

A ESCRITA MEMORIALISTA E A RECONSTRUÇÃO DO PASSADO
EM *O MAR*, DE JOHN BANVILLE

Dr. ADOLFO JOSÉ DE SOUZA FROTA
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Goiânia, Goiás, Brasil
(adolfothedrifter@gmail.com)

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar o papel da escrita como meio de preservação da memória. Tendo como ponto de partida o romance de John Banville, *O mar*, este estudo propõe discutir como a personagem Max Morden, fragilizado pela perda da esposa, Anna, decide retomar, em forma de narrativa, alguns dos momentos mais significativos de sua infância, quando conheceu a família Grace, e alguns outros momentos felizes de seu casamento. A partir de um relato cuja intenção é conservar a memória daqueles que se foram, Max vê-se envolvido com uma escrita de resgate de suas experiências e das experiências daqueles que já se foram. Assim, *O mar* é uma celebração da vida que continua, mas também funciona como relato terapêutico e de armazenamento diante da constatação da fragilidade da vida e de sua finitude.

Palavras-chave: Memória. Escrita. Resgate. Reconstrução.

Artigo recebido em: 23 mar. 2019
Aceito em: 29 abr. 2019.

MEMORIALISTIC WRITING AND THE RECONSTRUCTION
OF THE PAST IN *THE SEA*, BY JOHN BANVILLE

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze the role of the writing as a way of memory preservation. Taking as a starting point the novel *The Sea*, by John Banville, this study proposes to discuss how the character Max Morden, vulnerable by the loss of his wife, Anna, decides to recall, in narrative form, some of the most significant moments of his childhood, when he met the Graces, and some other happy moments of his marriage. Departing from a narration that intends to preserve the memory of those who passed away, Max sees himself involved in a process of rescuing his experiences as well as the experiences of others who are gone through writing. Thus, *The Sea* is a celebration of life that keeps going on, but it also works as a therapeutic and storage report on the evidence of the fragility of life and its finitude.

Keywords: Memory. Writing. Rescue. Reconstruction.

Mesmo assim, que existência, na verdade, tem o passado?
Afinal, ele é apenas o que o presente uma vez foi,
o presente que se foi, e nada além disso. Mesmo assim.
John Banville – *O mar*

Fala-se tanto da memória porque ela não existe mais.
Pierre Nora – “Entre memória e história”

Um dos poemas mais célebres de Percy B. Shelley, “Ozimândias”, discute o tema da vida e da morte do homem, representado pela figura de um viajante (afinal, costuma-se dizer que a vida não passa de uma viagem), cujo testemunho de uma visão no deserto africano é objeto dessa sutil reflexão lírica. A finitude humana está intimamente relacionada ao tema da memória e do esquecimento, que se alimentam de metáforas para descrever a nossa transitoriedade. Se, por um lado, a memória pode ser descrita como “uma paisagem (‘tópica’)”, escreve Harald Weinrich (2001, p. 21, grifos do autor), “a metáfora do esquecimento ocupa nessa paisagem sobretudo os locais ermos, como os terrenos arenosos, nos quais é *desmanchado pelo vento* aquilo que deve ser esquecido.”

A voz lírica de “Ozimândias” comenta ter encontrado um viajante de uma antiga terra que vira, perdido no vasto deserto, a estátua do rei Ozimândias cujas palavras, em seu pedestal, correspondiam a uma imagem completamente diferente daquela observada pelo referido viajante. Eis o poema na íntegra:

I met a traveller from an antique land
Who said:—Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them on the sand,
Half sunk, a shatter'd visage lies, whose frown
And wrinkled lip and sneer of cold command
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamp'd on these lifeless things,
The hand that mock'd them and the heart that fed.
And on the pedestal these words appear:
"My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye mighty, and despair!"
Nothing beside remains: round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away. (SHELLEY, 2019)

O que se destaca aqui, sob o meu ponto de vista, é a alusão ao deserto onde a estátua faraônica, decadente, fora erigida: nada mais resta além das ruínas colossais e das areias que compõem esta paisagem da solidão. O que Shelley utilizou para representar a transitoriedade, que é uma marca do esquecimento, foi, além da estátua decadente, o deserto do Saara, por conta de sua vastidão de areia e do comportamento de terrenos arenosos, em constante transformação, conforme a ação do vento. A experiência de se escrever na areia revela que as mensagens não se conservam. A glória do rei dos reis, Ozimândias, estava soterrada por camadas de areia que também representam o tempo, o Cronos, cuja ação lenta e contínua de devorar a memória sinaliza para a ideia já aludida de transitoriedade. Este rei foi esquecido. Entretanto, curiosamente, ele retorna à memória, volta a ter alguma notoriedade no momento em que o viajante decide contar o que havia testemunhado. Em suma, os escombros da antiga glória deste rei retornam somente porque alguém decide falar sobre ele.

