

# Onde memória e ficção se tocam: uma possível introdução

Bruna Del Valle de Nóbrega<sup>12</sup>

**Resumo:** Neste trabalho investiga-se a possibilidade de uso da memória como fio condutor para a recriação de um passado ficcional. Trata-se de explorar os caminhos para a retomada desse passado através da literatura, e as devidas imbricações que esse processo traz. Para apoiar tal tentativa, analisaremos dois romances cujas estruturas revelam a recriação literária de fatos históricos e pessoais: *Feras no jardim* (2011) de Alexandra Fuller e *Rainhas da noite* (2013) de João Paulo Borges Coelho, ambos romances africanos que buscam compreender a história colonial dos países em que as narrativas são compostas (Zimbábue e Moçambique, respectivamente). A análise da reconstrução do passado através da ficção trará aportes teóricos da leitura da obra de Anna Faedrich para a compreensão da diferença entre autobiografia e autoficção e de Georges Didi-Huberman a respeito do método dialético de Bertold Brecht, de maneira a introduzir o olhar para a arte como ressignificação.

**Palavras-chave:** Memória, Colonialismo, História.

## Introdução

“Sempre que se tocam, é a ficção que infecta a realidade e não o contrário. Tudo passa a ser ficção. A realidade deixa de existir”<sup>13</sup>

<sup>12</sup> FFLCH-USP, aluna de doutorado, Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Contato: bruna.delvalle@usp.br

<sup>13</sup> BORGES COELHO, 2013.

As leituras dos romances *Feras no jardim*, de Alexandra Fuller e *Rainhas da noite*, de João Paulo Borges Coelho, nos colocam frente a reconstruções posteriores de duas colonizações europeias diferentes, ambas em territórios africanos. Zimbábue e Moçambique são os países que dão espaço a essas narrativas. Dois países vizinhos, que foram colonizados e que mantêm marcas da violência dessas colonizações. São essas marcas que figurarão nos dois romances, sejam de forma explícita, com o recurso da história, sejam a nível mais subjetivo, através da reelaboração pessoal e reflexiva dos conteúdos históricos trazidos por cada autor.

É interessante observar como as escolhas dos autores nos levam a refletir sobre aquilo que “não foi escolhido”, motivando-nos, também, a analisar o que foi cuidadosamente esquecido em cada romance<sup>14</sup>.

Para iniciar com aquilo que foi escolhido e os romances têm em comum, o que sobressai certamente é a representação através da forma do diário da época histórica em que ambos os países foram colonizados, ainda que em *Feras no jardim* essa forma seja feita na forma de autoficção. Sucede, na verdade, que o que se conta do passado se mistura ao que se conta no presente da narração, como que camuflando a forma do diário em uma estrutura quase cinematográfica.

À mistura de tempos, soma-se a mistura de personagens de ficção e pessoas reais, trazendo para o romance o conceito de pacto oximórico, que Anna Faedrich empresta de Helene Jaccomard para explicar a relação entre autobiografia e autoficção e o contrato de leitura ambíguo que é estabelecido na autoficção. Segundo a autora, o pacto oximórico:

(...) se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial. (FAEDRICH, 2015, p. 46)

14 A análise dos temas que chamamos de “cuidadosamente esquecidos” será parte do terceiro capítulo da tese, junto ao capítulo teórico apoiado pela leitura da obra de Paul Ricoeur em que o esquecimento é inserido na noção de memória dentro do seu viés (também político) de reapropriação da história, e por isso não será desenvolvido neste trabalho, que pretende criar insumos para o capítulo primeiro, em que a questão é apenas introduzida.

Ao recriar as cenas passadas em sua infância, a autora cria também uma personagem de si mesma, sua versão infantil. Aparentemente inexistente, a contradição reside em não haver de fato registros daquela voz infantil para além dos que moram na lembrança adulta da própria autora. As fotos, registros documentais que analisamos mais à frente, não dizem o que pensavam as pessoas da família da autora que nela se encontram. Ao leitor não sobra outra opção além de acreditar que o que a autora adulta relata sobre o que pensava a personagem infantil seja a verdade. Cria-se, aí, o cerne da narrativa intersticial sobre a qual nos explicou Faedrich.

Neste romance, a brutalidade da dominação europeia sobre as populações que já viviam naquele território que primeiro foi a Rodésia do Sul, depois Rodésia e hoje é o Zimbábue e o constante clima de guerra são colocados ao leitor a cada página, misturando cenas de aparente leveza a diversas cenas onde até a natureza parece ser agressiva com essa família de pessoas brancas que vive em uma fazenda produtora de tabaco no interior do Zimbábue.

