

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE – POSLLI

DILORRARA RIBEIRO GOMES

**UM MERGULHO NO PASSADO PELAS ONDAS PROFUNDAS DA MEMÓRIA: *O*
MAR DE JOHN BANVILLE**

GOIÁS - GO
2021

DILORRARA RIBEIRO GOMES

**UM MERGULHO NO PASSADO PELAS ONDAS PROFUNDAS DA MEMÓRIA: O
MAR DE JOHN BANVILLE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Língua, Literatura e Interculturalidade.

Linha de pesquisa: Estudos Literários e Interculturalidade.

Professor Orientador: Dr. Adolfo José de Souza Frota

GOIÁS - GO
2021

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

G633m Gomes, Dilorrara Ribeiro.

Um mergulho no passado pelas ondas profundas da memória : “O mar” de John Banville [manuscrito] / Dilorrara Ribeiro Gomes. – Goiás, GO, 2021.
132f. il.

Orientador: Prof. Dr. Adolfo José de Souza Frota.
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2021.

1. Literatura. 1.1. Análise literária - romance.
1.1.1. Mémória. 1.1.2. Espaço. 1.1.3. Trauma.
I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 82.09(817.3)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE
DEFESA – 05 DE FEVEREIRO DE 2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adolfo José de Souza Frota (UEG)
(Presidente)

Prof.^a Dra. Émile Cardoso Andrade (UEG)
(Membro)

Prof.^a Dra. Rejane de Souza Ferreira (UFT)
(Membro)

Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo (UEG)
(Suplente)

Prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior (UFG)
(Suplente)

A todos que têm a Literatura como desvelar do ser humano
e fonte de conhecimento de si e do mundo.

DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Assim diz a Bíblia Sagrada, nas palavras do apóstolo Paulo: Em tudo daí graças!

Agradeço, portanto, a Deus pela oportunidade de realizar esta jornada até o presente momento. Pelo seu cuidado e amor.

Agradeço aos meus amados pais, pelo apoio e compreensão.

Ao meu orientador Prof. Dr. Adolfo José de Souza Frota, pela orientação, dedicação, paciência e empenho na realização desta pesquisa. E pela oportunidade em adquirir um pouco do seu conhecimento.

Aos professores e aos colegas do curso que tive a oportunidade de conhecer e que participaram desta jornada.

Às professoras Dra. Émile Cardoso Andrade e Dra. Rejane de Souza Ferreira por aceitarem participarem da minha banca de qualificação e defesa. Muito obrigada pelas importantes contribuições e avaliações nesta pesquisa.

A todos reitero, o meu muito obrigada!

GOMES, Dilorrara Ribeiro. *Um mergulho no passado pelas ondas profundas da memória: O mar de John Banville*. 132f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2021.

RESUMO

Este trabalho objetiva fazer uma análise do romance *O mar* (2005), do consagrado escritor irlandês John Banville. As temáticas centrais abordadas aqui são as da memória e do espaço na narrativa. O espaço como constituinte importante da narrativa, bem como das memórias do sujeito e de sua relação identitária e traumática. Esse romance revela dramas humanos e discute a efemeridade da vida. O narrador e protagonista, Max Morden, é um senhor sexagenário, que lida com a dor da perda e com a sua própria condição de envelhecimento e de enlutado. Max discorre sobre amor, sexualidade, identidade, velhice, perda, morte e luto, tudo isso carregado de um tom melancólico e reflexivo. A narrativa se passa em dois momentos, nos extremos da vida – infância e velhice –, de Max. O protagonista perde sua esposa, Anna, vítima de câncer e está imbuído de uma necessidade urgente, de lidar com a dor e entender a vida. Regressar ao passado parece ser a melhor alternativa. Portanto, ele volta à pequena cidade de veraneio em Ballyless, onde vivenciou a infância, em especial na casa *The Cedars*, alugada pela família Grace. Max, como um crítico de arte, decide escrever sobre Pierre Bonnard, pintor francês de sua admiração, mas sua escrita acaba se tornando a sua própria história, ou melhor, um relato terapêutico sobre os momentos importantes da sua vida. Ainda na infância, a morte dos irmãos gêmeos Myles e Chloe, seus amigos, o afeta, o traumatiza, ao ponto de não querer mais voltar a nadar. Enfrentar suas angústias e dramas, sabendo que a vida é passageira, um contrato de risco, revela a carga emocional do romance. Assim, o retorno às ruínas do passado, à casa da infância, inspira Max em seu ato recordativo, em um convite de mergulho na memória. Essa ressignificação do passado, por meio de uma escrita terapêutica, alude a uma possível superação de Max em seguir em frente com as marcas e rastros de outrora. Experiências boas ou ruins, mas que constituem o ser do sujeito. Essa prosa mnemônica e melancólica realiza uma profunda reflexão sobre a transitoriedade da vida. Portanto, analisar este romance é expor esses dilemas humanos. E observar como o espaço é fundamental na vida do ser humano e propicia as memórias experimentadas nele. A fundamentação teórica está pautada em teóricos, tais como: Maurice Merleau-Ponty (1999), Pierre Nora (1993), Harald Weinrich (2001), Sigmund Freud (2013), Joël Candau (2016), Aleida Assmann (2018), entre outros.

Palavras-chave: Memória. Espaço. Trauma. John Banville. *O mar*.

GOMES, Dilorrara Ribeiro. *A dive in the past by the deep waves of memory: The Sea of John Banville*. 132f. Dissertation (Master in Language, Literature and Interculturality) – Câmpus Cora Coralina, State University of Goiás, Goiás, 2021.

ABSTRACT

This work aims to analyze the novel *The Sea* (2005), by the renowned Irish writer John Banville. The central themes addressed here are those of memory and space in the narrative. Space as an important constituent of the narrative, as well as of the subject's memories, his identity and traumatic relationship. This novel reveals human dramas and the ephemerality of life. The narrator and protagonist, Max Morden, is a sexagenarian man, who deals with the pain of loss and his own condition of aging and mourning. Max talks about love, sexuality, identity, old age, loss, death and grief, all loaded with a melancholy and reflective tone. The narrative takes place in two moments, at Max's extremes life - childhood and old. The protagonist loses his wife, Anna, a victim of cancer and is imbued with an urgent need to deal with pain and understand life. Going back to the past seems to be the best alternative. Therefore, he returns to the small summer town in Ballyless, where he experienced his childhood, especially at The Cedars, rented by the Grace family. Max, as an art critic, decides to write about Pierre Bonnard, a French painter of his admiration, but his writing ends up becoming his own story, or rather, a therapeutic account of the important moments of his life. Still in childhood, the death of twin brothers Myles and Chloe, his friends, affects and traumatizes him, to the point of not wanting to go swimming again. Facing his anguishes and dramas, knowing that life is fleeting, a risky contract, reveals the emotional charge of the novel. Thus, the return to the ruins of the past, to the childhood home, inspires Max in his remembering act, in an invitation to immerse himself in memory. This resignification of the past, through therapeutic writing, alludes to a possible overcoming of Max in moving forward with the marks and tracks of yesteryear. Good or bad experiences, but that constitute the subject's being. This mnemonic and melancholy prose reflects deeply on the transience of life. Therefore, to analyze this novel is to expose these human dilemmas. And to observe how space is fundamental in the life of the human being that provides the memories experienced in him. The theoretical foundation is based on theorists, such as: Maurice Merleau-Ponty (1999), Pierre Nora (1993), Harald Weinrich (2001), Sigmund Freud (2013), Joël Candau (2016), Aleida Assmann (2018), among others.

Keywords: Memory. Space. Trauma. John Banville. *The Sea*.