Pretendo discutir somente alguns trechos deste poema, mostrando minha sugestão de tradução entre parênteses. Quando o eu-lírico informa “I met a traveller” (Eu encontrei um viajante) que viu no deserto “Two vast and trunkless legs of stone” (Duas longas e destroncadas pernas de pedra) de uma estátua que, no final, será descrita como pertencendo ao já esquecido rei Ozimândias, embora as palavras no seu pedestal indiquem um tom imperativo

(pelo uso do ponto de exclamação), o que é comum para um poderoso monarca, um rei dos reis, na verdade, estimularão a reflexão do leitor sobre a nossa finitude. O momento imperativo “Look on my works, ye mighty, and despair!” (Vejam as minhas obras, ó poderosos e se desesperem!) funciona também para que o viajante reconheça que nem mesmo o temido Ozimândias conseguiu vencer a ação do tempo. O eu lírico finaliza com a significativa constatação: “Of that colossal wreck, boundless and bare, / The lone and level sands stretch far away” (Daquele destroço colossal, sem limite e desprotegido, / as areias planas e solitárias se espalham na imensidão).

Este monumento, expressão tangível de perenidade em meio à transitoriedade da vida, criação humana que significa uma tentativa de permanência para que os homens “não fiquem sujeitos às contingências temporais” (AUGÉ, 2003, p. 58), serve para marcar, contrariamente, o fim de uma dinastia aparentemente gloriosa, devido à sua precariedade de conservação. A escolha espacial feita por Shelley é o que, na verdade, me interessa. A metáfora do esquecimento não poderia ser mais bem representada pela imagem do deserto (um verdadeiro “mar” de areia) e pela devastação que o tempo implica (afinal, as ampuhetas medem o tempo pelo volume de areia transferido entre as partes). O mar de areia está em constante movimento, pois a sua geografia se diversifica, conforme a ação do vento.

Da mesma forma que as areias do deserto poético funcionam como metáfora do esquecimento, é possível considerar que as águas também têm a propriedade de apagar vestígios, afinal, nada mais significativo do que ressaltar essa aparente oposição elementar entre água e terra (areia). Essas qualidades de oposição são significativas na mitologia grega, pois tanto Mnemósine quanto Lete foram, no início da história mítica, divindades e, séculos depois, fontes de água com poderes opostos. Quer dizer, ambas as forças mitológicas da memória e do esquecimento confluíram para uma mesma representação de oposição, primeiro como seres divinos, posteriormente, como rios.¹

1 A fonte deste entendimento está nos livros *Lete: Arte e crítica do esquecimento*, de Harald Weinrich e *Mito e pensamento entre os gregos*, de Jean-Pierre Vernant. Sobre o primeiro livro, Weinrich escreve: “Nos gregos *Letes* é uma divindade feminina que forma um par contrastante com *Mnemosyne*, deusa da memória e mãe das musas” (WEINRICH, 2001, p. 24); sobre o segundo, Vernant escreve: “Não se admirará, pois, de se encontrar, no oráculo de Lebadéia, onde se mimava no antro de Trofônio uma descida ao Hades, *Léthe*, Esquecimento, associada a *Mnemosyne* e formando com ela um par de forças religiosas complementares. Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto das duas fontes chamadas *Léthe* e *Mnemosyne*. Ao beber da primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo” (VERNANT, 2002, p. 144).

Na mesma proporção das areias desérticas, que indicam uma representação do esquecimento, as águas, que por estarem em constante movimento e servirem como elemento solvente básico, vão confluír para a mesma ideia. Quer dizer, tanto areia quanto água podem ser entendidas como metáforas do oblívio. Mais ainda, a junção de água e areia, num mesmo plano simbólico, tende a funcionar como uma poderosa imagem do esquecimento. Para ilustrar essa sugestão hermenêutica, recorro ao início do romance *O mar*, de John Banville, onde lê-se a seguinte descrição:

Eles partiram, os deuses, no dia da maré estranha. A manhã inteira sob um céu leitoso as águas da baía tinham subido mais e mais, atingido alturas inauditas, pequenas ondas rastejando sobre a areia crestada que havia anos só era umedecida pela chuva e chegando a lambar a base das dunas. O casco enferrujado do cargueiro encailhando na entrada da baía em algum momento fora do alcance da memória de qualquer um de nós deve ter achado que lhe concediam a oportunidade de um relançamento. Eu nunca mais tornaria a nadar, depois desse dia. (BANVILLE, 2014, p. 9)

A sensação constante deste romance é de que o mundo é indiferente às pessoas. A importante e imponente representação do mar leiteico, que tragou dois deuses, tem uma força avassaladora de apagamento dos registros mnemônicos. Ainda no começo desse romance, o narrador enfatiza o poder do mar quando menciona que uma das ruas, conhecida como o “caminho do penhasco”, já perdera o sentido do nome, pois não mais havia qualquer penhasco ali, tendo em vista que o mar já o havia consumido. Além disso, “[d]iziam que uma igreja submersa na areia do fundo do mar naquela direção, intacta, ainda com o campanário e os sinos, erguia-se antes numa ponta de terra firme que também desaparecera, engolida por ondas imensas numa noite imemorial de tempestade e terrível enchente” (BANVILLE, 2014, p. 16).

