

A “magia” da palavra e da memória em *O risco do bordado*, de Autran Dourado o poder de constituir o mundo

Adriana R. Sacramento

...a repetição é para a criança a essência da brincadeira ... nada lhe dá tanto prazer como 'brincar outra vez' ... Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. Tudo seria perfeito, se pudéssemos fazer duas vezes as coisas' ... A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início ... A essência da representação, como da brincadeira, não é 'fazer como se', mas 'fazer sempre de novo' ... Um poeta contemporâneo disse que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?

WALTER BENJAMIN, “BRINQUEDO E BRINCADEIRA”

João, Zito, Maximino, Tomé, Zózimo, Alfredo, Mariano, Xambá, ... Assim alocados, dispostos em uma ordem seqüencial, esses nomes não revelam existência, ruídos, vestígios, vida, ou seja, não são linguagem porque ainda estão silenciados pela ausência de uma articulação que os represente. Entretanto, é desse processo de nomeação (desvelamento dos nomes) que o ambiente vivido vai retornando e fundando o ambiente ficcional em *O risco do bordado*, de Autran Dourado. Nomeação e memória compõem um enlace. Através dos nomes, ou seja, pela nomeação, as coisas não existentes ganham vida e recompõem o risco de um mosaico de histórias que ficaram suspensas ao longo do tempo, propelindo a memória (coletiva ou individual) de uma família, de um local, de uma região, tal como um bordado. Nomeando, o narrador começa a delinear o risco, o fio “desta história que ... [vai] lembrando, aos

poucos recuperando como um bicho-de-seda ou uma aranha [que] vai tirando de si o fio da própria teia” (*RB*, 68)¹, ou seja, tece a trajetória temporal das reminiscências vistas pelos olhos do menino João. A palavra é o instrumental que cosmogoniza a narrativa e que luta contra o esquecimento, por isso o seu cunho é a memória. O texto (tecido/tessitura) vai sendo desfiado no sentido de recompor a tapeçaria jazida no esquecimento; as mãos que o compõem são mãos de Penélope.

O romance então se coloca como monumento, pois celebra, como diz Le Goff², a inscrição de um tempo permeado de vozes que são a representação ficcional do real. O texto aparece, então, como uma possibilidade de lapidar ou registrar o que não poderia ser esquecido. Nesse limiar “a memória se torna história” e a escrita o “suporte da memória” e dessa relação nasce “uma nova memória romanesca, a recolocar na cadeia ‘(...)–história–romance’”³. E ainda, segundo esse autor, a narrativa é também urna, pois sua matéria é de peleja contra a morte, visto que se consagra em procurar, como diz Dantas⁴, “no miolo da palavra” e das reminiscências, a fundação da vida. Como trabalha com vozes, com olhar e com *personas*/personagens, sua matéria é a representação do humano – em sua condição humana, seus atos melhores e/ou piores – e em consequência disso a narrativa tangencia o lugar e nele a vida experienciada.

O sentimento de experiência que flui em *O risco do bordado* faz com que este romance se comunique com os homens e ainda comunique os homens, por isso as histórias (micro-narrativas) são feitas, sobretudo, da existência vivida. O vestígios da vida social fazem-se, como diz Walter Benjamin, presentes pelas “coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata”⁵.

A palavra – nomeação e constituição de uma realidade social

...memória carece de nomes e numes. A memória carece de numes.

ALFREDO BOSI

A palavra em *O risco do bordado* se constitui, para a narrativa, sob duas possibilidades: uma estrutural (constituição do texto) e a outra como representação para constituição de uma realidade. Entretanto, de um mesmo imo subjaz a narrativa: a nomeação. Os nomes montam o espaço, o sujeito e o tempo, posto que desvelam o ambiente ficcional. No instante em que são lembrados e pronunciados pelo narrador é que as histórias vão saltando do

fundo da memória e sendo regurgitadas na narrativa. É por essa senda, como nos revela o personagem Dr. Alcebíades, que João vai montando o seu bordado: “Eu acho engraçado é você guardar esses nomes todos, compor uma ciranda com eles. Você vive para isso, dá importância às coisas miúdas” (RB, 208); e ainda mais adiante quando Seu Dionísio (delegado de Duas Pontes) presentifica Xambá pela lembrança do nome que João repuxa do tempo: “Agora que João tinha falado, se lembrava bem, clarinho agora; água de mina” (RB, 216). E assim, Duas Pontes e seus moradores vão saltando do tempo conduzidos por João.