*Há na memória um rio onde navegam
Os barcos da infância, em arcadas
De ramos inquietos que despregam
Sobre as águas as folhas recurvadas.*

*Há um bater de remos compassado
No silêncio da lisa madrugada,
Leves ondas se furtam para o lado
Com o rumor de seda amarrotada.*

*Há um nascer do sol no sítio exacto,
Na hora que mais conta duma vida,
Um acordar dos olhos e do tacto,
Uma ânsia de sede inextinguida.*

*Há um retrato de água e de quebranto
Que do fundo rompeu dessa memória,
E tudo quanto é rio abre no canto
Que narra do retrato a velha história.*

José Saramago – Retrato do poeta quando jovem

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 OS ASPECTOS DA MEMÓRIA E DA IDENTIDADE NUMA RELAÇÃO COM A ESCRITA E EXPOSIÇÃO DO TRAUMA.....	16
1.1 Memória, recordação e a metáfora do esquecimento: considerações teóricas.....	16
1.2 Memória e a metáfora da escrita.....	34
1.3 Memória e identidade: uma relação interdependente.....	41
1.4 Aspectos do trauma: a necessidade de narrar.....	47
2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE ESPAÇO E A SUBJETIVIDADE NA APREENSÃO ESPACIAL. LUTO E MELANCOLIA.....	54
2.1 Concepções espaciais: um constructo teórico-humano.....	54
2.2 A subjetividade perceptiva: o espaço apreendido na relação entre o corpo e o objeto.....	61
2.3 Uma abordagem antropológica no espaço: topofilia e os órgãos sensoriais na revelação do espaço.....	68
2.4 Melancolia e luto: uma relação do sujeito com o mundo.....	77
3 O VIÉS MELANCÓLICO E TRAUMÁTICO NO MNEMÔNICO E REPRESENTATIVO ROMANCE <i>O MAR</i>.....	85
3.1 Do resgate e escrito mnemônico à reconstrução do passado em <i>O mar</i> . Uma leitura pelo filtro afetivo melancólico.....	85
3.2 Configurações topográficas e a interação perceptiva em <i>O mar</i> . A perspectiva do trauma, solidão e do luto.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS.....	131

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma análise do romance *O mar*, de John Banville. Análise que discute aspectos como memória, espaço, identidade, trauma, luto e melancolia. O romance retrata a história do sexagenário Max Morden, um viúvo enlutado que decide revisitar literalmente o seu passado por meio da memória e, mais precisamente, pela escrita. A narrativa se passa entre o presente da escrita e o passado, os dois extremos de sua vida, infância e velhice. Max, que recentemente perdeu sua esposa Anna para o câncer, inconformado com a efemeridade da vida, entrega-se à bebida alcoólica e aos devaneios sobre sua condição e seu passado. No primeiro momento, dado a historiador e crítico de arte, ele decide escrever um ensaio sobre o pintor francês Pierre Bonnard, entretanto, essa sua ambiciosa pretensão acaba não ganhando forma. Ao invés de pintar em palavras a história sobre arte, pintura, e sobre Pierre Bonnard, o protagonista acaba pintando ou revelando sua própria história. Ele volta a esse passado e conta sobre sua infância, sobre o primeiro amor, sobre perda e trauma, ao lado de pessoas fundamentais da sua vida como a família Grace (em especial os irmãos gêmeos Myles e Chloe). A narrativa, desde o início, deixa claro que os gêmeos não estão mais presentes. Eles partiram, e são considerados como “os deuses”, mesmo que as águas turbulentas do mar levaram-nos para nunca mais voltarem. Essa partida, ou pior, essa morte por afogamento traumatiza Max, que não volta mais a nadar, estando refém desse passado. Sua história de vida é marcada pela dor da perda de pessoas próximas, porém ele ainda resiste. Mais do que uma história, é a representação da própria vida humana, frágil e passageira, em que o tempo devora sem piedade não importando a quem seja.

Sobre o autor, William John Banville é um dos maiores escritores irlandeses da atualidade. Ele assina suas produções apenas com o nome de John Banville, ou Benjamin Black, seu pseudônimo. Neste segundo, o seu foco de escrita são romances policiais com seus mistérios – o que não deixa de trazer o rigor e trabalho com a linguagem –, diferentemente do primeiro, que se volta a uma escrita mais densa, fria, profunda e poética.

Banville nasceu em Wexford, na Irlanda, no dia oito de dezembro de 1945. Atualmente, ainda continua produzindo os seus textos. Banville tem sido um escritor de sucesso, ganhando diversos prêmios, tais como o *Prize Franz Kafka*, em 2011, pelo conjunto de sua obra. No ano de 2014, foi agraciado com o 34º Prêmio Príncipe das Astúrias das Letras concedido pelo governo espanhol. Em 1981, com o romance *Kleper*, ganhou o prêmio literário *Guardian Fiction Prize*, sob o patrocínio do jornal britânico *The Guardian*. Com o romance *O intocável*, de 1997, ganhou o prêmio *Lannan Literary Award for Fiction*, da

Fundação Lannan, cuja existência é desde 1989 e um dos mais lucrativos em suas premiações. O romance *O mar* (2005), objeto desta pesquisa, foi o ganhador do *Man Booker Prize*, prêmio esse que ocorre todos os anos no Reino Unido e é um dos mais importantes da premiação literária de língua inglesa. Além do mais, foi lançado em 2013 o filme sobre o romance, de origem britânico-irlandês, com roteiro do próprio John Banville.

Com uma escrita altamente poética e sensível aos conflitos do homem, da vida, por vezes irônico, Banville consegue trazer à reflexão, dramas, sentimentos universais inerentes ao ser. Assim, na crítica de imprensa, ele é retratado pelo *Sunday Times*, um jornal de grande repercussão britânico, da seguinte forma: “Tal como José Saramago, Banville oferece-nos um mundo aleatório, onírico, mas ao mesmo tempo arraigado na experiência”¹. Já de Martin Amis, escritor britânico, o autor recebe a seguinte declaração: “Banville é um mestre e a sua prosa um prazer infindo”².

De acordo com o jornal *El País* (2014)³, Banville é um maestro na prosa poética, sendo “silencioso, cauteloso, prudente, pausado, incisivo, elegante [...]. Suas obras retratam sentimento, emoções e dúvidas do ser humano frente a situações íntimas e levam o leitor a se refletir nelas”, com uma elegância de escrita e de profundidade diante do coração humano. O *Estadão* (2015)⁴ esclarece que a prosa de Banville tem por valores artísticos a escrita da ficção de forma densa, assim como a poesia, resultando em um refinamento estético que pode ser percebido no seu mais aclamado romance *O mar*, narrativa que cobre dois extremos da vida do seu protagonista.

O mar não é o primeiro romance do irlandês. Ele já coleciona títulos escritos desde 1970, pelo seu próprio sobrenome, Banville, quanto pelo seu pseudônimo Benjamin Black. Sua bibliografia, ao longo desses anos, é vasta, sendo que alguns de seus livros foram traduzidos para o português. Os livros, assinados como Banville são os seguintes: *Long Lankin* (1970); *Nightspawn* (1971); *Birchwood* (1973); *Copérnico* (1976); *Kepler* (1981); *The Newton Letter* (1982); *Mefisto* (1986) – Globo (1988); *O livro das provas* (1989) – Record (2002); *Ghosts* (1993); *The Broken Jug* (1994); *Athena* (1995); *The Ark* (1996); *O Intocável*

¹ SEXTANTE, Editora. John Banville. Prémio Príncipe das Astúrias das Letras em 2014. In: *Críticas de imprensa: Sunday Times*. Disponível em: <<https://www.sexanteeditora.pt/autor/john-banville>>. Acesso em: 25 de jun. 2019.

² SEXTANTE, Editora. John Banville. Prémio Príncipe das Astúrias das Letras em 2014. In: *Críticas de imprensa: Martin Amis*. Disponível em: <<https://www.sexanteeditora.pt/autor/john-banville>>. Acesso em: 25 de jun. 2019.

³ WINSTON, M. S. “John Banville, o Príncipe das Astúrias das Letras”, In: *El País*, 4 jun. 2014. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/06/04/cultura/1401865466_024252.html>. Acesso em: 25 de jun. 2019.

⁴ UBIRATAN, Brasil. “Irlandês John Banville lança ‘Sudário’”, In: *Estadão*, 28 mar. 2015. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,irlandes-john-banville-lanca-sudario,1659423>>. Acesso em: 25 de jun. 2019.