Quando o narrador Max Moden se refere aos deuses que partiram na sua infância, ele faz alusão aos irmãos Myles e Chloe Grace, mortos por afogamento. A ênfase na narrativa sobre o mar, que apagou duas vidas, que chegou a pontos da praia onde até então somente as águas da chuva as umedeciam, que, de forma impensável, novamente molhou o casco de um cargueiro enferrujado e abandonado na costa, “fora do alcance da memória de qualquer um de nós”, justifica o motivo para que ele, Max, nunca mais voltasse a nadar. O mergulho empreendido por ele nesse mar de angústia será apenas mnemônico, pois é o mar que empresta o nome para o título do romance. Mais ainda, o mergulho simbólico empreendido por alguém que é incapaz de nadar, irá resgatar a memória dos irmãos Grace.

Esta narrativa memorialista funciona como a tentativa de trazer de volta à tona as memórias de infância (e também algumas de matrimônio) do

historiador Max Morden, quando ele decide regressar para uma região litorânea da Irlanda, especificamente para uma casa de veraneio conhecida como The Cedars, onde a família de classe média, os Grace, na infância do narrador, costumava se hospedar por alguns meses ao ano. A morte da esposa de Morden, vitimada pelo câncer, desperta-lhe a vontade do regresso a um período anterior de sua história também marcada pela tragédia. O mergulho no mar leteico, embora funcione apenas no sentido figurado, terá uma força revigorante para esta personagem, que também se aproxima do final da vida. Traumatizado pela visão de um afogamento, quando literalmente o mar tragou para o fundo do seu abismo duas crianças, Max retoma a sua experiência infantil no convívio social em The Cedars, uma casa cujo valor simbólico traz de volta alguns dos momentos mais significativos dos primeiros anos do protagonista.

Se Aleida Assmann (2016, p. 297) entende que o trauma seja “uma inscrição corporal que permanece inacessível à transcodificação em linguagem e reflexão e, portanto, não pode ganhar o *status* de recordação”, o que Max Morden faz é, sem dúvidas, desafiar-se ao voltar, exatamente, para a mesma casa de sua infância, para contar como tudo aconteceu. A narrativa antecipa o afogamento, e retoma-o mais detalhadamente no seu final. Acredito que haja uma vontade de resgate mnemônico do narrador, que começa a narrativa lembrando-se da visão de morte dos irmãos, e decide voltar para a casa que eles habitavam nas férias. Porém, é preciso enfatizar que ele jamais voltou a nadar e que o seu regresso físico foi apenas para aquela casa.

Na verdade, o The Cedars funciona como aquilo que Pierre Nora (1993, p. 13) chama de “lugares da memória”, dentre as quais o historiador destaca: “Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários [...], monumentos, santuários, associações”. Esses lugares “[s]ão marcos testemunhas de uma outra era, [...] Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos”. Ainda conforme Nora (1993, p. 21), “[s]ão lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica”. Quer dizer, a casa de veraneio da família Grace, da qual Max se integra por alguns anos, está imbuída por uma aura nostálgica exatamente por sua experiência quando criança. Assim, não haveria melhor lugar para inspirá-lo a escrever uma narrativa mnemônica do que essa casa, pois foram vários os bons momentos vividos ali. Da mesma forma, narrar sobre o afogamento só foi possível porque ele decidiu voltar para aquela casa.

Esse sentimento positivo em relação ao espaço é conhecido pelo termo topofilia, cunhado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (1980, p. 5). Segundo o autor, a palavra significa “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico”

tendo como ponto de partida a experiência pessoal e, posso assim dizer, feliz do sujeito com o espaço. Vale lembrar que a tragédia não ocorreu na casa e sim no mar. Ao pesar as boas e as más lembranças, Max compreendeu que a infância lhe trouxe profundos e significativos momentos que precisariam ser preservados.

Pensando na relação entre sujeito e espaço, Tuan (1983) considera o fator experiência como atributo importante para o desenvolvimento afetivo espacial. O sentimento do espaço pode ser progressivo, ou seja, ser construído a partir da própria vivência, daí o fator da experiência ser levantado, já que “[e]xperienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento” (TUAN, 1983, p. 10).

A memória funciona como o arquivo mental dessas experiências antropológicas, que ocorrem em porções espaciais, dentre as quais a casa se torna uma delas. Essas ditas experiências voltam à tona no momento em que Max retorna para The Cedars. Assim:

Topofilias e toponímicas, a memória e a identidade se concentram em lugares, e em “lugares privilegiados”, quase sempre com um nome, e que se constituem como referências perenes percebidas como um desafio ao tempo. A razão fundamental de ser de um lugar de memória, observa Pierre Nora, “é a de deter o tempo, bloquear o trabalho de esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte”. (CANDAU, 2016, p. 156-157)

Ao homem sexagenário, já aposentado, surge a necessidade do registro mnemônico, pois, quando “o homem maduro deixa de ser membro ativo da sociedade”, escreve Ecléa Bosi (2016, p. 63), “deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade”. O papel social do narrador é registrar experiências passadas. Como Max é o narrador de *O mar*, ele se tornou aquilo que Pierre Nora (1993, p. 18) chamou de “homens-memória”, pois, “[q]uando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória”.