No capítulo intitulado *Viagem à Casa da Ponte*, que trata da rememoração de João sobre o universo em uma casa de “favores”, são filtrados da memória deste menino os nomes que vão compondo o ambiente ficcional dessa micro-narrativa. À página 10 eles surgem: Zilá, Violeta, Felícia, Ciganinha, Lina, Teresinha Virado. Essas personagens, até então submersas na casca de seus nomes, vão logo adquirindo uma representatividade simbólica, isto posto pelo olhar que sobre eles se encerra. Tanto o lugar quanto as personagens alcançam uma dimensão mítica: “Na Casa da Ponte é que elas realmente viviam, viviam uma vida mítica. Eram como ninfas: de noite à luz de candeias volantes, saíam a cantar pelos bosques” (RB, 10). Nesse instante se observa que todo o primeiro momento da narrativa se descortina sob o olhar desse menino-ingênuo, a partir do qual as ações são engendradas. Olhar de menino que é captado em toda sua inocência; inocência esta que impregna, principalmente, os três primeiros capítulos. A narração ganha uma dimensão lúdica que penetra o discurso utilizado para a constituição das personagens.

O uso da linguagem depende, segundo Bourdieu, da posição do locutor, do poder performático que as palavras ganham na voz do emissor, “cujas palavras constituem no máximo um testemunho, um testemunho entre outros da garantia de delegação de que ele [porta-voz do discurso] está investido”⁶. João possui o capital simbólico acumulado que lhe garante, sobre as demais personagens, a *magia social* da palavra. Ele possui o *skeptron*⁷ (cetro) e, por isso, se torna o detentor da toga que vasculha os porões da memória familiar. Essa autoridade exercida por João, a qual lhe torna o porta-voz da família, é adquirida pelo domínio da palavra e, por extensão, da escrita da mesma; autoridade esta que aparece no capítulo intitulado *As vascas da morte* quando João, nesse momento já no colégio, lucubra como irá redigir uma carta que comunique à Vovó Naninha a morte de seu irmão: “Do fundo de sua agonia, tio Maximino dava um último olhar para ele. Lembrança pra Naninha, minha querida irmã – o velho querendo dizer. João completaria o recado, bordaria a

frase que o tio tinha tentado dizer. Agora sabia muitas palavras, era bamba em sinônimo” (RB, 47). É recorrente também a quantidade de vezes que João, no romance, tem necessidade de nomear as coisas ao seu redor. A questão é: enquanto vai nomeando as coisas ao seu redor ele também vai tomando posse da coisa nomeada: “Bem de repente cheguei ao tempo em que eu devia ter uns dezesseis, vamos dizer dezessete anos, e o circo era o Circo Milano, a que cheguei por carambola, principiando por me lembrar de Vovô Tomé me levando para ver armar circo, não o circo Milano mas outro cujo nome é o cuspe que eu ainda não fabriquei” (RB, 68). E, assim, o discurso de autoridade que é veiculado pela palavra o torna reconhecido pelo grupo.

Aos poucos esse discurso, inicialmente ingênuo, vai sendo cotejado com a visão do garoto que se faz homem, posto na travessia do tempo narrativo: “E cada dia, cada mês, uma nova marca (um pêlo, uma espinha, um fio de barba) ia assinalando a mudança que dentro dele se processava velozmente (a velocidade do trem etc.)” (RB, 163). É assim que podemos perceber, no capítulo intitulado *As roupas do homem: espessa cortina da morte*, o olhar da criança transformado pelo viés do adulto, já então impregnado pelo mundo social do qual participa. Em *Espessa cortina da morte* (acima mencionado), Dr. Alcebíades – médico da cidade de *Duas Pontes* – lembra, com a ajuda de João (*mnemon* dos nomes), das moradoras da Casa da Ponte e refuta aquela primeira visão adâmica do mundo na qual estava imerso o garoto: “Não eram ninfas coisa nenhuma, umas pobres-coitadas o que elas eram. Levadas para a vida por pobreza, imbecilidade, meio social cheio de besteiras. Gonorréias, sífilis, esse mundéu de flores pobres” (RB, 207). Percebamos que os nomes-adjetivos que agora transitam em torno dos nomes-substantivos refletem, representativamente e de modo categórico, as “meninas-ninfas” da Casa da Ponte: flores pobres, pobres-coitadas, imbecilidade etc. O Dr. Alcebíades faz, nesse momento, o papel de agente autorizado do discurso, sua função médica lhe autoriza, desde o início, esse falar o qual engendra um discurso categórico desvendando a primeira impressão juvenil. A manifestação dessas duas possibilidades – mulheres-ninfas e mulheres-pobres/coitadas – não se anulam, elas convivem em um mesmo ser. Essa dicotomia da condição feminina espelha a realidade social da qual é matiz a narrativa, qual seja: o universo masculino.

Essas relações de representação simbólica, segundo Walter Benjamin, atingem ao que ele chama de jogo de semelhanças, onde o representado corresponde ao jogo mimético estabelecido com a realidade. Desse jogo, nasce a realidade do espelho que, em *O risco do bordado*, reflete as marcas da mão por detrás da escrita: o autor, produtor da obra. A representatividade do

universo ficcional está permeada pela vivência subjetiva do autor e, provavelmente, por suas relações sociais. A realidade externa à obra adentra nas relações estabelecidas entre as palavras impregnado-a, como diz Benjamin, com o mesmo jogo que fora se processa: “É digno de nota que esta [a palavra escrita] pode esclarecer a essência das semelhanças extra-sensíveis (...) através da relação entre imagem escrita de palavras ou letras com o significado, ou com a pessoa nomeadora”⁸.

