

fundos.

Piglia escreve contos parapoliciais, conferindo-lhes o estatuto ambivalente de teoria e ficção, ao valer-se das artimanhas do gênero como denúncia do mito da escrita pura, inocente e autêntica. Sua posição é emblemática para se repensar, hoje, o lugar da crítica e da literatura que se produz no Terceiro Mundo. O estreito vínculo da forma ensaística com as transformações e os experimentos de uma sociedade em mudança alerta ainda para o papel do autor no texto da história, em que é solicitado a refletir não apenas sobre o que tem a expressar, mas sobre o *como* da expressão.

LAPSOS DA MEMÓRIA

Reler o texto do passado consiste na atualização, pela escrita, de uma prática que movimenta o que se acreditava estável, fragmentando-se a unidade imaginária que se constrói de si. Esse desconforto justifica a resistência do sujeito em relatar experiências, que, no lugar de recompô-lo, o recortam, como na restauração de um vaso quebrado: a marca do remendo dos cacos permanece, reforçando a fragmentação. Este gesto de investidura da imagem é motivado pelo desejo de restauração e desnudamento, operação ambivalente de se resguardar e se expor ao olhar dos outros. Essa restauração obedece a dois princípios de interpretação do texto da memória: realçar o desenho do vaso, os contornos bem delineados, as cores usadas na criação de um efeito estético, sem esconder, contudo, o que foi recalcado em virtude de limitação teórica.

A metáfora do vaso, remetendo à idéia de recomposição e reelaboração da memória, ou de um texto "original" que retorna à superfície, é evocada por Pedro Nava, em *Bau de Ossos*, para introduzir sua viagem em torno do passado. Como quem, com mão paciente, vai compondo um *puzzle*, o memorialista conscientiza-se da impossibilidade de completar a paisagem, pelo fato de existirem

peças que faltam e por estas deixarem "buracos nos céus, hiato nas águas, sombras nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo — como vitrais fraturados".¹¹ Através do método de recomposição, próprio da arqueologia, em que o pedaço de jarro encontrado impulsiona a reconstituição suplementar do objeto, também os fatos e palavras vão atuar como fragmentos da vida a ser reescrita.

Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... A mesma de Cuvier, partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e osso por osso, o esqueleto da besta. A mesma do arqueólogo que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstruir em gesso para nele encastrar o pedaço de louça que o completa e nele se completa.¹²

O fragmento, em Nava, este "pedaço de louça" que reconstrói o restante do jarro, vincula-se à visão de totalidade da reescrita arqueológica da memória. Distinta é a postura de Benjamin, que, ao discorrer sobre a tradução, em "A Tarefa do Tradutor", emprega também a metáfora da ânfora para desconstruir a noção de totalidade e enfatizar o valor do fragmento.¹³ O original e a tradução, considerados como fragmentos de uma língua maior, e independentes de uma adequação entre natureza e linguagem, se articulam de modo a sugerir que os fragmentos são fragmentos, restando sempre a marca dos cacos e dos remendos. Segundo Paul

¹¹ NAVA. *Baú de ossos*, p.41.

¹² NAVA. *Baú de ossos*, p.41.

¹³ Cf. BENJAMIN. *La tâche du traducteur*.

de Man,¹⁴ a tradução, para Benjamin, é o fragmento de um fragmento, por quebrar constantemente o fragmento e nunca o reconstituir.

Como os cacos de uma ânfora, para que, nos mínimos detalhes, se possam recompor, mas nem por isso se assemelhar, assim também a tradução, ao invés de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, em um movimento amoroso que chega ao nível do detalhe, fazer em sua própria língua o modo de significar do original. Do mesmo modo que os cacos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, assim também original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior.¹⁵

A imagem do vaso é ainda curiosamente representada na transposição, para o cinema, de um conto de Pirandello, no filme *Kaos*, dos irmãos Taviani. Uma das cenas do filme é protagonizada por um restaurador de cerâmica — personagem auto-suficiente e cômica — que é solicitado a reparar um grande vaso quebrado. Terminado o trabalho, vê-se preso no interior do vaso, no buraco onde se colocara para colar os cacos quebrados. A restauração do objeto se pautou pela ilusão de suprir a falta e de não deixar nenhum remendo visível.