O enredo é construído a partir do relato em primeira pessoa da autora-personagem<sup>15</sup>, que mescla as lembranças infantis da vida nesse país (e nessa época) à análise posterior dessas lembranças, recurso que é largamente utilizado, sem indicar a transição do momento lembrado ao momento presente da escrita.

A narrativa é cruel, e mostra o racismo dos pais da autora-personagem, que são preconceituosos de diversas maneiras e mantêm uma mentalidade colonial acrescentada de um rancor pela perda do território para “os negros”, como eles os chamavam recorrentemente no romance. Com o apoio de fotos pessoais, o diário/autoficção reconstrói aquela sociedade nos tempos da colonização e das guerras pela independência do país africano.

É notável o uso recorrente de fotografias do acervo pessoal da autora-personagem. Pouco associado a romances – onde a narrativa costuma criar a ambientação dos enredos – esse uso da fotografia parece pender para o documental, ao passo em que a construção da narrativa transita confortavelmente entre o olhar infantil da narradora do passado e o olhar analítico da narradora adulta

15 Ou, como escreve Anna Faedrich no mesmo texto já citado, a narradora-protagonista (FAEDRICH, 2015, p. 47).

do presente. A esse respeito (ou seja, a respeito de uma certa *documentação* do romance, lembramos de novo Faedrich:

Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si. (FAEDRICH, 2015, p. 48)

Há sempre uma Bobo (apelido infantil da personagem-autora) para de papel para uma Alexandra Fuller de verdade, o que reforça a sensação de ambiguidade para o leitor e, conseqüentemente, o pacto oximórico. Em outras palavras: lemos a narrativa, sabemos que a autora-personagem passou a infância no Zimbábue, vemos as fotografias que estão inseridas no romance, mas nada disso garante ao leitor que o que Bobo nos conta quando toma a voz narrativa seja o que de fato se passou. Trata-se, portanto, como no trecho acima, de uma estratégia literária de ficcionalização de si.

Também com o apoio de fontes documentais (menos em relação a fotografias e mais com o uso de referências históricas, de nomes de lugares e de romances reais), João Paulo Borges Coelho também recria literariamente cenários dos tempos coloniais em Moçambique. Assim, em *Rainhas da Noite*, nas minas de carvão da cidade de Moatize e em seus arredores se passa a história do romance. O enredo conta a história de Maria Eugénia Murilo, mulher portuguesa que se muda para Moatize junto do marido, engenheiro que vai trabalhar nas minas de carvão. Essa história, por sua vez, é contada pelo narrador, que a encontra em um diário ao qual teve acesso *por acaso*.

Assim como no romance zimbabuano, o espaço em *Rainhas da Noite* é o interior do país, afastado dos polos centrais. É fato que este romance é composto de narrativas paralelas e que parte delas acontece na capital Maputo, mas isso parece ser mais um recurso do autor para criar a ambientação algo fantasmagórica, algo documental do romance. Como se essa narrativa estivesse em um eterno balançar entre o presente e o passado.

Neste romance, a escrita de si apresenta ainda mais ambiguidade e menos ficcionalização literária: sabemos extra-literariamente que o autor passou sua

infância na mesma região em que se passa o romance e passamos, a partir dessa informação, a identificar os elementos extra-literários dentro do texto, ratificando a predominância do texto literário sobre o texto biográfico que aponta a autora ao diferenciar autobiografia de autoficção.

Dada a fluidez entre o que se passa no presente e o que se passa no passado, com o auxílio dos aportes documentais trazidos por ambos os autores, o exercício da memória torna-se quase um tempo autônomo dentro das duas narrativas propostas para esse trabalho. É nele que a narrativa é costurada, em cada romance de um modo diferente, mas ambas tendendo para o uso dialético entre a imagem evocada nos vários documentos *versus* a imagem registrada na história.

Como nos explica Paul Ricoeur, a memória exercitada (2014) traz um sentido de presente pelo seu caráter ativo ao mesmo tempo em que “acontece no passado” pelo seu caráter temático. Daí que, considerando que ambos os romances são estruturados por essa memória exercitada enquanto estratégia de construção narrativa, pretendemos adentrar os caminhos da memória para analisar o que os dois romances têm em comum: a escolha por contar certas memórias em detrimento de outras, partindo ambas de histórias relatadas por personagens ligadas à figura do colonizador europeu que vive em territórios africanos colonizados e em vias de processos de independência.

Interessa-nos observar a escolha por uma certa linha narrativa que parece ficcionalizar a história desses dois países, como se fosse um resumo literário (BRECHT in DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 44) ou, como bem formula Didi-Huberman ao analisar um trabalho de Brecht<sup>16</sup>, uma crônica poético-documental.