Pensemos em *Las Meninas*, de Velásquez, onde o representado, o quadro-pintura, reflete a mão de seu pintor. A disposição e organicidade dos elementos pictóricos projetam a visão pessoal (social, política e histórica) do artista/artífice, a representação e o elo com a realidade “extra-sensível” do quadro: “o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente”⁹ ou, poderíamos dizer, representam-se nas cores diluídas na página/moldura. De maneira análoga, esse mesmo fundo de cores, imagens, tonalidades e palavras-símbolos atestam a presença de uma mão e do mundo por sob as camadas palimpsêsticas da página, apontam, como diz Bourdieu, para o *habitus* social do autor e a maneira como este frui o universo no qual está inserido. Por exemplo, quando silencia a voz das prostitutas na obra, sendo seqüestradas pela voz do outro (do homem, do médico, do amante), fica delineada, desde já, a opção de voz masculina que é impressa no romance.

Tantos quantos se permitem olhar percebem, pelo jogo das semelhanças e da representatividade, que ali, em *O risco do bordado*, se sustentam o macro – aqui ponderado como o universo social – e o micro, representado pelo universo pessoal no ambiente ficcional da narrativa, jogo de espelhos que refletem dois mundos; pois como nos revela Bourdieu: “O corpo está dentro do mundo social, mas o mundo social está dentro do corpo”¹⁰. Tanto quanto se permitem olhar se vêem em *O risco do bordado*: o opressor e o oprimido habitam o espaço erigido para a execução da obra, sendo que às vezes essas duas condições convivem dentro de um mesmo espaço subjetivo. Pensemos, então, em Xambá: Jagunço temido e valente, mas revertido à condição de presa pelo amor de Felícia, umas das que residem a Casa da Ponte.

Como vimos, o ato de nominar não é ingênuo, ele carrega os pesos dos papéis sociais, a carga simbólica do discurso, o fardo categórico da representação; os nomes são indícios do mundo em representação, onde as relações entre palavras e coisas se estabelecem pelo jogo, sempre ilusório, entre o reflexo e o refletido: o homem real e o que no espaço de representação

é o representado. Por conseguinte, as fronteiras entre o mundo ficcional e o social maleabilizam-se, interpenetram-se, pois como mesmo diz Bourdieu, a “nomeação contribui para constituir a estrutura”¹¹ do mundo social no ficcional e este no social. Em última análise, a palavra regida pelos nomes tece o fiar da memória.

O fiar da memória

Se a realidade é precisa, a memória não o é

J.L. BORGES

Como vimos, o ato de nomeação vai revelando o procedimento pelo qual se constrói a memória¹² na narrativa de *O risco do bordado*. Nesse aspecto, cumpre lembrar que o romance é composto de sete capítulos que se constituem em micro-narrativas, visto que podem ser lidas isoladamente. Em cada uma destas micro-narrativas se elege um determinado membro da família e um recorte individual do âmago da história coletiva (familiar). A obra se constitui como um *álbum*¹³ que alguém folheia com os olhos e demais sentidos. Para ser mais precisa, a escritura do texto mais se assemelha ao ato de (des)fiar um grande bordado. Cada linha, cada cor ali aplicada em seu ato particular, corresponde a uma matiz individual e eletiva dos moradores de Duas Pontes.

Em percurso pelo tempo e atinado por aquilo que foi esquecido, o narrador (em geral em terceira pessoa), esse guardião dos nomes, faz uso de seus sentidos para desfiar as linhas desse bordado imagético: “Depois, depois, como foi mesmo depois? Só depois, muito depois, já longe dali, noutra lugar, noutra tempo, outro coração, foi que João pôde juntar e separar dentro de si as variadas figuras do calidoscópio, a mistura confusa de cores, cheiros, gestos, risos e falas” (*RB*, 28). Para tanto, é sintomático que o número 7 (total de capítulos) seja uma conjugação entre o número 3 (relativo aos três estágios do tempo: passado, presente e futuro) e o número 4 que simboliza o mundo material: o homem criado e revelado. O número 7, por essa soma de números-símbolos, equivaleria à totalidade do tempo em movimento, o caminho. Percurso e sensações marcam essa trajetória: “O menino ia ficando para trás, em breve só restaria o homem (...) Ia ficando para trás com a ligeireza com que correm os postes de telégrafos vistos de uma janela de trem, engolido pela voracidade do tempo, enterrado nas brumas (...) Ele viajava (...) viajava no espaço e no tempo” (*RB*, 162).

