

7 Conclusão

Vi que todo o bem passado
Não é mágoa, mas é gosto

V.X.

Quando a casa silenciou, todos foram cambaleando e abraçados para o quarto de trás, enquanto o Lafaiete e o Heitor Modesto trancavam-se no da frente carregando a casaca, botinas de verniz, roupas engomadas, a gravata imaculada, um vidro de álcool, o pacote de algodão e os apetrechos de barbear. Seria a última vez... Naquela manhã começara (não sei se para ele, que já não era mais dono nem de si mesmo) aquela marcação do nunca-mais e da última-vez. Nunca mais ele voltará a este quarto. É a última vez que desce as escadas, pesando. Que passa nesta sala de jantar carregado. Nunca mais sentará nesta saleta. É a última vez que ficará nesta sala, deitado, até ir-se desta sala, pela última vez, para nunca mais, para todo o sempre... Ficou um pouco naquela cama de ferro cujas bolas douradas repetiam, encurvando-a e emprestando-lhe as aberrações da sua esfericidade, sua alta figura que a morte esticara desmesuradamente. Esperando a entronização que não tardou da essa, dos tocheiros e do caixão de veludo agalado. Naquela altura ele ficou distante, transmudou-se na coisa além das afeições, das convenções, dos contratos, das reciprocidades. Não podia dar mais nada. Receber mais nada. Nada. Não ser. Não ter. As expressões automáticas ainda lhe atribuíam, irrisoriamente, as últimas possibilidades de posse. O caixão dele, o enterro dele, a sepultura dele – mas nem isso! Porque ele é que era do caixão, do enterro, da sepultura perpétua. Perpétua? Perpétua é a Morte. A dona é a terra... eu vagava, extraordinariamente só naquela casa. Vi ainda o quarto revolvido, como depois dum crime ou orgia, com roupas caídas, vidros no chão, toalhas e algodões sobre as cadeiras – até que alguém veio, fechou as janelas e passou chave nas portas, como quem tranca uma sepultura.

Pedro Nava

O passado é gosto como o da *madeleine* de Proust, gosto que não pára em si. Gosto que mesmo quando amargo, ainda atrai. Mesmo quando dói, ainda seduz. Mesmo quando é ruína, mesmo sob a melancolia, mesmo se nos assombra, ainda é saudade e desejo. *Mal de arquivo* – “arder de paixão” (Derrida, 2001, p.118), pulsão de guardar, certeza de perder, temor ao Tempo implacável. Medo da própria morte, certeza da própria morte: vontade de se arquivar, de se escrever, de escrever memórias, de escrever com as memórias, de escrever um corpo memorial. Construir um corpo para que ele mesmo *se lembre* de nós – elaborar o romance, elaborar o romance da elaboração do romance, elaborar o romance que se lembra DELE. Escrever antes da morte, antes da destruição da memória, antes que os escombros se acumulem e o passado suma no silêncio ou sob o mito da História. Pedro Nava anota em uma página de um dos datiloscritos de *Baú de Ossos*: “morte de tia Bibi. Foi a última da família de meu Pae. Hoje sou o mais

velho... O Tempo urge.” (Nava, datiloscrito de *Baú de Ossos*, p.201)¹. Valêncio Xavier se lamenta ao fim de *Babylônia Babilônia*: “Dedico ao meu avô a quem eu não soube perscrutar [...] Agora não dá mais para perguntar, agora o tempo dele acabou, agora o meu tempo acabou.” (Xavier, 1992-93, p.115). O mesmo arrependimento do narrador de W.G. Sebald: “Imperdoável me pareceu, recordando agora, que naquela vez em Manchester eu tivesse omitido ou não tivesse conseguido fazer a Aurach aquelas perguntas que ele devia ter esperado de mim.” (Sebald, 2002b, p.178). *Memento mori*. O tempo urge, mas ainda se pode escrever. Escrever o passado como tarefa – tarefa infinita, irrealizável. E como fardo. O corpo cansado do escritor diante do corpo fragmentado da escrita – corpo-espectro ou corpo frankenstein. Escrever, sobretudo, com o próprio corpo, para se fazer afetar a obra e fazer a obra afetar – fazer da obra afeto, objeto de afeto, relíquia guardada no baú – baú aberto, sem segredo, mas em mistério. Abrir a arca, tocar os ossos, acordar os espectros do passado: “That skull had a tongue in it” – provocar o espectro a falar: “Speak; I am bound to hear” (Shakespeare, W., *Hamlet*).