### **Imagem, dialética e mediação**

Ao analisar a já referida obra de Brecht, Didi-Huberman nos alerta para uma maneira diversa de olhar a imagem, a mesma imagem que inicialmente teria como propósito servir de *fotografia de guerra*, ou seja, um documento visual:

<sup>16</sup> Trata-se da análise da *Kriegsfibel* de Brecht, o livro de fotografias da 2ª Guerra Mundial às quais este autor adicionou versos e poemas que viriam a ressignificar as fotos, conferindo ao acontecimento histórico um olhar ao mesmo tempo poético e político.

Com esse poema [mencionado imediatamente antes no texto original], eleva-se uma voz no deserto da morte que a imagem nos apresenta. Com ele levanta-se, também, uma dúvida terrível quanto à *nossa maneira de olhar a imagem*. Percebe-se que a própria prancha tornou-se o teatro de um encontro entre três espaços ou três *temporalidades heterogêneas*: o primeiro espaço-tempo é o do acontecimento que, num dia de 1943, pôs um japonês que observa – mas observa-se que há pelo menos dois outros cadáveres nessa bela praia do Pacífico – à mercê do soldado americano. O segundo é o da loja para a qual o fotógrafo trabalhava, e na qual o tratamento da imagem acompanha outra atividade de propaganda (sensível na indicação, *inverificável*, de que o americano só matou o japonês em legítima defesa: “O japonês atrás da barca atirava sobre as tropas americanas”). O terceiro teatro de operações é o espaço negro da própria prancha, *de onde surge, contrapondo-se à imagem, como nos cartões dos antigos filmes mudos, o texto do poema*. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 39-40)<sup>17</sup>

Queremos aproveitar essa transposição de olhar do documento analisada por Didi-Huberman para observar os dois romances escolhidos para este trabalho. Em primeiro lugar, porque o uso das imagens, assim, como no trabalho de Brecht, parece ter mais de uma função nos dois romances. Como salientamos mais acima, o intenso uso de fotografias tanto em *Rainhas da noite* como em *Feras no jardim* poderia sugerir, em uma primeira leitura, um aporte documental, uma espécie de suporte visual para aquilo que o texto conta.

No entanto, em uma segunda leitura podemos ver que, assim como nos indica o autor do excerto, o uso mesclado de imagens e texto aponta muito mais para um efeito desejado, uma estratégia narrativa, uma vez que também nesses romances esse uso cria temporalidades heterogêneas nos espaços-tempo dos quais se fala.

Quando analisamos, por exemplo, a fotografia de abertura do décimo terceiro capítulo de *Feras no jardim*, que retrata a personagem Vanessa (irmã da narradora), antes mesmo de ler o texto, não somos levados a imaginar que o capítulo tratará de uma cena de estupro de duas meninas (Vanessa incluída).

A fotografia<sup>18</sup> mostra Vanessa já adulta sorrindo, com a boca entreaberta, olhando para baixo, e iluminada pelo sol. A imagem remonta a um momento de relaxamento e possível alegria. O texto que a segue relata um momento da história

17 Grifos nossos.

18 Na edição usada para esse trabalho (Companhia das Letras, 2002), esta fotografia está na página 89.

de Vanessa e da personagem-autora em que ambas são crianças e sofrem uma tentativa de estupro, seguida do descrédito dos pais das duas meninas ao ouvi-las contar o que passou enquanto eles estavam fora.

A cena é de uma superposição de violências, enquanto a fotografia é leve e feliz. Se analisássemos apenas a imagem que abre o capítulo, dificilmente pensaríamos no texto que a segue. Igualmente, se tivéssemos que escolher uma imagem para o texto, muito provavelmente não seria a de Vanessa feliz e iluminada pelo sol.

É justamente aí que a autora desafia a “nossa maneira de olhar a imagem” (idem, p. 40), criando um efeito de leitura em camadas. Ela nos obriga a ler a imagem e ler o texto, e encontrar no vão entre uma e outro o propósito de sua improvável junção. Reside aí a dialética de Brecht, em que, ao sermos apresentados às duas fontes (texto e imagem), entendemos que se torna impossível ler uma sem a outra. Como explica Didi-Huberman:

Reciprocamente, essa dialética impede que, ao ler a legenda “original”, possamos estar informados, uma vez por todas, sobre o que a fotografia representa. Ela [a dialética] introduz, por esse fato, uma dúvida salutar sobre o estatuto da imagem sem que, por isso, seu valor documental seja contestado. (Idem, p. 40)

Assim como no primeiro excerto, em que a imagem do soldado americano x o japonês opera no leitor uma escolha de vozes às quais ouvir e o poema de Brecht propõe uma contraposição a essas vozes, a narradora do romance nos propõe a dúvida sobre o estatuto da imagem, nos levando a pensar na contradição.