Por essa via, é através dos sentidos de João (do escutar, do sentir, do olhar e do tocar) e do singrar no tempo – périplo em que João-menino vai se

tornando João-homem – que a narrativa se constitui. O tempo de infância (capítulos 1 a 3), o de família (capítulos 4 a 6) e o que introduz a comunidade (capítulo 7) vai sendo desalinhavado pela travessia sensorial desse menino: sentindo o leite-de-rosas descobre a mulher, os sentimentos, o sexo; ouvindo, mergulha nos arcanos da família; olhando, recompõe um traço da história e com mãos tateia essa história imersa no tempo: “E tudo (qualquer coisinha de nada, um cheiro, uma cor, um fiapo de imagem) lhe restituía os dias antigos, as coisas passadas” (*RB*, 164).

No recôndito da memória individual vai sendo recontado aquilo que aconteceu, ou que deveras não tenha sequer ocorrido. Desse modo, lembrar é sempre recontar, é imaginar e fantasiar as coisas passadas “não como realmente [tenham] acontecido, mas acrescentadas, escurecidas, umedecidas, contaminadas por outras lembranças (...) escondidas nos subterrâneos da memória” (*RB*, 164). A narrativa, nesse percurso, se constitui num mergulho no labirinto temporal, onde o que se procura recuperar é justamente o fugidio, o esquecido; “com a paciência de uma aranha tecedeira” (*RB*, 151), o menino tece histórias que em tempo familiar não poderiam ser contadas: a loucura de tio Zózimo; a culpa de Vovô Tomé pela omissão ao pai Zé Mariano; o silêncio feminino de tia Margarida beirando a loucura; a paixão de tio Alfredo por Felícia, “moça-dama” da Casa da Ponte; a valentia e a submissão amorosa de Xambá-Jagunço. Histórias que ao se fazerem lembranças de menino doíam de tanto que se tentava localizá-las no tempo e, sempre fugidias, velavam-se “debaixo de escondidas escamas” (*RB*, 147).

No capítulo 6 do romance, o já então João-homem sabia que o relembrar, o historiar o passado, não é ação que se faça por uma só trajetória ou que se possa ter como uma única verdade; no bordado que se fia, as cores, a figura e a trajetória da linha podem ser empregadas sobre o pano de diversas formas. Assim, esse memoriar é erigido como uma possibilidade em meio a tantas outras e o passado não será o que realmente aconteceu, mas como imaginamos que tenha acontecido, será, nesse caso, reinvenção ladrilhada pela fantasia e imaginação de quem rememora. Por esta causa, a ação de lembrar, segundo Walter Benjamin, requer sempre imaginação e fantasia, pois “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”¹⁴, que procura desfazer a tapeçaria do esquecimento. A escrita do romance deveria assumir essa função: desenterrar os mortos, representá-los em seu espaço de inscrição da memória que é a narrativa.

Memória e reinvenção. Da possibilidade de retomar os atos circunscritos

em um tempo uma outra perspectiva se engendra: a forma de fruição do passado se instaura pelo que restou nos sentidos. Isso porque as ações do passado nem sempre são experienciados *in locu* por aqueles que fazem uso da memória. Conta-se apenas com vestígios, resquícios de um tempo soterrado, mas em suspensão, retido naquilo que foi outrora experiência. Digo em suspensão porque, segundo Dal Farra, a “experiência (...) faz emergir aquele [tempo] retido pela memória”¹⁵. Nesse caso, as experiências se transformam, no momento da rememoração, em vivência que se impregna no discurso oral e na escrita.

A escrita se transforma, pela reinvenção, num ato imaginativo e criativo. A tonalidade do vivido muda com relação a quem narra uma história provida apenas de reminiscências, ela se transforma na experiência prazerosa de recontá-las, na capacidade de preencher as lacunas do esquecimento e descavar o que ficou soterrado. Por lidar com o imemoriável, essa escrita, segundo Walter Benjamin, mais lavoura com as sensações (odores, cheiros, sabores) que com fatos, isso porque “a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais”¹⁶.

Por esse percurso, *O risco do bordado*, segue a escrita da memória: reinventando um tempo e inventariando os sentidos, João (menino-escritor) vasculha o que viveu, presenciou, escutou e que procurou, nesse espaço de representação que é a obra, registrar no presente (subjetivo e material) um passado que se faz esquecido. De todo, o que se busca é um registro: “Um dia gostaria de ser capaz de escrever todas as histórias de sua família. Os casos que ele tinha vivido, os que apenas presenciou, os que ouvira contar. Os casos que ele mesmo inventara, e não sabia mais se tinham ou não acontecido. Para que o mundo de sua infância não ficasse soterrado. Para que tudo – vivência, sensações, lembranças – não se perdesse deglutido pela fome do tempo”¹⁷. Enquanto fantasia e imaginação, a memória ou rememoração é arte fazendo-se texto, obra. Ao constituir-se como inscrição em uma página, a escrita da memória torna-se procedimento, posto que é motivada pelo universo extra-sensível de quem a escreve. E aqui chegando, devemos nos perguntar o que é a escrita da memória? O que ela representa, ou melhor, o que nela está representado? Pois ao certo não é ato ingênuo.