(1997) – Record (1999); *Eclipse* (2000) – Biblioteca Azul (2014); *Sudário* (2002) – Biblioteca Azul (2015); *O mar* (2005) – Nova Fronteira (2007); *Os infinitos* (2009) – Nova Fronteira (2011); *Luz antiga* (2012) – Biblioteca Azul (2013); *A guitarra azul* (2015) – Porto Editora (2016); *Regreso a Birchwood* (2017); *Mrs. Osmond* (2017) – Relógio D'Água (2018); *Snow* (2020).

Pelo seu pseudônimo Benjamin Black publicou os seguintes títulos: *O pecado de Christine* (2006) – Rocco (2011); *O cisne de prata* (2007) – Rocco (2013); *The Lemur* (2008); *Elegy for April* (2010); *A Death in Summer* (2011); *Vengeance* (2012); *Holy Orders* (2013); *The Black-Eyed Blonde* (2014); *Even the Dead: A Quirke Novel* (2015); *Wolf on a String: A novel* (2017); *Los lobos de Praga* (2019); *The Secret Guests: A Novel* (2019).

A temática da vida, da dor, e mesmo da poesia, da arte, da pintura, são recorrentes em seus escritos. *O mar* carrega todas essas referências. Um dia, ao ser perguntado por que os irlandeses não conseguem fugir da temática do mar, ao jornal *Estadão* (2016),⁵ o escritor declarou:

A Irlanda é uma ilha bem pequena: calcula-se que não há na Irlanda um ponto distante mais de 80 quilômetros da costa, se não me engano. Além disso, o mar é um dos fenômenos naturais mais misteriosos e, por isso, fonte de referência poética. É somente por estarmos tão acostumados a ele que deixamos de reconhecer o quanto é estranho, uma imensidão plana cobrindo tamanho pedaço do planeta. E, durante milênios, o oceano foi a única rota para fugir das limitações da vida irlandesa.

A imensidão do mar resulta em mistérios profundos capaz de ser referência poética a diversos escritores, como para Banville, que traz um livro de estilo narrativo poético com a temática do mar. Afinal, o mar é a própria vida, é o próprio ser lidando com seus conflitos interiores. O mar é a grande metáfora da vida, da memória, do esquecimento. O romance que será analisado é de um escritor irlandês, portanto, a prerrogativa das águas, da imagem do mar faz parte de sua narrativa mais facilmente, já que a Irlanda é uma ilha. Outro aspecto é o quanto a literatura irlandesa é rica de escritores que ganharam destaque no cenário mundial, dentre eles: Jonathan Swift (1667-1745), Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), Bram Stoker (1847-1912), Oscar Wilde (1854-1900), George Bernard Shaw (1856-1950), William Butler Yeats (1865-1939), Sean O'Casey (1880-1964), James Joyce (1882-1941), C. S. Lewis (1898-1963), Samuel Beckett (1906-1989), Seamus Heaney (1939-2013), Anne Teresa Enright (1962), Eoin Colfer (1965), Emma Donoghue (1969), entre outros.

⁵ UBIRATAN, Brasil. Em 'O Violão Azul', John Banville mostra como a traição é inspiradora. In: *Estadão*, 26 nov. 2016. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura/em-o-violao-azul-john-banville-mostra-como-a-traicao-e-inspiradora,1000090661?utm>>. Acesso em: 18 de set. 2019.

Como se trata de um romance premiado no ano de 2005, alguns trabalhos já foram desenvolvidos ao seu respeito aqui no Brasil. No exterior, entretanto, o material de estudo sobre as obras de Banville e em especial o romance *O mar* são mais abrangentes. Com base em nossas pesquisas, em língua portuguesa, duas dissertações foram encontradas. Sendo a primeira “Memória e recordação: uma leitura de *The Sea*, de John Banville”, com autoria de Tatiana Mônica de Campos e orientação da Profa. Dra. Laura P. Z. de Izarra para o Programa de Pós- Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), ano de 2009. Dissertação essa que tem enfoque nos aspectos do narrador e na revisitação do passado. A segunda refere-se a “Ritmos Oceânicos do Consciente: Memória, Arte e Metaficção em *O Mar*, de John Banville”, de autoria de Bruno Ochman Lustoza com orientação novamente da Profa. Dra. Laura Patricia Zuntini de Izarra, ao supracitado departamento da Universidade de São Paulo, do ano de 2015. Nessa dissertação o enfoque de análise está na narrativa metaficcional contracenando com a arte e a fotografia. Há também três artigos publicados: um que é “A escrita memorialista e a reconstrução do passado em *O mar*, de John Banville”, pela revista *Scripta Uniandrade*, do ano de 2019, de autoria de Adolfo José de Souza Frota – orientador deste trabalho – e também “Entre o mar e as ruínas do passado. As configurações topográficas em *O mar*, de John Banville”, publicado pela revista *Interfaces* no ano de 2020, sob autoria de Dilorrara Ribeiro Gomes e Adolfo José de Souza Frota. Por fim, um artigo publicado no e-book *Intercríticas: estudos contemporâneos de língua e literatura* da Uniedusul Editora ano de 2020, intitulado “Do resgate mnemônico a percepção interativa em *O mar*, de John Banville”, novamente sob a autoria de Dilorrara Ribeiro Gomes e de Adolfo José de Souza Frota.

Após essas considerações iniciais sobre o romance, o autor e sua obra, o presente trabalho de pesquisa busca refletir acerca dos aspectos da memória, do espaço, do luto e do trauma dentro da narrativa e como esses aspectos se configuram na composição da própria vida do protagonista Max Morden e na composição escrita, a qual é carregada de melancolia. O romance trata de temas inerentes a vida do ser humano, como a dor da perda e a passagem da vida, tudo isto visto pelo olhar de quem já se encontra aos sessenta anos de idade. Portanto, analisar este romance é expor esses dilemas humanos. É observar como o espaço é fundamental na vida do ser humano e propicia às memórias experimentadas nele. Assim, propõe-se dar enfoque na temática da memória, que é visível, mas ressaltando outras leituras teóricas, como a do espaço, trauma e identidade.

A dissertação divide-se em três capítulos, sendo dois teóricos e o último de análise. No primeiro capítulo, buscou-se uma teorização voltada para a memória e para a recordação, bem como sobre a metáfora da escrita, aspectos da identidade e do trauma. Sendo dividido em quatro subcapítulos. Os teóricos em especial utilizados foram Ecléa Bosi (1979), Santo Agostinho (1980), José Américo Motta Pessanha (1980), Simon Schama (1996), Tomaz Tadeu da Silva (2000), Harald Weinrich (2001), Jeanne Marie Gagnebin (2002), Márcio Seligmann-Silva (2002-2008), Dione de Medeiros Lula Zavaroni e Terezinha Camargo Viana (2015), Joël Candau (2016), Maurice Halbwachs (2017), Aleida Assmann (2018).

Para o segundo capítulo, a abordagem se realizou nos aspectos do espaço fenomenológico e antropológico, tendo o corpo e os órgãos sensoriais na contribuição perceptiva do espaço. Também é discutido os temas do luto e da melancolia como fator de destaque na narrativa. A divisão estrutural da discussão ocorre em quatro subcapítulos. Para esse segundo momento, os autores contemplados para a discussão foram Theodor Rosenthal (1975), Yi-Fu Tuan (1980-1983), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1989), Michael Pollack (1992), Pierre Nora (1993), Marc Augé (1994), Mikhail Bakhtin (1997), André Comte-Sponville (1997), Michel de Certeau (1998), Maurice Merleau-Ponty (1999), Luis Santos e Silvana Oliveira (2001), Moacyr Scliar (2008), Ernest Cassirer (2012), Sigmund Freud (2013) e Adolfo Frota (2013).

