
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

MEMÓRIAS MONTADAS

Julliany Alves Mucury¹ (UnB)
e Sylvia Helena Cyntrão² (UnB)

RESUMO: A memória é uma montagem, articulada pela edição das lembranças de cada um atreladas ao testemunho de diferentes atores, a partir de diferentes linguagens. Todas essas narrativas juntas não formam um passado inteligível, só a escolha entre o que se deve lembrar e esquecer é que torna viável atar os fios do passado. Neste artigo, a obra de Isabel Allende, *Retrato em Sépia*, é analisada à luz da teoria de Paul Ricoeur no percurso de resgate da identidade da personagem principal.

PALAVRAS-CHAVE: memória; identidade; *Retrato em Sépia*.

A memória é uma ilha de edição.

Waly Salomão

É importante lembrar. O indivíduo molda-se sobre aquilo que ele lembra ou esquece. Rememorar algo é a premissa para sobreviver ao avançar dos anos. Assim, o homem se vê entregue ao ímpeto da busca pelo que se foi a fim de constituir o que se é. Sem o ontem, as perspectivas do hoje parecem escorregadias, pois o caminhar é mais convicto quando se entende os porquês *daqueles/das coisas* que nos erigiram. Em *Cidade Livre*, João Almino tece uma redenção no diálogo entre pai e filho; para este, os últimos sete dias daquele seriam o mote para alinhar certas rugas que o impediam de existir em paz:

Em seu estado e já com oitenta e dois anos, papai, quando esquecia um detalhe, inventava outros e até fabricava datas precisas, mas eu mesmo também fui testemunha de muita coisa quando morei na Cidade Livre dos seis aos dez

1 <http://lattes.cnpq.br/5750605461051276> - jullianymucury@gmail.com

2 <http://lattes.cnpq.br/2907523784331163> - cyntrao@unb.br

anos de idade (...) e podia, portanto, completar e corrigir a memória do meu pai com a minha. (2010: 21)

As narrativas de terceiros, ou testemunhos, compõem os vazios da memória e o “segundo me contaram” (RS: 134) entra em determinados relatos como alinhavo. A lembrança surge incitada pelo que habita a memória do outro e quando revelada, expõe o pedaço faltante, constituinte da memória alheia. Esse trecho do livro ocasiona o diálogo imediato com a técnica de montagem (ou edição), no cinema e televisão, que seria selecionar e encadear os planos de uma imagem a fim de manuseá-la de acordo com o interesse do montador, o objetivo final da cena. A seleção de planos infere eleger e descartar os frames, os cortes demarcam até onde a cena vai e nesse ínterim pode surgir uma cena totalmente nova, nada fiel à de origem. A confiabilidade de que o produto final é condizente com toda a cena que foi gravada nunca é garantida.

Na edição da memória, a entrada dos frames de outrem é uma peça quase sempre utilizada. Ainda que a narrativa original não seja de todo fiel aos fatos, traça-se um pacto de que o olhar de um pode (e vai) ser monitorado pelo do outro. A invisibilidade de que o ângulo de quem constrói a recordação pela via dos rastros diversos oferece, pode ser completada por quem a partilha. Em Almino (2010), vemos uma narrativa que se constrói a partir da soma dos olhares ao passado sob as perspectivas do pai e do filho. Assim também ocorre com todas as lembranças que são partilhadas, experienciadas em conjunto, nas relações sociais, como assinalado por Halbwachs (2006: 69): “De bom grado diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes”. Assim, a outridade garante esse “acabamento”, visão partilhada também por Geertz (2008), para quem a cultura oferece as peças para a completude dos homens, portanto, seres inacabados.