A escrita da memória

O que revela a escrita da memória? Em última instância, põe em prática e expõe o ato de narrar com todas as suas implicações. Sabemos que uma das primeiras motivações acerca da escritura de qualquer obra passa,

provavelmente, pelos anseios subjetivos do autor: registrar um acontecimento marcante da vida, da realidade sensível ou extra-sensível e que, de certa forma, interfere no universo social em que está circunscrito; fazer ecoar uma voz – que também contenha o seu grito – não sintonizada pela memória social, vozes não autorizadas como a feminina, a do negro, da empregada doméstica, dos que moram em subúrbios, da gente comum do sertão, da cidade (pequenas e grandes), da rua, enfim a dos esquecidos; ou ainda, usando a memória (rememoração) como matéria e recurso, fazer o inventário de um local, representando vozes que, por sua vez, orquestraram parte de sua história individual. Nesse último caso, a memória é empregada como procedimento de escrita e como tal se coloca em favor da rememoração.

Concebida dessa maneira, temos a idéia de que a representação posta em foco na obra alcançará uma dimensão plurivocal abrangendo o *locus*¹⁸ como um todo. A obra seria, então, o reboar de todas as vozes. A escrita da memória, como observa Peter Burke¹⁹, reflete, entre outras perquirições de cunho pessoal, as inferências e predileções sociais impressas pelo grupo social na pessoa, no indivíduo. Por essa perspectiva, a história contada ou narrada será, como diz Alfredo Bosi, apenas a ponta de um “iceberg”, estando sob ela escondida “homens, mulheres, famílias, e grupos culturais que não deveriam perder a sua face nem reduzir-se à classificação de produtores, mercantes, senhores, escravos etc.”²⁰

A escolha por determinado ângulo do objeto a ser focalizado deixa velado um outro que não consegue ser alcançado pelo olhar que o perscruta. Esse ato de aparente inocência pode fadar ao esquecimento uma outra possibilidade do objeto que fica velada pela aquiescência da escolha. Por isso, a totalidade dele chegará ao alcance do sujeito que olha via uma das suas partes e estas serão uma vaga representação daquilo que é por inteiro. Chegar a esse entendimento desfaz a pretensão de verdade absoluta que porventura queira ser erigida quando se fabule um texto. A escrita da memória – quer seja aquela utilizada pela história ou pela literatura –, por mais solidária que seja, jamais conseguirá dar conta da diversidade de experiências vividas a cada instante do dia. Porém, o exercício de rememoração é crucial para manter as pegadas acesas ao longo do caminho.

“Habitar”, segundo Walter Benjamin, “significa deixar rastros”²¹ e em *O risco do bordado* esses rastros se adensam, pelo processo da escrita, apontando os seus habitantes. Essas vozes ecoam, mas nem todas são ouvidas. Elas encontram-se silenciadas à espera de que João-menino-homem as acorde e entoe seus cantos. Vozes párias como a de tia Margarida, calada até o

infinito de sua loucura. Restam, para o leitor, esses indícios, as cinzas do que foram ali algumas existências. É certo, porém, que a incursão de João pelo tempo, sua experiência, desvela o que lá ficou e que, doutro modo, poderia vir a fazer soterrado. Por isso, o seu exercício de rememorar auxilia, certo modo, a compor a memória coletiva da família. Porém, essa composição será apenas um rascunho do bordado porque, como disse Vovô Tomé, “o mundo é muito desigual nos seus caminhos, o risco não é a gente que traça” (RB, 137).

Assim, o ato de narrar, principalmente aquele de narrar a memória, evidencia uma escolha, uma predileção por determinado ângulo da história objeto de rememoração. Determinados indivíduos, espaços e até determinado tempo ganham um recorte da sua totalidade, e no lugar de representação restam apenas fragmentos (pedaços) do todo. A questão não é negar que sempre haverá um rasgo da realidade, como dissemos, mas simular que essa parte realmente esteja representando o todo que é plurivocal e heterogêneo. Assim, narrar o passado, segundo Peter Burke, e “escrever sobre ele já não parecem poder ser consideradas actividades inocentes. Nem a recordação nem as histórias nos parecem objectivas. Em ambos os casos estamos a aprender a estar atentos à seleção consciente ou inconsciente à interpretação e à distorção. Nos dois casos esta seleção, interpretação e distorção são fenómenos socialmente condicionados”²². Pelos motivos acima expostos é que no imo da escrita da memória reside uma predileção, que pode estar sendo renhida por estímulos pessoais, sociais, históricos ou políticos de quem perfilha sua transmissão.

