

## Trazer à memória: a composição da imagem na rememoração

Lucas Tiago Milhorne Galvão

Tratar de um livro como *Avalovara*, de um escritor brasileiro talvez aqui desconhecido tanto ou mais que em seu próprio país, demandaria, sem dúvida, tempo maior do que quinze minutos, em virtude de sua enorme complexidade formal. Poder-se-ia tecer comentários acerca do modo como os fragmentos de que ele se compõe são engenhosamente organizados, segundo uma regra tanto mística quanto maquinal, analógica a de relógios antigos, cuja ínfima parte, se retirada, o destruiria. Esse romance, contudo, de Osman Lins, parece não poder ser introduzido, embora traga, ironicamente, desde o seu princípio a chave misteriosa de sua confecção, o palíndromo latino *sator arepo tenet opera rotas*, a espiral e o quadrado - em que as palavras da frase, todas com o mesmo número de letras, se distribuem, cada letra num quadrado próprio, como blocos de formação do maior - e uma sessão inteira de fragmentos dedicados a sua decifração, no interior mesmo de sua quase insondável narrativa. Não haveria tempo para tratar de todas as particularidades da construção dessa obra, devendo bastar dizer que o romance se constitui de diferentes linhas de fragmentos narrativos, não narrados todos pela mesma voz, representando cada linha uma letra do palíndromo dentro do quadrado, de forma que, à medida em que a espiral, no sentido de fora para dentro, toca o

espaço de uma letra, um dos fragmentos da linha que lhe corresponde toma lugar no romance.

O que se deseja realizar nessa comunicação, talvez como apenas um breve convite a sua leitura, é pensar, junto ao tema deste congresso, o que poderia dizer um romance como esse acerca da possibilidade da memória, e que espécie de identidade ela poderia conferir. O décimo fragmento do romance concernente à letra "O" do palíndromo, narrada por uma personagem cujo nome não é uma palavra, mas um símbolo aqui irreproduzível, e cuja importância para a compreensão da fórmula de construção do romance é já muito bem explicado nele próprio, é finalizado de uma forma que parece poder sugerir o início de uma consideração a esse respeito:

Tomo o seio entre as mãos, sugo-o, o leite (ou o seio?) desce-me pela garganta, um fio insere-se entre mim e as coisas, entre uma coisa e outra, sugo o peito, o leite, o murmúrio continua, e eu ingresso em um ciclo de que não suspeitava, tenho acesso ao ciclo da identidade, da delimitação - no murmúrio da mulher junto à cama reconheço o meu nome e mergulho outra vez na escuridão. (Lins, 1974, p. 67)

Que espécie de relação se mostra aí entre a possível formação de uma "identidade" e a "delimitação" de algum campo a partir no qual ela possa se estabelecer? Ora, a despeito do enredo verdadeiramente simples de *Avalovara*, do qual seria pouco importante, ainda, realizar considerações, a natureza dessa relação pode ser pensada a partir do óbvio: ela é narrada e, mais ainda, escrita. A memória, nesse trecho, portanto, não se dá somente como espécie de imagem ou fala de conteúdo mental, íntima e silenciosa, que de algum modo se armazena não se sabe onde e

que sobrevém segundo um capricho próprio, mas de algo que se evoca sob esforço de rememoração. O que vem a ser, todavia, “rememorar”, trazer à memória - ou a lembrança? O fio de leite, em que se misturam, como um, o seio, o corpo da mãe e “as coisas”, na memória ancestral da personagem, não contém esses elementos assim segmentados, divididos entre si, nomeados segundo a forma que os conviria. Pelo contrário, eles estão aí confundidos, ligados não somente por um “fio” à personagem, mas nele dissolvidos, compondo-o sem se darem como componentes taxonômicos, químicos, nem como elementos em suma, embora a expressão pela linguagem linear pareça exigir que sejam assim dispostos. Este fio em que está contido o mundo tem em si, também, dissolvida a personagem, aderida a seu corpo de fluido, de modo que não se trata de uma memória que lhe pertença como sujeito, não havendo sujeito nenhum para reivindicá-la. Essa memória ancestral, em que o “eu” e as coisas se diluem para além do limite de si mesmas, não é uma memória do “eu”, junto a qual um sujeito determinado se identifique, a não ser por meio do nome, pela segmentação que a linguagem da narrativa terá de impor a esse “fio” primordial anterior à possibilidade da memória como algo que se pode narrar. Será, portanto, por este fio de leite que se coloca o impasse de “segmentação” que permite a “identidade”, ou será por outra coisa? Talvez um indício de resposta sobre o que “trazer a memória” ou “rememorar” significa esteja sugerido no fato de que, se as “coisas” não estejam “segmentadas” na experiência pura e simples - se é que existe um tal