Esse direcionamento para a constituição da memória por meio de elementos oferecidos pelo contato com o outro, pela troca, em plena alteridade é o que conduz este estudo. Não só a lembrança é uma possibilidade inacabada, como as relações sociais podem desvirtuá-la, caso ela seja realmente impregnada de virtude. Partindo-se do princípio de que há virtude na lembrança, não se pode ignorar o fato de que a lembrança pode também ser apagada pelo indivíduo por falta de virtude, por ela constituir algo que se queira esquecer. Há também o viés de que a memória coletiva conduz a lembrança do indivíduo e gera uma nova reconstituição dos fatos, criando espaço para a manipulação da memória ou mesmo sua recriação com base na memória coletiva (Ricoeur 2007: 455).

Os grupos atestam ao sujeito que ele faz parte de um movimento maior, com sentido e significância determinados. Jung aponta que o indivíduo é de tal modo inconsciente que, ao invés de fiar-se em sua própria capacidade de decisão, anseia pelas regras e leis exteriores a fim de um norte “nos momentos de perplexidade” (1986:

3 A sigla RS, neste artigo, refere-se ao livro de Isabel Allende, *Retrato em Sépia*, na edição de 2002, objeto crucial deste estudo e muitas vezes citado. Tal recurso visa a facilitar as referências à obra.

90). Assim, a constituição do indivíduo é coletiva, parte dos parâmetros e das guias de uma determinada cultura, a qual contamina, mesmo que inconscientemente, os atos de seus membros constitutivos.

Sendo a cultura instituída em um imaginário coletivo – em uma história registrada no circuito oficial e no dos diversos grupos sociais que o rodeiam –, que se intitula memória coletiva (e assim nela se transforma), essa autovisão compõe uma representação do todo e do indivíduo que nele se molda. Há, a partir de então, versões de personas e pessoas, realidade versus lembranças. Versões. Cada um assimila a versão que mais lhe parece verossímil e nela se coaduna. A representação se faz nesse cenário como uma adesão coletiva. Essa escolha se volta para a estruturação de uma realidade que pode ou não ser verdade, é, apenas, uma representação. Ou um flash, um lampejo do todo em si. Os participantes dos eventos coletivos representam-se e são representados a todo instante na alteridade com os demais; essa ação contínua nasce no desejo deles de fazerem parte de uma história, a fim de serem lembrados, como parte de uma tradição, a qual funda a raiz de toda uma existência.

A fotografia vem dessa inquietação e hoje é um dos recursos mais recorrentes na rede mundial de computadores para a “guarda” do instante, em frames, para que ele não se perca e possa ser recuperado. A era digital ressignificou a relação do homem com a memória, com os próprios elementos mnemônicos em si. Nos sites de relacionamento e armazenagem de dados os indivíduos expõem suas vidas e trocam com os demais fotografias digitais. Antes, havia os filmes de 12, 24 e 36 poses; hoje, os cartões de memória podem armazenar milhares de fotos em uma só máquina fotográfica. A fotografia como recurso remonta-se a 1835, quando o francês Louis Daguerre produziu a primeira imagem fixa pela ação direta da luz; daí as primeiras fotografias serem conhecidas como daguerreótipos. Tempos depois, os retratos antigos, muitos trabalhados na técnica da “viragem em sépia”, não eram produzidos em larga escala e, em contraponto à contemporaneidade, o recurso da lembrança pela imagem tinha alto custo e não era disseminado da maneira que se vê hoje. Era um artigo raro e exclusivo, ao qual poucos tinham acesso.

Essa imagem guardada sob o trabalho em sépia inspirou o título do romance de Isabel Allende que me oferece terreno de análise neste artigo. Nele, a autora nos apresenta uma narradora feminina (Aurora), reconstrutora do tempo e de sua própria história, impregnada de reminiscências afloradas por objetos grandes ou pequenos, tal como uma cama burlesca que pertencera à avó da narradora, e retratos. Aurora nasceu em São Francisco, Califórnia, no ocaso do século XIX. Viveu e cresceu confortavelmente com a avó, Paulina del Valle, até que, por volta dos trinta anos, decidiu partir à procura do seu passado. Muitas vezes, são as fotografias, que a acompanham durante toda a narrativa, que a ajudam a desvelar a versão que possuía de sua trajetória. *Retrato a Sépia* fecha uma espécie de trilogia que atravessa 200 anos da história do Chile e as memórias pessoais da autora, iniciada com *A Casa dos Espíritos* (2002) e continuada com *A filha da Fortuna* (2001), fazendo como que uma ponte entre estes dois, já que a ação se desenrola entre 1860 e 1910, dividida em três partes: primeira (1862-1880) – relato das origens familiares da menina; segunda (1880-1896) – desen-