Na discussão do terceiro capítulo contemplou-se a análise do romance, permeada pelas discussões teóricas anteriores. Sua divisão se concretiza em dois subcapítulos. Os aspectos da memória, espaço, identidade, escrita, luto, melancolia e trauma, entrelaçados na discussão, compõem a análise, desse denso e poético romance. O luto e a melancolia perpassam toda a narrativa. À medida que Max recorda seu passado e escreve, o trauma se manifesta na vida do protagonista e tem-se um relato terapêutico. A menção as artes plásticas e a música na narrativa não poderiam ser esquecidas. Pintores e suas respectivas telas, assim como, músicos e suas canções aparecem para corroborar as recordações mnemônicas que Max Morden empreende.

Sendo assim, o protagonista e narrador deste romance, Max Morden ao expor seus dramas e recordar momentos da sua vida, convida o leitor a refletir sobre a sua condição no mundo. O dilema da vida, o drama da passagem desta, o tempo que não regressa e a eminência da morte faz parte deste eminente e pretensioso romance, *O mar*.

1 OS ASPECTOS DA MEMÓRIA E DA IDENTIDADE NUMA RELAÇÃO COM A ESCRITA E EXPOSIÇÃO DO TRAUMA.

A construção do romance *O mar*, de John Banville, enfatiza aspectos memorialísticos e identitários revelados através de uma escrita terapêutica em que os traumas do protagonista Max Morden são expostos. Nesse sentido, esse primeiro capítulo traz a discussão teórica sobre esses aspectos que ajudarão na compreensão desses temas na narrativa.

A seção está dividida em quatro subcapítulos, contemplando cada um deles uma determinada perspectiva. O subcapítulo 1.1 faz menção a memória, recordação e metáfora do esquecimento. O 1.2 trabalha memória com relação à metáfora da escrita. O 1.3, a identidade na relação com a memória. Já o 1.4, o tema do trauma. Alguns dos teóricos contemplados para essa discussão foram: Santo Agostinho (1980), Tomaz Tadeu da Silva (2000), Harald Weinrich (2001), Márcio Seligmann-Silva (2002-2008), Joël Candau (2016), Maurice Halbwachs (2017) e Aleida Assmann (2018). O recorte teórico escolhido visa trazer dimensão a esses aspectos que são tão pertinentes na narrativa de *O mar*.

1.1 Memória, recordação e a metáfora do esquecimento: considerações teóricas.

Tão grande é a potência da memória e tal o vigor da vida que reside no homem vivente e mortal!

Santo Agostinho, *Confissões*

Ao longo do tempo, diversas áreas do conhecimento têm abordado a temática da memória, desde a filosofia clássica até as discussões mais recentes da antropologia, da sociologia, da literatura e principalmente da história. É possível afirmar, que na contemporaneidade, o tema ganha maior relevância, dado o esgotamento temporal e a tendência ao esquecimento diante da agitação vivida pelas pessoas. O termo memória vem do latim *memoria* que, por sua vez, deriva de *memor* e que significa: aquele indivíduo que se lembra de algo, aquele que pensa ⁶.

Analisando o termo na Antiguidade, o filósofo alemão Harald Weinrich (2001), em seu livro *Lete: arte e crítica do esquecimento*, levanta uma discussão baseada na mitologia grega acerca de duas divindades complementares – Mnemósine e Lete –, a primeira, referente

⁶ Origem da Palavra. Disponível em: <<https://origemdapalavra.com.br/pergunta/memoria/>>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

à memória e a segunda, ao esquecimento. Segundo o autor, de divindades, o par se transformou em fontes de águas. Conforme escreve Weinrich (2001, p. 24), “*Letes* é uma divindade feminina que forma um par contrastante com Mnemosyne, deusa da memória e mãe das musas. [...] é sobretudo nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos”. Mnemósine é a deusa que personifica a memória, é filha de Urano (o céu) e de Gaia (a terra), e é mãe das nove musas gregas: Calíope, representante da poesia épica, Clio, da história, Euterpe, da música, Erato, da poesia lírica, Terpsícore, da dança, Tália, da comédia, Melpomene, da tragédia, Polímnia dos hinos sagrados e Urânia, da astronomia ⁷. Já Lete, como divindade, é a deusa do esquecimento. Sua genealogia mostra que é filha de Éris, deusa da discórdia com o deus do céu superior, Éter. Já a sua versão mais conhecida, como um rio do Hades – o mundo dos mortos –, selava o destino daqueles que o atravessavam, pois, os indivíduos que bebessem de suas águas, esqueciam-se de suas vidas passadas para poder assumir a nova vida como uma nova pessoa.

Ainda de acordo com Weinrich (2001), o rio Letes tinha águas mágicas que conseguiriam liquidar as lembranças da vida passada, ficando livres os que dessa água bebessem para renascer em outra vida. Conforme o autor (2001, p. 49), “a morte é o mais poderoso agente do esquecimento. Mas não é onipotente”. Assim, essas forças são opostas, pois Letes é visto como a fonte da água do esquecimento e Mnemósine é a fonte da água que conserva a memória. Enquanto Mnemósine mantém a eternização da memória, Letes provoca o seu apagamento.

No mesmo livro, Weinrich (2001, p. 20) discute a relação do esquecimento com a linguagem, buscando em várias línguas a origem do verbo *esquecer*. Iniciando pelo latim com a forma verbal *oblivisci*, ele mostra a flexão do substantivo *oblivi*, que tem por significado “esquecimento”. Nas línguas espanhola e portuguesa, o verbo é *olvidar*, ou seja, “esquecer”. Já a língua inglesa, com *forget it*, sinaliza o esquecimento. Weinrich deixa claro que são esses alguns dos caminhos linguísticos do esquecimento em associação à memória. Dessa forma, para o autor, merece ainda atenção a palavra grega *aletheia*, que quer dizer: representante da “verdade”, do desvelar da realidade, daquilo que não está oculto, nem encoberto. Isso posto, a raiz dessa palavra está marcada por “esse elemento significativo -leth – negado pelo a- [que] aparece também no nome de *Lethe* dado ao mítico rio do esquecimento”. Sendo assim, a oposição de *aletheia* é *Letes*, o esquecimento. O confronto entre a verdade da razão, a memória, e a luta contra o seu apagamento, o esquecimento.

⁷ Mnemósine, deusa grega. Disponível em: <<http://neurociencia.tripod.com/mnemosine.htm>>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

Além de examinar a etimologia e a origem divina dessas forças de oposição, Weinrich (2001, p. 21-22) também discute a imagem dos terrenos arenosos e do vento, locais ermos que simbolizam o apagamento das lembranças. Um poema que ilustra bem essa metáfora é “Ozymandias” (1818), do poeta inglês Percy Bysshe Shelley. A criação poética mostra um viajante que, em sua passagem por um deserto, encontra em ruínas a estátua erguida em homenagem ao faraó Ramessés II. O poema evidencia como o tempo passa e a vida é frágil, pois o que restarão serão apenas as lembranças contadas pelo viajante (o eu-lírico do poema) que, ao passar pelo deserto, viu em ruínas o monumento do grande faraó, o qual é para ele totalmente desconhecido. Por conseguinte, o viajante nota a inscrição no pedestal: “Meu nome é Ozymandias, e sou Rei dos Reis:/ Desesperai, ó Grandes, vendo as minhas obras!”. O viajante finaliza: “Nada subsiste ali. Em torno à derrocada/ Da ruína colossal, a areia ilimitada/ Se estende ao longe, rasa, nua, abandonada”⁸. Dessa forma, resta apenas a ruína do monumento sobre a extensão de areia, findando ali com o seu propósito de manter viva a memória do imponente Faraó. Unicamente, permanecerá o relato do viajante e a escrita para a posteridade.