Max é o único sobrevivente dos três amigos de infância. Além disso, ele sobreviveu à morte da esposa, daí este narrador atuar como cronista de sua própria vida, principalmente dos momentos mais significativos de que os irmãos Grace e a esposa fizeram parte. O seu relato mnemônico será

importante para a compreensão da própria história do protagonista. O processo de recordação do passado feito nesse romance indica um trabalho de resgate reconstrutivo empreendido pelo narrador, cujo objetivo é influenciado pela perda e pela sensação de solidão. Quer dizer, existe uma força do tempo presente que motiva o seu ato rememorativo.

A ESCRITA COMO MEMÓRIA

Os debates sobre o papel da memória se concentram em dois vieses: como uma função de preservação do passado e como uma força de sua restauração. A partir da discussão de W. Stern, Ecléa Bosi (2016, p. 68) constata que a memória “poderá ser a conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar”. Por esse motivo, Stern (*apud* BOSI, 2016, p. 68, grifo do autor) concebe a memória como uma faculdade flexível: “a lembrança é a história da pessoa e seu mundo, *enquanto vivenciada*”. Stern “refere-se ao estrato objetivo da lembrança (‘história’, ‘mundo’), mas subordina-o manifestamente à subjetividade (‘seu’, ‘vivenciada’). O passado entra plasticamente no universo pessoal”. Quer dizer, é possível trabalhar com as duas funções da memória: tanto no seu papel de preservar as experiências quanto na sua missão de restaurá-las. O que Max faz é, pelo relato romanesco, garantir que as suas memórias pessoais, em que participam a família Grace e a esposa, vençam as contingências temporais. Ao comentar o seu retorno para o The Cedars, ele constata:

Fico espantado de ver o quanto as coisas mudaram pouco nos mais de cinquenta anos idos desde a última vez que estive aqui. Espantado e decepcionado. Diria mesmo desalentado, por motivos que me são obscuros, pois que eu haveria de querer mudança, eu que volto para viver entre as ruínas do passado?” (BANVILLE, 2014, p. 10)

A decepção de Max é consigo mesmo, embora ele não saiba explicar o espanto experimentado, ao entrar em The Cedars, e ver que pouca coisa mudou em quase cinco décadas. Como ele deseja mudança se ele volta para o local de sua infância, para viver entre as ruínas do passado? Na verdade, ele ainda não percebeu que precisava resolver a amargura interior em virtude das perdas, a sensação de derrota dupla, que conecta os dois extremos da sua vida. Uma primeira motivação para a sua escrita pode ser entendida pela sensação de impotência ao não conseguir salvar a esposa definhante em sua velhice. A outra motivação se refere ao irmãos Grace, engolidos pelo mar há

meio século. Os dois extremos de sua vida sexagenária foram marcados por perdas significativas e pela sensação de solidão, que volta em sua plenitude em virtude da ausência de Anna. Isso o leva a uma fuga para o passado, tanto no sentido de que ele se propõe rememorar aqueles momentos (e, em até certa medida, reconstruí-los), quanto pelo gesto simbólico de se hospedar exatamente na mesma casa de veraneio. Ou seja, Max é influenciado pela morte que ocorreu em seu presente, e encontra no luto uma força para a prática do exercício mnemônico. Entendo aqui o sentido de luto, na esteira de Sigmund Freud (2006, p. 103), como o sentimento de perda e dor provocado pelo desaparecimento de um ente querido. O luto não pode ser considerado uma condição patológica ao ponto de ser necessário tratamento médico. Embora essa condição envolva sensíveis afastamentos da atitude normal para com a vida, a ação do tempo se configura como uma eficiente panaceia para a superação do estado de luto. É por esse motivo que, no caso do luto, “embora ele implique graves desvios do comportamento normal, nunca nos ocorreria considerá-lo um estado patológico e tampouco encaminharíamos o enlutado ao médico para tratamento”. Isso ocorre devido ao fato que, “após determinado período, o luto será superado, e considera-se inútil e mesmo prejudicial perturbá-lo” (FREUD, 2006, p. 103).

Além de reviver a lembrança dos mortos, enxergo uma vontade de Max de reconstruir a sua história, influenciado pelo luto por Anna, pois ao falar do passado, reconstruir as falas e experiências desde a sua infância, o narrador encontra-se consigo mesmo e reflete sobre tudo aquilo que experienciou. Assim, Max restaura-se reconstruindo a história dos mortos. Conforme explica Ecléa Bosi:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (2016, p. 55, grifo da autora)

O que Bosi (2016) chama de “lembrança”, Assmann (2016, p. 33-34) reconhece como recordação: “A recordação procede basicamente de forma

reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação”. Se o trabalho de recordação, o resgate de lembranças passa pelo crivo da reconstrução, em *O mar* esse processo é mais dispendioso e desafiador, uma vez que Chloe, um dos temas dessa narrativa, não se revela de forma tão clara quanto as outras personagens resgatadas da memória do narrador:

