

## FORMAS DE MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE O AUTOBIOGRAFISMO

Maria José Palo (PUCSP)

Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida. (SONTAG, 1986, p. 86-87)

Através de sua história, a arte da ficção tem feito das formas da memória suas formas de invenção. Em toda a ficção, há sempre uma invenção do *eu* que faz o laço harmonioso com a escritura, nela veiculando a existência da personagem narradora à realidade. A resultante é a relação entre o passado vivido pela personagem-narradora e a escrita. É dessa forma que é revelada a impossibilidade de recuperar o tempo perdido na memória do presente, sabendo que ele é uma busca de verdade voltada para o futuro e não para o passado.

Entretanto, a memória é matéria-vida da escritura, mediação que cria um presente significativo. Quando o autor pensa o presente existindo, ele já passou, e quando o pensamos existindo, ele já passou, e quando o pensamos como existindo, ele também já passou.

Esse paradoxo entre memória e escritura tem lugar no complexo papel da memória exercido pela arte do narrar em ato de rememoração. Quando a percepção retém uma incalculável quantidade de elementos rememorados, passa a ser memória – é a memória desenrolando estados do passado, que buscam a luz do presente rememorado, como partes iluminadas de nossas vidas, ou no caso ficcional, das vidas das personagens na narrativa autobiográfica.

Todo tratamento autobiográfico que o autor dá às pessoas reais, sejam personagens inventadas, sejam evocadas pela vida da documentação ou da sua experiência, converte-as em *eus* ficcionais, pelo ato do narrar. Entre duas memórias

distintas, Bergson (2006) entende que o incessante recomeçar do presente de memória é que torna o passado uma experiência possível para a ficção, mais enquanto hábitos do que memória. Porém, é a memória verdadeira que alinha estes estados produzidos, dando-lhes lugar, data e um passado definitivo.

Imaginar não é lembrar. A lembrança tende a ganhar vida numa imagem, mas o inverso não é verdadeiro. Percepção, para Bergson, é um estado forte, e a lembrança um estado fraco. É a consciência do presente que amalgama as duas memórias, a orgânica e a verdadeira, passando ao corpo a tarefa de ser um lugar de passagem das coisas que agem sobre nós e as coisas sobre as quais agimos.

Todavia, nas memórias inventadas de uma autobiografia ficcional, o fazer da lembrança deverá tornar-se ação, acrescenta o autor: “Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação presente, que a lembrança empresta o calor que dá a vida”. (BERGSON, 2006, p. 93). Ação essa que faz do corpo uma imagem – centro da ação exercida sobre os objetos do entorno. A resultante é um feixe de imagens, das quais o corpo é uma delas – em torno dessa imagem, dispõe-se a representação de suas lembranças ou as ilusões de todos os tipos, em muitos momentos, em busca do tempo original. Continua Bergson:

Com efeito, por mais curta que se suponha ser uma percepção, ela sempre ocupa certa duração e exige, por conseguinte, um esforço de memória que prolonga uns nos outros numa pluralidade de momentos. (BERGSON, 2006, p. 87)

O romancista ao contar histórias, verdadeiras ou imaginadas, “onde a imaginação e a memória” se encontram e se fertilizam, recria vidas pelo relato autobiográfico. Ou ele conta de si mesmo, no plano biográfico, ou liga arte e vida numa corrente infinita. Assim são estruturados os *eus* como ficções e se escrevem histórias como uma forma de preservar essa ficção.

Todos eles têm sua linha de tempo, já que a cada espécie de signo na ficção corresponde uma linha de tempo. Cada espécie de signo participa, de modo desigual, de várias linhas de tempo; uma mesma linha mistura desigualmente várias espécies de signos. (DELEUZE, 2003, p. 16)

Ficção e memorialismo são duas faces de uma mesma moeda – em elaboração pessoal e ficcional autônomos, o escritor se relata e relata-se como um eu construído pelo autobiógrafo. Estas formas de memória em relato autobiográfico são (des)dobradas em narrativas do memorialismo - autobiografia e ficção, ambas solidárias, compartilhando elementos, uma das outras, entre si.