rolar de sua vida em São Francisco, da infância ao início da adolescência; e terceira (1896-1910) – ingresso na vida adulta e desfecho. Todas perfazendo a trajetória de Aurora del Valle e sua árvore genealógica, que percorre o espaço de São Francisco, da Europa e do Chile (desde a capital Santiago ao sul, na herdade *Caleufú*).

As marcas da lembrança e do esquecimento surgem neste romance como grandes condutoras. Há um mistério a ser desvendado que pontua o romance em pesadelos idênticos que durante anos afligem as noites de Aurora, como uma *camanchaca* indissolúvel. Muitos elementos dessa fuga da memória que se manifesta no subconsciente são pesquisadas em *Memórias, Sonhos e Reflexões* (Jung 1986), no qual a carga de um sonho é analisada como desveladora de fatos da vida cotidiana. Para Jung, é de conhecimento comum que acontecimentos estranhos e as coisas desconhecidas em nossas vidas são passíveis de acontecer, assim como, os sonhos e as ideias não são fabricados, ambos nascem como que por si mesmos, como artifício da mente para levar ao consciente conteúdos do inconsciente. Os sonhos são para ele como forças naturais que auxiliam o ser humano no processo de individualização.

Allende se mune desse ideário e pauta o mistério de Aurora em um sonho que se repete e que de fato tem a força da realidade nele, pois é uma tentativa da memória de trazer à lembrança um evento traumático que por ela fora diluído. Essa recorrência explica-se no uso que Ricoeur faz das palavras de Santo Agostinho: “Tardei a reconhecer-te, ó verdade”, pois a verdade só se desfaz das sombras do inconsciente para Aurora quando ela recupera diversos outros elementos de seu passado que ignorava, no terreno da “impressão-afecção permanece” (Ricoeur 2007: 438), no qual as imagens são fixadas de maneira definitiva, abrindo a fresta que permite sua recuperação.

Nesse trabalho de colagem dos fatos, ou memórias dos fatos, a menina-mulher que narra o romance remonta a cena de seu infortúnio, posto que, segundo Ricoeur no mesmo trecho, “se uma lembrança volta, é porque eu a perderei; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera”, de maneira que a recorrência da imagem dos meninos de pijamas negros é o atestado de sobrevivência de uma impressão-afecção profunda que insiste em emergir. Aurora reencontra o significado dessa imagem nebulosa quando se sente segura no amor experimentado junto a Ivan Rodovic, a sensação de conforto traz de volta a lembrança e seu sonho é desvelado em meio às lágrimas de sua catarse:

Primeiro, à luz de uma espécie de relâmpago, vi a imagem de meu avô Tao Chi'en murmurando meu nome em chinês, Lai-Ming. Foi um instante brevíssimo, porém luminoso como a lua. Em seguida revivi, acordada, o pesadelo recorrente que me tem atormentado desde sempre, e então compreendi que existe uma relação direta entre meu adorado avô e aqueles demônios vestidos de pijamas negros. A mão que me liberta no sonho é a mão de Tao Chi'en. Quem cai lentamente é Tao Chi'en. A mancha que se estende inexorável sobre os paralelepípedos da rua é o sangue de Tao Chi'en. (RS 389)