Por fim, a escrita da memória vai estar vinculada tanto ao meio de transmissão das reminiscências – ao espaço que se quer representar pelo exercício da memória – quanto ao uso que se faz dessa representação. Em ambos os casos a veiculação é simbólica: para a primeira proposição observamos uma seleção do lugar que se deseja representar; para a segunda, esse recorte, que é sempre uma imagem, é utilizado como uma referência que legitima todo o grupo. Desse modo, a inscrição da memória de um local, de um tempo e dos indivíduos está, entre outros valores subjetivos, condicionada pelos fatores sociais de transmissão inseridos no sujeito responsável pelo relato. Nessa ordem, a memória coletiva passa antes por uma relação intrínseca com a memória individual. Na escrita reboam essas predileções: os lugares recorridos, o elenco das *personas* inseridos no texto e até o recorte do tempo acabam demonstrando uma intencionalidade sub-reptícia.

Pensem, mais uma vez, em um álbum de família, onde as fotos selecionadas estão dispostas de modo a simular uma representação de todos

os membros; dá-se uma idéia de conjunto e aleatoriedade quando sub-repticiamente há recorte. De maneira análoga, em um texto, as *personas* e os lugares são selecionados pela perspectiva de quem escreve. Mais uma vez a forma como a vida (complexa e pluriforme) está sendo representada na obra expõe, segundo Bosi, a *persona social* e a “polifonia do tempo social, do tempo cultural, do tempo corporal, que pulsa sob a linha de superfície dos eventos”²³. Por conta destas condições, o que em um texto se articula como uma unidade a representar a memória coletiva está, doutra forma, motivada pelas condições *sui generis* da escrita que a transformou. Assim sendo, a escrita da memória tinge sua matéria pelos procedimentos da escrita que, numa visão macro, apontam para o escritor que “escolhe o grupo social para o qual escreve”²⁴. Desse modo, a mão que argila o romance acaba por dizer “‘Larvotus prodeo’, eu avanço apontando a minha máscara com o dedo”²⁵.

Em *O risco do bordado*, as micro-narrativas que compõem o romance são, todas elas, impregnadas pela voz masculina. O universo feminino aparece ali silenciado ou, quando não, intermediado por uma voz autorizada que engendra em suas palavras a carta magna de representar e seqüestrar a voz do outro. No capítulo “Assunto de família”, cujo narrador é o Vovô Tomé e João o seu ouvinte, a história é contada, toda ela, sob o crivo da voz masculina que rememora a relação pai e filho. Quando se faz referência à mãe de Vovô Tomé na narrativa não é a sua voz que ali se apresenta, mas, ao contrário, ela aparece censurada por um porta-voz que assume a autoridade porque toma para si o cunho de procurador do grupo: “Mas a mãe era nada disso, a mãe era uma onça braba. Quem conheceu dona Pequetita podia dizer, ele que era filho dela, mais chegado, *podia contar*” (RB, 118, grifo meu). Quem se outorga no direito de *poder contar* seqüestra a voz da personagem, calando-a. A voz de dona Pequetita não é senão registrada quando autorizada pela voz de seu filho.

O fiar da memória no romance ganharia, entretanto, um recorte diferente e uma outra inscrição se manuseado pela linha e pela agulha do crochê da vovó Naninha: “era bom ficar espiando vovó Naninha nos cochilos do seu eterno crochê” (RB, 150). Aliás esse recorte aparece a todo instante como possibilidade que, entretanto, fica no âmbito do *cogitus* sem realmente se concretizar. Mesmo porque não é delegado ao seu falar o conteúdo performático que o masculino tende a possuir na narrativa. Alguns “nomes qualitativos”, como adjetivos, quando injetados no espaço de representação cingem a capacidade de vovó Naninha exercer esse direito. Esses elementos alcançam uma dimensão simbólica, posto que, exercidos pelo porta-voz autorizado. Este

agente ganha a outorga de um poder categórico que vela a voz do outro: “Eram assim *meio bobas* as histórias que vovó Naninha gostava de contar de seu irmão” (RB, 42; grifo meu). A inserção da locução *meio bobas*, na oração, acaba censurando a voz de vovó Naninha na narrativa.

É certo que a escrita da memória segue a uma seleção filtrada na pessoa social do autor. Entretanto, esse percurso pelos desvãos do tempo olvido revelam, por outro lado, uma busca de representar o cotidiano de certos espaços esquecidos pela tradição, cujo olhar recai, quase sempre, sobre os lugares autorizados. O cotidiano das pequenas cidades, do mundo rural, de espaços onde a memória consegue lograr, põe acento sobre o indivíduo e o lugar. No afã de vivenciar experiências, mesmo que sentidas nesse *espaço de memória* e de fantasia que é o romance, esses indivíduos procuram sua identidade pela vinculação com a história e com a memória de um determinado local. A escrita da memória acaba produzindo uma peregrinação do indivíduo em busca de si mesmo, de sua história, de sua identidade: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”²⁶.