tipo de experiência - desse fio ancestral que as liga, elas o estarão, sem dúvida, no corpo textual da narração por meio do qual essa lembrança, este pretense conteúdo de memória da personagem, nos é apresentada.

Em outro sentido, parece ser por meio da linguagem que se dá esse “trazer à memória”. Seria importante, contudo, compreender, desde *Avalovara*, que não se trata de um trazer a memória (sem a crase), como se ela já existisse antes desse deslocamento do “trazer”. Pelo contrário, ao que parece, a memória não é *a priori* à linguagem, à linearidade em que se seguem, umas às outras, as palavras que compõem a narrativa. E isso não somente porque se trata, nesse romance, de uma lembrança fictícia, vivida por uma personagem e não por uma pessoa, ou alguém que se poderia condicionar como sujeito real. “Trazer” tem aqui um sentido próximo de “construir”, “criar”, embora não se deva perder o sentido de deslocamento do verbo original. Desse modo, a memória parece ser criada num deslocamento à memória, ou seja, a memória num “trazer”, numa tração, num *traço* - de palavra. Em outras palavras, ela não é trazida à narrativa pela rememoração, como se lhe fosse anterior, mas a memória é trazida à memória na narrativa, ou a memória se traz - se traça - a si mesma, como memória, na narrativa.

Mais ainda, esse “acesso” identitário é animado por um reconhecimento singular no murmúrio contínuo e monótono que profere a mãe, irreconhecível; murmúrio talvez não de palavra, mas de algo que lhe escape à segmentação, como um murmúrio do mundo, indiviso no fio de leite,

ou como a espiral da chave osmaniana, sem princípio nem fim, que o quadrado precisa circunscrever, segmentar e perder. Esse murmúrio, como o fio indiviso das coisas, precisa ser segmentado, e isso se dá pelo reconhecimento de que ele, mal ou bem, se designa por “nome”. E o que quer isso dizer? O murmúrio e o fio das coisas *precisam* ser designados, mesmo que inadequadamente, segmentando-se o que neles é um múltiplo indiviso, para que se dê ocasião à construção da memória, à sua tração. Esse traço, porém, da memória, de palavra, de “nome”, enfim, não pode trazer à memória o seu “fio” ancestral completamente, nem sem perdas. Isso quer dizer que, embora não exista verdadeiramente memória antes da narrativa, senão aquele fio contínuo e incomunicável, essa memória que se traça deixará sempre alguma coisa a dizer, ou algo que não se constrinja à substância do dito. Portanto, o “trazer” da memória não é aquele em que algo é deslocado de um ponto a outro, de maneira em que nesse ponto final a memória se cumpra. Pelo contrário, a memória só pode se dar *na* tração, no traçamento o qual, se terminado - tal como um nome ou romance precisa cedo ou tarde ter um fim - a memória não se terá feito completamente, porque ela se dá no ato agindo, na ocasião do traço ainda em curso, e não na palavra concluída que, por sua vez, a segmenta e a condiciona, possibilitando a identidade. Ou seja, esse inscritível do fio contínuo não existe antes do traçamento da memória, mas se dá como sobra do inscrito, no limite da palavra e da narrativa constituída - como

se o traço, ao se concluir, terminasse inconcluso, deixando sobras.