A saber que toda imagem, assim como todo texto, traz em si uma voz própria, que depois se desdobrará em outras vozes – como na polifonia defendida por Antonio Candido – cumpre-nos observar o jogo dialético proposto pelos autores, a fim de tentar compreender, portanto, o papel mediador dos mesmos:

Dialética é também a maneira pela qual Brecht aborda, no plano do *médium*, sua história contemporânea, sua atualidade mais ardente: nada mais “imediato”, aparentemente, que esse documento da guerra do Pacífico, extraído da imprensa do dia (...). Mas é justamente por uma “mediação” muito complexa que Brecht dará forma a todo esse material: recursos à reminiscência, montagens temporais, desvios estilísticos. (Idem, p. 40)

O autor nos lembra que também Brecht havia estado na guerra, e assim sua recriação poética do documento passa pela experiência pessoal e pela memória. A mediação acaba por reorganizar os acontecimentos segundo a voz de quem media.

### **Os mortos que nos falam**

Em ambos os romances, como já dissemos, é o diário que servirá de porta de acesso ao passado. A característica predominante de um diário é trazer o relato de fatos e acontecimentos segundo a pessoa que o escreve. Se, como sustentamos acima, há uma mediação a reorganizá-los, há, ainda, dois aspectos a se pensar sobre ela.

Em primeiro lugar, existe uma profusão de vozes que surge através dessa mediação. Essas vozes, quando analisamos os dois romances e suas tentativas de recriação ficcional de uma história vivida, pertencem a pessoas mortas ou que são ligadas a um passado distante do presente da narrativa. De alguma maneira inacessíveis (a ver a inverificabilidade na dialética de Brecht, que destacamos no primeiro excerto deste trabalho). Ainda que sejam personagens de papel, é preciso salientar o caráter manipulatório do material histórico por parte do narrador e da narradora que se pretendem registradores de uma certa narrativa – que pode ser verdadeira ou não, mas cujo uso das fontes documentais e do recurso ao diário apontam para a tentativa de criar uma narrativa que *pareça real*. Uma narrativa que, ao ser lida pelo leitor não técnico, pareça estar apoiada em *fatos e documentos*. A esse respeito, destacamos três trechos do prólogo de *Rainhas da noite*, em que o narrador parece “explicar suas intenções”:

Um exame superficial revelou um texto escrito na primeira pessoa e despreocupado de esconder identidades, isso porque continha uma profusão de nomes. Era um texto privado. Apesar de tratar de nomes já perdidos no tempo, que figuravam ali como cascas de pequenos frutos a que os anos houvessem feito mirrar a polpa, não posso negar que me deixei acicatar pela curiosidade de quem pressente a possibilidade de nascimento de um enredo.

Evidentemente que estou consciente do *risco* que corro ao narrar o episódio. Afinal, haverá expediente literário mais estafado que o do diário que encerra todos os segredos? (BORGES COELHO, p. 19)



(...)

Foi assim, gradualmente, que surgiu o projecto deste livro: alimentado pela leitura daquelas folhas e por *suposições* acerca daquilo que calavam, e ainda por outras buscas que o acaso com elas foi entretecendo. Consequentemente, não pode dizer-se que as linhas que vão seguir-se sejam em rigor a transcrição do conteúdo do caderno<sup>19</sup>. (Idem, p. 20)

(...)

Em resultado dessa variação de intenções, e também da maneira errática que caracterizou a relação que logrei estabelecer com aquele mundo através dos instrumentos ao meu alcance, era como se a autora e seu *cortejo de fantasmas* jogassem comigo uma espécie de jogo de cabra-cega. (Idem, p. 22)<sup>20</sup>

As escolhas lexicais em “nomes já perdidos no tempo” e “cortejos de fantasmas” indicam a intenção do autor em demonstrar que as vozes do texto são de pessoas mortas, cujas existências – mais uma vez, inverificáveis – estão no passado. Essa estratégia confere à narrativa e à própria constituição das personagens uma dupla função: a impossibilidade de verificação (uma vez que já estão mortas) e a sensação de algo já estabelecido, conferida pelo peso do tempo. A História não mexerá com os mortos, mas eles terão voz nessas histórias, através da voz dos vivos, ainda que não “a rigor”, como estabelece o narrador.