Apesar da longa ausência, definitiva, de Tao, Aurora reconhece sua presença-ausente advinda do estado virtual para o estado real. A lembrança é virtual, mas quando presentificada reaviva o que estava guardado no inconsciente, que surge em um estado de clareza infinita. O reconhecimento traz o passado ao presente, transmuta a ausência em presença. Para Aurora, tudo começa a fazer sentido e a lembrança acorda em imagem, carregada de emoções. No entanto, ela ainda continua em seu estado virtual e, nas palavras de Bergson, “aos poucos, surge como que uma nebulosidade que se condensa; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e que sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção” (Ricoeur 2007: p. 444). O que surge é uma progressão da “lembrança pura” em lembrança-imagem, reconhecida como lembrança, sabe-se que é uma ida ao passado, “a ausência na presença” (Idem, *ibidem*). Todo esse processo é dado na dicotomia entre ação e representação, cujo dilema repousa na relação da lembrança pura com a virtualidade e do reconhecimento com a reinserção da lembrança na massa da ação viva. Define-se então o rastro como algo que leva à inscrição, “no sentido psíquico do termo” (Ricoeur 2007: 447), feita para garantir a recuperação da imagem mnemônica contemporânea da experiência originária.

A lembrança de Aurora sobreviveu em meio a muitos outros esquecimentos que garantiram sua conservação. Seria então o esquecimento um pilar da memória e não um vilão ensimesmado apenas, na imagem de um grande glutão que apaga tudo seja por patologias ou por embustes que o próprio indivíduo trama em seu inconsciente, pois sem esquecer não seria possível lembrar. Essa visão clara em torno da figura de Tao Chi'en torna-se acessível por uma conjuntura de elementos materiais e psíquicos que contribuíram para o reconhecimento que se opera na mente da heroína. Ela acessa o negrume de seus impedimentos recorrendo principalmente à fotografia, algo que ela exerce como hobby compulsivamente desde os 13 anos e jamais abandona, aprendendo com Juan Ribero (RS 268) as nuances do que viria a ser sua profissão.

A MEMÓRIA EM FRAMES

A fotografia e a modalidade do retrato em sépia, que é a metáfora da vida da narradora, são, para ela, os recursos mais seguros de reconstituir um passado cheio de falhas e narrativas paralelas. Ao presentear Aurora com uma câmara (RS 137), Severo del Valle oferece à então menina o mecanismo – “uma bela Kodak” (RS 268) –, para lidar com seus demônios, que ganhou forma e tornou-se um exercício contínuo em sua vida: o registro fotográfico. Aurora tinha certeza de que o sonho com os meninos de pijamas negros a levaria à fotografia, seu primeiro pensamento ao ganhar a máquina foi que se pudesse fotografar os demônios, ela os derrotaria. Assim, passou noites e noites armando arapucas para que eles fossem fotografados durante seu sono, “mas terminou por evidenciar-se que aquelas criaturas maléficas eram invulneráveis ao assalto da tecnologia” (RS 134).

Como bem pontua Amanda Lowell para a jovem Aurora: “Uma boa fotografia conta uma história, revela um lugar, em evento, um estado de ânimo, é mais poderosa que páginas e páginas de escrita” (RS 296). Na narrativa, há fotografias condutoras de revelações e mantenedoras da verossimilhança que a autora busca infligir ao seu passado: a primeira foto de sua autoria é a de sua avó Paulina na cama onírica que ela traz da Europa para vingar-se do marido e da amante dele (RS 15); a fotografia da boda de Nívea, em que ela aparece radiante ao lado de Severo (RS 167); a da família no Porto para receber Matías, já em estado terminal pela sífilis, quando ele volta para casa e revela que é seu pai (RS 253); a descoberta epifânica da proximidade entre Diego, seu então marido, e Susana ao mostrar as fotos que tirara da família ao amigo Radovic (RS 348); e os autoretratos de Aurora em busca de si mesma no auge da depressão pelo fracasso de seu casamento (RS 355). Todos os eventos ligados a esses registros reforçam a crença da narradora de que “a fotografia e a escrita são uma tentativa de guardar os momentos antes que desvaneçam, de fixar as lembranças para dar sentido à vida” (RS 387).