A ficção, por sua vez, se duplica em dobras, em histórias da vida (romance), fazendo-se ficção de si mesma ou invenção do *eu*. A presença do sujeito que se lembra em sua própria obra desenha o seu **autobiografismo**. Este fala de si como gênero literário e nele insere suas convenções, horizontes e gênese histórica. São imagens que sugerem outras imagens: sensações, sentimentos, recordações, personagens, que preparam o cenário da obra, tornando rica e profunda a experiência da leitura. Também são memórias que têm o mesmo valor da ficção, como signos da arte em tempo redescoberto, assim enunciadas por Virginia Wolf:

[é] o prazer mais intenso que eu conheço. É o encantamento que experimento quando escrevendo me parece descobrir as relações precisas; *tornar viva uma cena; dar coerência a uma personagem*. Daqui nasce, eu poder dizer, uma filosofia; ou então uma idéia que eu sempre tive; *que por trás do algodão se oculta um desenho*; que nós – todos nós seres humanos – entramos no desenho; que o mundo inteiro é uma obra de arte; que nós somos parte daquela obra de arte. (apud OLMÍ, 2003, p.112; grifos nossos)

A linguagem em diálogo com a expressão artística ocupa a posição central na estruturação dos conceitos e das formas metafóricas de memória: mitos, rituais, ideologias diversas. A experiência do presente puro as seleciona e elas trazem a parte iluminada das vidas em corpo-ação pelas personagens – *eus* ficcionais do autor, em todas as funções transformadoras – eles são espelhos expostos à luz, escritura sobre escritura.

O autor autobiógrafo estende a linguagem até os limites de seu uso, mesmo que de forma subversiva. Como exemplos, citamos autobiografias de Graciliano Ramos (**Memórias do Cárcere**, 1953) e Zélia Gattai (**A casa do rio vermelho**, 1999) que, como textos híbridos, imperfeitos, são desobedientes à ordem social. Esses escritores autobiógrafos redescobrem tempos novos tomando como objetos

outros *eus* ficcionais do seu passado perdido, porém os presentificam pela lembrança, fazendo-os participar das dimensões do tempo redescoberto.

Em forma de memória autobiográfica, tempo e espaço também fazem uso de situações engajadas à alteridade marginalizada que escolheram, com a consciência e compreensão dos mecanismos e das estruturas que criam e mantêm no sistema da alteridade. Virginia Wolf ilustra a alteridade, na duplicidade do discurso em relato memorialista, ao iniciar seu conto “Memórias de uma romancista”, no cruzamento com outras linhas e outros tempos, com sua presença marcante na própria obra literária:

Quando miss Willat *morreu*, em outubro de 1884, sentiu-se, *como escreveu sua biógrafa*, “que o mundo tinha o direito de saber mais sobre mulher tão admirável, embora tão recatada”. Pela escolha de adjetivos fica claro que ela mesma não o desejaria, a não ser que *alguém a pudesse convencer* de que o mundo, com isso, sairia ganhando (WOLF, 2005, p. 87).

Bem sabemos que é das formas memorialistas às formas do gênero autobiográfico que tem origem “o olhar do eu” e a refração da verdade descentrada da realidade. Trata-se mais de uma autobiografia poética com seu método descritivo fora dos gêneros limítrofes: memórias, biografias, diário e suas normas literárias, formas renovadoras da sensibilidade do leitor. Este passa então a ganhar o gosto pelos juízos de valor encarnados no aspecto inovador e inventivo das formas de memória.

Ambos, autor e leitor, fazem o contrato pelo qual se estabelecem limites entre autobiografia e texto ficcional, no pensar de Lejeune (2008) sobre o pacto autobiográfico, uma espécie de contrato entre autor/leitor em que são estabelecidas as fronteiras entre autobiografia e texto ficcional:

O valor desse pacto não está apenas no fato de ele definir um gênero, ou de definir as semelhanças entre texto e autor, mas na importância da leitura, no momento de definir um texto como sendo autobiográfico. (LEJEUNE apud OLMÍ, 2003, p. 145)

Para Olmi, “Lejeune elabora o conceito de ‘pacto autobiográfico’ através do qual o autor se compromete de forma explícita com o leitor, a falar de sua vida e ao tentar compreendê-la, muito embora, no relato, possa faltar a exatidão histórica”

(p.145). Trata-se de “uma poética da autobiografia baseada no leitor” (EAKIN apud OLMÍ, 2003, p. 145). É exatamente no seu pacto autobiográfico que Lejeune encontra um valor de hipótese e de instrumento de trabalho, a exemplo da análise que faz da autobiografia de terceira pessoa: alguém na velhice que se descreve a si mesmo quando criança, já muito distante do tempo (**Dom Casmurro** de Machado de Assis, 1899).