Tal cena, dentre várias conotações possíveis, se associa à questão do olhar introspectivo da memória na reelaboração do passado ou na tradução da obra do outro. Na verdade, é o objeto que aprisiona aquele que efetua o trabalho de recuperação, obrigando-o a pagar o preço por seu desejo narcísico de autosuficiência. Recuperar é, portanto, perder-se no outro e abandonar a imagem ilusória de uma intocável subjetividade. O buraco que confina o restaurador chama a atenção para si próprio e seu estatuto de lugar

¹⁴ DE MAN. Conclusões: A tarefa do tradutor de Walter Benjamin, p.121.

¹⁵ BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.XVII-XVIII.

vazio, razão de ser do vaso. Ao processar a colagem narcísica dos fragmentos na busca do todo sem rasuras, o restaurador torna-se escravo de seu gesto onipotente. A única maneira de sair do buraco é quebrar o vaso, libertar-se do vazio que o prende, *desfazendo* o trabalho realizado.

No exercício de reelaboração, reconhecem-se os ganhos e as perdas que passam a ser avaliados mediante as condições teóricas de sua produção. Exige-se, para tal, a articulação da memória e do esquecimento, da presença e ausência de dados que configurem o material cinzento e contraditório do passado. O esquecimento, ao acenar para o lugar da falta, do que escapa à inscrição e à simbolização, impulsiona, no presente, o exercício de reelaboração da experiência. Funciona ainda como meio de driblar a memória dos arquivos, parasitária e a serviço do armazenamento do saber. Essa imagem não idealizada da memória coincide com a versão foucaultiana da proposta anti-historicista de Nietzsche: "a genealogia é cinza; ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos".¹⁶

Conclui-se que o saber não se faz por acúmulo mas por saltos, seguindo o compasso de uma temporalidade intermitente e serial, com efeitos equivalentes à "posterioridade" freudiana. Para Roberto Corrêa dos Santos, "o saber não se faz por acúmulo, nem por sofreguidão. E seu tempo não é sempre igual. O tempo de aparecimento de um saber não coincide com o tempo de sua elaboração. O tempo da elaboração (al)química do saber, realizada por uma pessoa, ou por uma cultura, este tempo que torna o saber uma ação, este só se dá enquanto posterioridade".¹⁷ Os traços de memória, ao serem comprimidos pelo recalque, produzem novos tipos de significação através do processo de *perlaboração* de experiências anteriores.

Em sua reflexão sobre a reescrita da Modernidade, Lyotard apropria-se da técnica de memória em Freud, associando o processo de anamnese à escrita, à perlaboração, no presente,

¹⁶ FOUCAULT. Nietzsche, a genealogia e a história, p.15.

¹⁷ Cf. SANTOS. Para uma teoria da interpretação, p.26.

daquilo que não foi ainda pensado.¹⁸ Segundo o filósofo, o prefixo *pós*, de pós-moderno, não significa um movimento de *come back*, de *flashback*, de *feedback*, de repetição, mas um processo em *ana*, um processo de análise, de anamnese, e de anamorfose que elabora um esquecimento inicial; abandonam-se as sínteses já estabelecidas e deixa-se trabalhar, de forma flutuante, a *Coisa* recalcada. Essa perlaboração encontra na escrita sua forma de reelaborar a modernidade, substituindo-se a idéia de um retorno ao começo pelo movimento de inscrição sobre si mesma, na forma de uma escrita infundável.¹⁹

Mas a cena não pretende reproduzir fielmente a pretensa "cena primitiva". Ela é "nova" porque é sentida como tal. Pode dizer-se que o já acontecido ainda está presente, vivaço, vivo. Não presente como um objecto, se é que um objecto pode estar presente, mas como uma aura, como uma brisa que sopra ligeiro, como uma alusão.²⁰