Palavra e imagens são instrumentos de costura do emaranhado de sua existência, ainda que não consigam revelar o seu passado. Desvelar o oculto, no sentido heideggeriano para o termo grego *alethéia*, faz-se possível em *Retrato em sépia*, dado que Aurora refaz todo o percurso de sua genealogia como *historiadora de si mesma* (Almarza 2009: 178). Heidegger retomou esse termo em sua obra magna *Ser e Tempo* e expandiu o conceito em *Introdução à Metafísica*, em que realizou uma análise etimológica do termo *alethéia*, atribuindo-lhe a significação de desvelamento. A verdade originária (*alétheia*), tal como abordada por Heidegger, é a verdade do Ser, a clareira (*die Lichtung*) que possibilita clarificar e desvelar. Tendo em vista que “em sua constituição ontológica o homem é e está na não-verdade porque é em sua essência, decadente” (Heidegger 1988: 290), a *alethéia* torna-se um exercício constante para o indivíduo. E é essa insistência que permite à narradora recordar, não só pelos elementos físicos, mas também pelos atraídos pelos sentidos – cheiro, som, ato que se repete, etc. – o todo que a constitui. Aurora encerra um ciclo de sua existência quando sua busca pela memória, pela completude, chega ao fim.

A avó materna tem papel central nessa empreitada. Quando Eliza adentra a narrativa, a neta a reconhece de imediato. Mesmo os dezessete anos que se passaram não foram capazes de gerar o esquecimento. A única traição da memória narrada por Aurora refere-se à estatura da avó, pois sua lembrança de menina a fez constatar que “ela era mais baixa na realidade do que na minha memória, mas isso podia ter algo a ver com a minha própria estatura” (RS 390), o apagamento não se fez por ser a avó a personificação de uma imagem que nunca se fora.

Passado e presente de fato se encontram, a memória resgata a história, “não reconstrói o tempo e tampouco o anula, mas a faculdade de recordar (etimologicamente, quando algo volta a passar pelo coração) que o homem tem faz destruir as barreiras entre presente e passado” (Almarza 2009: 174). Quando explodem, os recôncavos da mente por vezes deixam fluir as memórias que estavam esquecidas. Elas apenas estavam ali, à espera de um chamado que lhes servisse, por razões diversas,

bloqueadas, suspensas. Ao contrário de *Funes*, o memorioso, personagem de Borges (2001) que lembra em detalhes e com vasta profundidade de tudo, o ato de lembrar é uma eterna seleção. Para lembrar-se de algo há que se esquecer de algo. Essa ambivalência é a face clara do inacabamento ao qual esse impasse impele o homem. No interior de *Aurora*, este é um desafio constante: “Mediante a fotografia e a escrita tento desesperadamente vencer a condição de minha existência, reter os momentos antes que se desvançam e limpar a confusão do meu passado. Cada instante desapparece em um sopro e logo se transforma em passado...” (RS 419).

MEMÓRIA DO ESPAÇO E DO OUTRO NA CONSTITUIÇÃO DO EU

Em meio ao trauma pessoal de *Aurora* é contada a relação dramática do choque entre culturas distintas em São Francisco, Califórnia, principalmente na inserção de chilenos e chineses na região. Ela própria é fruto de um relacionamento trágico entre Lynn Summers e Martín, a primeira, filha de uma chilena e um chinês, e o segundo, fruto da aristocracia persistente dos del Valle, família tradicional do Chile que expandira sua fortuna aproveitando a expansão territorial nos EUA. Lembrando Halbwich (2006), as memórias coletiva e individual alimentam-se de maneira que se interpenetram. Todo o percurso dos personagens, que culmina na volta ao Chile, é invadido pelas cristalizações coletivas absorvidas pelas ações de cada um dadas as querelas do presente.

O hoje é regado pelo passado histórico, remontado na ficção, o que fica evidente, ainda assim, é que a memória individual está sujeita à coletiva, pois que é burilada pelos grupos sociais. A saída da família para o campo para proteger-se das represálias dos seguidores de Godoy serve de cenário para explorar as tradições chilenas mais antigas. Allende, neste trecho da narrativa, resgata a lenda indígena dos *imbunches*, que aterrorizavam as crianças, e a figura da *meica* e sua sabedoria no parto de Nívea. As impressões que essa imersão gerara na menina *Aurora* nesta sua ida ao interior do país revelam a origem de muitos dos costumes que ditam as condutas da sociedade chilena, os quais chegam até Santiago e contaminam ainda todos os personagens que do Chile saíram para os diferentes espaços de *Retrato em sépia*.