Esses *lugares de memória*, que se opõem ao *não-lugar* – vazio de significado e de solidão, consumido pelas relações de uso –, são zonas livres onde a memória coletiva pode ser fruída pela vivência simbólica do indivíduo com o espaço “identitário, relacional e histórico”²⁷. Os *lugares de memória*, como observa Le Goff, são aqueles entranhados de vida cotidiana e que, por um *insight*²⁸, liberam as experiências vividas em um tempo, soerguendo-as; o *lugar de memória* é aquele que, uma vez desatados os *nós* das fronteiras instituídas, se embrenha nos espaços do sujeito; é o que escapa aos mapas e alcança uma dimensão simbólica; é a casa, a rua, a cidade, o circo, o texto etc., onde o sujeito habita; não é lastro em que as utopias são levadas a cabo porque estas são irrealizáveis, mas é lugar onde a vida e o sujeito podem fluir.

Desse ponto de vista é que passamos a entender melhor, em *O risco do bordado*, a relação de prazer que se instala entre vovô Tomé e o circo, lugar onde todos se liberam pela imaginação e de prazer inominável: “O mastro erguido, a lona esticada, vovô Tomé ficava feliz da vida, feito dono do circo. Aquilo deixava de ser circo, era um navio antigo, vovô Tomé deixava de ser fazendeiro, virava armador de navio, dono de todos os mares” (RB, 67). O *lugar de memória* em *O risco do bordado* está na alegoria da cidade de “Duas Pontes que nem constava no mapa” (RB, 98). Por último, é aquele que corresponde, segundo Barthes, a um grau zero onde a escrita da memória está

“prende ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras”²⁹. Não é zona atonal, mas que invoca o reboar de vozes e que propicia “uma reconciliação entre o verbo do escrito e o verbo dos homens”³⁰.

Esse percurso transcorrido pela narrativa de memória marca, em última análise, a necessidade que o indivíduo tem de constituir seus laços, de se inscrever na história, mesmo que seja por meio de ações banais da vida, mesmo que esse indivíduo representado seja o anódino. O importante é que, por este périplo, a escrita de memória revele o *ser/estar no mundo* e que recomponha a sociabilidade dos indivíduos pelo que “escapa às cobiças dos poderes, porque anódino ... o prazer dos sentidos, a vivência minúscula ... a vida sem qualidades”³¹. Estas vivências acabam sufocadas pelas relações mecanizadas e tecnológicas do mundo contemporâneo que, num ato reacionário, tendem a homogeneizar o que por natureza é heterogêneo. A escrita de memória, por tudo até aqui dito, deveria primar por representar um cotidiano que, feito de sensações e de associações com o passado, ativasse a rememoração do indivíduo fazendo-o participar mais da memória coletiva. A Literatura por trabalhar com a imaginação e fantasia poderia, por esse caminho, se tornar o espaço onde essas representações se tornassem possíveis.

Por essas brechas Autran Dourado urde sua escrita. Fundada na experiência de um menino, o “eu” do sujeito social, político e histórico se dilui nesse outro “eu” que se representa na imagem de João (personagem-menino-narrador). Tanto o sujeito social quanto o eu-representação se revezam na obra e na vida, e no vértice de ambos transita a ficção que “não está jamais nas coisas nem nos homens, mas nessa impossível verossimilhança daquilo que está entre eles: encontros, proximidades do mais distante, absoluta dissimulação ali mesmo onde nós somos”³². E, assim, a “dinâmica do lembrar”, que orienta a narrativa do romance, está em mãos de uma criança, e mesmo que esta caminhe em direção à maturação, ela não morre, fica em estado de latejo esperando para emergir de dentro do homem “maduro”: “De novo o silêncio caiu entre João e o médico. E, sem saber por quê, o menino dentro de João ia juntando numa só imagem as figuras nevoentas de tia Margarida, de tio Zózimo, de vovô Tomé, de tio Maximino... – estrelas formando a Constelação da Dor” (*RB*, 200). Talvez por isso, sejam várias as possibilidades dessa história ser contada. Nela há espaço para outros caminhos que, ao longo do tempo percorrido pelo menino, ficaram em suspensão. Brincadeira de criança que pode ser reinventada. Se impingimos, nesse trabalho, algumas lacunas da obra – sempre na intenção de problematizar o que poderia ser – foi para demonstrar que essa escrita toma os qualitativos do real: as experiências, no mundo

contemporâneo, não conseguem ser intercambiáveis, elas nos chegam apenas como informação; se não há rastros de outras vozes no romance é porque elas, no universo que as referencia, também estão sendo sufocadas, pois, como diria Walter Benjamin, a “história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio”³³. E esse tem sido um tempo em que o silêncio vem seqüestrando as vozes, calando-as no esquecimento. Tempo de cemitério em que até os “pequenos nomes” são arrancados de suas tumbas; o cemitério guarda em seus grandes monumentos a memória “de seus vencedores”.

