante muito tempo dominaram a psicologia tradicional e as áreas neurológicas. Eles redimensionaram a questão, considerando a memória como processo intrinsecamente relacionado à natureza social do homem, às organizações e às práticas dos grupos, à linguagem.

Um desses estudiosos é Maurice Halbwachs (2008) que, desdobrando as ideias de Durkheim sobre a determinação social do conhecimento humano, elaborou a teoria sobre os quadros sociais da memória.

A memória implica o ser social do homem, para Halbwachs. A singularidade do pensamento individual emerge dos entrecruzamentos das correntes do pensamento coletivo. A memória individual alimenta-se da memória coletiva. A memória autobiográfica insere-se na memória histórica. O ato de lembrar não é autônomo, mas enraizado no movimento interpessoal das instituições sociais – a família, a classe social, a escola, a profissão, a religião, o partido político, etc. – a que o indivíduo pertence.

Nesse sentido, nossas lembranças emergem em nosso contato com os outros ou originam-se de situações sociais (mesmo que estejamos sós). Lembramos e esquecemos como membros de grupos e conforme os lugares que neles ocupamos ou deixamos de ocupar. Assim, Halbwachs relaciona memória à participação em um grupo social, de forma que quando nos lembramos, deslocamo-nos de um grupo a outro, em pensamento.

Acerca desse caráter social, podemos pensar o quanto a memória do indivíduo depende das palavras dos outros, das histórias lidas ou contadas, das obras de arte, que são sociais não só em termo do contexto em que estão inseridas, mas por serem produções históricas. A memória, para Halbwachs, depende da linguagem, dos significados constituídos socialmente.

Como podemos notar, porque recordar é um ato individual, durante muito tempo se negligenciou a base social da memória e só recentemente é que as ciências sociais se debruçaram sobre este assunto como, para exemplificarmos, o trabalho de Halbwachs que enxerga a função primordial da memória enquanto laços entre membros de um grupo com base em seu passado coletivo.

Porém, tal associação faz com que pensemos na possibilidade de imutabilidade em relação ao grupo ao qual as memórias se referem. Ao considerar a estabilidade e coerência da identidade, o autor negligencia a natureza dialógica, negociativa, conflituosa e intertextual tanto da identidade, quanto da memória. A análise de Halbwachs, portanto, extirpa a dinamicidade das disputas que ocorrem em relação à memória na sociedade.

Disputas tais que, de forma veementemente, estão encarnadas na personagem do chefe de Teodoro em *A sétima vez* quando aquele o aconselha a não falar e não pensar. Se a memória está ligada ao conhecimento, uma vez que se cogita embargar os pensamentos alheios – e essa proibição de pensamento sabemos ser uma metáfora para a alienação, para a manipulação, etc. – cogita-se também disputar as memórias, esmagando-as, tornando-as esquecimentos.

Apesar de fazermos aqui a crítica da concepção de memória trazida por Halbwachs, demarcamos que suas contribuições denotam atualidade nos estudos sobre a memória, como mencionamos acima.

Quem muito bem entreteceu os fios do lembrar e do narrar foi Ecléa Bosi (1994), em sua análise sobre memórias de velhos, inspirada pelos estudos de Halbwachs, Bartlett e Bergson, sobre a memória; de Simone de Beauvoir, acerca das condições dos velhos e de Walter Benjamin, sobre o narrador. A autora escuta atentamente a narração de lembranças e percebe o quanto elas ecoam as vozes de grupos sociais e estão inseridas numa memória histórica. Em seu estudo, as narrativas de histórias de vidas são o material com base no qual ela reflete sobre aspectos da memória como: a divisão social do tempo; a força do afeto e o significado dos espaços – como a casa da infância – e das lembranças da família; as marcas dos fatos públicos, da situação concreta dos sujeitos – classe, profissão, partido político – na memória política; a

memória do trabalho que penetra todas as demais lembranças, desde a lida do pai e da mãe até a comparação do tempo da vida ativa com o da aposentadoria.

Ela reflete sobre a narração da lembrança como uma importante função social do velho na sociedade e sobre o seu decaimento nos dias atuais o que coaduna com o pensamento de Walter Benjamin que relaciona a decadência do conselho e, portanto, da sabedoria, na modernidade, com a agonia da arte de narrar, suplantada pela rapidez e pela efemeridade da transmissão de informações pela imprensa.

No ato de narrar, os fatos passados matizam-se, o sujeito se dobra sobre a própria vida. Somos levados a pensar em como, pela narração de nossas lembranças, vamos nos tornando sujeitos e nos inscrevendo na história.

1.3 História e Literatura – duas verdades que se completam

Próximo ao que Kundera declara sobre Fielding de que o romance teria também a função de fazer um exame da natureza humana, Ankersmit (1996) cita Heidegger que diz ser o romance capaz de mostrar-nos uma nova visão das coisas parecendo ser um fato que o romance expresse verdades acerca do homem e da condição humana.

Podemos dizer que a ideia que move Ankersmit é a de que não devíamos nos perguntar como ou o que difere a história da literatura a partir de uma noção, de um conceito de verdade dado *a priori*, mas como se manifesta a verdade na história e como se manifesta a verdade na literatura, partindo do pressuposto de que cada uma exemplifica uma forma específica de verdade. Ele traça um tipo conciso da história da verdade (para a literatura e para a história) nos séculos passados, ou através dos séculos,

mas não sem antes alertar-nos de que não parte, para seu estudo, de um *standard* ideal de verdade onde possamos comparar legitimamente história e literatura.

Tomamos o romance como uma possibilidade de ver o mundo, de perceber a realidade. Inclusive, o desenvolvimento da historiografia moderna com Leopold Von Ranke, segundo Ankersmit, se deu a partir do maravilhamento do historiador pelas novelas históricas de Walter Scott.

Dessa forma, podemos compreender que as imbricações entre história e literatura vão além e já não é uma simples questão de separação entre linguagem e realidade como se deu na passagem do século XVI para os demais (mais precisamente para o século XIX, com o nascimento da historiografia científica):

En resumen, Ranke, y los historiadores después de él, novelaron inconscientemente la realidad; Madame Bovary y la novela moderna, a su vez, hicieron realidad de la novela sin preocuparse por la naturaleza de este nuevo campo de la realidad y cómo se relacionaba con la realidad histórica. Como resultado, tanto el elemento estético o constructivo de la historiografía como la verdad de la novela quedaron colgando en le aire. (ANKERSMIT, 1996, p. 60)

E como estaria a situação, a relação entre história e literatura hoje em dia? Nos tempos atuais como falar de literatura e história, discursos tão frequentes, tão ligados à memória e, no entanto, de convívio tão conflituoso?

Guardemos das contribuições de Ankersmit a ideia de que literatura e história lidam com verdades de tipos diferenciados e que tanto uma como outra são de importância grande para que compreendamos a nossa sociedade, a natureza humana, enfim:

Finalmente, basándonos en lo que hemos dicho, podemos utilizar el adjetivo quiástico para caracterizar la relación entre las verdades literaria e histórica. Mediante este adjetivo, quiero sugerir el entrelazamiento permanente de las dos “para bien o para mal”. Los componentes de la narrativa histórica son verdades, pero al mismo tiempo la historiografía también contiene un elemento de “ficción”, que tan difícil es de tratar entro del modelo de correspondencia en la relación entre el lenguaje y la realidad. (...) En el caso de la novela, es precisamente todo lo contrario. Hay componentes que no son verdaderos ni falsos. Pero a novela también expresa una verdad literaria,

cuyo origen, sin embargo, no está nada claro, puesto que, dentro de las concepciones existentes, la ficción no es verdad. (ANKERSMIT, 1996, p. 62)

Aqui, tocamos uma questão nevrálgica que é a de que o texto literário situa-se na extensão da verdade figurada anunciada na configuração da metáfora, como uma forma diferente de expor a mesma coisa. A literatura, assim, desempenha o papel das muitas possibilidades de leitura, como dissemos antes.

Não poderíamos, neste tópico, deixar de tocar no nome de um autor essencial para o escrutínio desta questão que tange as fronteiras entre história e literatura: Hayden White, teórico da história. E assim o faremos porque tais fronteiras perpassam o romance de Alina Paim que faz uso de um acontecimento histórico – a última ditadura civil-militar brasileira – como mote para a vida, a escritura e o desaparecimento e seu personagem, Teodoro. Cada um dos dois teóricos que abordaremos, em seu tempo, não foi bem compreendido pela crítica historiográfica.

A recepção da concepção sobre a ficcionalidade da história realizada por Hayden White aponta para a ideia de que sua teoria coloca seriamente em xeque o discurso que, para se legitimar, parte de realidades históricas, dificultando assim as reivindicações identitárias por grupos ou movimentos sociais para com um certo passado. O mesmo pode ser dito sobre a recepção dos escritos sobre história de Nietzsche, quando este arquiteta a história através de parâmetros estéticos.

Para Hayden White (2001), o fato histórico visto como um edifício linguístico não invalida a virtude de discursos que almejam para si algum tipo de identidade em relação ao passado. A ideia capital do teórico é a de que os modos de aceção do conteúdo da narrativa na escrita da história são os mesmos da escrita literária. Para ele, o historiador designa, escolhe e faz juízo acerca dos dados assim como o romancista, com a diferença de que o primeiro almeja para si a noção de verdade, já que trata de

episódios reais, enquanto o segundo, de episódios inventados. Ainda que se faça a distinção entre o historiador e o ficcionista por tipos diferentes de eventos, levando em conta a diferenciação entre história e poesia, no sentido de a primeira querer contar o que aconteceu e a segunda, o que poderia ter acontecido, White pensa que ambas falam de situações humanas.

No romance que analisaremos mais profundamente no terceiro capítulo, a situação humana é posta: Teodoro é um sexagenário que vive sob o terror de tempos coercitivos e que tem a guarda de um neto de seis anos – metáfora para a responsabilidade de conceber um novo pensamento, um novo tipo de pessoa, uma nova geração menos burocrática e cerceadora de direitos. White explica como um fato histórico, uma situação humana, pode ser abordado pelo historiador e pelo ficcionista:

Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da realidade. O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhes por detalhes a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos real do que o referido pelo historiador. (WHITE, 2001, p. 138).

Para alguns historiadores, no entanto, a conexão sugerida é muitas vezes vista como uma ameaça, já que mexe na arcabouço sistemático e epistemológico da disciplina.

Ela [a ficção] assombra a prática historiográfica na medida em que esta, mesmo tendo abandonado a crença numa correspondência com a realidade objetiva, não renunciou à presunção de produzir relatos verídicos. Pois ainda que explore conscientemente as propriedades literárias da historiografia e admita de bom grande a participação do engenho ou da imaginação em sua obra, a maioria dos profissionais da disciplina continua a pretender para ela o atributo de veracidade (embora não mais o estatuto de verdade): é isso o que, em última instância, especificaria a história frente à criação ficcional. (LACERDA, 1993, p. 35).

A teoria da literatura permitiu, segundo White (1991), novas concepções da linguagem que problematizaram a noção da escrita da história. A linguagem aqui

aparece como um veículo transparente e seguro na representação da realidade. O autor lembra que a moderna teoria literária – estruturalismo e pós-estruturalismo – nos fornece a noção de que a linguagem é ao mesmo tempo forma e conteúdo, sendo este último não da ordem do factual, mas do linguístico:

...seria uma pressuposição fundadora dos linguistas, a saber, que a linguagem nunca é um conjunto de formas vazias esperando para serem preenchidas com um conteúdo factual e conceitual ou para serem conectadas a referentes pré-existenciais no mundo, mas está ela própria no mundo como uma coisa entre outras. (WHITE, 1994, p. 27).

A questão sobre a ficcionalidade da escrita da história sugerida por Hayden White tributou debates em torno das implicações trazidas para a disciplina da história e até mesmo para a ética. Por problematizar a autenticidade da disciplina enquanto fundadora de um saber verdadeiro e científico, tal noção questiona a representação dos fatos históricos e, assim também, do discurso que sobrevive da busca de uma comprovação veritativa de suas hipóteses ou daquele que se fundamenta a partir de contextualizações históricas.

Apesar de historiadores como Roger Chartier (2002), que vai constituir um diálogo com White, reconhecer que o discurso da história é de modo eminente – independente de sua forma – uma narrativa, compreender que os historiadores usem da imaginação em sua escrita, e até de reivindicar o fim dos macromodelos explicativos na história, o mesmo vai se colocar contra as afirmativas de White. No âmbito epistemológico, pode-se dizer que Chartier acredita no estabelecimento de conhecimentos verificáveis e controlados do passado, ainda que assumindo suas precariedades e dificuldades. A noção de verdade na história é preservada.

Para ele, White promove um relativismo absoluto que, além de por um fim na possibilidade de um conhecimento histórico, teria uma consequência ética perigosa: permite a proliferação de falsificações e revisionismos na história, como se o caso de autores que alegaram a invenção do Holocausto – como a invenção judaica e

antigermânica – que as câmaras de gás nunca existiram ou que Hitler não teria matado seis milhões de judeus; estes últimos ficaram conhecidos como os negacionistas.

O que propriamente Chartier ressalta é que teorias relativistas como as de Hayden White, com sua noção de que não existe realidade para além da linguagem, não consentiriam o afastamento do verdadeiro em relação ao falso, do acontecido em relação ao não acontecido, e a realidade em relação ao discurso sobre a realidade, fornecendo, portanto, margem teórica para esse tipo perigoso de revisionismo que falsificaria a história e a memória, além de dificultar as demandas de filiações identitárias com o passado por parte de grupos sociais, como pode ser visto com os judeus em relação ao Holocausto.

A existência da realidade histórica enquanto texto, ou sua extratextualidade, é uma das marcas da discordância entre White e Chartier. Para este último, é possível conhecermos a lógica das práticas sociais através dos discursos das mesmas, como documentos e vestígios, isto é, das representações, logo, existiria uma realidade cognoscível para além destas. Ambos concordam que a história é uma representação narrativa, mas, em White, o objeto só existe como texto e não como discurso; o que é diferente, e uma diferença importante para entendê-lo, pois veicular a existência do objeto somente enquanto discurso é acreditar, segundo White, em sua fidelidade no trato com seu referente.