Esse salto obscuro entre a segmentação do nome e o acesso à identidade se torna, talvez, mais compreensível na leitura da linha de fragmentos “A” do palíndromo latino em *Avalovara*, em as personagens parecem ser muito mais nítidas e essas relações, até certo ponto, mais óbvias, conforme pareça prosaica do que a linha “O”. O personagem Abel, do qual se poderia dizer que narra a maior parte dos fragmentos, (embora seja frequentemente atravessado por aspectos de uma narração onisciente, sendo capaz de contar coisas que lhe seria impossível, por verossimilhança, testemunhar) é o protagonista do romance que - agora se faz necessário comentar - conta sua relação com três mulheres: a narradora da linha “O”, Cecília e Anneliese Roos. O enredo, fragmentário e ainda difícil de ser remontado da linha “A” se ocupa, portanto, da desventura amorosa de Abel e essa terceira mulher, alemã, por cidades européias. A este respeito, o título dessa linha narrativa - que é “Roos e as cidades” - surge como chave misteriosa à leitura dos fragmentos que lhe pertencem, tal como palíndromo o faz ao livro. Isso porque a relação entre Abel e Roos é a mesma do protagonista e as cidades em que vaga, sem casa e rumo, como um contemplador à distância, ou como uma espécie de arqueólogo do olhar, de maneira que, nas palavras do próprio personagem,

(...) sou precipitado nas suas cidades (...), não ante Roos, mas no universo de sua presença (...). Reconheceria um arqueólogo, com a mesma segurança, uma epígrafe ou um friso de civilizações com as quais houvesse convivido,

acaso os descobrisse, a centenas de metros de profundidade, ainda que desfigurados. (Lins, 1974, p. 181)

O que se coloca, portanto, é que a “presença” de Roos - diante da qual Abel não simplesmente se dispõe, mas é precipitado, lançado, deixado em queda livre - não é algo que se poderia comodamente considerar como uma experiência de “coisas”, assim como o fio de mundo da personagem impronunciável ou, em outros termos, mais caros à sua própria ilustração, não se trata de uma experiência que se dê como um todo e de imediato, mas de algo que precise ser desenterrado, trazido à superfície por alguma espécie de trabalho extremamente esforçado, bem como aquilo que se quer pensar aqui acerca do que vem a ser a memória. O que diz respeito a Roos, na reivindicação de um contato com o múltiplo de que ela se compõe, é que não se trata somente de algo que precisaria, a duras penas, ser resgatado, mas de algo cujo resgate, o esforço profundo e a demora que exige essa operação de quase exumação, tem como produto qualquer coisa de desfeito, um caco inútil de algo sobre o qual se poderia dizer pouca coisa. O interessante de Abel ter construído essa imagem quase de mágico do arqueólogo evoca, no entanto, sobretudo a habilidade, que por certo exige enorme força criativa, sobretudo ficcional, de reconstruir cidades, modos de vida e costumes de povos ancestrais há muito tempo defuntos; algo que só se permite porque existe no caco ou na ruína uma sobra, algo que neles sobra incompleto, que se falta cumprir. O que se dá entre Abel e Roos, a partir da única perspectiva oferecida, é uma relação a ser inventada, ficcionalizada na

fala do protagonista, porém apenas de modo que não faça sobrevir de seu esforço nenhum produto ficcional que se poderia chamar de concluído, conforme sobreviva somente um fragmento - justamente o próprio método de construção do romance - que contenha em si mais ausência do que presença, ou uma espécie de presença pura, a possibilidade mais pura da presença na ausência de completude de sua forma “desfigurada”; lembrando outra vez aquele fio de mundo, memória ancestral de ninguém, o qual a linguagem, para dizê-lo, escavá-lo à luz do que pode ser dito, só pode reproduzi-lo aos cacos, aos segmentos, quase irreconhecível.