O valor do pacto autobiográfico está em criar-se uma identidade entre autor-narrador – protagonista e o nome real, importante para se definir o gênero do texto autobiográfico. Para Lejeune, defini-lo é difícil, se o fizermos com base em tendências internas do texto. O pacto é necessário, mas não é suficiente, questiona Olmi:

Torna-se necessário o nome real do autor, ‘a assinatura’, para fazer do texto uma autobiografia: cria-se assim uma identidade entre autor-narrador-protagonista e o nome real. Isso alivia o leitor da necessidade ou do desejo de buscar maiores informações sobre o biógrafo de si mesmo. (2003, p. 145)

A autobiografia tem sido entendida por alguns teóricos como um gênero híbrido, por outros como um gênero definido, e mesmo como um não-gênero. Nossa posição teórica, aqui, está na defesa da ficcionalização dos aspectos autobiográficos, pela via do relato memorialista, incorporando uma estilização, os signos artísticos, no qual todas as outras dimensões se cruzam sobre o tempo que se perde e sobre o tempo perdido. É o que supera a identificação do autor na obra em tempo redescoberto. E como gênero, ele ganha a capacidade de narrar a verdade de uma vida singular (o seu *eu*) que lhe corresponde. O autor ganha sua afirmação, ao mesmo tempo, como pessoa e como escritor: cria um *eu* de alteridade ou “confere alteridade a seu próprio *eu*” (HAWES apud OLMÍ, 2003, p. 201)

O pacto autobiográfico, portanto, legitima os dados anteriores ao texto, tornando-os apenas o centro de investigação das “dobras” informativas e teóricas, ou seja, dos vários *status do eu* em primeira ou terceira pessoa.

Lejeune concebe o texto autobiográfico como um gênero definido, texto que é um relato retrospectivo em prosa, escrito por alguém que fala de sua vida particular e da história de sua personalidade. Deduz-se, portanto, que Lejeune, em seu pacto, se

orienta não só para a prosa e seus aspectos temporais do relato, mas também para os aspectos psicológicos e psicanalíticos biográficos.

Em suma, tipos de leitura podem modificar o pacto do autobiografismo: o memorialista passa a ser alguém que se conta e a memória se projeta em direção ao tempo futuro e acaba por constituir, concretamente, a presença do presente. E, vice e versa, tipos de leitura geram formas de memória com limites líquidos, fluidos e móveis entre certo ato literário e a literatura.

Interrompemos, aqui, este estudo do autobiografismo com o texto *Aviso ao leitor* de Montaigne, para postergarmos posições críticas de outros teóricos que discutem Lejeune, quanto à complexidade de seu pacto entre termos visuais e textuais, e pela dimensão transitiva que ele apresenta – “representa o *eu* dele”.

O filósofo Montaigne, nesse texto citado, explicita uma tensão entre o *eu* do sujeito da enunciação da escritura e a identificação desse *eu*, com propriedade e apropriação do objeto da escritura, e com todos os recursos literários e um nome único: “não apenas o pintar, mas pintar-se, não somente escrever, mas escrever-se”(OLMI, 2003, p. 156). Quando combinadas, ambas as representações, visual e escritural, para Montaigne, torna-se possível apreender uma teoria e uma metodologia para se alcançar o entendimento desse pacto de significantes autobiográficos para o entendimento do teórico Lejeune.

Nesse aspecto da escrita autobiográfica, em última instância, o nome do indivíduo e também o do livro tornam-se propriedades suas, causando estranheza ao próprio autor quanto ao livro e ao modelo de sua obra. As **Memórias Póstumas de Brás Cubas** de Machado de Assis, no diálogo com o leitor, são um exemplo, já antecipado, desse pacto que se faz a partir do prólogo de suas memórias:

*Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nãmiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (grifos nossos)*

Como vemos, sobram convergências e divergências entre linhas teóricas e advertências de romancistas sobre as formas de romances autobiográficos entendidas

como formas de memória em ato literário ou em transmutação poética, dando à vida a condição de revelar seus grandes segredos em novos tempos. Uma polêmica fascinante que deverá ser continuada em outros estudos.

### **Referências bibliográficas**

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim et al. (Orgs.). **O pacto autobiográfico** – De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. **Ensaio 1**. Tradução de Sergio Milliet. 2 ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília/ Hucitec, 1987.

OLMI, Alba. **Memória e Memórias**. Dimensões e perspectivas da Literatura Memorialista. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

\_\_\_\_\_. **Uma escritora de ficção e a ficção de uma escritora**. Os múltiplos processos da autobiografia estética em Janet Frame. São Paulo: Scortecci, 2003.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre-São Paulo: L & PM, 1986.

WOLF, Virginia. **Contos completos**. Fixação de texto e notas de Susan Dick. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosacnaify, 2005.