Para Chartier, o discurso não relata o que ocorreu, não relata diretamente uma prática social, mas a representa. É baseado nessa ideia que ele defende a noção de que a realidade não pode ser reduzida aos textos, daí suas críticas a Hayden White. O fato é que quando este último diz que a história só existe enquanto texto, não quer dizer que a história seja o texto, mas sim que o historiador não acha seus objetos nos documentos,

mas os cria no próprio processo de sua abordagem, em que o conteúdo – os fatos – é inseparável de sua forma – a linguagem – e não existe fora dela.

Com isso, defendemos que é possível e legítimo, a partir da teoria da história de Hayden White, concebermos a existência de vários processos de criação de identidade em relação à história, posto que existiriam vários sentidos possíveis em relação à mesma. Em última instância, as identidades e os sentidos são, assim, como a história, linguisticamente forjados.

1.4 Literatura em tempos conturbados

No ensaio *A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história*, Jay Winter vaticina: “Quem diz memória diz Shoah” (p.67). O autor discute o papel das comemorações e a política de identidade colabora no que diz respeito a compreendermos que o “boom da memória” no final do século XX é “reflexo de uma matriz complexa de sofrimento, ativismo político, reivindicações de indenização, pesquisa científica, reflexão filosófica e arte”. (WINTER, 2006, p. 87).

O texto trata da memória a partir de uma data precisa: início do século XX, século marcado pelas catástrofes – guerras mundiais, ditaduras militares, perseguição aos judeus etc. Acontecimentos que demarcam uma época de crise. Esses acontecimentos extremos, cravados na memória recente refletem, indubitavelmente, na produção artística. Não foi por motivo diferente que o filósofo alemão Theodor Adorno asseverou, após o fim da II Guerra, que escrever poesia após Auchwitz é um ato de barbárie. A frase causou e ainda causa polêmica pelo fato de ser interpretada de maneira equivocada, uma vez que o que o filósofo intenta é não apenas assinalar o desconforto

que toda arte ou obra literária teria que enfrentar depois de a humanidade ter vivido acontecimentos tão extremos de atrocidade, pois não poderia desconsiderar o horror e o sofrimento das vítimas do nacional-socialismo nos campos de concentração, não apenas pensar a relação ética e estética, enfim, mas pensar nesse acontecimento como um marco essencial e pouco elaborado da história ocidental, como compreendeu Jeanne Marie Gagnebin (2006).

E marco essencial e pouco elaborado de uma época de flagelos também é o das ditaduras militares na América Latina e, especificamente, para o nosso trabalho, a ditadura civil-militar brasileira de 1964-1985.

De maneira que o nosso trabalho surge da necessidade de se compreender como se deram os trabalhos com a arte literária depois da ditadura civil-militar brasileira.

À guisa de conclusão para esta primeira parte, podemos recapitular que as noções principais que alinhavam o trabalho são as que perpassam a relação de troca mútua entre história, memória e literatura.

Dentre os elementos que dinamizam essa relação, destacamos como sendo de suma importância o tempo, a narrativa, a identidade e o trauma.

O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular, sob a forma de palavra, pelo sujeito. Ora, depois das duas Guerras Mundiais e, sobretudo, depois da Shoah, a temática do trauma torna-se predominante na reflexão sobre a memória. Ao que parece, as feridas dos sobreviventes continuam abertas. (GAGNEBIN, 2006, p. 110)

E por evocar a importância do trauma para uma escritura da memória, não devemos deixar de marcar a importância do esquecimento, e, por conseguinte, do

perdão que Paul Ricoeur também trabalha e que iremos aprofundar quando tratarmos de Memória e Identidade no romance em tela.

O importante, agora, é pensarmos essa teia que aqui desmembramos (as relações entre história, memória e literatura) para melhor nos enredarmos sem esquecimentos que apaguem lembranças necessárias para uma melhor compreensão da sociedade em que vivemos, da época que compartilhamos com nossos próximos e, para tanto, não podemos deixar de falar num conceito chave, que merece atenção redobrada, que é o conceito de *experiência* tratado por Walter Benjamin e que perpassa todos os outros tratamentos acerca dessa relação história-memória-literatura.

Uma vez que esse conceito de *experiência* remete ao pensamento esboçado por Walter Benjamin da necessidade de não se extinguir a arte de narrar. O pensador faz-nos crer, em texto de 1936, sobre a obra de Nikolai Leskov, que são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente porque é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

Num outro seu texto, de três anos antes (1933), *Experiência e pobreza*, principia contando-nos a parábola de um velho que, no momento da morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, não descobrem nada. Com a chegada do outono, as vinhas produzem muito mais que qualquer outra na região. Só então os filhos compreendem que o pai lhes havia transmitido a riqueza da experiência. (BENJAMIN, 1994).

Em *O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin diz que as ações das experiências estão em baixa e nos traz o exemplo do final da guerra onde observou que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais

ricos e sim mais pobres em experiência comunicável. Podemos fazer a ponte entre esse pensamento e a literatura do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2003) já que o testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “real”) com o verbal (SELIGMANN-SILVA, 2003).

A questão da memória e suas implicações no ato da criação literária que remete a acontecimentos traumáticos é o que se constitui como objeto central deste estudo.

O tema da memória e da literatura de trauma foi-nos despertado a partir das provocações ocasionadas pela leitura de um texto da literatura brasileira, que tem por título *A sétima vez*, da escritora Alina Paim. Através desse texto, a autora estabeleceu um marco para o conjunto interno da sua própria produção, mas certamente, também, constituiu no contexto maior da produção literária do Brasil, um marco na literatura de trauma no que concerne aos livros que remetem à época da Ditadura Civil-Militar de 1964-1985.

Este livro de Alina Paim nos põe diante de uma linguagem cujo traço mais marcante, podemos afirmar sem receio de maiores equívocos, é o de não se deixar domesticar nos cativeiros da linguagem normativa. *A sétima vez* não é, pois, um texto de fácil leitura; e, dependendo do leitor e suas expectativas, dificilmente não sentirá, durante a experiência da leitura, algum mal-estar cognoscitivo e intelectual, principalmente se o seu gosto de leitor for habituado à comodidade de leituras lineares.

Com efeito, podemos dizer que no romance de Alina Paim ressoa um trabalho de linguagem que nos leva a constatar que nesse universo de palavras encontramos de tudo, exceto inocência e neutralidade, o que reforça o nosso caminho pelas vias da

desconstrução de verdades confortáveis ou mesmo de propostas mais afeitas ao que é do campo do senso-comum.

A sétima vez coloca em cena um tema bastante caro à nossa História recente que diz respeito a viver o cotidiano numa época de restrições pesadas no campo político e cultural que não deixava de interferir fortemente no campo das liberdades pessoais. E é das recordações e do esforço de memória de Teodoro, personagem que vive tal cotidiano, que vamos tratar. A memória, no romance de Alina Paim, através do personagem Teodoro, se constrói através da composição usando ingredientes de simulação.

Memória histórica e ficção serão consideradas por nós como paradigmas, formas ou modelos que fundamentam a experiência e a arte da representação.

Alina Paim coloca as memórias de Teodoro de forma dissimulada, porém transparente para o leitor, trabalhando, dessa forma, com os limites entre o real e o fictício, no que poderíamos chamar de estética da simulação. Segundo a análise de Jean Baudrillard, a escrita como simulação produz hiper-realismo e um excesso de significado: "(uma) sensação de exatidão vertiginosa e falsa, de alienação e de glorificação, de distorção em escala, de transparência excessiva tudo ao mesmo tempo" (BAUDRILLARD, 1991, p. 50). A simulação é ao mesmo tempo um ritual e uma ilusão. A realidade se ritualiza como "uma semelhança notável de si mesma" (BAUDRILLARD, 1991, p. 45), enquanto a linguagem construída em outra língua produz a ilusão de referencialidade: "a ilusão metalinguística se duplica e completa a ilusão referencial" (BAUDRILLARD, 1991, p. 148). Para Baudrillard, a arte de simulação é capaz de representar um "microcosmo social" (BAUDRILLARD, 1991, p. 23), atribuindo assim ao texto o status de uma consciência crítica.

E é assim que Alina Paim, então, afirma a legitimidade do texto através de uma providência cuidadosamente preparada: o primo de Alzira que resolve entregar as anotações de Teodoro a uma Editora. A memória histórica é assim revisitada e validada como uma história de significados múltiplos. Pela arte da “imitação”, Alina Paim constrói a escrita de Teodoro e, assim, podemos falar da liberdade da literatura e da experiência e da criação de um microcosmo no romance em pauta, microcosmo esse que não é resultado de *mimesis* pela *mimeses*, mas resultado de uma criação e, portanto, carregado de teor crítico e analítico. Inclusive, o ato de analisar e fazer crítica ao próprio processo de escrever está inerente às anotações de Teodoro que a todo momento faz balanços de sua escrita chegando a ponto de indagar sobre o que venha a ser o ato de romancear acontecimentos, como podemos ver na seguinte passagem:

Em “priscas eras” – expressão pedante mas a única que me acode – quando uma noite de autógrafos, para merecer esse nome, oferecia aos presentes na livraria, salgados e uísque, Genaro e eu nos tornamos, em busca do copo dourado, os mais assíduos penetas desse memorável acontecimento para um escritor. Além do uísque, nos atraía também a figura do autor, azafamado e sorridente, a receber livro estendido e catar no juízo um simples oferecer ou frase de espírito, que no futuro, após sua morte, reverteriam em relíquias, quando não em investimento, para os membros compenetrados na fila de caçadores, por admiração ou apenas por desejo de ser gravado em fotografia, emparelhado com momentânea celebridade. Quantos retalhos de conversas guardei desse tempo, saboreando a bebida e perambulando entre grupos onde se discutam arte e os mexericos do setor. Nenhum fragmento de ideias foi tão insensato quanto o diálogo da festa de Alberto, em sua cobertura. Lá estavam, lado a lado, dois sujeitos opostos: um, moreno e baixo, bigode cheio e negro; outro, esguio como poste, faces azuladas e órbitas fundas. Falavam para si mesmos sem se fitarem, os olhares grudados nos cubos de gelo do uísque. “No meu último romance, o Gabriel, que a crítica julgou tão uno e de coerência extrema, era a soma de traços marcantes de seis amigos meus”. “Num de meus romances, há três figuras femininas inconciliáveis – Tomei minha mãe e a dividi em três. Cada uma é minha mãe, as três mulheres são minha mãe. E depois disso, deixei de ter mãe. Quando se transpõe alguém da realidade para a ficção, mata-se a pessoa. Mata-se”. Sacudiu os cubos de gelo com fúria e largou o outro plantado junto à cortina. Vi-o mais longe, o copo sempre cheio, os olhos menores e mais enterrados. Nauseado, pensei e repensei. “Dividir, somar. Personagem fatia, personagem feixe. Em toda a operação o assassinio. Um matricida, órfão de olhos encovados. Outro, um terrorista que explodiu os amigos fazendo deles um cadáver só”. Enojou-me essa fabricação, andei relutando pelos romances em busca de fatias e feixes, imaginando insônias de assassinos. Encerrei o caso, classificando a conversa de consumada besteira, gabolice de semibêbados. Mas, agora penso naqueles dois, no matricida e no terrorista. Que tenho feito nessa identificação, repetido suicídio, amplo morticídio? Fazer introspecção é matar-se com

alfinetadas? Campo de batalha a memória? O ato de escrever, um juízo final?
(PAIM, 1994, p. 69-70)

As relações imbricadas entre autor, narrador e texto, onde a aparência de verdade coexiste com o disfarce da ficção, é uma prática constante também na literatura portuguesa, por exemplo, desde as cantigas de amigo, onde a voz de jovens moças flui de uma caneta masculina. E segue com exemplos os mais variados possíveis como por exemplo o de Clarice Lispector em *A hora da estrela*, que cria um personagem (Rodrigo S.M.) para ser autor da novela que contará a história de Macabéa e do próprio autor considerado alterego de Clarice Lispector, num jogo moderno de metalinguagem.

Queremos, com as observações supracitadas, avançar na discussão sobre os binarismos entre sujeito e objeto, entre sentimento e razão e entre confissão e representação, denominado por Roland Barthes, como *o neutro*. Para Barthes, o neutro é precisamente o lugar da escrita literária, nem o reflexo representativo do mundo exterior nem a expressão íntima do interior subjetivo, mas “uma relação justa com o presente atento e não arrogante” (BHARTES, 2003, p. 171), ou um estar no mundo que desafia a confusão entre moderno, no sentido temporal e reivindicativo, e presente, no sentido de criar presença pela literatura.

Talvez essa seja uma forma abstrata demais de dizer que a ficção não pode ser entendida de modo satisfatório na clave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na clave do retorno do autobiográfico (por esse motivo trabalhamos com a ideia de autobiografia ficcional, a saber, a autobiografia de Teodoro e não de Alina Paim, apesar de suas experiências como militante do Partido Comunista do Brasil e de pessoa que vivenciou não apenas a última ditadura civil-militar brasileira, mas também as da época varguista serem primordiais para a confecção das memórias de seu personagem e do clima do romance *A sétima vez*). O romance em questão não é

similar a um romance do tipo *O que é isso companheiro*, de Fernando Gabeira, por exemplo), pois nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil.

Diante de tudo, podemos dizer ainda que nossa leitura de *A sétima vez* carrega em si o que costuma-se denominar intertextualidade no campo da Literatura e concordamos com o pensamento com Terry Eagleton quando este nos diz que

Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou “influências”, mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como “originalidade” literária, nada como a “primeira” obra literária: toda literatura é “intertextual”. (EAGLETON, 1983, p. 148).

No campo literário, durante os anos setenta do século XX, a literatura brasileira manifesta, de uma maneira geral, os seguintes traços: autocentramento memorialista; naturalismo explícito ou figurado; literatura parajornalística; contos-notícias e romances-reportagens; literatura de testemunho e confissões. A presença dos censores nas redações dos jornais inibia a divulgação de notícias que eram consideradas nocivas ao sistema político e, com isso, a literatura de ficção se empenhou em suprir as notícias lacunares que estavam proibidas, e passou a veicular, de modo ficcionalizado, situações que não podiam aparecer na grande imprensa. A literatura passou a ser a voz daqueles que estavam proibidos de falar, adquirindo uma função, também, política, mas não panfletária. É também a época do grande ego que vive as situações pessoais da prosa memorialista e de testemunhos políticos existenciais, como é o caso de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, trabalho que já mencionamos aqui.