Na leitura filosófica da história, Benjamin evoca a força revolucionária do presente, que lança o olhar em direção ao passado com o propósito de re-citar os mortos, por meio do gesto ritualístico de renascimento histórico. O presente é um tempo impregnado de *agoras* e se comunica com diversos momentos do passado. Segundo Rouanet, em *Édipo e o Anjo*, a proposta benjaminiana de história é formulada com irreverência diante do processo causal positivista e do surgimento do novo a partir das ruínas do passado:

¹⁸ Cf. LYOTARD. Reescrever a modernidade.

¹⁹ Cf. LYOTARD. *Le postmoderne expliqué aux enfants*.

²⁰ LYOTARD. Reescrever a modernidade, p.40.

Cada época revolucionária constitui um presente que não se compreende como a culminação de um processo histórico, e sim como um momento encarregado de abolir esse processo, de fazer soltar pelos ares o *continuum* da história, salvando o passado.²¹

A proposta de salvação do passado é belissimamente metaforizada na transformação do quadro de Klee, *Angelus Novus*, em objeto teórico, revertendo-o em alegoria da história.²² Em situação paralela, destaca-se a figura do touro, tornada símbolo do sacrifício e da força renovadora do presente, que deverá ser agarrado "firmemente pelos chifres". Como o touro que necessita morrer para renascer, o instante, para durar, terá que ser extirpado de sua temporalidade própria. Libera-se o instante pela interrupção da continuidade de uma falsa história:

O quadro autêntico pode ser antigo, mas o autêntico pensamento é novo. Pertence ao presente. É certo que o presente pode ser pobre e considerado o certo. Mas, como quer que seja, é preciso agarrá-lo firmemente pelos chifres, para poder consultar o passado. É o touro cujo sangue deve preencher o poço para que as sombras dos mortos possam aparecer à superfície.²³

O interesse suscitado pelo texto de Benjamin recai menos na dimensão salvadora do passado do que na interpretação aguda que realiza da tradição. Sua sensibilidade para perceber o caráter ambivalente da tradição — o lado conformista e o lado renovador — configura-se na imagem do colecionador que, com seu olhar crítico, desfaz os laços usuais do objeto com seu contexto de origem, remetendo para um novo espaço de significação.

²¹ ROUANET. *Édipo e o anjo*, p.22.

²² Cf. BENJAMIN. Sobre o conceito de história.

²³ BENJAMIN, apud ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p.171.

O procedimento teórico de Benjamin referente à filosofia descontínua da história — o *agora* que surge nos arquivos empoeirados da memória — permite associá-lo à perlaboração freudiana e à reescrita da Modernidade em Lyotard, envolvidos que estão no mesmo projeto semiológico, no qual o saber está em constante processo e em ritmo de ensaio.

Na supressão do conceito de tempo positivista — o passado como fonte de conhecimento futuro — apaga-se o pressuposto de existir certa continuidade na transmissão de experiências, uma vez confirmada sua duração instantânea. A reescrita do passado resgata no presente essa dimensão, ao recompor e refazer tramas, sem qualquer intenção de reconstituição de verdades ou da ilusória autenticidade de um relato de vida. O sujeito, enquanto efeito do dispositivo representativo, desaparece também na representação, vendo-se impossibilitado de ser recuperado ou restaurado como memória e identidade uniformes.

No mesmo ritmo de ensaio, são trazidos à cena da escrita dois autores latino-americanos, Octavio Paz e Mário de Andrade, por revelarem a mesma paixão pela força do presente e pela reconstrução crítica do passado. A conhecida reflexão de Paz sobre o moderno, a *tradição da ruptura*, ou a *poética do agora*, não aponta para uma ruptura com o passado, nem para a utópica visão de futuro. Ao postular a arte moderna como crítica de si mesma, e, por essa razão, capaz de gerar sua própria mudança — e sua morte — Octavio Paz reconhece o caráter precário desse saber, que se inscreve de forma dramática e irônica. O presente, instantê fugaz e provisório, rompe com a idéia de origem incrustada no passado e a transporta para o *agora*, tempo que inaugura começos e cria associações com a história. Na confluência simultânea de tempos no presente, o escritor moderno transforma a visão de passado e elege seus precursores.