Nesse sentido se coloca o aspecto caprichoso da relação entre Abel e sua amada estrangeira - na qual ele fracassa arduamente, mas de modo profundamente sugestivo quanto ao que pode a narrativa literária criar, fazer surgir, num limite que se confunde com o da memória, do que se pode traçar como memória e imagem - em suma, do que se pode pretender fazer identificável, abrir terreno para a identidade. Desde o primeiro encontro narrado no Romance, a natureza do distanciamento de Roos se coloca, seu aspecto “arisco” como o do pássaro que ela contempla, nesse episódio, em silêncio, para o qual estende levemente a mão, num gesto de contato sem toque, e de extrema brevidade, de um contatar que só se pode dar no limite do toque, o qual é, por sua vez, interrompido pela presença observadora de Abel, que profere, “vertido para uma língua que não é nem a de Goethe, nem a de Camões, por um tradutor do século XVIII” (Lins,

1975, p. 44) versos de Anacreonte, de quem Anneliese saberia poemas de cor:

Movido pelo interesse que de mim se apodera, evoco, eu também, outro fragmento do poeta, proclamando talvez a súpula deste curto instante, quando Anneliese Roos, distante, não reencontrável - aprisionada numa juventude imune aos carunchos do tempo - emitir, sugerida num texto, o seu halo:

Sa vieillessemême est aimable

Puis qu'elle y conserve toujours

La même odeur qu'aux premiers jours. (Lins, 1974, p. 44)

Junta à não-imagem do tempo imemorial que se quer traçado como narrativa, trazido à condição de memória, do fio de leite em que se dissolvem o mundo, se coloca a desse contato, no limite do toque, fugidio e "arisco" de Roos e o pássaro, como se ambos tomassem parte num mesmo fio de coisas, ou de quase coisas, de contato impossível, ou para os quais a impaciência do toque, que procura envolve-lo, cerrá-lo - num sentido próximo ao da segmentação da palavra como nome, de maneira a provocar seu desarranjo, reduzi-lo a um caco impreciso de uma experiência de limite, ou ao limite da experiência. A impaciência de Abel, sem a qual não existe a narrativa, é a de contatar - e contar, no sentido de narrar e contabilizar - esse sem-tempo de Roos, evocá-la por meio das palavras antigas, estrangeiras à língua a que são traduzidas, como numa arqueologia ou mineração de produto ínfimo, mais de falência que de lucro, e que representam uma demora em que, nos seus próprios termos, "levarei anos e anos buscando aquele ponto onde se conciliam o arisco e o verbo:

tentando fazer visíveis Roos e as cidades que abrange" (Lins, 1975, p. 53).

Nesse trecho se demonstra a relação estrita entre o trazer à memória e a construção da imagem na narrativa. Assim como a memória só pode se dar, ou ir se dando, num traçamento - e não num traçado - ou seja, em algo que se dá no tempo inconcluso, numa demora mesma de traço em que a palavra demore a ser traçada ou nunca cesse de demorar se traçando, a imagem na narrativa jamais se dá como coisa terminada, experiência em suma, disponível ao toque. O trazer à memória, na tração da palavra e da imagem, é aquilo em que, pretensamente, se deve segmentar, tal como esse sem-tempo "arisco", para tornar acessível seu reconhecimento, no sentido da identificação dos elementos que são constitutivos à imagem e ao texto narrativo, mas também é aquilo que, outra vez nas palavras de Abel, "(...) exige-me centenas de palavras e acaba sempre numa construção desmesurada, sem peso, cujos telhados flutuam como asas" (Lins, 1975, p. 116-117). E isso por meio de um jogo, o qual caracteriza o próprio mecanismo da metáfora, em que se procura apresentar algo por meio de outra imagem, que não lhe tem semelhança nenhuma, mas que precisaria se fazer semelhável na diferença, remeter-lhe de maneira misteriosa, tal como se unisse a esse outro a que deve remeter no limite do toque, num contato a distância, repellido e impellido magneticamente ao seu duplo impossível, produzindo uma identificação muito mais verdadeira do que o simples reconhecimento de representação.