Ainda abordando o impacto dos eventos coletivos sobre a memória individual, não podem ser esquecidas as guerras do Pacífico e a civil que envolveram o Chile no primeiro caso com a Bolívia e o Peru, e no segundo com a tomada interna do poder vigente, porque garantem tamanho impacto no espaço em que a vida dos personagens tinha curso que interfere no desenrolar dos fatos lembrados. *Aurora* não se vê ameaçada diretamente, mas assiste ao caos que toma conta do palácio de *Paulina* quando a atividade clandestina de impressão de panfletos contra a trupe de Godoy é posta em risco com a captura de Pedro Tey (RS 224), personagem que no livro representa a arte e a cultura chilenas juntamente com a professora *Matilde Pineda*.

Toda essa parte da obra dedicada às guerras apoiam a reconstituição da memória de *Aurora*, que conta com fatos coletivos e lembranças partilhadas para corroborar

sua narrativa, a História sustenta suas lembranças, ajudando a resgatá-las. Este conjunto de lembranças – individual e coletivas –, perfaz a arquitetura da memória de Aurora, que ilustra nas ruas e espaços chilenos o que as guerras trouxeram de derrocada e que acabaram por atingir sua vida e a dos seus. Isso fica claro quando ela volta do sul, de seu casamento fracassado com Diego Domínguez, e encontra a mansão à Rua Ejército Libertador tal qual o estado de saúde de Paulina del Valle – ambas em estado terminal: “Antes a mais esplêndida naquele bairro de palacetes, a mansão de minha avó parecia tão decrépita quanto sua proprietária. Várias janelas pendiam dos gonzos, as paredes não tinham cor, e o jardim, de tão abandonado, parecia ignorar a primavera e permanecer submerso em um triste inverno” (RS 374).

Não só os espaços de memória, os eventos coletivos, mas também os hábitos e costumes (Berger & Luckman 2003) moldam o caráter de Aurora, tendo em vista que ela introjeta o que apreende do convívio com as mulheres de sua família, que, por mais revolucionárias que sejam, sucumbem diante da ordem social que as cerca. Essa adequação à sociedade pode ser exemplificada quando Severo retorna da guerra do Pacífico e casa-se com Nívea, em que os dois estabelecem diante dos seus parentes uma aura de castidade que só é interrompida pela gravidez da esposa “celibatária”; do mesmo modo, as idas de Paulina à missa quando retorna ao Chile, vinda de São Francisco, mais para cumprir um papel social diante dos demais do que uma legítima conversão. Tais comportamentos socialmente compatilhados garantem a inserção na coletividade, pois são papéis sociais cumpridos para garantir a socialização secundária, como defendem Berger e Luckman (2003), quando os indivíduos buscam nos outros os parâmetros de sua própria conduta.

(RE)CONHECER PARA PROSEGUIR

Aurora recorre à anamnese tanto para entender seu pesadelo constante quanto para dar cabo à ideia que faz de si mesma. Anos de respostas evasivas e o dilúvio de verdades que lhe surgem em seus quase 30 anos de vida pontuam a urgência em buscar suas origens. A família del Valle é tão entremeada de segredos que a outridade fica prejudicada, a busca tem de ir além. Diante da matriarca Paulina o passado de Aurora não era mencionado: “para ela minha vida tinha começado aos cinco anos, quando cruzei o palacete em San Francisco, o anterior não existia.” (RS 307). Só quando encontra sua avó materna, Eliza Sommers, seu passado recebe o fluxo que precisava para se recompor: “Se minha avó Eliza não tivesse vindo de tão longe para iluminar os recantos sombrios de meu passado e se não existissem as milhares de fotografias que se acumulam em minha casa, como poderia eu contar essa história?” (RS 419).