Ainda na esteira do teórico supracitado (2001, p. 29-30), surge na Grécia antiga o mito fundador da *mnemotécnica*. A história narra o contrato que o esportista Scopas faz com o poeta Simônides de Ceos para compor e entoar um louvor em sua homenagem, após aquele vencer uma luta. No entanto, Simônides dedicou uma parte desse louvor aos deuses esportistas Castor e Pólux, fato que não agradou a Scopas. Por esse motivo, Scopas disse que Simônides receberia dos deuses a outra parte do pagamento, o que de fato aconteceu. Simônides, ao sair do salão festivo para conversar com dois jovens, acaba vendo que o teto do salão desaba e que todos morrem. É nesse momento que surge o mito fundador da *mnemotécnica*, pois Simônides foi capaz de indicar os donos dos corpos desfigurados no salão, após a queda do teto, justamente por ter memorizado a disposição de cada um à mesa. Weinrich (2001, p. 31-32) menciona, também, sobre o político Temístocles, para quem o esquecimento parecia estar mais próximo da memória do que se pensa. Grande intelectual e orador, Temístocles é visto junto com Simônides em uma anedota de Cícero. O poeta procura Temístocles para lhe ensinar a arte da memória e este poder se recordar de tudo. Porém, Temístocles responde que não precisava dessa arte, porque o que ele queria era esquecer o que quisesse, ou seja, queria ser iniciado na arte do esquecimento. Temístocles rejeitou a arte

⁸ SHELLEY, Percy Bysshe. Ozymandias. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1989). In: *Escamandro. Poesia tradução crítica*, Editora Hedra, 13 nov. 2015. p. 41. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/tag/pericles-eugenio-da-silva-ramos/>. Acesso em: 28 de jul. 2020.

da memória porque mantinha consigo mais lembranças do que ele próprio gostaria de guardar. Dessas formulações anedóticas nasceram, conforme Weinrich,

a ideia de uma arte do esquecimento (*ars oblivionis, ars oblivionalis*) que não desapareceria mais do mundo. Vamos reencontrá-la também sob outros nomes, como, por exemplo, “amnestônica” (segundo amnésia, esquecimento, “letognômica” ou “letotécnica” (ambas tiradas de “Lete”, o mítico rio do esquecimento). (WEINRICH, 2001, p. 33)

As divindades mitológicas gregas que se tornaram fontes de água, Mnemósine e Letes, são também mencionadas por Aleida Assmann (2018) em *Espaços da recordação*. A primeira seria fonte da memória e guardaria os acontecimentos, a segunda seria fonte do esquecimento e apagaria da vida humana os vestígios mnemônicos. Dessa maneira, a autora evidencia o significado dessas águas como uma que conserva e a outra que apaga:

Na antiguidade clássica, a imagem do beber associa-se tanto ao ato de esquecer quanto ao de recordar. A água tem um significado ambivalente. O rio Lete é o fluxo que varre irremediavelmente tudo que há e nos separa de fases anteriores de nossa existência tal como o rio Estige nos separa da própria vida. A água da vida e da recordação, ao contrário, jorra de uma fonte. Castália, a fonte sagrada de Delfos, transformou-se em fonte dos poetas no período romano, e sua água tinha valor profético. Nessa água inspiradora borram-se os contrastes entre profecia e memória, pois o que os poetas têm para anunciar eles o recebem das musas, filhas da recordação. Sem memória, não há dicção criativa, poesia alguma fora da tradição sem um gole da fonte das musas. (ASSMANN, 2018, p. 184-185)

Se a memória e o esquecimento têm, desde a Grécia antiga, uma associação com a mitologia e com os deuses, para Santo Agostinho (1980, p. 216), em seu livro *Confissões*, a comparação é outra. O bispo de Hipona cria a metáfora de um palácio e suas divisões para falar a respeito da memória, lugar que armazenaria as lembranças em suas sinuosidades secretas e inefáveis, pois as imagens – que se transformam em lembranças –, ao entrarem nos cômodos, se alojam em grande mistura, recebendo as impressões do grande receptáculo, para, posteriormente, serem recordadas e revisitadas quando necessárias.

Para Santo Agostinho (1980, p. 221-222), o espírito é uma coisa e o corpo é outra. O espírito é a própria memória. Segundo ele, “[n]ão há dúvida que a memória é como o ventre da alma. A alegria, porém, e a tristeza são o seu alimento, doce ou amargo. Quando tais emoções se confiam à memória, podem ali encerrar-se depois de terem passado, por assim dizer, para esse estômago; mas não podem ter sabor”. Nesse sentido, o bispo de Hipona busca na memória elementos para afirmar que a alma tem quatro inquietações: o desejo, a alegria, o medo e a tristeza.

O filósofo cristão, em adaptação a teoria da reminiscência de Platão, afirma que o conhecimento está na concepção, isto é, no nascimento do homem, concebido por Deus. Já para Platão, esse conhecimento estaria na reencarnação. À vista disso, “[n]ão obstante as evidentes ligações entre os dois pensadores, Agostinho afasta-se, porém, de Platão ao entender a percepção do inteligível na alma não como descoberta de um conteúdo passado, mas como irradiação divina no presente” (PESSANHA, 1980, p. 21). Na doutrina divina, Santo Agostinho (1980) defende que o ser humano está na relação com a Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo – e essa correlação se presentifica nas três faculdades da alma. Assim,

[a] memória, enquanto persistência de imagens produzidas pela percepção sensível, corresponderia à essência (Deus Pai), aquilo que é e nunca deixa de ser; a inteligência seria o correlato do verbo, razão ou verdade (Filho); finalmente, a vontade constituiria a expressão humana do amor (Espírito Santo), responsável pela criação do mundo. (PESSANHA, 1980, p. 25)

É na memória que Santo Agostinho (1980, p. 221) confessa encerrar os afetos da alma. Afetos que são experimentados pela força da memória, e não como os sente a própria alma, após os experimentar. É nessa força memorialística que as pessoas se lembram do que se esqueceram, pois “aquilo de que nos lembramos ter esquecido, ainda o não esquecemos inteiramente. Por isso, não podemos procurar um objeto perdido, se dele nos esquecemos totalmente” (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 226). Portanto, a memória é capaz de reter o esquecimento, como alega o filósofo, porque, ao ouvir a palavra esquecimento, é impossível não compreender o seu significado, e dele não se lembrar. Até mesmo porque, como dito, a procura de um objeto que está perdido só se dá porque ainda é possível se lembrar dele. No mais, enuncia o filósofo, “apesar de ser inexplicável e incompreensível o modo como se realiza este fato, estou *certo de que me lembro do esquecimento*, que nos varre da memória tudo aquilo de que nos lembramos” (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 223-224, grifos do autor).

Dessa forma, Santo Agostinho (1980) evidencia que a sede da memória é o próprio coração. A palavra *coração* tem sua origem na palavra latina *cor, cordis*, que posteriormente deu origem a outras palavras com a mesma raiz etimológica, tais como *recordar*, que significa “trazer de novo ao coração”⁹. Destarte, o bispo afirma que grandes coisas são realizadas no palácio da memória,

⁹*Dicionário Etimológico*. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/coracao/>>. Acesso em: 13 de maio de 2020.

[a]í estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem. (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 217)

Buscando os princípios da memória, fazendo um percurso histórico sobre a memória, da arte mnemotécnica romana até a contemporaneidade, com os seus dispositivos de armazenamento, tais como a mídia, Aleida Assmann (2018, p. 31) baseia sua discussão sobre a temática da memória e seus constructos ao longo do tempo. Ela adverte que, “[a]ssim como muitos caminhos levam a Roma, também muitos levam à memória: caminhos teológicos, filosóficos, médicos, psicológicos, históricos, sociológicos, caminhos ligados aos estudos de literatura, arte, mídia”. Tratando-se de aspectos literários da memória, eles se propagam através da *ars* e da *vis*, reafirmados por Assmann como “arte” e como “potência”, respectivamente.

Memória como arte deve ser entendida no sentido de técnica, de ato decorativo, retomando a mnemotécnica romana. Essa mnemotécnica parte da lenda fundadora do poeta Simônides, quando ele consegue identificar os corpos presentes no salão devido a posição ocupada por cada um. Como revela Assmann, “[d]esenvolveu-se aí uma espécie de escrita mental, a partir de elementos dos locais e imagens (*loci et imagines*), com a qual se pode escrever na memória como em uma folha em branco” (2018, p. 31). Ainda conforme a autora, surge, então, a memória como técnica decorativa, ou seja, como um procedimento adquirível e aplicável a fins diversos, tendo como objetivo um armazenamento confiável e de recuperação das informações coladas na memória, de maneira igualitária. Partindo dos pressupostos da mnemotécnica romana, que tem em si o armazenamento de informações, passa-se a memória como *vis*, ou seja, como “potência” (ASSMANN, 2018, p. 31-32).