De tudo isso me lembro, me lembro intensamente, mas ainda assim são memórias soltas, que não consigo congrega numa unidade. Por mais que eu tente, por mais que faça de conta, não consigo conjurá-la como consigo invocar sua mãe [de Chloe], por exemplo, ou Myles, ou mesmo o orelhudo Joe do Campo. Não consigo, em suma, vê-la. Permanece indistinta diante da visão da minha memória a uma certa distância, sempre um pouco além do alcance do foco, recuando exatamente à mesma velocidade com que avanço. Mas como eu avanço na direção de algo que vem minguando cada vez mais depressa, por que não consigo alcançá-la? (BANVILLE, 2014, p. 122-123)

O resgate reconstrutivo de Max é a derradeira oportunidade de se comunicar com aqueles que já se foram, o que lhe ajudaria no combate à solidão, o que lhe era natural, pois acabara de perder a esposa. Essa sensação fica evidente pela forma como ele reagiu depois da morte da esposa. Max projetou a experiência do desaparecimento de Anna nos cômodos e paredes de sua casa. Após o retorno do cemitério, a casa “ficou oca, converteu-se numa vasta câmara de eco. Havia algo de hostil no ar, o rosnado intratável de um velho cão incapaz de entender aonde tinha ido a sua amada dona e ofendido pela presença do dono restante” (BANVILLE, 2014, p. 128-129). Max precisava sair de lá, experimentar novos ares (na verdade, antigos) e obter um novo sentido para o que lhe restava de vida. A descoberta ocorre no momento em que ele percebeu que precisaria fazer um resgate mnemônico daqueles que já se foram.

Ambas as experiências de morte, mesmo que distanciadas temporalmente por meio século, forneceram material para a sua narrativa memorialista, apesar de o motivo inicial da viagem ter sido a intenção de Max de encontrar um lugar perfeito para escrever suas reflexões sobre a história da arte, e que acaba sendo, praticamente, abandonada quando ele sente a atmosfera da antiga casa e, acima de tudo, quando constata que essas histórias pessoais não deveriam ser esquecidas, pois “as coisas permanecem enquanto os vivos se extinguem” (BANVILLE, 2014, p. 10), conclui ele logo ao fazer as primeiras observações em *The Cedars*. Resta-lhe, como gesto simbólico, erguer um monumento em palavras contra o esquecimento e a sensação constante de transitoriedade, pois, “[u]m indivíduo estará realmente

morto [...] no dia em que ninguém mais se lembrar dele” (CANDAU, 2016, p. 139). Sendo assim, a lembrança tem a prerrogativa de resgatar os mortos que ficam perdidos com a passagem do tempo, já que é preciso haver um mergulho mental, na parte mais íntima do homem: “Quando entramos dentro de nós mesmos e fechamos a porta, não raro estamos convivendo com outros seres não materialmente presentes”, escreve Bosi (2016, p. 406).

Esse monumento em homenagem aos desaparecidos é constituído não por uma estrutura de concreto ou de qualquer outro material característico para esse fim. Na verdade, inclino-me a sustentar que exista um outro tipo de monumento cujo objetivo também seja lutar contra as contingências temporais. Refiro-me ao monumento entre palavras, ou seja, a junção entre escrita e memória, a escrita memorialista.

É digno de menção que os próprios egípcios reconheciam e enalteciam a escrita com forma eficiente de eternização: “Quando olhavam retrospectivamente para a própria cultura”, escreve Assmann (2016, p. 195), “ficava-lhes claro que construções colossais e monumentos jaziam em ruínas, mas os textos daquela mesma época ainda eram copiados, lidos e estudados. Assim”, continua a autora, os egípcios “constataram que vestígios de tinta preta sobre um papiro frágil perfaziam um monumento mais duradouro que túmulos caros com ornamentação dispendiosa”. Isso significa, por exemplo, que os escombros da estátua do aludido rei Ozimândias, do poema de Shelley, retornaram do fundo do abismo leteico para ser perenizado pelo relato poético, o que significa o poder de prolongamento que a escrita possui.

Analisando a relação entre memória, memorial e autobiografia, que se relacionam com a ideia básica de preservação, Douwe Draaisma (2005, p. 49) conclui:

A palavra latina *memoria* tinha duplo sentido: “memória” e “autobiografia”. Entre os usos antigos, hoje obsoletos, da palavra inglesa “memorial” (“monumento” em português) figuravam tanto “memória” quanto “registro escrito”. Essa dualidade sublinha o elo entre a memória humana e os meios inventados para registrar os conhecimentos independentemente dessa memória.