Nos silêncios e esquecimentos impostos faz-se vital lembrar, rememorar, colher reminiscências e dar a elas sentidos próprios. Perscrutar o passado em busca dos sentidos que fazem o hoje. Eles estão contaminados e falhos, corroídos pelo tempo, mas estão lá, na cera, à espera do encaixe perfeito para ressurgir, como Ricoeur prevê na sua leitura de Platão quanto ao problema do esquecimento em seu duplo sentido:

“como apagamento dos rastros e como falta de ajustamento da imagem presente à impressão deixada como que por um anel na cera.” (Ricoeur 2007: 27). Confiáveis ou não, os recôncavos da memória não estão sozinhos, contam com os rastros materiais e outros recursos (hoje ainda mais exaustivos), a fim de revelar o nebuloso negativo do passado e montar, de fato, num esforço titânico, a narrativa de toda uma existência.

Retrato em sépia encerra-se incitando o leitor a rever a crença no relato-testemunho de Aurora: “A memória é ficção. Seleccionamos o mais brilhante e o mais obscuro, ignorando o que nos envergonha, e assim bordamos o extenso tapete de nossa vida” (RS 419). O tom de descredulidade, da memória como ficção, remete ao mistério da confiabilidade da rememoração, já que “a memória tecida por nós mesmos” (RS 420) é a garantia de um resgate unilateral, pautado em tons e incertezas muito particulares. O resgate do passado de um indivíduo envolve também desenterrar o daqueles que o cercaram, pois não há como relatar todos os aspectos dos fatos, de acordo com cada vivente, e isso ocasiona o sentimento de traição do narrador que ousa rememorar: “Compreendo que ao escrever estas memórias devo trair outros, é inevitável” (RS 136).

A narradora diz que a clareza de suas lembranças combina mais com o tom em sépia – mesclado, contaminado –, o que nos leva a lembrar Ricoeur (2007) na sua elaboração sobre o esquecimento como uma provocação à confiabilidade da memória que é, por sua vez, a própria representação do passado como imagem fiel do vivido-narrado. O esquecimento é que permite o reconhecimento e se apresenta como esquecimento por apagamento dos rastros e esquecimento de reserva. Na vida rememorada de Aurora, há o apagamento de seus primeiros cinco anos de vida, já que tudo o que levava a este recorte de tempo fora eliminado de suas vistas e também há a reserva, tendo em vista as lembranças latentes em sua memória.

Os estratos mais profundos da memória são os mais difíceis de serem alcançados quando há a escassez de fontes para as lembranças; todo esse livro de Allende é prova de que a busca pelo apagamento do passado encontra barreiras nem sempre controláveis, por mais que a memória seja impedida, manipulada ou comandada (Ricoeur 2007). Aurora persegue a verdade sobre sua origem para resolver seus traumas e entender caminhos até então obscuros: “Existia um vácuo negro em minha memória, algo sempre presente e perigoso que eu não conseguia saber com precisão o que era, algo desconhecido que me aterrorizava, sobretudo no escuro ou no meio de uma multidão” (RS 193). Essa busca pelo passado (característica da anamnese aristotélica), no sentido da busca pela verdade, invalida a idéia, falsamente admitida na tradição filosófica, da equivalência da memória à imaginação. Para Ricoeur (2007), se esta última se identifica com o irreal e com a ficção, a memória, apesar de sua fragilidade e de seus enganos, visa, ao contrário, à fidelidade, à verdade, o que valida o esforço da personagem em ir ao encontro de suas origens, da verdade como algo fiel aos fatos ocorridos, o que acaba por compor a narrativa não só de si mesma, mas de toda a sua família.