Nessa memória como “potência”, não está em voga o armazenamento, mas sim a recordação, “pois diferentemente do ato de decorar, o ato de lembrar não é deliberado: ou se recorda ou não se recorda. Na verdade, seria mais correto dizer que alguém recorda alguma coisa, mas só vai tomar consciência dela posteriormente”. Esse procedimento de recordação defendido pela estudiosa parte do pressuposto de que a recordação ocorre “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” (ASSMANN, 2018, p. 33-34).

A autora (2018), ao abordar a memória dos mortos, escreve que o seu aspecto cultural central está na memoração dos mortos. Os familiares devem guardar os nomes de seus mortos na memória e, na medida do possível, passar esses nomes às gerações futuras. Esse tipo de memória é valorizado desde o Egito antigo, quando eram realizados rituais para cultuar os mortos. Entre as práticas, encontrava-se o ato de comer e de beber em frente à sepultura como forma de unificar os vivos com aqueles que morreram, mantendo a lembrança deles viva. Com o passar do tempo, as celebrações migraram para os templos e igrejas. Na realização das ceias, “[o]s festejos familiares para os parentes mortos foram substituídos pela memoração coletiva de mártires, cujos ossos eram levados às igrejas locais. [...] a nova forma de socialização passou a ser a ceia comum nas paróquias” (ASMANN, (2018, p. 37-38).

A morte é inevitável para o ser humano, e o que resta são apenas lembranças daqueles que partiram. A memória deles permanece nos vivos até que estes morram e com o distanciamento afetivo acaba ocorrendo o enfraquecimento das lembranças daquela pessoa. Nesse sentido, os monumentos, as relíquias e a escrita asseguram a preservação do indivíduo por mais tempo no imaginário individual e coletivo.

Assmann (2018, p. 37) admite que na recordação dos mortos existam duas dimensões: uma religiosa e outra mundana, fazendo uma oposição entre *pietas* e *fama*. Segundo a autora, “piedade é a obrigação dos descendentes de perpetuar a memoração honorífica dos mortos”. Já em relação à fama, deve-se entendê-la como a memoração cheia de glórias, em que “cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida. A fama é uma forma secular da autoeternização, que tem muito a ver com autoencenação”. A fama possibilitou a poetas da Grécia antiga e do Egito a eternização de glórias advindas de batalhas vencidas por heróis. A Fama, para constar, é a deusa grega da revelação, capaz de trazer a mensagem e a advertência dos deuses. Ela é a representação da imortalidade, bem como da orientação para o futuro.

Com o passar do tempo, mais do que a recordação dos mortos, também foi ganhando espaço a imortalização pelo viés da escrita e dos monumentos. A escrita passou a ser, esboça Assmann (2018, p. 51), um meio de eternização não somente para os heróis cantados nos poemas, mas para o próprio autor. Ao invés de templo da deusa Fama, hoje erguem-se templos por mãos humanas: “agora a própria sociedade cria instituições para cuidar da memória e também patrocina e garante sua memória, na medida em que se faz, ela mesma, juíza da perenidade ou efemeridades dos nomes”. Na manutenção da recordação desse passado, Assmann (2018, p. 60) sublinha que: “[o]s acontecimentos e feitos realizados em um

passado grandioso, porém obscuro, exigem validação por meio de locais e objetos. As relíquias que têm essa função de validação ganham o *status* de ‘monumentos’”.

A fama tem sua orientação para o futuro, para a posteridade, responsabilizando-se pela eternização dos feitos heroicos nas gerações seguintes ao conservar acontecimentos inesquecíveis. Já “a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade” (ASSMANN, 2018, p. 53). Logo, assim como os monumentos em pedra em praças públicas ou quaisquer outros locais são perpetuações da memória, a escrita também ganha o *status* de monumento da palavra, pois mantém viva a história.

O declínio da mnemotécnica romana leva, então, ao surgimento da *recordação*. Assmann (2018, p. 102, grifo da autora) mostra que “o conceito de *memória* correlaciona-se com outros como ‘tradição’ e ‘retórica’; ‘recordação’, pelo contrário, relaciona-se cada vez mais estritamente com ‘subjetividade’ e ‘escrita’”. Apesar da contradição entre memória e recordação, aqui, não se pode falar em recordação que não esteja imbuída de metáforas. Por isso, “[o] fenômeno da memória é resistente à descrição mais direta e incide em processos metafóricos. As imagens desempenham o papel de figuras de pensamento, modelos que demarcam os campos conceituais e orientam as teorias” (ASSMANN, 2018, p. 162).

Sobre as metáforas da memória e sua relação com o espaço, Assmann (2018, p. 170-171) destaca que “[d]esde que há as antigas técnicas mnemônicas – aquele conjunto de ensinamentos que muniu com uma memória artificial e confiável a memória natural notoriamente não confiável – existe uma ligação inseparável entre memória e espaço”. O exemplo pode ser dado pela própria lenda do já mencionado Simônides, quando essa personagem conseguiu, por intermédio da memória, revelar de quem eram os corpos desfigurados pelo desmoronamento, para isso, baseando-se no espaço que cada um ocupava no templo destruído. Assmann (2018), quando discorre a respeito dos espaços memorialísticos, assevera que as estruturas dos prédios são como símbolos da memória. As metáforas arquitetônicas também podem ser vistas a partir do templo da deusa Fama, do teatro da memória e da biblioteca. Para ilustrar mais a sua perspectiva metafórica, a autora cita a metáfora do “Castelo de Alma” e da biblioteca como memória cultural, do poeta épico Edmund Spenser.

Esse castelo é “uma personificação da alma pura, que não se move por paixões e que, portanto, habita um corpo saudável: aquele castelo, justamente. Depois de diferentes funções

do corpo serem admiradas durante a visita da construção alegórica, sobe-se à torre, por fim” (ASSMANN, 2018, p. 171). Há três quartos nessa torre, onde, em cada um deles, habita um homem. No primeiro quarto, mora um jovem que representa o futuro em seu aspecto melancólico-satúrnico; no segundo, encontra-se um homem maduro, sábio, representando o presente. No último e terceiro quarto mora um ancião, Eumenestes, a figura do armazenamento, que tem sua fragilidade corporal contradizendo a vivacidade de seu espírito e de sua memória. Ele é auxiliado em sua biblioteca pelo jovem Anamneste, a recordação ativa. Edmund Spenser, então, “borra o limite entre individual e coletivo, interior e exterior, à medida que visualiza a memória como biblioteca que abriga manuscritos antigos. [...] A memória é o armazenador de onde a recordação se serve, seleciona, atualiza” (ASSMANN, 2018, p. 172).