Figura 63

Se a *tangibilidade*, a *corporidade*, a *intimidade* e a *presença do autor e da autoria* dentro da obra são recorrentes nas obras dos escritores comentados no estudo e igualmente na de outros que realizam suas literaturas por caminhos próximos aos de Nava, Sebald e Xavier; isto é, se são, tais características, propriamente marcas fundamentais do modo como tais autores produzem literatura, então, pode-se perceber que há, como elemento fundamental ao projeto

¹ Do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

literário destes autores, algo além da destacada *indicialidade*. Com isso, cabe colocar em questão se as noções usadas até aqui de uma *literatura do índice* ou mesmo de uma *literatura do arquivo* são suficientes. Pois há algo na obra dos autores estudados que escapa a certa polidez e certo distanciamento que se sugerem nessas nomenclaturas; algo que o caráter intimamente *memorial* reinante nas obras já parece insinuar: uma *afetividade*. Pois se olhamos, tocamos ou atravessamos o passado ou o mundo através de seus rastros indiciais, na construção das palavras ou na documentalidade das imagens, aquele efeito de contato físico com a realidade, o *efeito de índice*, não se dá sob nenhum afastamento seguro, pelo contrário, funda-se naquela relação táctil de proximidade entre obra, autor e leitor – uma relação que poderíamos chamar de *afetiva*. Não se invalida, de modo algum, nem as propostas de uma *literatura do índice*, nem mesmo as de uma *literatura do arquivo*, mas, propondo, talvez, uma *literatura de marcas afetivas* ou uma *literatura da relíquia* (considerando o aspecto de intimidade da relíquia memorial dos entes queridos e o caráter mágico/misterioso que a atravessa), damos um passo à frente e chegamos mais perto, sem apagar a importância da *indicialidade* e do *arquivo*, do modo com estes autores produzem suas literaturas e do modo como tais “restos do real” passam a constituir a obra – não apenas como marcas da história, não apenas como marcas da realidade, nem mesmo apenas como marcas da construção da própria obra, mas, reunindo todas essas, como marcas de uma relação afetiva entre o autor e o mundo, impondo relação semelhante entre o leitor e a obra diante do mundo em que estes se inscrevem (a obra, o autor, e o próprio leitor).

Evidentemente, se há um privilégio da memória é justamente porque é nesta que se guardam nossos afetos, nossas relíquias afetivas – é por ela que nos tornamos *íntimos* da realidade, é pela memória que nos misturamos, de alguma maneira, à natureza e ao tempo. E a memória, aí, pode se espalhar, ganhar corpo próprio, aderir-se aos objetos do mundo e por vezes até se esconder para ser encontrada somente ao acaso, numa troca de olhares fortuita, fazendo-nos encher de nós mesmos como partes do mundo. (Como o narrador de Proust ao tomar o chá com a madalena: “enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo” – Proust, 2006, p.71; ou como Valêncio Xavier nos afirma: “Eu não vivo no passado, mas o passado vive em mim” – Terron, 1999, p.54).