Ao usar como procedimento de escrita a imaginação individual de um garoto que, pela sua força de rememoração, gera uma imagem do coletivo, Autran Dourado se dilui, em seu romance, na categoria do narrador que busca pelo lembrar se embrenhar no passado e recapitular, pela fantasia e pela imaginação, os apelos do tempo presente. Por essa forma de narração, penso que Autran Dourado toca em algumas questões da escrita da memória, seja ela utilizada pela história ou pela literatura, quais sejam: a escrita da memória é uma via de mão dupla que se inicia no eu individual, mas que depois pode se bifurcar para compor uma “memória coletiva”; a seleção dos eventos que compõem o mosaico de histórias é gerida pelo espaço social do qual faz parte o historiador ou o escritor; esse tipo de escritura é sempre uma representação *ficcionalizada* do passado, posto que lida com o esquecimento e, por conseguinte, com a reinvenção. E é por esse tento que flui o seu romance, carregando as marcas do interdito, mas que por isso mesmo chega a admitir “vários desenvolvimentos, várias seqüências diferentes, várias conclusões desconhecidas que ele pode ajudar não só a escolher, mas mesmo a inventar, na retomada e na transformação por muitos de uma narrativa à primeira vista encerrada na sua solidão”³⁴, que se esvanece no leitor instigado por outras incursões que essa escrita poderia ter seguido. E, assim, todas essas inviabilidades tingem, como na vida, o romance, mostrando como o diálogo e a tolerância com o outro vêm sendo soterrados pelo silêncio do esquecimento. É tarefa de quem labuta com a memória, “escovar a história a contrapelo”³⁵.

Notas

¹ DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. As indicações serão dadas no texto, precedidas por *RB*.

² “A escrita permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória. A primeira é a comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo (...) A memória assume então a forma de inscrição (...)”

outra forma de memória ligada à escrita é o documento escrito”. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2ª ed.. São Paulo: Editora da Unicamp, 1992, pp 431-432.

³ Le Goff, pp cit., p. 471.

⁴ DANTAS, Francisco J. C. *Coivara da memória*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991, p. 12.

⁵ BENJAMIN, Walter. “O narrador”, em *Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed.. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 205.

⁶ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. Trad. de Sergio Miceli et al. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1998, p. 87.

⁷ Cf. termo em BOURDIEU, op. cit., p. 87.

⁸ BENJAMIN, Walter. *A doutrina das semelhanças*. Op. cit., p. 111.

⁹ FOUCAULT, Michel. “Las meninas”, em *As palavras e as coisas*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 21.

¹⁰ BOURDIEU, op. cit., p. 41.

¹¹ Id., p. 81.

¹² Nesse aspecto a memória pode ser entendida como uma categoria indispensável e propulsora da escrita. É por meio dela que a maioria das narrativas contemporâneas têm se alimentado.

¹³ “Pierre Bourdieu e a sua equipe puseram bem em evidência o significado do ‘álbum de família’ (...) O álbum de família exprime a verdade da recordação social. Nada se parece menos com a busca artística do tempo perdido que estas apresentações comentadas das fotografias de família”. Le Goff, op cit., p. 466.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*, op cit. , p. 37.

¹⁵ DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem.: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Temas Portugueses: Imprensa Nacional, 1986, p.49; Cf. esse termo também em BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 16.

¹⁶ Benjamin, op. cit., p. 48.

¹⁷ Dourado, op. cit., p. 168.

¹⁸ Termo abrange tanto à região quanto à localidade (rua, casa etc.)

¹⁹ BURKE, Peter. “A história como memória social”, em *O mundo como teatro*. Trad. de Vanda Maria Anastacio. Lisboa: Difel, 1992, p. 236.

²⁰ BOSI, Alfredo. “O tempo e os tempos”, em: *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 26

²¹ BENJAMIN, Walter, apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 68.

²² Burke, op. cit., p 236.

²³ Bosi, op. cit., p. 19.

²⁴ Barthes, op. cit., p. 19.

²⁵ Id., p. 37.

²⁶ Le Goff, op. cit., p. 476 (grifo meu).

²⁷ SANTOS, Milton. “A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção”, em SANTOS, G. Rodrigues dos. “Então eu penso que as coisas são como houvera de ser – o cotidiano dos pequenos citricultores de Sergipe”, 1992, p. 32. (Tese de Mestrado apresentada ao NPGEU-UFS)

²⁸ Esse termo retoma a idéia de tempo em suspensão gerado no indivíduo quando posto em contato com sensações e estímulos.

²⁹ Barthes, op. cit., p. 44.

³⁰ Id., p. 74.

³¹ AUGÉ, Marc. “Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade”, em SANTOS, G. Rodrigues dos, op. cit., p. 110.

³² FOUCAULT, Michel, apud HARDMAN, Francisco Foot. “Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum”. *Tempo Brasileiro*, abr.-jun. 2000 – nº 141 –, p. 12.

³³ Benjamin, op. cit., p. 231.

³⁴ Gagnebin, op. cit., pp. 72-73.

³⁵ Benjamin, op. cit., p. 225.