A incapacidade do homem de parar o progresso voraz e ininterrupto do tempo, o simbólico devorador de memórias, estimula-o a conceber formas externas de armazenamento de sua experiência, de prolongamento de sua história, mesmo depois da morte. É preciso também mencionar que o armazenamento unicamente pela memória põe em risco o conteúdo armazenado, que fica submetido às leis de nossa transitoriedade. Assim, a escrita é uma forma eficiente de “eternização” da experiência humana, de prolongá-la:

Mas a escrita não é só *medium* de eternização, ela é também um suporte da memória. A escrita é, ao mesmo tempo, *medium* e metáfora da memória. O procedimento da anotação e da inscrição é a mais antiga e, através da longa história das mídias, ainda hoje a mais atual metáfora da memória. Embora, no entanto, o gesto de escrever e gravar seja tão análogo à memória, a ponto de ser considerado a mais importante metáfora da memória, o *medium* da escrita também foi visto como antípoda, como antagonista e destruidor da memória. Ou será que foi justamente por isso? Pois dessa forma também surge o perigo de que se transfiram a operação e função memorativas para a escrita, de modo que a escrita detenha a responsabilidade pela memória e a memória, portanto, se externalize. Assim o homem se sente desonerado de exercitar e praticar de modo imperfeito e dispendioso o que o *medium* consegue fazer melhor e com mais facilidade, o que quer dizer: a escrita promove a apatia da memória. (ASSMANN, 2016, p. 199-200)

Antes de Aleida Assmann, Maurice Halbwachs (2006) percebeu o perigo que as experiências enfrentam ao ficarem apenas armazenadas em nossas memórias, pois somos seres finitos e mortais. A memória de um grupo social, construída pelas relações humanas, se prolongará desde que haja como suporte a sua fixação em memórias artificiais, das quais a narrativa é uma delas:

Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, o próprio evento que nele esteve envolvido ou que dele teve consequências, que a ele assistiu ou dele recebeu uma descrição ao vivo de atores e espectadores de primeira mão – quando ela se dispersa por alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades que não se interessam mais por esses fatos que lhe são decididamente exteriores, então o único meio de preservar essas lembranças é fixá-los por escrito em uma narrativa, pois os escritos permanecem, enquanto as palavras e o pensamento morrem. (HALBWACHS, 2006, p. 101)

E novamente, de acordo com Douwe Draaisma (2005, p. 21), “[n]ós nos armamos contra a transitoriedade implícita na mortalidade da memória por meio da criação de memórias artificiais”, sendo que “[o] mais antigo auxílio à memória é a escrita”. Jean-Pierre Vernant (*apud* GAGNEBIN, 2014, p. 45) percebeu existir um paralelismo entre memória, escrita e morte ao analisar a *Iliada* e discutir como “a palavra de rememoração e de louvor do poeta corresponde, em sua intenção e em seus efeitos, às cerimônias de luto e de enterro”. Mais ainda, o helenista francês entendeu que “o canto poético luta igualmente para manter viva a memória dos heróis. Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta

contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte”.

Embora Max não seja um aedo, ele é um narrador preocupado com a memória. É pensando sobre a nossa perenidade que o narrador de *O mar* acaba, praticamente, abandonando o projeto do livro sobre arte e detendo-se no registro dessas histórias de “gente morta”, especialmente dos deuses que foram tragados pelo mar. Ele constata que a memória dos mortos só se prolongará por um determinado período, enquanto aqueles que se lembram dos mortos continuarem vivos. Porém, pela nossa transitoriedade, a memória tende a dispersar-se:

Entretanto, não obstante todo o meu desconcerto, é a mulher mortal, e não a divina, quem continua a brilhar para mim, ainda que com a luz embaçada, em meio às sombras do que se foi. Ela é na minha memória o seu próprio avatar. O que será mais real, a mulher reclinada na plataforma gramada das minhas lembranças ou o pó e a medula seca disseminados que são tudo que a terra ainda conserva dela? Pode ser que para os outros, alhures, ela persista, um personagem dotado de movimento no museu de cera da memória, mas as versões deles serão diferentes da minha, e umas das outras. Assim nas mentes de muitos cada um se ramifica e dispersa. Não perdura, não tem como perdurar, não é a imortalidade. Carregamos os mortos conosco só até morrermos nós também, e então nós é que somos carregados por algum tempo até nossos carregadores tombarem por sua vez, e assim por diante inimagináveis gerações afora. Eu me lembro de Anna, nossa filha Claire há de se lembrar de Anna e se lembrar de mim, depois Claire terá desaparecido e haverá quem se lembre dela mas não de nós, e esta será nossa dissolução final. É verdade que alguma coisa de nós irá permanecer, uma foto desbotada, um cacho de cabelos, algumas impressões digitais, átomos dispersos no ar do aposento onde demos nosso último alento, mas nada disso será nós, o que somos e fomos, só a poeira dos mortos. (BANVILLE, 2014, p. 104-105)

Os limites geracionais condicionam o armazenamento das lembranças particulares somente enquanto as pessoas, que interagem com aquelas que morreram, também estiverem vivas. Max menciona alguns mementos em sua funcionalidade como objetos da recordação. A fotografia, por exemplo, é o registro imagético de um específico e, por vezes, especial momento da vida.² Sobre o significado da fotografia, Aleida Assmann escreve que ela