O que é isso companheiro?, é um trabalho de literatura de testemunho que se tornou um gênero recursivo do século XX, em particular no contexto da Shoah e que

tem em autores como Primo Levi seus expoentes. O autor, em *É isto um homem?*, nos narra um sonho: volta para casa, com imensa vontade de contar aos próximos o horror já atravessado e ainda intenso e, de repente, entende que ninguém o escuta, que os ouvintes se levantam e saem insensíveis à sua narrativa. Primo Levi pergunta, ao descobrir que esse tipo de sonho (pesadelo) era recorrente em seus companheiros de mesma situação: “Por que o sofrimento de cada um se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?” (LEVI, 2004, p. 60).

A narrativa dos sobreviventes nunca consegue se dizer. É a experiência inenarrável do horror. Na narrativa do sonho de Primo Levi, gostaríamos e achamos de suma importância para o desenvolvimento de nosso trabalho, para compreendermos de que lugar falamos quando analisamos as memórias dos cadernos de anotações de nosso personagem Teodoro – anotações tais que são matéria do romance *A sétima vez* –, de nos atermos a um outro personagem, àquele que se levanta e vai embora, na indiferença. Justifiquemos esta escolha na esteira do que nos diz um texto de Jeanne Marie Gagnebin:

Hoje, quando os últimos sobreviventes de Auschwitz, uns depois dos outros, morrem de morte dita natural, assistimos a um dobramento de empresas de memória. Esses abusos de memória, para retomar um título provocativo de Todorov, comportam vários perigos. Só citaremos dois deles: uma fixação doentia ao passado – o que Nietzsche, no fim do século XIX, já tinha diagnosticado como um dos diversos sintomas do ressentimento (isto é, também a incapacidade de bem viver no presente); e, na esteira dessa fixação, a identificação, muitas vezes patológica, por indivíduos que não são necessariamente nem os herdeiros diretos de um massacre, a um dos papéis da diáde mortífera do algoz e da vítima: como se a busca de si tivesse que ser a repetição do (neo) nazi ou, ainda mais dramaticamente, talvez, a construção de uma infância no campo de Madjanek (o famoso “caso” de Wilkomirski, aliás, Bruno Doessekker). (GAGNEBIN, 2006, pg. 56)

A autora prossegue em sua análise para nos falar sobre a ponderação de duas descendentes de sobreviventes do genocídio armênio, a saber, Hélène Piralian e Janine Autonian:

Esse genocídio é tão mais terrível, na medida em que continua, até hoje, sendo ignorado e denegado pela comunidade política internacional. É como se houvesse herdeiros de mortos que, simbolicamente falando, nunca existiram, que não pertenceram aos vivos e não podem, portanto, pertencer hoje aos mortos, tornando seu luto tão difícil – uma dificuldade análoga, quase uma impossibilidade, atormenta os familiares dos “desaparecidos” na América Latina. (GAGNEBIN, 2006, pg. 56)

Como pensar um lugar fora desse círculo de fixação e de identificação é a grande questão que também é chave para o que intentamos. Não pedimos desculpas quando não somos legatários diretos de um massacre; mas se não somos privados da palavra, podemos fazer do uso da possibilidade e da liberdade de nos expressarmos um dos campos de nossa atividade que sobreviria

em restabelecer o espaço simbólico onde se possa articular aquele que Hélène Piralian e Janine Altounian chamam de “terceiro” – isto é, aquele que não faz parte do círculo infernal do torturador e do torturado, do assassino e do assassinado, aquilo que “inscrevendo um pequeno alhures fora do par mortífero algoz-vítima, dá novamente um sentido humano ao mundo”. (GAGNEBIN, 2006, pg. 57)

Assim, no sonho de Primo Levi, deveriam os ouvintes desempenhar a função de ouvir a experiência ainda que inenarrável dos que sofreram. Mas em lugar disso, vão embora, não querem saber, não querem permitir que essa história, sempre impossível ou impossibilitada, ameace também sua linguagem ainda acomodada, sã; mas, apenas deste modo poderia essa história ser retomada e comunicada em palavras.

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha, se torna necessária; testemunha não seria somente aquela que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do

outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, pg. 57)

E é nesse sentido que a narrativa de Teodoro testemunha uma época de opressão e violência. Teodoro é uma personagem de ficção que surge dessa ampliação de se ser testemunha. Alina ouviu a narração insuportável do outro e, através de sua obra, trabalhando as fronteiras entre o real e o fictício, rompendo as grades dos cárceres da linguagem, pretende que o conteúdo narrativo traumático não seja repetido. Alina arrisca desenhar outra história ao ouvir/testemunhar a época conturbada e catastrófica que foram os anos de 1964-1985 no Brasil.

CAPÍTULO 2 - MEMÓRIA E IDENTIDADE EM A SÉTIMA VEZ

Interessa-nos, antes de começarmos a discorrer sobre memória e identidade no livro *A sétima vez*, situarmos que, entre os anos de 1960 a 1980, houve a ampliação de teorias e que o decênio de 1990 caracterizou-se pela solidificação ou desenvolvimento de estudos sobre gêneros, minorias, literatura pós-colonial, etc.

Pode-se afirmar, como Luiz Costa Lima (2002), que a reflexão teórica do objeto literário deixou de estar na crista da onda, passando a ser vista sob a suspeita de não ser politicamente correta. Já Terry Eagleton, ao fazer um balanço sobre a questão da Teoria hodierna, critica o excesso de despolitização em estudos atuais e, num fragmento impregnado de ironia, escreve que houve um tempo em que os estudantes escreviam ensaios acrílicos, reverentes, sobre Flaubert, mas tudo isso está mudado. Hoje escrevem ensaios acrílicos, reverentes, sobre *Friends*. (Eagleton, 2005).

Eagleton não deixa de reconhecer que:

Nem todos os que estudam a cultura são cegos ao narcisismo ocidental envolvido no pesquisar a história dos pêlos públicos enquanto metade da população mundial carece de condições adequadas e sobrevive com menos de dois dólares por dia. (EAGLETON, 2005, p. 19-20).

O que o estudioso denuncia e o que acha mais grave nesse desenvolvimento das teorias de que a década de 1990 é representativa é a ausência de memórias de ação política coletiva (Eagleton, 2005).

E é justamente nesse ponto que estudar a memória num romance escrito sobre uma época conturbada politicamente como foi a Ditadura Civil-militar brasileira se faz importante como uma re-inserção da política em uma abordagem próxima aos Estudos Culturais.

Compreender que até mesmo a noção de documento é um construto social em lugar de ser algo natural, que um documento só é um documento porque há uma interpretação que assim o escolhe enquanto tal é de extrema importância para a análise do livro em tela.

É preciso também desconstruir a ideia de que a literatura é um meio de se alcançar o mundo, ao contrário, a expressão literária é o estabelecimento de mundos outros. Assim, a literatura constitui sua própria realidade, isto é, inventa um outro mundo, porém não descolado do que costumamos chamar de mundo real – a literatura faz uma leitura simbólica consagrando a possibilidade de conhecimento de mundo a partir de uma outra forma de vê-lo, de lê-lo. Deste modo é que, ao estudarmos a memória de um personagem como Teodoro, podemos dizer que é uma autobiografia ficcionalizada na medida em que o livro é dividido em duas partes: a primeira, intitulada “*Eu, Teodoro*”, onde ele faz um tipo de relato de sua vida desde seu nascimento até a sua idade atual, não são as memórias da escritora Alina Paim, mas dele mesmo, Teodoro, em seu mundo, com suas lembranças e sua busca por constituir uma identidade e compreender o que ele mesmo denomina de “fenômeno” e que lhe acomete:

O fenômeno (vou identificá-lo assim, pois o termo tem acepção de inusitado, de extraordinário) já me acometeu seis vezes. Acontece quando menos espero. Vem e me domina, me larga e se esfuma. Nas duas primeiras arremetidas, quase me diverti. Uma ponta de esperança esporeou-me a vaidade. Poeta de fim de safra, virei? Algum tardio talento me visita na velhice? Terceira vez me balançou, arrepiei-me em desconfianças. As restantes manifestações me jogaram no pavor. Venho esmiuçando o fenômeno, cavei em torno para alcançar raízes, tenho apalpado sem tocar no miolo, nada me alivia do sobressalto dos ataques no escuro. Escuro ou treva é força de expressão porque as seis ocorrências foram em pleno dia. Por que isso começou? De que modo? (PAIM, 1994, p. 9)

Tomamos de empréstimo de Stuart Hall a noção de que as identidades modernas estão entrando em colapso, precisamente porque com Teodoro percebemos que seu intento por buscar explicações para o fenômeno que o assalta é contíguo

também ao processo de modernização porque passa o país em que vive, mudança de paisagens na cidade, conturbações políticas e o seu próprio processo de envelhecimento. Dessa maneira, o personagem busca uma raiz por sua participação. E a investigação de sua vida na narrativa, vez ou outra o faz perceber justamente que:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinha fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2006, pg. 9)

Pensamos que o nosso personagem ao viver um período conturbado politicamente busca reconstituir-se identitariamente para contribuir com a não-continuidade daquele regime e faz variadas críticas ao processo modernizador e excludente, especialmente em relação aos velhos, porque passa o Brasil de então: “Sou débil porque não caibo nesse tempo novo, sou forte e sou perigoso porque, de outras eras, guardo memória de liberdade”. (PAIM, 1994, p. 35). E mais adiante, acirra a crítica:

Como pessoa e eleitor, entrei em fase minguante, podaram em mim decisão, confiança, liberdade e coragem. Quando os extrapoladores findarem o experimento serei menor que locomotiva, automóvel, geladeira, refrigerador, televisão, toca-disco, liquidificador ou o mínimo dos rádios de pilha, objeto de algibeira. Sinto-me consumidor temeroso do escaninho ou cofre onde serei socado se o processo cobrir-se de êxito. (PAIM, 1994, p. 35)

Coadunando, desta maneira, com o que nos diz, segundo Hall (2006), o crítico cultural Kobena Mercer, a saber, que a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza (HALL, 2006).

O romance em pauta insere-se na forma do relato autobiográfico – apesar de essa autobiografia ser fictícia, como dissemos acima – e podemos, nos reportando ao trabalho de Ecléa Bosi (1994), explicar a escolha pela autobiografia porque ao nos indagarmos sobre a forma predominante de memória de um dado indivíduo, o único modo de sabê-lo é levar o sujeito a fazer sua autobiografia. A narração da própria vida é o testemunho mais eloqüente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória. Desse jeito, a escritora Alina Paim cria um personagem que viverá sob a pressão da ditadura militar e que criará um relato sobre o que é viver sob tal regime.

É importante lembrarmos que o escritor de ficção também expressa um registro. Mas, ao contrário do texto histórico é o resultado da criação inventiva da linguagem, da liberdade de criação do escritor que, mesmo calcado na realidade objetiva da História, ou seja, nos fatos passados, relembra-os, reelabora-os e os concebe novamente, potencializando os acontecimentos narrados em forma de ficção.

Quanto à memória, tomamos aqui que a priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs (2008), nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.

Se fazemos notar essa particularidade flutuante, variável, incerta, da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que na maior parte das memórias há pontos relativamente invariáveis, imutáveis. É como se, numa história de vida individual - mas isso acontece igualmente em memórias construídas coletivamente - houvesse elementos irreduzíveis, em que o trabalho de consolidação da memória

impossibilitou mudanças como nos lembra Michel Pollak em uma conferência sua intitulada *Memória e Identidade Social* (1982).

Teodoro vive um tempo de lembrar (BOSI, 1994), pois se prepara para uma aposentadoria pacata junto à esposa Alzira, apesar de ele parecer cético à imagem idílica de uma hora e lugar serenos para a velhice como percebemos na passagem em que ele escreve:

Quando se escoassem os oito anos de trabalho e a aposentadoria me caísse de bênção, nada mais nos prenderia aqui, se Ana Maria estava casada e Luís Cláudio assinando contratos de participação em projetos. Fabulávamos sobre a cidade pequena, ainda humana, terra que abrigasse gente viva igual a padre Fidélio, minha mãe, professora Agripina, Clodomiro mascate, o forasteiro que lia ao lado do cata-vento. Seria um emurhecer em paz como o das rosas não colhidas. Duvido, Alzira, que tenha existido no decorrer dos séculos, desde Adão, lugar e hora serenos para a velhice. Não lhe direi a descoberta porque não mato borboletas e esse nosso desejo possuía muito de esvoaçante, que se suicida num erro de vôo, quando confunde transparência de vidraça com ar livre. (PAIM, 1994, p. 11)

Nesse momento de sua vida, o que ele denomina fenômeno – que é o ato de falar em época onde o silêncio era necessário para salvaguardar a própria vida – “Para manter a segurança que me resta preciso lacrar a boca, jamais uma pergunta ou declaração, sigilo absoluto”. (PAIM, 1994) – começa a ser uma constante e podemos explicá-lo a partir da noção de que durante a velhice deveríamos ainda estar engajados em causas que nos transcendem, que não envelhecem, e que dão significado a nossos gostos cotidianos (BOSI, 1994).