A fim de manter os fantasmas no passado, o narrador-mediador, já podemos chamá-lo assim, retoma a contradição proposta pelo diário *versus* a “realidade” ao longo da narrativa:

Caí em mim. Percebi o erro que era confundir a realidade com os papéis<sup>21</sup>. Estes, além de nos imporem a perspectiva de quem os escreveu em detrimento de todas as outras, além de pressuporem causas e efeitos ligando todas as coisas como se não existisse o acaso, desprezam em absoluto o tempo. (BORGES COELHO, p. 219)

Com a mesma ironia quase milimétrica (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 42) brechtiana, o narrador assume o erro que acaba por intencionalmente cometer: confundir a realidade com os escritos do diário de Maria Eugénia. Para além disso, vale salientar que o autor, João Paulo Borges Coelho, é historiador por formação e profissão, além de escritor. Os mortos que falam através da narrativa e os personagens de papel passam, assim, a confundirem-se e retroalimentarem-se.

19 Diário.

20 Grifos nossos.

21 O diário.

O segundo aspecto a se pensar em relação à mediação é a organização espacial da montagem [dos fatos com as imagens] (idem, p. 48) exercida pelos autores ao juntarem em uma narrativa os acontecimentos que deram origem aos romances.

Ao escolher o fazer artístico literário como tarefa, Brecht salienta a função de princípio heurístico na observação através da montagem artística (idem, p. 55), com a função de observar e compreender o que há por trás da história:

A montagem prende-se menos aos episódios da história – de cuja forma dramática faz sua matéria – que à “rede de relações (...) que se oculta por trás dos acontecimentos [pois que,] não importa o que aconteça, há sempre outra realidade por trás daquela que se descreve. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 55)

Podemos entender, então, que a montagem e a desmontagem (como também salienta o autor) de fatos históricos e acontecimentos serve à reconstrução de um passado que, embora beba nas fontes documentais, se quer ficcional, já que na ficção é onde há espaço para o alargamento das interpretações que, em última instância, levam a um novo entendimento dos acontecimentos.

O autor explica, ao destrinchar o *modus operandi* de Brecht (que nos serve de base teórica, neste trabalho, para o entendimento do *modus operandi* dos narradores dos romances aqui tratados):

Se o poeta épico inventa *fábulas* que interrompem e “remontam” por sua própria conta o curso da história, é que elas servem para criar uma montagem de *historicidade imanente*, cujos elementos, extraídos do real, levam por sua elaboração da forma, a um efeito de conhecimento novo que não se encontra nem na ficção atemporal, nem na fatalidade cronológica dos fatos da realidade<sup>22</sup>. (Idem, p. 60)

O mediador, portanto, passa a ser ele mesmo uma personagem da história que conta, uma vez que sua experiência e suas escolhas (do que conta e também daquilo que não conta) são partes integrantes do processo de montagem e desmontagem dos acontecimentos. O produto final já não necessita da definição

22 Grifo nosso.

primeiramente questionada entre ficção ou realidade, porque bebe nas duas fontes, sendo um terceiro elemento que delas não prescinde.

### **Distanciamento e estranheza**

A conclusão do estudo de Didi-Huberman a respeito da experiência poético-documental de Brecht nos convida a aguçar o olhar (idem, p. 61) para aquilo que produz, “mostrando ao espectador o aspecto lacunar e não a coisa inteira” (idem, p. 62). Para isso, evoca o conceito de distanciamento, que deverá culminar, no método brechtiano, na estranheza:

Nesse sentido, o distanciamento é uma operação de conhecimento que visa, pelos meios da arte, uma possibilidade de olhar crítico sobre a história. (Idem, p. 64)

Creemos que o excerto acima resume bem o entendimento que buscamos em relação à escolha dos dois autores em “demonstrar desmontando” (idem, p. 65) as histórias de Moçambique e Zimbábue, através do fazer artístico e do aporte documental das fotografias.

Se a dialética brechtiana revela as camadas de leitura possíveis no confronto entre imagem e texto, fotografias e narrativa, será o diário a representação fundamental dessa dialética da decomposição e recomposição das coisas (e narrativas), aparecendo como a ponte possível entre passado e presente, ficção e realidade.

Assim, a ficção infecta a realidade, reconstruindo-a através da arte, ressignificando-a e dando a ela novas possibilidades de compreensão.

### **Referências**

BORGES COELHO, João Paulo. *Rainhas da Noite*. Lisboa: Caminho, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

DIDI-HUBERMAN – *A disposição às coisas*. In **Quando as imagens tomam posição – O olho da história, I**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

FAEDRICH, Anna - O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. Araraquara: Revista Itinerários, 2015.

FULLER, Alexandra – *Feras no jardim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.