² Era comum, no século XIX, o registro fotográfico dos mortos, costume que, pelo menos no Ocidente, parece ter entrado em desuso.

funciona não apenas como analogia da recordação, ela também se torna o *medium* mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como estampa [...] remanescente de um momento passado. A fotografia preserva desse momento do passado um vestígio do real com que o presente está ligado por contiguidade, por contato”. (ASSMANN, 2016, p. 238)

A produção e a conservação de mementos, tais quais as fotografias e mechas de cabelo, são apenas alguns dos exemplos de suportes que os homens criam para significar a memória de algum ente querido. São aquilo que Joël Candau chamou de “signos memoriais”, dentre os quais ele destaca:

os documentos de família, os lugares e paisagens que envolvem a propriedade, mas também os múltiplos suportes de lembranças íntimas, objetos tidos como antigos, árvores plantadas por ocasião do nascimento de tal ou tal ancestral, mantas do século passado cuidadosamente dispostas nos armários, filmes e fotografias de família, sepulturas, itinerários etc. Todos esses signos memoriais servem menos a veicular informações ou ativar a lembrança sobre acontecimentos que para afirmar o caráter durável do laço familiar. (CANDAU, 2016, p. 117)

Entretanto, embora haja registro imagético, a fotografia não possibilita a “fala” como uma narrativa o faz, com que as pessoas se expressem de forma verbal mesmo após estarem mortas. Para o narrador de *O mar*, as fotografias acabam se desbotando (quando elas existem). Mesmo que ela represente um momento significativo da história registrada em imagem, não há verbalização dos sentimentos daqueles que já se foram. A escrita memorialista interfere onde se limita o registro fotográfico, pois quem fala, pelo recurso narrativo, são os mortos, mesmo que essa fala seja, na verdade, uma reconstrução do tipo “lembro que a pessoa me disse isso”. O que importa é a lembrança e o registro dessa fala, que passa pelo filtro afetivo e memorialístico daquele que se propõe contar, pois a “lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia” (BOSI, 2016, p. 81).

E Max se torna um narrador disposto ao registro, pois ele sente a necessidade de expressar e preservar memórias pela escrita. Ele é motivado por aquilo que Buddy Glass, em “Seymour: uma apresentação” chama de “necessidades pessoais extremamente prementes”, dentre as quais este narrador cita: “descrever” e “distribuir lembranças e amuletos” (SALINGER, 2001, p. 93). Os amuletos que Max distribui aos seus leitores estão sempre associados ao seu passado, ao seu refúgio que lhe inspira segurança, numa verdadeira relação uterina. É evidente, em sua confissão, que a sua

necessidade de se abrigar funciona como alternativa para ele sobreviver à dor de estar vivo, pois os seus laços afetivos vão se rompendo na medida em que as pessoas morrem: primeiro os irmãos Grace, posteriormente, a esposa Anna:

Estar encerrado, protegido, garantido, é tudo que eu na verdade sempre quis, enfiar-me em alguma toca de temperatura uterina e ali me enrodilhar, a salvo do olhar indiferente do céu e dos efeitos danosos do ar inclemente. Eis por que o passado é o refúgio perfeito para mim e me apresso ansioso a procurá-lo, esfregando as mãos e desfazendo-me no caminho do frio do presente e do futuro, mais frio ainda. (BANVILLE, 2014, p. 56)

É se refugiando no passado que Max se lembra do primeiro amor (a mãe de Chloe), da primeira tragédia testemunhada (a morte dos irmãos) e das primeiras lembranças felizes do seu casamento com Anna:

Naquelas noites infundáveis de outubro, deitados lado a lado na escuridão, estátuas derrubadas de nós mesmos, procurávamos alguma forma de escapar a um presente intolerável no único tempo verbal possível, o passado, ou melhor, o passado distante. Voltamos aos primeiros tempos que passamos juntos rememorando, corrigindo, ajudando um ao outro, como dois anciãos que seguem trôpegos de braços dados pelo alto das muralhas da cidadela onde viveram muito antes.

Rememorávamos especialmente o fumacento verão de Londres em que nos conhecemos e nos casamos. (BANVILLE, 2014, p. 88)

O desconforto da ausência é remediado pelo ato rememorativo. Quer dizer, em um presente intolerável, o tempo que melhor possibilita um efeito restaurador é o passado das lembranças felizes, dos momentos de realização afetiva, das quais o verão em Londres foi um momento especial. Para quem confessa “[o] passado pulsa dentro de mim como um segundo coração” (BANVILLE, 2014, p. 17), o ato de recordar, de trazer de volta à sede da memória uma experiência feliz, mesmo sendo uma reconstrução, age como panaceia para a ferida aberta pela perda. E sobre isso, escreve Bosi (2016, p. 53), “[a] lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança”.