Em *O tempo vivo da memória*, Ecléa Bosi nos fala que “os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas da população excluídas da história ensinada na escola, tomam a palavra”:

A história, que se apóia unicamente em documentos oficiais, não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios. A literatura conhecia já esta prática pelo menos desde o Romantismo: Victor

Hugo fez surgir Notre Dame de Paris num quadro popular medieval que a história oficial havia desprezado. (BOSI, 2003, p. 15)

Podemos compreender a memória dos velhos como uma forma de intermediar o tempo que vivemos com as testemunhas do passado. Ela é o que intercede de maneira simples a cultura, visto que existem intercessores formais compostos por instituições (a escola, a igreja, etc.) e que existe a transferência de valores, de substâncias, de costumes, enfim, tudo aquilo que representamos como cultura. Por tudo isso é que defendemos a importância de se escolher um sexagenário para protagonizar esse romance, pois tal fato nos permite colher alguns resultados sobre a memória familiar – a relação que mantém com as figuras de sua infância, especialmente o Tio Albano, o padre Fidélio e a professora Agripina –, a memória política – Epaminondas como chefe da “Revolução” que o demite e lhe aparece como braço da burocracia violenta e autoritária da qual Teodoro vai ser vítima da sua demissão em diante –, a memória do trabalho – especialmente a sua relação com o amigo Genaro –, enfim, sobre a substância social da memória:

Para Halbwachs, transmitir uma história, sobretudo a história familiar, é transmitir uma mensagem, referida, ao mesmo tempo, à individualidade da memória afetiva de cada família e à memória da sociedade mais ampla, expressando a importância e permanência do valor da instituição familiar. A importância do grupo familiar como referência fundamental para a reconstrução do passado advém do fato de a família ser, ao mesmo tempo, o objeto das recordações do indivíduo e o espaço em que essas recordações podem ser avivadas. (BARROS, 1989, p. 33-34)

Por esse motivo, Teodoro faz longa descrição de sua origem familiar, explicando antes o seu nome, pois como nos diz o teórico da memória e da identidade, “fazer o nome é agir para a posteridade, ter a esperança estéril de não desaparecer no esquecimento” (CANDAUI, 2011, p. 69):

Respondo por Teodoro, nome caroço que bate no tímpano do ouvinte como pedra de bodegue em mãos de moleque. Existem nomes macios, saborosos, mansos, leves, mesmo poéticos. Desses, nenhum me coube. Contava minha mãe que a escolha partiu de meu pai, em homenagem ao

doutor Teodoro Emiliano de Almeida e Souza, avalista de um empréstimo que livrou da hipoteca um dos bens herdados de tio Albano. De contador subalterno, do sogro todo-poderoso, meu pai passou a dono e mandante do estabelecimento de ferragens Luzeiro do Sertão. (PAIM, 1994, p. 15)

Podemos observar que a história do seu nome está ligada à questão das trocas de favores, o que fica mais evidente quando Teodoro continua:

Já adulto, acrescentei mais peso à gratidão do meu pai, dessa vez a carga era minha. Como não podia tornar-me Teodoro e Teodoro, elevado ao quadrado, joguei-me pelos anos futuros com esta piedade: “Paz à sua alma, devo ao meu padrinho o meu lugar ao sol”. (PAIM, 1994, p. 16)

Após ler o que anotou sobre as raízes de seu nome, Teodoro, sabendo que “o nome é sempre uma questão identitária e memorial” (CANDAU, 2011, p.68) escreve:

Reli a escrita da véspera, desde meu batismo até o ponto depois de meu avô. Talvez a preguiça ou o sono tenha comprimido minha existência nesse bosqueio alinhavado. Com esse histórico não se possui credenciais para figurar em museu de cera, nem currículo suficiente para admissão em empresa de gringo ou razoável patologia para recheiar arquivo de sanatório. Não se vai além de um bocejo da espécie humana. E não foi assim que se deu, não desabei do céu. Venho de duas famílias, é o que proclama meu sobrenome: Soares Portela. (PAIM, 1994, p. 16-7)

“Como dar sentido aos acontecimentos de uma vida, a uma série de ações desarticuladas, fragmentadas, à descontinuidade do real, miríade de acontecimentos pessoais?” (CANDAU, 2011 p. 70). Teodoro são muitos e insepultos e se sente sempre a fugir do assunto que é identificar-se: “Lá me vou esgueirando do assunto, a escapular de manso. Colear é um sestro que se gruda à minha velhice, talvez por estar decaindo em época e lugar adversos. Colear não resolve, é rastejar em círculos”. (PAIM, 1994, p. 11). Toda apresentação de si repousa, portanto, sobre a intriga e o trabalho da memória. “Responder à questão *quem?*, escreve Hannah Arendt, é sempre contar a história de uma vida”. (CANDAU, 2011, p. 70).

De fato, o ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, mas o que fica do vivido:

O narrador parece colocar em ordem e tornar coerente os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento mesmo da narrativa: restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações, “sublimações”, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, “vida sonhada”, ancoragens, interpretações e reinterpretações constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa. (CANDAU, 2011, p. 71)

Do vínculo com o passado se extrai a força para a formação da identidade. Teodoro chega à conclusão de que se faz necessário identificar-se ao perceber seu relato um tanto confuso, ao perceber que precisava dar a conhecer os dois primeiros fenômenos que lhe acometeram – o traslado de um cão e o massacre de Abelardo e Heloísa – precisava prestar depoimento sobre os acontecimentos, mas sentia-se como que garroteado. Falhava-lhe a memória e isto o confundia, atrapalhava. Até que surge a ideia de identificar-se:

Que acrobacia devo fazer para liberar a história? “Identifique-se cavalheiro”. Isto! No guichê do Banco, no balcão da Previdência Social, na boca do Quartel, na saída do País, em qualquer sítio ou ocasião, antes de simples contato se tem em riste a identidade. (PAIM, 1994 p. 14).

Teodoro busca na identificação de si uma maneira de organizar a memória recente. E quando decide identificar-se começa por fazê-lo a partir de seu nascimento, na verdade, a partir de um pouco antes de seu nascimento, através da história de sua família. Teodoro busca as suas origens para identificar-se a si mesmo e, para assim, compreender o que ele é hoje, para compreender as investidas do que ele classifica fenômeno:

Não me perdôo nunca se desapareço ou morro sem completar esse histórico que pertence a Alzira e a meu neto. A identificação morosa que me tracei

cheira a fuga. Começou honestamente, para situar o fenômeno no homem, eu, no tempo e no espaço. Agora, caminha aos tropeções. (PAIM, 1994, p. 43)

E esta busca é um trabalho de memória. Uma reconstituição. E, por esse motivo, dói, perturba, traz a sensação de que se esteja a tropeçar, a colear, até mesmo a fugir. Teodoro, a partir deste ponto de sua narrativa, começa a escavar o seu passado tal qual nos falou Walter Benjamin sobre escavar e recordar:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria de colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem não faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 2000, p. 239-240).

Teodoro escava o solo da memória e vê a própria imagem de si: “Teodoro erodido pelo tempo: chuva, areia e vento de mais de meio século” (PAIM, 1994, p. 65). E podemos dizer que ele entende que a memória forma um amálgama com a ideia que cada um de nós fazemos de nós mesmos e desta maneira, coaduna com o pensamento de Joël Candau que nos diz que “restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade” (Candau, 2011, p. 16).

Michel Pollak (1992) defende que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. E toma a identidade como o sentido da

imagem de si, para si e para os outros. O nosso personagem não deseja outra coisa que não seja explicar-se para si e para os seus, especialmente para Alzira, sua esposa e Carlos, o seu neto destinatários diretos de suas anotações como podemos notar na passagem em que ele diz: “Experiências sexuais fora do matrimônio? Esporádicas ou habituais? Que pergunta para um homem que se descreve para leitura da esposa, filha e neto! Pura emboscada. Sou especialista em meias voltas.” (PAIM, 1994, p. 62). Teodoro deseja desenhar seus motivos para a escritura dos apontamentos, deseja explanar os agentes que o fazem ser como ele é ou como tem sido. Deseja, portanto, formar sua imagem para si – com o intento de conhecer as origens de ser acolhedor do fenômeno – e uma imagem para os outros – esposa e neto. E é por esse motivo que segue escrevendo:

Posso recusar-me a dizer quem sou, o que e como vivi. Nada a isso me obriga. Basta tomar o caderno de assentamentos, jogá-lo no fundo da banheira, verter álcool e atirar-lhe um fósforo aceso. Fumaceiro esvaído pelo basculhante, estou livre de perder duas ou três horas de cada noite, do tempo já minguado que me sobra na cama, após um dia de serviço autônomo, sem horário nem calendário. Poderia agir desse modo, mas imposição íntima determina que lavre esse relato que irá esclarecer Alzira e Carlos, meu neto. (PAIM, 1994, p. 14)

Entendemos que o sujeito e sua memória são estabelecidos nas práticas sociais e através dos discursos, ou seja, a narrativa é uma forma de falarmos das lembranças que temos de nossos passados. As histórias que contamos fazem parte de nossa existência no mundo e da concepção que formulamos de nós para nós mesmos e de nós para os outros que conosco convivem de alguma forma.

Aqui, não podemos deixar de mencionar Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade – lembranças de velhos* (1994) que trança os emaranhados fios existentes entre narração e rememoração, a partir dos estudos de Maurice Halbwachs, Henri Bergson, Simone de Beauvoir e de Walter Benjamin, entre outros intelectuais que trabalharam a memória,

para discutir o papel do velho na sociedade e a experiência, esta última tópico que será balizador do nosso terceiro capítulo onde trataremos de história e memória em *A sétima vez*.

A autora de *Memória e Sociedade – lembranças de velhos* (1994) capta que entre os tantos relatos de vida de seus entrevistados – verdadeiros personagens – a classe social a que pertencem, as profissões que desenvolveram durante a vida toda, as opções político-partidárias, são determinantes para as suas recordações e, dessa maneira, contribuem para uma memória histórica. O mesmo ocorre com Teodoro e Genaro que gozavam de uma amizade assim descrita por nosso personagem:

O mesmo trabalho e o pensar semelhante nos fizeram corda e caçamba. Unha e carne, casca e polpa, balaio e tampa, punhal e bainha (...). Nada sairá de minha cabeça sobre mim mesmo, o pensamento atravancado pela imagem de Pimentel, Genaro Pimentel, em sua cadeira de rodas, num quarto de purgatório, com a história que me revelou. Eu, Teodoro, sou Genaro Pimentel. E Genaro, se tivesse um neto Carlos, a criar seria Teodoro, o autor da escrita que eu vou desfiando perto da janela. (PAIM, 1994, p. 72)

Bosi (1994) nos fala da necessidade de um escutador eterno para quedar-se ali entre seus entrevistados. Uma vez que o fato de contar, de rememorar foi tão especialmente significativo para todos eles faz-nos perscrutar a importância da narrativa para a memória e, conseqüentemente, para a identidade. Paul Ricoeur (2010) nos fala sobre a necessidade da narração para a significação da vida:

Se não existe experiência humana que não seja já mediatizada por sistemas simbólicos e, dentre eles, pelas narrativas, parece vão dizer, como fizemos, que a ação está em busca de narrativa. Como, com efeito, poderíamos falar de uma vida humana como uma história em estado nascente, posto não termos acesso aos dramas temporais da existência fora das histórias narradas a propósito deles, por outros ou por nós mesmos? (RICOEUR, 2010, p. 114)

Assim, podemos inferir que a narrativa se constitui como uma forma de apreendermos a memória seja ela a memória do grupo ou a memória pessoal. É ainda Paul Ricoeur que defende o caráter intrinsecamente narrativo do conhecimento

histórico, já que é através da narrativa que se oferta inteligibilidade ao que se vivenciou. É preciso deixarmos claro que Ricoeur diferencia memória de história, propondo que a memória seja uma das matrizes da história. Iremos desenvolver a discussão mais adiante, no terceiro capítulo.

Segundo Antônio Fernando Sá (2008), a identidade é uma construção que se narra, estabelecendo-se acontecimentos fundadores. Inferimos que, se a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade tanto individual como coletiva, e se a identidade é uma construção, memória e identidade como constructos de grupos ou de pessoas que disputam, negociam e estão no campo do poder. Daí o fato de quando falamos em memórias, também nos lembramos de contestação, reivindicação. Cada grupo reclama seu direito à memória, portanto à identidade como o faz nosso personagem-narrador que reivindica respeito e dignidade para com os velhos. Ele enxerga, assim como Bosi (1994), uma função social para o velho que pertence a um grupo que como qualquer outro na sociedade, disputa poderes, vide fala do próprio personagem: “Pena não existir montado, com sede e associados, um Movimento de Defesa da Dignidade da Velhice. Sei que funcionam a Defesa das Prostitutas e a Defesa dos Homossexuais”. (PAIM, 1994 p. 37).

O relato que Teodoro escreve, endereça a Alzira, mas também a seu neto de seis anos. Ele pretende que os tempos árdios politicamente não sejam repetidos pela geração de Carlos. E pode-se dizer que seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. Apesar de o romance principiar com a assertiva: Ando com medo por dentro e por fora. (PAIM, 1994, p.7).

A segunda parte do romance de Paim (1994), *Epístolas aos Mortos*, como o próprio nome sugere, é composta por quatro cartas que Teodoro escreve a quatro

peças de suma importância em sua vida na infância e juventude e que talvez tenham a chave para explicar os motivos de os fenômenos o acometerem justamente porque essas pessoas têm participação ativa na sua formação como homem, isto é na formação de sua identidade.

Ao recriar o passado em sua narrativa, o narrador reconstrói sua visão da história íntima e da história social como se elas acabassem por se confundir na verdade com o amplo emaranhado arbóreo de uma história natural, regida ciclicamente pelos movimentos de degenerescência e regeneração da matéria natureza, onde a Morte retorna sempre como a iniludível figura recorrente. (ARRIGUCCI, p. 67,1987).