Há também a imagem metafórica do escavar. Assmann (2018, p. 174-175) refere-se a Freud, quando este associa o trabalho do psicanalista ao do arqueólogo. O arqueólogo escava os edifícios em ruínas e busca reconstruir sua imagem original, da mesma forma procede o psicanalista, que escava e investiga os fragmentos soterrados de imagens pela recordação ativa numa tentativa de reconstrução do passado. Disso procede que:

[a] imagem da escavação arqueológica, tal como a do palimpsesto [pergaminho que era raspado para dar lugar a um novo texto], introduz na teoria da memória a categoria da profundidade. Com profundidade associa-se um modelo espacial de memória, que vincula o espaço não com capacidade de armazenamento e ordenação, mas como inacessibilidade e indisponibilidade. (ASSMANN, 2018, p. 175)

Nesse eixo de profundidade, abre-se caminho para pensar a memória involuntária a partir de Proust, autor de *Em busca do tempo perdido*. Assmann (2018, p. 175-76) elucida o episódio da *madeleine*, em que, ao tomar um chá com pedaço de torta, o protagonista do romance, Marcel, recorda-se do passado de maneira espiritual. Proust revela que quem recorda é ao mesmo tempo ativo e passivo, pois o sujeito que recorda, por mais que esteja sozinho, está imbuído do ambiente externo e do contexto social, como na concepção teórico-sociológica de Maurice Halbwachs, citado por Assmann (2018). Por conseguinte, a autora compreende que o caminho

até a profundeza do passado é ao mesmo tempo o caminho da filologia e da arqueologia. É preciso cavar para trazer à luz camadas perdidas e escondidas. [...] O filólogo torna-se cúmplice do arqueólogo, ambos se entendem como antagonistas do tempo e virtuosos da memória, ambos curam, nos monumentos e textos, as feridas que o tempo lhes infligiu. (ASSMANN, 2018, p. 185)

Acrescenta-se, a essa discussão, a retomada que Assmann (2018) faz acerca da discussão de Santo Agostinho ao comparar as imagens da memória ao estômago em seu processo de engolir, ruminar e digerir. Assim, se em Proust o sabor se acentua na recordação somática, tal como ocorre no episódio da *madeleine*, em Santo Agostinho acontece diferente, pois o filósofo defende que o sabor se perde na recordação. Logo, “[a] imagem do estômago sugerida por Agostinho é uma imagem para a memória em condição de latência entre ausência e presença” (ASSMANN, 2018, p. 178-179).

Se se considerar a relação memória e espaço e como o espaço funciona como uma verdadeira metáfora da memória, é preciso citar Pierre Nora, que no ensaio “Entre memória e história: a problemática dos lugares” afirma que “[s]e habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história”, assim sendo, “[d]esde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história” (NORA, 1993, p. 09).

A oposição memória e história se dá, segundo Nora,

por grupos vivos, e nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, cesura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. [...] a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p. 09)

A história parte da problemática da incompletude, daquilo que não existe mais. Por isso, reconstruir é problemático, haja vista que a memória se alimenta das lembranças. O que permanece é, por conseguinte, uma representação do passado. Nessa perspectiva, Nora (1993, p. 13) explora a expressão *lugares da memória*. Tratam-se de lugares artificiais que assumem valores mnemônicos e seriam, conforme o autor, “[m]useus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários [...], monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais”. Esses locais se caracterizam para Nora (1993, p. 21-22), como

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”. Para ele, a razão da existência de um lugar de memória é parar o tempo, impedir o esquecimento, fixar um estado, imortalizar a morte e materializar o imaterial para prender o máximo de sentido num mínimo de sinais. Por fim, esses lugares da memória vivem de sua capacidade de metamorfose, isto é, no ressaltar de seus significados e no aglomerado imprevisível de suas ramificações. Os lugares da memória, como o nome revela, são lugares que testificam, afirmam uma existência, uma memória passada, anterior, do próprio indivíduo.

Esses lugares recebem valores simbólicos atribuídos pelo próprio homem, como é, por exemplo, o caso do museu. O museu tem seu valor porque se trata de uma construção humana reservada para armazenar a memória de algo ou de alguém. A situação é que existe uma relação tão intensa entre espaço e memória que a humanidade decidiu erigir lugares que representam essa valoração, são os lugares da memória.

É importante esclarecer que somente será um lugar de memória se estiver investido de uma aura simbólica pela imaginação. É o caso de uma casa em que o indivíduo, ao retornar a ela depois de muitos anos, a transforma em lugar de memória, em um museu pessoal repleto de histórias. Segundo Nora (1993, p. 13), “[o]s lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”. Portanto, criam-se mecanismos para lembrar e manter a memória sobre algo. Quanto menos a memória é compartilhada e mantida pela coletividade, mais ela precisa de homens particulares. Da mesma forma que existem lugares da memória, Nora (1993, p. 18) identifica a existência de uma memória privada, que assegura a permanência dos chamados *homens-memória*.

Se Pierre Nora discute a memória na sua relação com a história e os lugares, Maurice Halbwachs (2017), em seu livro *A memória coletiva*, resgata e aborda a concepção tanto da memória individual quanto da memória coletiva. Segundo Halbwachs (2017, p. 29-30), o testemunho primeiro ao qual recorreremos é o do próprio indivíduo, nele encontra-se uma gama de experiências e de lugares onde estivemos. Os testemunhos servem para reforçar ou enfraquecer, mas também para completar o que se sabe sobre determinado evento que já se tem algumas informações. Em virtude disso, os fatos passados ganham mais importância e intensidade porque não estamos só a lembrá-los, mas a vê-los a partir de nossas experiências e

com os olhos do passado e do presente. Isso ocorre porque, não estando sozinho, “[n]ossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos”. Um homem, exemplifica Halbwachs (2017, p. 42), ao entrar em sua casa sozinho e andar nela, esteve sozinho apenas em aparência, pois seus pensamentos e suas atitudes explicam sua natureza de ser social que não o deixam em momento algum de estar inserido dentro de uma sociedade.

A memória, como fato social, mantém uma relação com os grupos sociais que é de extrema importância. À medida que o indivíduo se encontra em um grupo, mantendo uma relação de proximidade e integração, as lembranças ganham mais força. Porém, à medida que se distancia desse grupo, as lembranças são mais vagas e imprecisas. Com o passar do tempo, a separação entre o indivíduo e os membros do grupo torna-os estranhos, pois os laços que os uniam foram rompidos ou enfraquecidos. Assim, “[t]odo o conjunto de lembranças que temos em comum com eles [sujeitos da interação] desaparece bruscamente. Esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam” (HALBWACHS, 2017, p. 37). O desvanecer do contato com um outro provoca a perda na constituição das experiências e do próprio ser. Uma pessoa que perde sua memória por completo, seja por trauma, ou por doença, perde a si e o seu lugar no mundo. Na memória coletiva, a participação no grupo, ou do grupo, é fundamental na constituição de lembranças individuais, isso ocorre porque

[p]ara que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre um e outros para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 2017, p. 39)

Nas análises de Halbwachs, nem sempre as lembranças aparecem espontaneamente, visto que há a necessidade de interferências. É preciso que circunstâncias as despertem e as representem em imagens. O sociólogo escreve: “Nada é mais surpreendente em relação a isso do que o reconhecimento de uma figura ou de um lugar, quando estes voltam a se encontrar no campo de nossa percepção” (HALBWACHS, 2017, p. 53). Ainda sob o pensamento de Halbwachs, voltar a um determinado local desperta lembranças antes adormecidas desse

espaço. Ao pensar novamente em algo, isso decorre, aparentemente, das percepções pelas quais só se pode ter acesso, “refazendo o mesmo caminho, de modo a estar outra vez diante das mesmas casas, do mesmo rochedo”, por exemplo. Ao reconhecer o lugar e os objetos que anteriormente o sujeito se encontrava, temos o que Henri Bergson, mencionado por Halbwachs, chama de “reconhecimento por imagem”, ou sensação de *dejà vu*, distinguindo do reconhecimento por movimento. Ainda nas considerações do sociólogo, recordar certas lembranças não depende exclusivamente do indivíduo, da sua vontade, porque essa vontade não é forte o suficiente, posto que, essa “lembrança está ali, fora de nós, talvez dispersa entre muitos ambientes”, reconhecendo, desse modo, as forças com as quais sempre estiveram em contato e que conduz ao reaparecimento dessas lembranças (HALBWACHS, 2017, p. 55).

Halbwachs (2017, p. 43-45) esclarece, também, que há dificuldade de encontrar lembranças capazes de levar o sujeito a um momento em que suas sensações sejam apenas reflexos dos objetos exteriores, quando não há misturas de imagens e pensamentos ligados a outras pessoas e grupos. Nesse sentido, uma vez que não nos lembrarmos de nossa primeira infância, é porque ainda não nos tornamos um ser social, com bases sólidas. Halbwachs observa que “[a] família é o grupo do qual a criança participa mais intimamente nessa época de sua vida e está sempre à sua volta”. Todavia, há realidades distintas em que algumas pessoas precocemente assumem responsabilidades de um adulto mesmo sendo novas, exemplo disso é a luta pela sobrevivência “ou porque, depois de um luto, a criança conheceu um tipo de sofrimento normalmente reservado aos adultos e teve de enfrentá-lo no mesmo plano em que estes” (HALBWACHS, 2017, p. 48).