A partir da percepção dessa afetividade pungente nas literaturas de Nava, Sebald e Xavier, pode-se esclarecer a especificidade da relação de suas literaturas com a *realidade*, cujos rastros se inscrevem em suas obras, em contraponto a um “realismo tradicional”. Se temos, de maneira geral, a possível *literatura do índice* como fundada sobre uma escrita que se estrutura a partir dos restos materiais do mundo sobre e com os quais se constrói a obra, aproximamo-nos, indubitavelmente, de um *realismo*. Numa visão abrangente, algum efeito de *indicialidade* deve estar em qualquer obra que trate da realidade mundana, mesmo naquela verossimilhança que deseja (ilusoriamente) alcançar o mundo *tal como ele é* em sua totalidade representativa. No realismo do século XIX, se se pretendia escrever o mundo, algum mínimo efeito de índice se buscava produzir na literatura, mesmo que um efeito enfraquecido, mas que sugeriria, ao menos, que algo do mundo se impregnaria – mesmo à distância – ali nas palavras dispostas nas páginas. Sobretudo, no naturalismo, em sua pretensão quase científica de apreensão da realidade, a literatura deveria conter algum efeito de proximidade material com o mundo, mas uma proximidade mediada (“cientificamente”), apontando, por fim, quase contraditoriamente, ao distanciamento quase absoluto – representado pelo narrador que observa como se estivesse sobrevoando a realidade, fora dela. Pois, os traços da realidade, dentro da pretensão positivista, seriam ali completamente revestidos de factualidade (quase estatística), muito longe de qualquer intimidade como esta que funda a obra dos autores aqui estudados. Poderíamos propor, esboçadamente, que há, dessa forma, naquele naturalismo, o *experimento* e não a *experiência*, a *Verdade* e o *Fato* (mesmo na ficção) e não o *pacto de sinceridade*, a *História* e não a *memória* ou o *testemunho*, de modo que, enfim, se há alguma *indicialidade* nesse realismo absolutamente distanciado, mas, pretensiosamente, arraigado na realidade, desse índice se apaga o contato material, a corporidade, a tangibilidade e, sobretudo, qualquer possibilidade de *intimidade*. *Nenhum afeto*.

Por vias diferentes, sempre marginais, somos levados, pelos três autores aqui estudados, a uma proximidade absolutamente *íntima* e *afetiva* com a realidade sempre fragmentada sobre e com a qual escrevem. Afetividade que se refere não apenas à construção de uma relação entre a obra e o autor, através, principalmente, do caráter memorial e da evidência da obra como elaboração quase-artesanal, mas, igualmente, por aquele efeito de tangibilidade em que o

objeto literário se faz, de algum modo, corpo – aquele corpo absolutamente espectral de Sebald, imerso no entremundos dos fantasmas, aquele espectro-frankenstein de Nava, evocado do esqueleto factual da história, ou aquele cadáver profano fingido, morto-vivo mentido, frankenstein redivivo num trem fantasma, de Xavier. O caráter afetivo dessa literatura se funda, mais do que em qualquer coisa, num *achatamento* da obra de arte na corporidade da matéria em que se tocam, intimamente, autor, obra, leitor e o mundo em seus rastros. Somos levados a pensar novamente naquele Max Aurach, de Sebald, com sua pele impregnada de carvão, absolutamente misturado à sua arte, lutando com tinta e carvão contra a tela, até o limite do cansaço, deixando, no corpo da imagem, não só as cores e formas, mas também os rastros de sua luta (naqueles “rostos ancestrais gris” – Sebald, 2002b, p.162) – uma luta, evidentemente, sempre fracassada, mas que se aceita como tal, pois é o preço a se pagar pela proximidade; uma arte que aceita e assume, positivamente, o seu *fracasso*. É neste campo fracassado, fraturado, um tanto sem chão, um tanto sem lugar, que a literatura contemporânea tende a se encontrar: uma literatura em constante desconforto, inquieta, centrífuga, nômade. Sempre insatisfeita com a palavra e com a escrita, que lhe oferece porto seguro, a literatura busca, desde o início do século XX, ou antes, já em fins do século XIX, questionar a si mesma. E as respostas (felizmente, parece-me), como nos enigmas de Valêncio Xavier, nunca são suficientes.



Figura 64