Quando relatamos nossas mais distantes lembranças, nos referimos, em geral, a fatos que nos foram evocados muitas vezes pelas suas testemunhas. Pode-se recordar sem ter pertencido a um grupo que sustente nossa memória? Estaremos sós quando no afastamos de todos para melhor recordar? Quando entramos dentro de nós mesmos e fechamos a porta, não raro estamos convivendo com outros seres não materialmente presentes (Bosi, 1994) é seguindo essa chave que podemos ler e compreender a evocação que Teodoro faz aos mortos de sua infância e juventude, afinal de contas:

As identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e objetivamente definível de “traços culturais” – vinculações primordiais, mas são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações socio-situacionais – situações, contexto, circunstâncias – de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de “visões de mundo” identitárias. (CANDAUI, 2011, p. 27)

Segundo Halbwachs (2008), recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. Para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma

material e sensível (Halbwachs, 2008). E é por isso que Teodoro, após reler a identificação que faz de si prediz:

Eu, Teodoro, nada mais possuo de mim mesmo. Tenho de enfrentar novos relatos, as manifestações. Não sei como isto será feito e vou analisar o que cobre esse caderno, talvez surja a maneira de comunicar as experiências vividas. Como afirmei, li de um sorvo a identificação. Observei que, a certa altura, deu-se uma reviravolta no narrar os acontecimentos. Havia uma diretriz inicial, uma urgência que atropelava gentes e coisas, no tempo e no espaço. Era preciso correr, saltar etapas, subjugar a mim mesmo, deixar as criaturas próximas apenas como vultos que me rodearam enquanto vivia, para atingir o ponto em que ia circunstanciar as arremetidas do poder. De repente, o ritmo se alterou, a configuração subverte-se. O próximo me empurrou para segundo plano, o dia-a-dia se fez mais poderoso que o tempo remoto. Se assim ocorreu é porque um saber mais profundo tomou conta do meu lápis e menosprezou meu comando consciente. Vacilo entre contar as seis ocorrências, na ordem do suceder, ou fazer uma triagem e das seis, narrar três ou quatro. Favorável à triagem. Sei quais as mais significativas e também, a quem escolher como confidente. Criaturas de minha infância, gente de cinza, que a morte já abriu os olhos, dotando-lhe a vista de agudeza límpida, elemento que me falta no redemoinho do mundo e dos vivos. Gente de minha infância, egressos do vale, criaturas de cume da montanha onde não mais se sofre ou chora, onde lágrimas não têm sentido. (PAIM, 1994, p. 84-5)

O nosso narrador-personagem, pois, busca no móbil da memória (Arrigucci, 1987) e no testemunho de pessoas que já se foram, recompor suas origens para explicar o que ele é, e sua identidade está ligada às relações com a coletividade, com os muitos grupos com os quais ele esteve em contato durante sua vida, pois “é frequente definir a memória social como o conjunto de lembranças reconhecidas por um determinado grupo” (CANDAU, 2011, p. 31). Na infância com a professora Agripina e o padre Fidélio (este desempenhando papel crucial em sua formação), temos o grupo escolar e a Igreja. Adiante, no relato de Teodoro, temos o mundo do trabalho detalhado em sua fase de juventude e como tal é determinante na formação do homem e aqui podemos verificar o intuito de registrar a voz, a vida e o pensamento de seres que já trabalharam por seus contemporâneos e por nós (BOSI, 1994).

Podemos, pois, após o discorrido, compreender que a memória, no caso do personagem de *A sétima vez*, é o fio condutor da construção de sua identidade no

momento atual em que vive. Teodoro busca no passado, em suas relações com as pessoas de sua infância e juventude, algo que explique o que ele é hoje, no instante em que vive, pois há “os Teodoros que foram saindo aos pedaços, puxados pelas perguntas da identificação” (PAIM, 1994, p. 68). Ele busca algo que lhe explique seu ímpeto de falar quando a ordem é calar-se:

“Há um engano no Diário Oficial”, sussurrei. “Engano da Revolução?”. Baixei a vista, a atenção concentrada num peso de vidro, uma caravela prisioneira. “Troca de sobrenome na lista dos aposentados. Sou o Soares Portela”. “Sei muito bem”. “E a aposentadoria?”. “Medida preventiva, senhor Teodoro”. “Sou homem calmo, que perigo ofereço?”. “Quer a verdade?”. Existe verdade em alguma parte – pensava – no asfalto lá embaixo, no topo deste edifício? Nessa altura, nem piscava o olho ou mexia a sobrancelha, o desejo era sumir. Sentia-me arrependido e em pânico. Meu rosto ia endurecendo, em busca do inanimado das pedras. “Quer ou não quer?”. “Se Vossa Excelência deseja...”. Porque esse tratamento me subia aos lábios? É o homem de ontem, hoje sujo e descomposto. Mas o sujeito falava. “O senhor pode se tornar mais perigoso que o outro Teodoro. Quando o que pensa deixar de fugir pelos olhos e saltar pela boca. Pense menos, e não fale”. (PAIM, 1994, p.51)

O momento que Teodoro vive é um momento conturbado política e ideologicamente e esse fator, a crise, desencadeia a necessidade de buscar construir sua identidade. Ao trazer o passado para o presente, Teodoro coaduna com a inscrição de Beatriz Sarlo quando esta, em seu *Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva*, nos diz que “o passado é sempre conflituoso” e que

ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar. Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. (SARLO, 2007, p. 9)

E é ao capturar um presente conturbado que Teodoro escreve suas memórias do passado e suas experiências do presente e deixa tudo escrito em cadernos como *herança* para o neto de seis anos de idade. Essa *herança escrita* é indicativa de que Teodoro pretende que seu neto, Carlos, não esqueça de que em sua infância houve um

momento conflituoso e de cerceamento de liberdades e que, assim, lute para que não haja repetição de tal momento histórico em seu presente (que ainda virá).

As anotações de Teodoro estão no campo da narração da experiência que

está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. (SARLO, 2007, p. 25)

E é transformando a sua experiência do passado e do presente em coisa comunicável que Teodoro contribui com a ideia de dever de memória – “a memória, com frequência, recusa calar-se. Imperativa, onipresente, invasora, excessiva, abusiva, é comum evocar que seu império se deve à inquietude dos indivíduos e dos grupos em busca de si mesmos” (CANDAU, 2011, p. 125) – ao conservar a lembrança como que para reparar uma identidade machucada (SARLO, 2007).

Dessa maneira, entendemos que não há memória sem identidade e nem identidade sem memória, pois “não satisfazer o dever de memória é expor-se ao risco do desaparecimento” (CANDAU, 2011, p. 125). No caso específico do personagem analisado, a memória permeia a todo o tempo sua identidade desde a infância (a relação com o Padre, com a professora, com o tio Albano) até a sua velhice mal vivida por estar em plena ditadura civil-militar e, por essa razão, ser impedido de fazer, de agir, de falar, de ser, enfim.

Num plano mais profundo, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. E é ao nos lembrar a filósofa Hannah Arendt que Paul Ricoeur (2007) reforça a importância (nem sempre positiva) da narrativa tanto para a memória quanto para a identidade:

Hannah Arendt nos lembra que a narrativa diz “o quem da ação”. É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração. Contudo, é no nível em que a ideologia opera como discurso justificador do poder, da

dominação, que se vêem mobilizados os recursos de manipulação que a narrativa oferece. A dominação, como vimos, não se limita à coerção física. Até um tirano precisa de um retórico, de um sofista, para transformar em discurso sua empreitada de sedução e intimidação. Assim, a narrativa imposta se torna o instrumento privilegiado dessa dupla operação. (RICOEUR, 2007, p. 98)

Por estas condições, a memória imposta é sustentada por uma história “autorizada”, a história oficial, a história estudada nas escolas, nos livros, nas instituições, solenizada publicamente e passada de geração a geração. De fato, uma memória exercida é uma memória ensinada. E é nessa esteira que o fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário.

Assim, sabendo que existe uma narrativa oficial, sustentada pela História oficial, que é ensinada, aprendida e celebrada, que, muito mais, é memorizada (abusos da memória artificial) e rememorada (abusos da memória natural) estabelecendo, dessa forma, o que Ricoeur (2007) denomina de temível pacto entre rememoração, memorização e comemoração. Conscientes do que se passa, o que entendemos, então, por dever de memória?

Neste ponto, introduzimos o que concebemos de vital importância para o estudo em pauta: o pensamento de Walter Benjamin e sua teoria da historiografia revolucionária, definida como retomada e rememoração salvadoras de um passado esquecido, perdido, recalcado ou negado.

Além do que a aproximação com o pensamento de Paul Ricoeur e de Hannah Arendt é perceptível em alguns aspectos, especialmente no que diz respeito à narração:

Uma questão que preocupou intensamente Benjamin e que continua a preocupar a literatura e a história contemporâneas, sem falar na filosofia: o que é contar uma história? O que é contar a história? (O que isso significa? Serve isso para alguma coisa e, se for o caso, para quê? Por que essa

necessidade, mas também, tantas vezes essa incapacidade de contar? E qual é esse prazer, que Platão denunciava como perigo, de escutar histórias, uma história, a história?). (GAGNEBIN, 2004, p. 2)

É a justiça que, ao extrair das lembranças traumatizantes seu valor exemplar, transforma a memória em projeto; e é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo, nos diz Paul Ricoeur (2007). E nos diz que é a relação do dever de memória com a ideia de justiça que se deve questionar. E propõe três questões.

A justiça é voltada para outrem, constituindo assim o componente da alteridade, o dever da memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si, é o primeiro elemento a se pensar quanto à relação entre memória e justiça. O segundo item é o da dívida que Ricoeur não encerra à culpabilidade. A ideia de dívida é inseparável da de herança – somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O terceiro ponto desdobra-se do segundo – dentre esses outros com quem estamos endividados, uma prioridade moral cabe às vítimas. A vítima aqui é a vítima outra, outra que não nós.

É na reivindicação de memórias feridas que o pensamento de Walter Benjamin e de Paul Ricoeur se imbricam e fazem sentido para a nossa pesquisa. E ao compactuar com a leitura de Jeanne Marie Gagnebin (2004) afirmamos a nossa concepção de que aquele que quer ir além da tradição dos vencedores deve saber agarrar-se a essas asperezas, a essas arestas que lhe oferecem tantas escoras ou pontos de apoio na sua luta contra o fluxo nivelador da história oficial.

O conhecimento do passado não é um fim em si; porém, deve-se consentir ao historiador descontinuar a história contada atualmente, para inscrever nessa narrativa silêncios e fraturas eficazes:

Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembramos dos mortos para melhor viver hoje. (GAGNEBIN, 2006, p. 47)

Não consentir o passado cair no esquecimento, porém, não significa reconstituir uma grande narrativa épica da continuidade histórica, contribuindo com os fazeres da História oficial, mudando apenas de personagens, como que agindo por compaixão. Poder se lembrar do sofrimento e do passado sem que esse peso seja negado ou diminuído, mas sem que ele tampouco se transforme em fardo inexorável, como nos diz Gagnebin em sua leitura de Walter Benjamin:

Lembrar-se, portanto, por amor ao passado e a seus sofrimentos esquecidos, decerto, mas igualmente, de maneira ainda mais perigosa, lembrar-se por amor ao presente e à sua necessária transformação. Não se trata, portanto, de arquivar e de tesaurizar o passado numa espécie de fidelidade exangue, pretensamente desinteressada e científica, como o afirma o historicismo. Também não se trata de edificar a continuidade heroica de uma contra-história ou de consolar os humilhados de hoje pela evocação de gloriosos amanhã, como em tantas variantes iluministas ou marxistas da historiografia. Diferentemente também do pensamento utópico, para quem o passado é um manancial de imagens ideais, carregadas de um sentido futuro, o pensamento de Benjamin me parece se aproximar mais da tradição profética judaica, isto é, de uma palavra corrosiva e impetuosa que subverte o ordenamento tranquilo do discurso estabelecido, subversão tanto mais violenta quanto ela é também o lembrar de uma promessa e de uma exigência de transformação radical. (GAGNEBIN, 2004, p. 104-5)

Gostaríamos, agora, pois, de fechar as questões da memória e da identidade com a contribuição belíssima de Paul Ricoeur que, após discutir longamente sobre a memória pessoal e a memória coletiva, nomeia uma intersecção:

Não existe entre os dois pólos da memória individual e da memória coletiva, um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos? Esse plano é o da relação com os próximos, a quem temos o direito de atribuir uma memória de um tipo distinto. (RICOEUR, 2007, p. 141)

Os próximos, essas pessoas que contam para nós e para as quais contamos, Ricoeur diz estarem situados transversal e eletivamente entre as relações de filiação e de conjugalidade e as relações sociais dispersas. E que contam para o indivíduo a partir do ponto de vista da memória compartilhada, aquelas que dizem dos e aos que envelhecem juntos, o que nos faz remeter ao fato de que a pessoa realiza revisões sucessivas durante a vida, e a revisão nesta etapa parece dar-se também em função do conhecimento do fim da vida e da proximidade da morte. A presença da morte já faz parte deste momento da vida: vários parentes e amigos de sua geração já morreram, bem como, evidentemente, das gerações antecedentes. Esta presença por si só traz a força da revisão da vida e também a familiaridade com a ideia de fim. Podemos notar esse sentimento numa passagem da obra em que Teodoro recebe um telefonema de Bernardo, filho de Genaro, dizendo que este aguardava uma visita numa tarde de quinta-feira: “Quinta? Como, se trabalho?”. “Papai pede a quinta porque só assim lhe pode falar com calma sobre o documento”. Prometi não faltar no depois-de-amanhã. Inventaria um enterro. Enterros de amigos são frequentes, motivo com sumo de veracidade, que se pode invocar com segurança depois dos sessenta anos”. (PAIM, 1994, p. 73).

À contemporaneidade do “envelhecer junto”, eles [os próximos] acrescentam uma nota especial referente aos dois “acontecimentos” que limitam uma vida humana, o nascimento e a morte. O primeiro escapa à minha memória, o segundo barra os meus projetos. E ambos interessam à sociedade apenas em razão do estado civil e do ponto de vista demográfico da substituição das gerações. Contudo, ambos importaram ou vão importar para meus próximos. Alguns poderão lamentar a minha morte. Entretanto, antes, alguns puderam se alegrar com meu nascimento e celebrar, naquela ocasião, o milagre da natalidade, e a doação do nome pelo qual, a partir de então e durante toda a minha vida, designarei a mim mesmo. Entrementes, meus próximos são aqueles que me aprovam por existir e cuja existência aprovo na reciprocidade e na igualdade da estima. A aprovação mútua exprime a partilha da afirmação que cada um faz de seus poderes e de seus não-poderes, o que chamo de atestação em *Si mesmo como um outro*. O que espero dos meus próximos é, que aprovelem o que atesto: que posso falar, agir, narrar, imputar a mim mesmo a responsabilidade de minhas ações. Aqui, mais uma vez, Santo Agostinho é o mestre. Leio no décimo Livro das *Confissões*: “Espero essa conduta da alma fraterna (*animus [...] fraternus*) e não da estrangeira, não dos ‘filhos de uma outra raça cuja boca proferiu a vaidade e cuja direita é uma direita de iniquidade’, mas a alma fraterna, a que ao me aprovar (*qui cum approbat*) se alegra comigo e ao me desaprovar se entristece comigo; pois

que, quer me aprove ou me desaprove, ela me ama. Eu me revelarei (*indicabo me*) a pessoas como essas” (*Confissões, X, IV, 5*). Por minha parte, incluo entre meus próximos os que desaprovam minhas ações, mas não minha existência. (RICOEUR, 2007, p. 141-2)

CAPÍTULO 3 - LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM A SÉTIMA VEZ

O que apreendemos quando falamos em memória? Ela é um comentário do passado, o registro de um ontem, a apreensão de um instante que não voltará? Ou será memória uma compreensão do mundo? A memória existe por si, ou sua existência depende de um eu que lembra?