A visão do agora como centro de convergência dos tempos, originalmente visão dos poetas, transformou-se em uma crença subjacente nas atitudes e idéias da maioria de nossos contemporâneos. O presente tornou-

se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém esta mudança não implica o desaparecimento do passado e do futuro. Ao contrário, adquirem maior realidade: ambos tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão presentes no agora.²⁴

Com Mário de Andrade, constata-se a dupla postura diante do passado: ora utiliza-se do processo de "traição da memória" como artifício astucioso para apagar os traços e esquecer lições herdadas da tradição, ora revitaliza a memória dessa tradição, ao se empenhar na luta pela preservação do patrimônio cultural brasileiro. Como intelectual e homem público, colabora no programa cultural do Ministério Capanema, elabora projetos e restaura a "fraca" memória cultural. Convivendo, de modo coerente, com esta visão contraditória da memória, opta, na criação artística, pelo apagamento dos modelos e pela rasura das origens, cujo exemplo mais significativo é a personagem Macunaíma, o grande desconstrutor de linguagens.

Em carta a Sousa da Silveira, confessa ironicamente ser a ausência de memória um dos maiores defeitos de sua formação intelectual. Nesse e noutros momentos, revela-se contrário à prática da memória como marca de erudição e acúmulo de saber. O que importa, no gesto de rememoração, é o resíduo do instante e o avesso do acontecimento, as cenas esquecidas e apagadas pelo olhar comum.

O meu principal defeito intelectual, falha espantosa pela sua enormidade, é a falta de memória. Não tenho absolutamente memória nenhuma, mas absolutamente nenhuma (...). Em mim só conservo melancolicamente como que um salão depois do baile. Pelos riscos no

²⁴ PAZ. *Os filhos do barro*, p.198.

chão, pelas migalhas, pela desordem das cadeiras, a gente percebe que muita coisa se passou ali...²⁵

Ressaltar esta face ambivalente de Mário é endossar a leitura mais recente que se tem feito de sua obra — e de sua posição como intelectual e homem público — calcada na revisão do Modernismo e de seus traços esquecidos.²⁶ Representa, ainda, uma postura diante da história da literatura e da própria crítica, quando se processa a retomada de discursos recalcados no passado, ou a releitura das generalizações, as quais impedem um recorte mais complexo do sistema literário. O Modernismo, interpretado tanto no seu gesto de romper com o passado, quanto na reelaboração da tradição, manteve sempre o convívio com o velho e o novo, o passado e o presente. No entanto, essa contradição era muitas vezes apagada pela crítica, que se voltava sempre para a valorização, no Modernismo, da tradição da ruptura.

"O importante não é ficar, é viver" — a deliberada consciência do agora, do transitório e do contingente se condensa neste desabafo de Mário a Drummond, em carta de 1924. Confirma-se a proposta estética do Modernismo — a valorização do momento presente e a estetização da existência — mas inverte-se o papel desempenhado pelo escritor no seu cuidado e preservação do acervo cultural do país. A relação de Mário com esse acervo rompe com a ilusória restauração de uma imagem, deixando-a revelar-se em sua constituição múltipla. Repete, também, o papel do colecionador benjaminiano, que, ao brincar com a seriedade e a solenidade dos sistemas hierárquicos, embaralha os objetos que colhe, dissemina as diferenças e trai conceitos preestabelecidos.

²⁵ FERNANDES. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, p.162-163.

²⁶ Cf. SANTIAGO. A permanência do discurso da tradição no Modernismo.