Dentre as inúmeras imagens nas quais *Avalovara* pensa essa relação de construção da imagem, mas também da memória e, com ela, da possibilidade da identificação, concluo com aquela que nos presenteia Osman Lins, num diálogo fugaz entre Abel e sua amada estrangeira, em que o próprio esforço de descrição e identificação de Roos por meio do narrador é evocado, junto às tentativas de representação de espaços nos mapas antigos, e dos animais africanos, jamais vistos por aqueles que lhe faziam gravuras:

Desenhar o elefante com base no que se sabe dos melros... Mas talvez alguém que só conhecesse o elefante por essas estampas, encontrando um elefante verdadeiro, o identificasse. Daí voltamos à cartografia. Com aqueles mapas imperfeitos, os navegantes chegavam sempre aonde desejavam. E quando se perdiam, sabiam que estavam perdidos. (Lins, 1974, p.153)

Representar o não-visto, o invisível, aquilo que está no limite do toque, mas também do olhar, tem de se dar aos cacos, na junção desordenada, “sem peso”, quimérica, de pedaços do conhecido, do visível. É preciso desarticular, portanto, o visível e o identificável para fazer sobrevir este estrangeiro do olhar, para além do que se pode dizer, ou do que está dito somente no entre das partes recortadas e recosturadas a fim de dar vida a esse frankenstein defunto-vivo, desenterrá-lo em sua demora, em sua falência inexplicavelmente lucrativa - para além do contábil e do lucro. E o que mais intriga nesse processo de construção do corpo de quimera do invisível é a possibilidade da identificação que dele se desdobra - é o processo que nas palavras falhas, no mal francês de Abel, faz possível o endereçamento do protagonista à estrangeira

invisível: “Roos, quando escrevo que a amo, exprimo a substância e a natureza do que você deflagra em mim. Não se parece com os mapas? O que digo é algo incompleto e falho. Mas você chega ao porto” (Lins, 1975, p.154). O processo de identificação impossível pelo corpo de cacos da representação metafórica, a chegada “ao porto”, a despeito da imperfeição do mapa que delineia o nunca antes visto, o espaço nunca visitado pelo cartógrafo, mais fictício do que testemunhal, é o mesmo por meio do qual Abel se debruça em longas ilustrações de cidades nas quais vaga sem rumo, ou de disposições arquitetônicas de edificações antiquíssimas, querendo descrever expressões faciais e indicações imprecisas do tecido gestual de Roos:

(...) no átrio de Santo Eustáquio, em Bruxelas, observando aos últimos clarões da tarde a nave do templo, a qual, ao invés de prosseguir na linha da visão, inflete para o lado esquerdo ao aproximar-se do altar-mor, quase ocultando-o, fruo até o embotamento o íntimo desequilíbrio provocado por essa anomalia arquitetônica. (Lins, 1974, p.149)

É na impossibilidade de dizê-la, de tornar identificável o que nela há de invisível, que se precisa fazê-la identificável a estruturas as quais, embora aparentemente mais descritíveis, lhe são também estrangeiras, não lhe guardam mais do que uma lembrança distante do lar. Mas é, também, delas “se deve conservar íntegro o enigma” (Lina, 1975, p. 149), ou seja, descrevê-las na sua estrangeiridade, fazendo a língua materna, a língua da identificação e do próprio, produzir em si mesma, numa quimera “sem peso” de seus recursos tão íntimos e caseiros, o absoluto estrangeiro, o limite do toque, do visível e do

dizível. É preciso descrever a esquiva de Roos pela “anomalia” arquitetônica, em que o altar-mor se esconde sem se mover, como se fosse construído para ocultar-se ao olho que quer ver - dizendo por dessemelhança a ocultação invisível no corpo de Roos, no modo como ela, mesmo diante dele, face-a-face, se esconde. Ou seja, Abel procura tornar o invisível identificável - mas identificável somente enquanto invisível, como aquilo que só pode ser identificado pelo que lhe seja absolutamente dessemelhante, num retalho quase paródico de si. Nesse sentido, o que se poderia pensar acerca da possibilidade da identidade, consoante ao traçamento da memória, a partir desse corpo de retalhos que é *Avalovara*, é que a identidade é sobretudo traçada, que existe na tração, ou seja, a identidade não existe antes de sua construção. A identidade é costurada e, assim como a memória consoante a qual se dá sua possibilidade, se conclui inconclusa; não havendo identidade que não seja ruína, corpo de retalhos, em que sobra muito mais do que se define.

## REFERÊNCIAS

LINS, Osman. Avalovara. Apres. Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.