A professora e escritora Ruth Silviano Brandão (2006) nota, em seu *A vida escrita*, que Ricardo Piglia escreveu em seu livro intitulado *Formas Breves* que “a crítica é a forma moderna da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. Não é o inverso do Quixote? O crítico é aquele que encontra sua vida no interior dos textos que lê” (BRANDÃO, 2006, p. 11). Por acreditarmos que o objeto literário deixa de ser privilégio da crítica literária, como afirmamos desde o princípio, e se expande para outras áreas, numa demonstração de estar a literatura se libertando das amarras de um espaço que a confinaria para sempre no âmbito das belas-letas, podemos aqui confessar que acreditamos que toda escrita é uma escrita de si e, dessa maneira, a existência de um eu para a incursão na memória nos é de fundamental importância.

Colocamos tal questão porque nos interessa afirmar que o trabalho com as demandas da memória e todo o seu campo semântico – recordação, lembrança, esquecimento, ausência, presença, tempo, narração, identidade – arrebatam-nos justamente pelo fato de acreditarmos poder escrevermos as nossas vidas através de nossas leituras. Onde se lê o fragmento “Meu coração não aguentava a ausência do único rosto, do olhar verde e do sorriso que ali não estavam. Em meu ouvido soou o cochicho: “Coragem. Não desfeitei a festa. Ela está olhando tudo, debruçada no céu”. Levantei a cabeça e encarei o alto, vi nuvens pesadas, puro chumbo” (PAIM, 1994, p.29-30) também se lê as saudades que sente uma pesquisadora da memória debruçada

sobre si mesma enquanto lê. Isto acontece porque defendemos que a memória e os sentimentos são duas dimensões inefáveis da condição humana.

E o que é a saudade se não deixar vir à recordação o que está na memória? A saudade gera-se simplesmente pelo fato de se estar ausente. A magia de trazer até si o passado não é tão difícil, e é neste ponto que memória e literatura se entrelaçam como leitura de mundo, como constructo da identidade uma vez que “o trabalho da memória é, então, uma maiêutica da identidade, renovada a cada vez que se narra algo” (CANDAUI, 2011, p. 76) e, acrescentaríamos, a cada vez que se lê uma narrativa.

A literatura agencia formas outras de compreensão do mundo que a memória carrega, aferindo a esse mundo uma nitidez que outros tipos de discurso nem sempre fazem com o mesmo sucesso. A literatura funciona como instrumento de resgate, quando reaviva aquela lembrança que a memória, no meio das mudanças diárias que armazena e carrega, deixou no fundo do baú, fadada ao esquecimento.

Tendo em vista a matéria da memória, suas formas de representação e interpretação, pretendemos aproximar dois discursos que com ela convivem: o histórico e o literário. Aqui, defendemos a ideia de que os dois discursos são complementares para a elaboração, representação e interpretação daquilo a que chamamos memória.

Os conceitos de memória, de história e de literatura modificam-se tanto e tão velozmente que é razoável perguntarmo-nos se podemos empregar o mesmo signo para algo que vem se mostrando tão complexo e variável, mudando de estrutura a cada tentativa de conceituação. Para tanto, nos valeremos, neste capítulo, dos conceitos de Walter Benjamin para nos orientarmos nos descaminhos e entrelaçamentos dessas matérias.

3.4 Conceito de símbolo e de alegoria em Walter Benjamin

Em um livro intitulado *Origem do Drama Barroco Alemão* – ilustre por seu enredamento e hermetismo – Walter Benjamin exhibe a relação entre um gênero literário e uma forma histórica. O gênero é o Barroco e a história, é a moderna.

Com efeito, Benjamin explana que o arcabouço por intermédio do qual a história moderna é representada refere-se a um caráter de feitiço alegórico próprio do Barroco. Deve-se notar, entretanto, que a alegoria não importa em Benjamin somente como um modo de tradição clássica – mas também como uma forma de expressão. (BENJAMIN, 1984, p.184).

O livro sobre o drama barroco alemão versa exatamente sobre a teoria deste modo de expressão, de sua apresentação como processo, diga-se de passagem, não apenas do Barroco – enquanto gênero artístico – mas do próprio pensamento benjaminiano. Por isso mesmo, partir-se-á da apresentação dos conceitos de símbolo da história em concordância com os conceitos por ele expostos no livro em questão.

Benjamin parte de uma apreciação estilística do Barroco, isto é, da forma sob o contexto de seu desenvolvimento histórico-filosófico, para dele extrair sua filosofia da história e da linguagem. A teoria da alegoria de Walter Benjamin compõe mais que uma categoria chave para a compreensão do Barroco. Sua formulação procura entender a alegoria enquanto categoria estética, pois percebe que unicamente ela seja de fato capaz de compreender adequadamente a atualidade dos acontecimentos históricos. De acordo com Benjamin (1984), o símbolo não dá conta disso, apesar de a tradição romântica dizer o oposto. Benjamin pretende, por isso mesmo, corrigir um desvirtuado, apócrifo e

corriqueiro conceito de símbolo que seria, segundo ele, apontado pela aspiração do romantismo em ser um saber absoluto.

O conceito legítimo de símbolo está, para Benjamin, “situado na esfera da teologia e não teria nunca irradiado na filosofia do belo essa penumbra sentimental que desde o início do romantismo tem se tornado cada vez mais densa”. (BENJAMIN, 1984, p. 182). Esse conceito de símbolo converge então, para a unidade do elemento sensível e do suprasensível; nisso incide precisamente o seu paradoxo. De acordo com Benjamin, o excesso do romantismo decorre do fato de compreender o símbolo teológico como uma simples relação entre revelação e particularidade. Esse pensamento acaba por sugerir a ineficácia crítica de sua legitimação filosófica que “por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo.” (BENJAMIN, 1984, p.182).

É da simbologia de Friedrich Creuzer e do entendimento de símbolo e alegoria de Joseph Görres que Benjamin tira as hipóteses de sua teoria do saber alegórico. Em Creuzer, o símbolo artístico se difere do religioso, do místico, pois aquele é também símbolo plástico. No símbolo plástico

a essência não aspira ao excessivo, mas obediente à natureza, adapta-se à sua forma, penetrando-a e animando-a. A contradição entre o infinito e o finito se dissolve porque o primeiro, autolimitando-se, se humaniza. Da purificação do pictórico, de um lado e da renúncia voluntária ao desmedido, por outro, brota o mais belo fruto da ordem simbólica. É o símbolo dos deuses, combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser, e porque chegou à sua mais alta perfeição na escultura grega, pode ser chamado o símbolo plástico (CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p.186).

No símbolo há uma totalidade instantânea; nele o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, de modo imediato. Ou seja, o símbolo é a própria ideia em sua forma sensível, corpórea. A alegoria, em compensação, seria um “conceito geral ou ideia que dela [permaneceria] distinta”. (CREUZER apud

BENJAMIN, 1984, p.187). A alegoria incide, para Creuzer, em uma transferência da significação e, sendo assim, estaria nela ausente o elemento momentâneo e instantâneo que se apresenta no símbolo. Disso resulta a alegoria como significante e o símbolo como ser. Görres insatisfeito com essa diferenciação, recolocou o problema entre símbolo e alegoria sob o ponto de vista das ideias, permitindo redimensionar o alcance de ambas as noções. De acordo com Görres (apud BENJAMIN, 1984, p.187), o símbolo é o signo das ideias e a alegoria a sua cópia. Como signo das ideias, o símbolo permanece sempre igual a si mesmo, é irreduzível. A alegoria, como cópia das ideias, acompanha o fluxo do tempo está, portanto, sempre em constante progressão. Para Benjamin, Görres corrige a confusão da formulação de Creuzer sobre a alegoria, que segundo Görres, não teria valorizado o modo de expressão alegórico. Com esses dados, Benjamin define símbolo e alegoria dizendo que:

a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo separa o Ser visual e a Significação, nada tem da autossuficiência desinteressada que caracteriza intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes. (BENJAMIN, 1984, p. 187-188).

É assim que o autor recobra tanto o sentido último do símbolo quanto da alegoria, que será compreendida por ele como a configuração de uma síntese da imaginação dialética. A alegoria adentra de modo não intencional no símbolo místico, relativo; nisso sobrevém a sua dialética: ela se reveste de símbolo, mas não é símbolo. O símbolo nada comunica e nada significa, ele apenas torna transparente algo que está para além de toda a expressão. A alegoria, no entanto, revela novas possibilidades de significação. É da impossibilidade de conhecimento deste fundo escuro e misterioso do

símbolo – que remete a uma outra dimensão na qual se entrecruzam espaço e tempo sagrados – o lugar de onde nasce o esforço interpretativo da alegoria.

Como bem indica Jeanne-Marie Gagnebin (1999), a forma de interpretação alegórica determina, no pensamento benjaminiano, a própria História da Salvação. A alegoria é ao mesmo tempo o sinal da queda e a promessa de reconciliação com o absoluto, sua redenção. A ambiguidade que lhe seria característica repousa justamente sobre a tentativa de reconhecer no profano os vestígios do sagrado.

Essa consideração parte, sobretudo, da compreensão da dialética de que se constitui a alegoria. O conflito entre o sagrado e o profano, de uma ordem material em oposição a uma espiritual, é o plano de fundo desse modo de expressão. A antinomia entre a convenção e a expressão, na alegoria circunscrita é, segundo Benjamin, “o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo”. (BENJAMIN, 1984, p. 197). A própria realidade está condicionada por essa permanente antinomia. Como representação, palco das ações, a realidade é um jogo de ilusões, cujo o tempo não é místico, porém espectral. Na alegoria o mundo profano é ao mesmo tempo ovacionado e desvalorizado. A alegoria se funda, basicamente, sobre a depreciação do mundo aparente. O Barroco apreende esse espírito, essa notação do mundo como jogo de espelhos que constitui sua condição irreduzível e funcional, meditação exaustiva e interminável.

Não obstante, o livro sobre o drama barroco não consiste na simples enumeração de obras que apresentam um mesmo modo de estruturação, mas do reconhecimento de um sentimento – sua substância – que resulta numa forma.

O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os acontecimentos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do conteúdo factual em conteúdo de

verdade faz do declínio da afetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se embotando, o ponto de partida para um renascimento no qual toda a beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte redimida. (BENJAMIN, 1984, p. 204).

O Barroco sugere que uma obra de arte não é algo bem estruturado, inscrito sob uma forma única e delimitada. A arte barroca registra a história e dela se vale; nesse sentido, resulta de uma visão de mundo essencialmente dinâmica e acidental. A obra barroca é sempre aberta, não sugerindo nunca uma coisa pronta, inteira, mas sempre o conflito, a agitação e a morte. Isso explica porque a ruína é uma alegoria central na filosofia da história e da linguagem benjaminianas, ela representa a brevidade da vida, como sendo o sinal da efemeridade da existência humana em vista da eternidade do divino. Se a linguagem funda a possibilidade de redenção da ordem catastrófica do mundo, então ela deve visar necessariamente a sua destruição. A alegoria parte justamente desse imperativo.

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmo interior se resseca. No *rebus* áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que seja. (BENJAMIN, 1984, p.198).

A fragmentação do real de que a linguagem é testemunha e prova, denuncia, por meio da alegoria, a falsa totalidade dessa quando de uma escrita positiva e acabada da história. A alegoria é, nesse sentido, a denúncia crítica da escrita catastrófica do mundo, é sua redenção. Não obstante, o uso recorrente da palavra redenção, assim como outros termos correlatos de mesmo teor semântico, tais como restauração, recuperação, reabilitação e a própria rememoração, indicam, cada um a sua maneira e de antemão, uma perda fundadora que condiciona o objeto e sua representação.

Para Benjamin, o homem moderno é um sujeito deposto de *experiência*; é, portanto, um ser cuja condição de perda se anuncia num mundo de escombros, em que

se veem em ruínas os grandes valores antigos. O mundo moderno é um mundo cuja história foi desagregada, nele o passado já não se encontra contido no presente, remanesce apenas como uma lembrança difusa de fatos que, para ele, não lhe dizem mais respeito.

No que dizer respeito à *experiência*, essa que Benjamin faz pergunta, pode-se asseverar que ela incide, na verdade, na pergunta pela própria capacidade de encontro do homem com o mundo, com a história e com a natureza. Benjamin percorre a história através do figurado, das artes, da arquitetura, das mercadorias; remaneja, através das alegorias nelas constituídas, a verdadeira fisionomia da história que lhe é presente. Para Benjamin, é no campo artístico imagético que adquire visibilidade tudo aquilo que foi rejeitado e esquecido pela história oficial, aquela contada por uma historiografia voltada para o progresso. Tanto é assim que foi por intermédio da obra de arte que o filósofo da aura pode ver salvaguardada a ideia de redenção. Num mundo por demais laicizado, a única possibilidade de redimir a história se dá, segundo Benjamin, por sua exposição em imagens. Não obstante, símbolo e alegoria fazem o pensamento incidir sobre si mesmo, refletindo, portanto, sobre as condições de sua própria formação.

3.5 As teses sobre o conceito de história

Foi precisamente o fato de compreender um processo histórico violento, do qual foi vítima, o que levou Benjamin a determinar o seu aspecto melancólico que, com certeza, constitui-se numa forma de resistência às posturas ideológicas autoritárias.

Assim, é o estabelecimento de determinadas resistências ao poder o que faz as suas teses oscilarem ora entre as trevas ora entre as luzes. Em outros termos: o conhecimento dos verdadeiros lances históricos pode ser um fator determinante para a articulação de lutas em prol da liberdade.

Conforme as definições de Eric Hobsbawn (1995), o século XX foi a era das catástrofes, em que o impacto violento de uma série de experiências de destruição em massa contribuiu para o aniquilamento de seres humanos de um modo nunca antes concebível. Benjamin recolhe esse arsenal de tragédias e elabora o seu conceito de história deixando estrategicamente latentes elementos melancólicos. Assim, a escrita benjaminiana abriga um discurso fundamentalmente melancólico cujo intuito pauta-se numa advertência. A ideia da melancolia é um recurso que permeia a escrita benjaminiana não apenas para promover uma autorreflexão, mas também para realizar uma reflexão sobre condições políticas bem concretas em que a melancolia se torna, como valor negativo, elemento paralisador da ação, um obstáculo a uma literatura consistente consigo mesma e com sua própria conjuntura histórica.