Somado ao esforço de Paulina em propiciar o esquecimento para a neta está o impedimento da memória de Aurora sobre o dia em que Tao Chi'en foi surrado, sem chances de recuperação. Como resultado da forte carga emocional experimentada por uma menina ainda na primeira infância, não foram precisos agentes externos para que essa lembrança ficasse recalçada. Os acontecimentos daquela noite, uma terça-feira de outubro de 1885 (RS 407), só brotam do pântano do esquecimento imposto pelo trauma quando Aurora vê-se plenamente ciente de seu lugar no mundo, sua ascendência e motivações do incidente que levou Tao Chi'en à morte. Mesmo assim, diante de todo seu empenho para reconstruir o passado, o que lhe vem ao presente é digno do esquecimento pleno:

Teve uns segundos para perguntar o que queriam, o que estava acontecendo e ouvir o nome de Ah Toy, enquanto os homens de pijamas negros, com os rostos mascarados, dançavam ao seu redor e logo lhe desferiram nas costas as primeiras bordoadas. Lai-Ming sentiu-se atirada para trás e tratou de agarrar o avô, mas a mão querida soltou-a. Viu os cacetetes subindo e descendo sobre o corpo de seu avô, viu um jorro de sangue descer de sua cabeça, viu-o cair com a boca no chão, viu como continuaram a espancá-lo até reduzi-lo a um montão de carne ensanguentada sobre os paralelepípedos da rua. (RS 413).

O trauma da visão dessa cena foi projetado aos abismos da memória de Lai-Ming. Depois de ser entregue à avó paterna por Eliza, não encontrou outro meio de reconstituir seu passado sem ser pela via física, psíquica (de onde provinham os pesadelos), por meio dos rastros das fotografias e dos objetos e até mesmo de sua própria mente, que a impelia a recordar. O silêncio imposto diante de sua origem levou ao traumatismo da memória, com a negação dos momentos mais aterrorizantes do passado, sintoma de patologias coletivas ou individuais da memória e que se traduzem não pelo esquecimento, mas pela fuga a esse tema especificamente. Essa situação se manifestou notadamente em relação à “shoah” (genocídio dos judeus) e à difícil transmissão, por parte dos seus sobreviventes, da narrativa desse acontecimento, abordada por Ricoeur no sentido de que esses acontecimentos funestos do século XX pedem para ser ditos, narrados, compreendidos (2007: 505).

Lai-Ming e Aurora, tão diferentes em suas jornadas, são a mesma alma. Os nomes marcam apenas trechos diferentes da memória individual que dialoga com a coletiva para compor um passado comum. A presença-ausente do avô dialoga com seus conflitos e a faz entender que sua saga é visitada sob critérios claros de seleção. Não é possível, ontologicamente, lembrar-se de tudo, assim como não se narra tudo: “Alcançamos, aqui, a relação estrita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico” (Ricoeur 2007: p. 455). A memória é uma grande montagem, articulada pela edição dos frames das lembranças de cada um juntamente com o testemunho de diferentes atores. Todas essas narrativas juntas não formam um passado inteligível, só a escolha entre o que se deve lembrar e esquecer é que torna viável atar “os cordões do passado” (RS 184) e estabelecer um acordo de paz (consigo mesmo e com o outro) diante do vivido.

OBRAS CITADAS

ALLENDE, Isabel. *Retrato em Sépia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ALMARZA, Sara. “A persistência da memória”. Sylvia H. Cyntrão, org. *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: TEL/UnB, 2009. p. 173-179.

ALMINO, João. *Cidade Livre*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BERGER, Peter L. & T. Luckman. “A sociedade como realidade objetiva”. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 69-172.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo* (Parte I). Petrópolis: Vozes, 1988.

JUNG, Carl G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

FRAMED MEMORIES

ABSTRACT: Memory is a mounting issue articulated by the memories of each one tied to the testimony of different actors, from different languages. All these narratives together do not form an intelligible past, only the choice between what you remember and forget that it is feasible to tie the threads of the past. In this paper, the work of Isabel Allende, *Retrato em Sépia*, is reviewed in the light of the theory of Paul Ricoeur on the route to rescue the main character's identity.

KEYWORDS: memory; identity; *Retrato em Sépia*.

Recebido em 30 de junho de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.