O combate à certeza de nossa finitude ocorre pela memória. A nossa transitoriedade é marcada pela passagem do tempo e pela sensação de que, constantemente, estamos envelhecendo e nos aproximando do fim. Em alguns casos, a morte se antecipa e encurta a distância para o fim, como foi no caso de Anna, cuja vida foi abreviada pela doença. Restou a Max apenas o esforço das palavras reconfortantes: “Eu disse alguma coisa, alguma bobagem do tipo

Não vá embora, ou *Fique comigo*, mas ela tornou a abanar impaciente a cabeça, e puxou minha mão a fim de me trazer para mais perto. ‘Estão parando os relógios’, disse ela”. Max conclui o relato com a confissão da esposa: “Eu parei o tempo” (BANVILLE, 2014, p. 206, grifos do autor).

Os relógios foram parados numa evidente alusão à chegada do seu fim. O seu ciclo havia se encerrado. O seu tempo de vida, de trânsito na terra, já se encerrara. Daí que não somente “eles estão parando os relógios”. Anna reconhece que não havia mais nada para ser feito, por isso ela também desiste. Ela apenas se referia a si usando o tempo verbal do passado. E para a significativa pergunta: como prolongamos a memória de nossas vidas? A narrativa de Max sinaliza para uma efetiva resposta, pois o tempo jamais pode ser parado, e é possível vislumbrar uma maneira eficiente de se vencer o tempo apenas pela preservação do relato. Sobre a passagem do tempo e a nossa atitude quando somos obrigados a desafiar Cronos, Joël Candau (2016, p. 15) escreve:

O fluxo do tempo, por essa razão, ameaça os indivíduos e os grupos em suas existências. Como parar esse tempo devastador, essa “corrida desabalada”, como evitar seu trabalho “incoerente, indiferente, impessoal e destruir”, como se livrar da “ruína universal” com a qual ameaça toda a vida?

A memória nos dará esta ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectão o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente.

A narrativa possibilita a aludida ilusão de que é possível vencermos a “ruína universal” da qual somos constantemente ameaçados. O relato de recordação também possibilita alcançar o inalcançável, diminuir distâncias temporais para que elas se tornem mais suportáveis, aproximando pessoas ou experiências que se perderam na passagem do tempo, que ficaram perdidas nos escombros do esquecimento. A memória “é também uma arte da narração que envolve a identidade do sujeito e cuja motivação primeira é sempre a esperança de evitar nosso inevitável declínio” (CANDAU, 2016, p. 72-73).

Assim, Max buscou vencer o inevitável declínio daqueles que se foram antes dele pela escrita. Ele não apenas resgata o seu passado, mas traz também à tona a memória dos Grace e da esposa. Em virtude de nossa finitude, muito mais do que escrever sobre arte, o narrador de *O mar* utilizou a arte da memória para vencer nossa limitação diante da inexorável e sempre constante passagem do tempo. Há um envolvimento pessoal importante neste ato, uma subjetividade inescapável e que dimensiona o sentimento que ele tem para aqueles que já se foram.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe (coord.). Campinas: Unicamp, 2016.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 2003.

BANVILLE, John. *O mar*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Globo, 2014.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente*. Tradução de Jussara Simões. Bauru: EDUSC, 2005.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Obras psicológicas de Sigmund Freud*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Tradução de Cláudia Dombusch et al. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 2. p. 99-122.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: 34, 2014.

NORA, Pierre. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. Tradução de Yara Aun Khouri. In: Projeto História 10. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1993. p. 7-28.

SALINGER, Jerome David. Seymour: uma apresentação. In: _____. *Carpinteiros, levantem bem alto a cumeeira e Seymour: uma apresentação*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 81-181.

SHELLEY, Percy B. Ozymandias. Disponível em: <http://www.online-literature.com/shelley_percy/672/>. Acesso em fev 2019.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*. A perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. *Topofilia*. Um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

FROTA, Adolfo José de Souza. A escrita memorialista e a reconstrução do passado em *O mar*, de John Banville. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 2 (2019), p. 178-195.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 03 set. 2019.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

WEINRICH, Harald. *Lete*. Arte e crítica do esquecimento. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ADOLFO JOSÉ DE SOUZA FROTA possui graduação em Letras Portugues/Inglês pela Universidade Federal de Goiás (2003), mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2007) e doutorado em Letras e Linguística pela UFG (2013) e pós-doutorado em Estudos Literários pela UFF (2015). Atualmente é professor efetivo da Universidade Estadual de Goiás *Campus Cora Coralina*. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: conto e romance em língua inglesa, literaturas anglófonas, teoria literária, narrador, fantástico, espaço, identidade e memória. Membro do Grupo de Pesquisa: Habitando Modernidades: (crise da) memória, hierarquias opressivas e utopias possíveis, da UFF. É professor do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade – POSLLI, sediado na cidade de Goiás – *Campus Cora Coralina*. Dentre as suas publicações mais recentes, se destacam os artigos "No country for old cowboys: modernidade e sensação de desterro em Cidades da planície, de Cormac McCarthy", "Wilderness e o oeste americano. Ecoativismo e busca da redenção na natureza em Goodbye to a River e The Man Who Rode Midnight" e "O problema do oeste americano: seca e exploração de recursos hídricos em The Time It Never Rained e The Man Who Rode Midnight".