A compreensão da melancolia nos escritos benjaminianos exige uma breve abordagem acerca de dois conceitos presentes no ensaio *Sobre o conceito da história*: historicismo e materialismo histórico. O primeiro pode ser definido nos seguintes termos: está a serviço dos vencedores, busca assegurar o poder nas mãos da elite e tenta desviar o olhar dos oprimidos das tragédias. Além disso, “[o] historicismo culmina legitimamente na história universal. (...) Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio”. (BENJAMIN, 1994, p.231).

O historicismo, portanto, deixa submersas as tragédias vividas pelos antepassados e, em virtude disso, a melancolia não é delineada em primeiro plano. Essas marcas melancólicas são elaboradas de forma mais consistente em se tratando das concepções relativas ao materialismo histórico. Esse último, por sua vez, desenvolve considerações que preenchem satisfatoriamente as definições de melancolia propostas por Benjamin em seu livro *Origem do drama barroco alemão*.

Em seu estudo sobre o drama barroco, Benjamin desenvolve uma contribuição importante à teoria da melancolia. A sua fundamentação acerca desse tópico pauta-se em elementos referentes a compreensões antigas e medievais. Nessa abordagem, ele cita Aristóteles e Constantinus Africanus, fazendo referência ao deus Cronos, ao planeta Saturno e à bile negra.

O filósofo aponta a vários pontos que discernem o que é o melancólico. Um deles está ligado à noção de perda e de renúncia pela vida. Percebemos os referidos traços nas concepções em harmonia com o materialismo histórico. Na tese III, Benjamin diz que nada “pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Portanto, se se considerar que essa última consiste num amontoamento de catástrofes, então a melancolia aparece enquanto uma reação a esse estado geral de perda.

Uma relação mais direta entre melancolia e história é estabelecida na tese VII. Aí, o filósofo alemão insinua que a análise da história proposta pelo historiador materialista coincide com a empatia:

Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. (BENJAMIN, 1994, p.225).

Há uma ligação entre a noção de tristeza e a perda propiciada pelo horror e pela barbárie ocorrida por conta das tragédias mundiais. Conforme assinala Benjamin, todos os bens culturais vistos pelo materialista histórico têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror, já que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Portanto, a história, na visão benjaminiana, é assinalada pela humilhação e pela morte de inúmeros seres humanos e, por isso mesmo, só pode ser ajuizada melancolicamente.

A contemplação do passado como cenário de ruínas e de destruição é estudada na tese IX. Esse olhar espantoso da história é estabelecido a partir da visão do anjo do quadro de Paul Klee:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Nesse segmento, a melancolia está na própria imagem contemplativa do anjo. Segundo Benjamin, há uma relação entre a atitude melancólica e o pensamento contemplativo. Ele esclarece que a bile negra, substância responsável pela melancolia, motiva o espírito para a contemplação. O anjo contempla o passado, horroriza-se com o que vê, e torna-se melancólico. Como decorrência desse estado, ele permanece estático e com uma aparência assustadora.

Existiria ainda uma conexão entre o quadro de Klee e a gravura de Dürer, *Melencolia I*. A disseminação das ruínas aos pés do observador do quadro de Klee faz uma referência, ao menos na descrição proposta por Benjamin, à gravura de

Dürer. Enquanto nesta Benjamin observa que estão “dispersos no chão os utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de rinação” (BENJAMIN, 1984, p. 164); naquele, há uma cadeia de acontecimentos trágicos. Portanto, se, no primeiro caso, o anjo contém um perfil contemplativo melancólico; no quadro de Klee, em virtude das mencionadas compatibilidades, o anjo, da mesma forma, também é melancólico.

Além disso, outro traço que desponta a atitude melancólica centra-se no fato de o anjo ver com sofrimento o passado em razão da perda e, devido a isso, cogitar um futuro com receio. Na tese transcrita, observa-se que o anjo, por deparar-se com um passado trágico, vira as costas para o futuro.

Outra aparência concernente à melancolia pode ser rastreada na tese IX se nos atentarmos para as observações de Benjamin em seu estudo sobre o drama barroco. Aí, chamam a atenção segmentos compridos de Panofsky e Saxl a respeito de Cronos. O filósofo se fixa nesse deus por ser considerado um demônio das antíteses, um deus dos extremos. Essas definições conduzem à ideia de que seu caráter é, em última análise, “determinado por um dualismo intenso e fundamental” (BENJAMIN, 1984, p. 173). Tomada como figura matriz do conceito da melancolia, a divindade resgataria o comportamento dual do melancólico.

Na referida tese, o anjo da história se observa jogado em uma arena de dualismos, pois não há valores seguros em que possa confiar. Ele está numa espécie de ponto-chave tenso: ele ressalta o passado, mas é jogado em direção ao futuro; ele vê catástrofes, mas é tocado por um sopro originário do paraíso; ele enxerga ruínas, mas se descobre o progresso; ele avista os mortos, mas quer ressuscitá-los; ele está preso, mas, ao mesmo tempo, em animação. Essas oscilações, conquanto definam o anjo, assinalam

um contexto histórico com valores relativos, incertos e inseguros, confinando a possibilidade de qualquer expectativa futura imutável.

A contemplação melancólica não está restrita apenas às condições passadas. Ela se estende ao momento presente. Segundo Benjamin, há uma ligação entre o ontem e o hoje: “existe um encontro secreto, marcado entre gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Essa mesma ideia é retomada na tese XIV: “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 229). Deste modo, o olhar do materialista histórico, identificado com o do anjo, permite estabelecer uma série de acontecimentos trágicos que não se esgotam no passado, mas que alcançam o presente e se arremessam para o futuro.

Esse enfoque acerca da história e da melancolia possibilita uma reflexão sobre a função do processo alegórico desenvolvido por Benjamin. Segundo o autor, a leitura alegórica proporia a imagem por fragmentos, revelaria a incompletude e o despedaçamento, privilegiando o momento e restaurando a continuidade em instantes heterogêneos e desconexos. A alegoria consistiria, deste modo, na representação de estilhaços do passado esquecido, da história do sofrimento e da catástrofe. Com isso, ela tenciona a acusação do oprimido ao trazer à tona o que está implícito. Logo, a função do procedimento alegórico seria apresentar esteticamente a face doente ou doentia da história.

De acordo com o filósofo germânico, existiria, pois, uma relação entre a história como ruína e a alegoria:

como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são

no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.
(BENJAMIN, 1984, p. 200).

Pela ótica alegórica, a história, portanto, enquanto um amontoado de ruínas, sofre ela própria de um mal fatal denominado melancolia. Em outros termos, o procedimento alegórico estimula um pensamento melancólico.

Em seu estudo sobre o drama barroco, Benjamin amplia suas considerações sobre a fragmentação alegórica. Ele afirma que essa relação entre fragmentação e alegoria não é acidental, já que “é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo” (BENJAMIN, 1984, p. 210). Esse olhar estilhaçado e caótico que analisa o mundo instiga uma linguagem fracionada, alterando qualquer estrutura linguística orgânica. De acordo com o pensador, essa fragmentação da linguagem aparece “como o fundamento da tristeza” (BENJAMIN, 1984, p. 208).

Uma leitura alegórica do ensaio *Sobre o conceito da história* dá vez a um discurso bastante melancólico, não em si mesmo, mas por estimular uma associação de elementos aí dispersos. O referido ensaio, repleto de marcas dos horrores da história, encerra, enquanto reflexo dessa última, uma linguagem caótica e desconsertada. Perceber a história como tragédia determina uma postura melancólica que, pela ação da bile negra, obscurece o olhar do observador, turvando assim a sua capacidade de organização.

Assim, a leitura alegórica nos serve para resgatar um passado marcado por diferentes formas de violência. A melancolia, enquanto resultado da percepção de episódios trágicos que articularam toda a história social, muitas vezes, estimula uma forma de apresentação estilhaçada, assinalada por ambivalências e dualismos.

3.6 Uma leitura benjaminiana de *A sétima vez*

Depois de compreendermos a leitura que Walter Benjamin faz sobre história, literatura – arte –, tempos modernos e memória, estamos autorizados a adentrar mais profundamente na obra que analisamos. Temos, pois, um personagem que é um colecionador.

O que Teodoro coleciona são recordações – recordações da infância e da juventude e recordações do espaço que habitou e do que agora habita e que é um espaço em constantes, profundas e aceleradas transformações.

O espaço de sua infância é uma cidade de interior. Há lembranças das pescarias que em garoto Teodoro fazia com o padre Fidélio: “No turvo da neblina, um trapezista agitava um braço chibatando o vento. Firmei o olhar e o meio sono se esvaiu. Nu até à cintura, as ceroulas de cadarços coladas à pele, o padre se debatia com o peixe da madrugada” (PAIM, 1994, p. 8); as lembranças da primeira vez em que vira uma mulher nua:

De costas, meu primeiro corpo nu de mulher. Esmeralda, com vagar, chupava cajú, a aragem a lambê-lhe a pele, a água a jogar-se nas pedras. (...). Quanto tempo se passou entre os frutos e o caminhar macio para a queda espumante, de sabonete em punho? Virou-se. Meus olhos doeram de ver, afobados, engolindo surpresa sobre surpresa. (PAIM, 1994, p. 22).

Todas essas recordações são carregadas de afetividade que, como já afirmamos, é um caminho para desvelar aspectos poucos considerados das experiências humanas, sociais e políticas. E Teodoro sabe que a emoção domina seu relato:

Se a emoção domina, nessa brisa me desvaneço. Basta que na lembrança desponham os olhos verdes de minha mãe, Alzira em moça, meus filhos inda crianças, imagens de torres antigas, asas de cigarras, olhar meigo de um

bezerro, perdido estou, sentimental no direito e no avesso. (PAIM, 1994, p. 28).

A dimensão involuntária da memória, pois, tem aqui seu lugar coadunando com o que lemos em Jacy Alves de Seixas:

Mesmo a noção de resgate ou de recuperação da memória dos excluídos e dos vencidos da história (tão cara à historiografia contemporânea, herdeira a um só tempo de Walter Benjamin e de E. P. Thompson), na verdade, aplica-se apenas se referida à memória voluntária. Pois há uma diferença profunda entre a memória reconstruída, resgatada voluntariamente pela razão historiográfica, e aquela retomada e reconstruída involuntariamente. Desnecessário lembrar quanto a história contemporânea tem presenciado a manifestação dessa instável memória involuntária, carregada de emoções, frequentemente avessa às clivagens ideológicas e políticas tradicionais. Memórias que parecem emergir, irromper de um passado mais-que-morto para assombrar o nosso presente concebido, contra todas as evidências, segundo os cânones da ideologia do progresso. (SEIXAS, 2004, p. 48).

O espaço da primeira infância sempre nos parece enorme e cheio de possibilidades de aventura (BOSI, 1994, p. 435) e foi dessa forma, vivenciando os espaços de criança, que Teodoro aprendeu sobre o que queria para si ao topar-se com a imagem de um homem lendo perto de um catavento:

Bacharel do Cata-vento, involuntário e inocente, você me forneceu um sonho de subversão. Figura serena, de livro e de sorriso abertos, no banco da praça. De você, irradiava a simpatia que era escassa no meio em que ia crescendo. Sei o seu nome. Arranquei-o da boca avara de informes da viúva Jurema, dona da pensão em que pousou nas três semanas de permanência em nossa cidade. (...). Minhas mãos devem ter segurado algum dos livros que você leu no banco ao lado do catavento. Único ponto concreto em que a sua vida e a minha se tocaram. Quantas e quantas vezes, nesses anos, mantive diálogos mentais com você! (PAIM, 1994, p. 158).

A farmácia de Jovino – que era contígua à sua casa que abrigava uma biblioteca, o banco da praça onde sentava o Bacharel, a escola, a casa de padre Fidélio, o rio onde banhavam-se as moças da cidade e para o qual os meninos iam, cheios de malícia, descobrir as delícias escondidas dos corpos de mulheres, a mesa onde comiam os avós, a sala onde o corpo do avô Soares foi velado – a mesma em que poucas horas este mesmo avô tinha feito sua última refeição: “Na cabeceira do almoço, naquele meio-dia, vovô Soares foi quem mais comeu. Quando veio a hora do jantar, era o corpo dele que estava servido sobre a grande mesa, às velas, ao cheiro de incenso e ao choro de

mulheres” (PAIM, 1994, p. 17), todos esses lugares não são, no romance, apenas lugares de memória, mas são lugares também de formação da identidade de Teodoro. Este Teodoro que na velhice indaga, pensa e escreve como que para salvar da mediocridade o seu tempo.

Com a professora Agripina, na escola ou guardando a lembrança da imagem desta mesma lendo, à janela, sob a luz de um candeeiro, Teodoro aprende sobre o reino animal humano. É sobre o existir que ele dialoga com a professora em sua infância, nas aulas, e, mais adiante da vida, na juventude, com Genaro. Voltar a esses lugares, a essas lembranças é uma forma de Teodoro voltar à sua origem e é uma forma que não é passiva, porém assemelha-se a um ato revolucionário, na medida em que acolhe o apelo do passado ao presente. A descoberta desse novo material do passado lido agora por um Teodoro maduro, avô, ao lado de Alzira de cabelos brancos não é visto como uma ideia eterna do passado, mas como uma ideia que brilha no presente.

Quando Teodoro busca suas raízes para compreender a dor que sente ao ver Abelardo e Heloísa massacrados – árvores que configuram uma paisagem cara a Teodoro enquanto passante, enquanto pessoa ligada à história e à natureza, como nos disse Benjamin – são iluminuras o que ele busca e não apenas estar apegado a um passado que não quer passar. Pois:

O presente tem suas raízes no passado e tudo o que um dia aconteceu não pode ser simplesmente descartado, pois o passado não está morto. Ele continua lançando luz para a libertação da humanidade. (...). Esse índice misterioso que o passado traz, pode ser interpretado pela inteligência do homem em imagem de felicidade, pois cada época tem sua pré e pós-história, na qual a humanidade se reconhece. (CALLADO, 2006, p. 26).

O cão do conselheiro; fenômeno que acomete; Abelardo e Heloísa; Genaro, seu amigo, denominar-se documento e implorar para que Teodoro não permitisse que

queimassem o documento; tribuna mental: todas essas citações que permeiam todo o livro, de maneira constante, são exemplos do que Walter Benjamin denominou, em *Origem do drama barroco*, de alegoria:

A alegoria, que exprime a experiência do sofrimento, da opressão, do negativo, contrapõe-se à arte simbólica, que promete e antecipa a felicidade, a liberdade, a reconciliação e a realização. Enquanto esta necessita, para a sua decifração e superação, da crítica da ideologia, aquela é ela mesma crítica ou, pelo menos, remete á crítica. (HABERMAS, 1980, p. 176).

Comprendemos que essas imagens, no romance de Alina Paim, são procedimentos da arte alegórica porque tais figuras (a tribuna mental, o fenômeno e o massacre de Abelardo e Heloísa em especial) desnudam as ruínas culturais de que Walter Benjamin fala e que Teodoro experiencia.

A tribuna mental é uma saída para a opressão que é viver sob a Ditadura civil-militar, especialmente após ter sido demitido e aconselhado a não pensar e não falar. Teodoro abusa das alegorias para fazer seu leitor compreender que apesar de perigoso, escrever também pode salvar. Ao menos salvar o futuro de uma geração – a do seu neto Carlos. Para tanto, para vivenciar seu poder (o de discernimento político) resguardando a vida de sua mulher e de seu neto, Teodoro cria uma alegoria:

Tanto remexi no passado e infância que, certa madrugada, recordei uma frase de meu pai: “Rui Barbosa, a Águia de Haia, foi o maior tribuno do Brasil”. A águia não me impressionou mas a palavra tribuno se impôs. Sem que na ocasião meu pai visse a ignorância de seu filho, corri ao Dicionário e soube que tribuno outra coisa não era que orador, sujeito trepado em palanque, falando e esbracejando. Na escuridão do quarto, Alzira em paz, decidi tornar-me o maior tribuno mental. (PAIM, 1994, p. 13).

Se todos os fatos se passam na cabeça de Teodoro, este não deixa de agir, não despreza a ação, pois que escreve, anota, aconselha – porém, o campo de Teodoro não é o da oralidade, afinal de contas, as palavras são perigosas, as paredes têm ouvidos e o silêncio é geral. A saída de Teodoro se dá no campo da escrita. Seis vezes o fenômeno o assalta, mas a última declaração escrita por Teodoro, em seu caderno, é:

Pensamento, palavra e sorriso, as propriedades do homem. Vou esperar o dia nascer e não se pões o sol sem que haja resgatado nossa condição com toda a grandeza. Como? Não sei. Com bravura? Sereno, apenas. Bacharel do Cata-vento, até breve. Em busca de um sentido para a vida curvei em arco minha fração de tempo. Em esforço tenaz, transpirando ternura, agravos e amor, tentei vergar esse arco até que infância e velhice se tocassem e, do atrito, chamejasse esperança. Sem perspectiva de retorno, parto para a sétima vez, levando em cada mão um dos extremos de arco-íris. Manifestação de poder real, em consciência plena de dizer palavras sonoras e leais ao pensamento. Bacharel, Genaro, Primo Alberto, vou falar. (PAIM, 1994, 183).

A sétima vez, seria, então, a primeira manifestação visível e audível – Teodoro usa o termo “palavras sonoras” – às demais pessoas. E, porque Teodoro falaria, muito provavelmente seria punido. O relato, pois, deixado por ele, serve de explicação para Alzira, Ana Maria e Carlos: o homem não pode calar-se.

Abelardo e Heloísa: “Quem são Abelardo e Heloísa? São eles mesmos e, neles, eu Teodoro. O crime foi cometido contra nós três”. (PAIM, 1994, p. 83). Teodoro nos conta como conhecera Abelardo e Heloísa a partir da página 83 do romance. Até lá, o leitor não compreende bem, desconfia, se indaga, tenta avançar páginas para descobrir até que:

Coisa de cinco anos, num meio-dia de janeiro, meus olhos esbarraram neles. Estaquei no sol a pino, pasmo com a descoberta, querendo ver com força, para nenhum esquecimento vir apagá-los. Na transversal modorrenta do Jardim Botânico, as duas copas se invadiam, rosa e vermelho. Avancei calçada acima até o portão de ferro. No fundo, a casa fechada era desmazelo, paredes descascadas, estrias nas vidraças, telhas furta-cores de limo estorricado. Em moça fora bonita, mansão requestada pelo dono, cativo dela e querendo cativá-la. (...). Proprietário enamorado, deu-lhe flores. Não orquídeas. Cássia e flamboyant. Não me julgo imaginoso mas me desbraguei ali, mãos agarradas nas varas quentes do portão, os miolos em fervura. Heloísa e Abelardo! (Batismo de árvores. Vício tão fértil e animado que sou compadre vitalício de parques e jardins.) (PAIM, 1994, p. 83).

Todos os anos, Teodoro ia visitar Abelardo e Heloísa. Ia surpreender a renovação da lua-de-mel: Heloísa e Abelardo de copas agarradas. Até que, em um dezembro, pressente desgraça. Com o coração em desgoverno: “No fundo, a mansão sem portas e janelas, estuprada. Meus amigos, recém-esquartejados, folhas ainda quentes, flores com viço e cor”. (PAIM, 1994, p. 83). Teodoro identifica os mandantes do massacre em logotipo abóbora: “Imobiliária”. (PAIM, 1994, p. 83).

As paisagens mudam, o mapa afetivo, como diz Ecléa Bosí (1994) também muda. E Abelardo e Heloísa funcionam, para Teodoro, para os leitores do romance em tela, como um sistema complexo de significação. A morte do casal é a morte de um tempo, de uma relação do homem com sua paisagem, com a natureza, com sua história. Porém, essas figuras são alegóricas porque não pressupõem uma interpretação fechada da realidade.

Lemos o massacre de Abelardo e Heloísa, a tribuna mental e as seis manifestações do fenômeno em Teodoro como uma expressão de alegoria moderna: que é aquela onde a vida passa a ser representada como um incessante processo de choque. Nascida sob o signo de uma violência – a ruptura com a experiência e a tradição, substituídas pela vivência do choque – esta alegoria presta-se à valorização do escatológico, do grotesco, do excessivo. A alegoria moderna surge no momento em que se prepara a crise do mundo burguês, conectando-se com a polis perversa – para lembrar *As flores do mal* lida por Benjamin – em que as relações sociais se apresentam fragmentadas.

CONCLUSÃO

Assim como um filme tem seu começo marcado desde os créditos iniciais, o prólogo de um livro inaugura sua leitura e diz muito do que encontraremos no seu desenvolver-se. Em *A sétima vez*, temos o seguinte prólogo: “Aos septagenários, companheiros de condição neste planeta tumultuado” e “Ao flamboyant que me olha

pela vidraça, à gata siamesa que dorme enroscada sobre o dicionário enquanto escrevo, amigos e possuidores do mesmo dom preciso e ameaçado: a vida”.

Vimos a importância de Abelardo e Heloísa – casal de árvores, cássia e flamboyant – como alegoria da modernidade: aquela que atende a uma nova sensibilidade do homem exposto ao impacto da sociedade urbana e industrial. Teodoro vive às voltas com cursos de capacitação, máquinas, modernizações, ou seja, o nosso personagem está inserido num processo de modernidade e vive em choque com esta realidade:

Vi a face oculta do mundo. Era um código para lhe contar que enxergara a insensatez da Ciência e da Técnica, que desviaram a natureza e a vida, levianos, irresponsáveis, sem preparar as condições que acolham com humanidade as consequências de seus feitos e descobertas. Perversas, as últimas décadas do mundo (PAIM, 1994, p. 38).

E o livro é oferecido aos septagenários. É, portanto, a velhice, o processo de envelhecer o fio condutor e originador das anotações de Teodoro. Genaro, Alzira e Teodoro são personagens que estão relegados e que pouco contam nas representações predominantes no interior de nossa sociedade. Os velhos são pessoas, que comumente, são excluídas até mesmo gramaticalmente: “Não raro indagamos ao velho: ‘o que o senhor *fez* da vida?’ Ou à criança: ‘o que você *vai ser* quando crescer?’ Inadvertidamente, agimos como se, para eles, não existisse presente: o velho já foi, a criança ainda vai ser”. (OLIVEIRA, 2004, p. 266).

Alina Paim, escritora que privilegiava personagens centrais femininos, desta vez, desta única vez, criou um protagonista homem, avô, aposentando-se. Um homem, sim, porém a fragilidade estava ali. Teodoro viveu, assim como a autora, um século marcado por acontecimentos terríveis, as duas guerras mundiais e as impressões e consequências estão no livro, estão no modo de vida. Assim como a revolução russa, comunismo, fascismo, nazismo, Hiroxima não passam em branco nas anotações de

nosso personagem que, como marcou Benjamin, cada vez mais temia a perda da experiência, a perda da possibilidade de narração, pois os tempos eram duros dentro e fora do país – o imperialismo também fora visto sob o olhar crítico de Teodoro – e assim, ele sintetizava:

Intramuros não captei as que mudanças de uma ditadura interna e uma guerra mundial trariam aos países todos e a cada indivíduo em particular. Extramuros um polvo crescia, tentáculos se encravando em tudo, a estrangulava conceitos enraizados e dismantelar fortalezas de papel. (PAIM, 1994, p. 40)

A memória como ação, a memória que surge de maneira involuntária, a memória carregada de afeto, as recordações, as reconstituições, a busca por identidade, por como diz o personagem, identificar-se. A memória é a substância mais forte e mais variável deste livro. Ela está a todo momento pulsando. É uma memória política, de ação e ao mesmo tempo uma memória afetiva, uma memória do corpo de Teodoro.

A memória toma, aqui, as dimensões possíveis a uma memória, à memória de um homem. Os objetos, os lugares, as paisagens da cidade. Os objetos que se tornam biográficos. O colar de Alzira que Teodoro penhora para alugar um quarto para uma amante. O colar de Alzira é um objeto biográfico, daqueles que contam a história familiar de seus possuidores. Objetos que envelhecem conosco, como sintetiza Ecleá Bosi (1994). Os espaços e os objetos de memória também estão marcados nas anotações de Teodoro.

Apesar de toda essa dimensão voltada ao passado, a atualização da memória permeia todo o livro, é fonte de preocupação de Teodoro. E esse caráter é forte pela presença de Carlos, o neto. Teodoro se indaga “Como pode essa criança, nascida de carne minha, tornar-se braço forte de Ditadura e de Gerência?”. (PAIM, 1994, p. 36) quando imagina um futuro para seu neto. Não o quer vivendo sob um regime opressor

politicamente e também não o quer um homem que não saiba fazer a crítica de seu tempo, sugado pela Ciência e pela Técnica, um braço forte de gerências.

A relação que Teodoro trava com o neto não é uma relação do tipo de avô que conta histórias feitas – Chapeuzinho vermelho, Branca de neve. Teodoro deixa um relato escrito, diverso do calor das conversas e da cultura oral, porém a narrativa que ele deixa para seu neto é animada pela força da vivência, pela substância da experiência – como o pai de *Experiência e pobreza*, de Benjamin.

Teodoro quer mudar, aprender, ensinar, recuperar a condição de sujeito, pois vive sob o regime da ditadura e sob as consequências de se ser velho numa sociedade de consumo, numa sociedade de produção, enfim, uma sociedade capitalista.

BIBLIOGRAFIA:

ANKERSMIT, F. R. La verdad en la literatura y en la historia. In: OLÀBARRI. Ignacio y CASPISTEGUI. Francisco Javier. (dir.). **La Nueva historia cultural: La influencia Del postestructuralismo y el auge de La interdisciplinariedad**. Madrid, Editorial Complutense, 1996.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e Família. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 29-42.

BARTHES, Roland. **O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Rua de mão única.** São Paulo: Brasiliense, 1997.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CALLADO, Tereza de Castro. O drama da alegoria no século XVII barroco. **Kalagatos – Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE**, Fortaleza, v. 1, n. 2, Inverno 2004.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

COSTA Lima, Luiz. **Teoria da Literatura em suas fontes, vols. 1 e 2.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

EAGLETON, Terry. **Depois da Teoria – Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Teoria da literatura: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FILLOUX, Jean-C. **A memória.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Lembrar, escrever, esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços.** Porto Alegre: LP&M, 2005.

GILFRANCISCO. **A romancista Alina Paim.** Aracaju: Edições GFS, 2008.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HABERMAS, Jürgen. **A crise da legitimação no capitalismo tardio.** Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1980.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos – o breve século XX 1914-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória.** Universidade Cândido Mendes, Museu de Arte Moderna RJ, 2000.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin – O marxismo da melancolia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KUNDERA, Milan. **A cortina: ensaio em sete partes.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LACERDA, Sônia. História, narrativa e imaginação histórica. In: SWAIN, T. N. (org.). **História no plural.** Brasília: Ed. UNB, 1993, p. 9-42.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes.** São Paulo: Paz e Terra, 2004.

OLIVEIRA SALLES, Paulo de. Avós e netos nas classes populares: a recusa de não se sentir em lugar algum e a redescoberta de novo projeto de vida. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Marcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível.** Campinas, SP: Unicamp, 2004.

PAIM, Alina. **A sétima vez.** Aracaju: Fundesc, 1994.

POLLAK, Michael. Memória e identidade Social. In: **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa (Tomo I)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RIOUX, Jean-Pierre. A memória coletiva. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. (direção). **Para uma História Cultural**. Editora Estampa, 1998.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. História, Memória e Identidade. In: GOMES, Carlos Magno & ENNES, Marcelo Alario. **Identidades: Teoria e Prática**. São Cristóvão: Editora UFS, 2008, p. 46-55.

SANTIAGO, Silviano. Para além da história social. In: **Nas malhas da Letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEIXAS ALVES, Jacy. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Marcia (orgs.). **Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. O testemunho: entre a ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SILVEIRA, Pedro Telles da. A memória saturada: discussão sobre os testemunhos dos militantes de esquerda na redemocratização brasileira (1977-1984). In: **Revista Reflexões**, Londrina, v. 1, n. 1, p. 21-40, 2009.

SILVIANO BRANDÃO, Ruth. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

WALIA, Shelley. **Edward Said y La historiografía**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da História. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48.

_____. **Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 2001.

WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.). **Palavra e imagem, memória e escritura**. Chapecó, Argos, 2006.