Qualquer que seja a recordação, ela é representativa de uma série de lembranças referentes ao universo exterior e tem sua explicação pelas leis da percepção coletiva, uma vez que “a percepção resulta de uma demorada operação de treinamento e de uma disciplina (social) que não se interrompe” (HALBWACHS, 2017, p. 62). Por mais contraditório que seja, Halbwachs esclarece que as lembranças mais difíceis de serem evocadas dizem respeito exclusivamente ao indivíduo, constituindo seu bem mais exclusivo e precioso, como se fosse possível escapar ao outro, na condição deste escapar também ao indivíduo que evoca. Outrossim, “[a] sucessão de lembranças, mesmo as mais pessoais, sempre se explica pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos ambientes coletivos, ou seja, em definitivo, pelas transformações desses ambientes, cada um tomando em separado, e em seu conjunto” (HALBWACHS, 2017, p. 67-69). A memória individual e a memória coletiva

caminham juntas. Ambas têm como base o ser humano e uma consciência capaz de armazenar e recordar as lembranças no seu aspecto relacional. Daí que,

se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. 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. (HALBWACHS, 2017, p. 69)

A memória individual, argumenta o teórico supracitado, não se encontra isolada e fechada em si mesma, mas na evocação do passado, uma vez que a pessoa precisa recorrer às lembranças dos outros e aos pontos de referências externos, validados pela sociedade. O funcionamento dessa memória individual só é possível mediante os “instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente” (2017, p. 72). Para Halbwachs (2017, p. 79), a memória também pode ser histórica, observando que não se deve entender a história como uma sucessão cronológica de eventos e datas, mas sim de tudo aquilo que faz distinção de um período com relação a outro período, do qual as narrativas e os livros dão conta apenas de uma parte, de modo incompleto e esquemático. Trata-se de uma memória que se apoia na história vivida. Por isso, deixando de lado os livros e as gravuras, o passado deixou impregnado na sociedade muitos vestígios, percebidos na expressão das imagens, nos lugares e até em como pensar e sentir, “inconscientemente conservados e reproduzidos” por pessoas em determinados ambientes, mas basta voltar atenção ao local e notar que os costumes mais modernos tem seu repouso nas camadas antigas que sobressaíam em mais de um lugar, conclui Halbwachs (2017, p. 87).

Uma lembrança guardada torna-se memória que pode ser recordada, porém, se não é armazenada, fica como um quadro branco, vazia, parecendo que em “todo ato de memória haja um elemento específico, que é a própria existência de uma consciência individual capaz de se bastar” (HALBWACHS, 2017, p. 81). Por isso, afirma ainda o estudioso de maneira categórica: “a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimos ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada” (2017, p. 91), ou seja, uma memória construída na relação com o outro, herdada de relatos.

Halbwachs (2017) utiliza os exemplos da infância mencionando a relação da criança com o mundo e também com os mais velhos. A criança participa do mundo e de seu contexto.

A partir de sua visão, mesmo que não esteja entendendo de forma clara o que esteja acontecendo naquele instante, entenderá posteriormente quando adulta, mediante impressões e reminiscências que estarão em sua memória, confirmadas por testemunhos de outras pessoas, tais como os seus pais. Consoante Halbwachs, “a vida da criança mergulha mais do que se imagina nos meio sociais pelos quais ela entra em contato com um passado mais ou menos distanciado, que é como o contexto em que são guardadas suas lembranças mais pessoais” (2017, p. 90). É na relação com os outros e com o mundo que a criança assimila os acontecimentos e sua memória vai sendo permeada por lembranças, afinal, “as correntes do pensamento social atravessam o espírito da criança, mas somente com o tempo arrastariam consigo tudo o que lhes pertence”. Os avós, ilustra Halbwachs, fazem parte do processo construtivo da criança, pois, através do contato com eles, é possível remontar a um passado mais remoto, talvez porque não tenham interesse nos acontecimentos recentes, em que os pais estão com a atenção prendida (HALBWACHS, 2017, p. 82-84).

Não é somente com a perspectiva de uma memória de infância e da velhice que Halbwachs (2017, p. 102-105) trabalha. Ele aborda uma memória coletiva que se diferencia da histórica sob dois aspectos: o primeiro, de que a memória coletiva é uma corrente de pensamento contínuo que retém do passado, o que ainda está vivo na consciência do grupo; e o segundo, de que existem muitas memórias coletivas, ao passo que a história é uma, afirma. Porque, reconstituir é contar uma história a partir de vários testemunhos. A memória é reconhecida pela representação da deusa Mnemósine, ao passo que “a musa da história é Polímnia. A história pode se apresentar como a memória universal da espécie humana. Contudo, não existe nenhuma memória universal. Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço” (HALBWACHS, 2017, p. 106).

É notório observar que, em se tratando de memória coletiva ou da história, é o próprio indivíduo quem as reconstrói com a ajuda ou suporte de outras pessoas, outras lembranças e até do espaço, pois “[p]ara que a memória dos outros venha assim a reforçar e completar a nossa, como dizíamos, é preciso que as lembranças desses grupos não deixem de ter alguma relação com os acontecimentos que constituem meu passado” (HALBWACHS, 2017, p. 98). Cada indivíduo encontra-se em determinado grupo que se afasta ou se aproxima com o passar do tempo e essa relação grupal com seus integrantes é forte influenciadora na constituição do ser do indivíduo. Recordar o passado não se dá de forma clara e nítida, pois as imagens ganham formas e agregam subjetividades influenciadas pelo presente. Halbwachs (2017), seguindo a tese de Bergson, elucida que

o passado permanece inteiro em nossa memória, exatamente como foi para nós; mas certos obstáculos, em especial o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos todas as suas partes. [...] Para nós, ao contrário, o que subsiste em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento não são imagens totalmente prontas, mas – na sociedade – todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado que representamos de modo incompleto ou indistinto, e que até acreditamos terem saído inteiramente de nossa memória. (HALBWACHS, 2017, p. 97)

A relação que há entre a memória coletiva e a individual, vista por um viés sociológico, em que o sujeito reconstrói seu passado e está numa relação de crescimento com um outro, possibilita aberturas para uma compreensão específica sobre aquilo que Simon Schama (1996) – escritor e professor britânico, autor de *Paisagem e memória*, busca na natureza: as manifestações da memória e dos mitos. Para ele, o homem está numa relação com a natureza de forma constante, seja de um modo benéfico ou destrutivo. Segundo Schama (1996, p. 17), a natureza e a percepção humana são inseparáveis, e a paisagem, antes de ser um repouso para os sentidos, é sobretudo, uma obra da mente, visto que “compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas”. Talvez esteja aí, declara Schama (1996, p. 25), um dos anseios do homem, o de achar na natureza um consolo para a mortalidade. As pinturas e os desenhos são retratos de uma vida e de uma sociedade. Ao pintar ou contemplar uma paisagem em um quadro há, nesse gesto, uma mistura tanto de emoções quanto de evocações de imagens, capaz de remeter a outro tempo, trazendo novos significados.

A associação da memória com a natureza revela a relação de dependência do homem com esse meio, pois quanto mais experiente o indivíduo, mais forte será essa relação. A experiência adquirida na passagem dos anos até culminar na velhice do sujeito é o mote para a discussão que Ecléa Bosi (1979) empreende em seu livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. Para Bosi, conforme Marilena Chauí (1979, p. xx): “lembrar não é reviver, mas refazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reparição do feito e do ido, não sua mera repetição”. Afinal, não é possível reviver algo que já passou, contudo, é possível refletir sobre o acontecimento passado através de um sentimento nostálgico e sentir a aura dos tempos idos. Chauí (1979, p. xxi), em “Os trabalhos da memória” – apresentação do livro –, mostra que Bosi articula a memória como trabalho e argumenta que “[n]ão há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais. Acurada reflexão pode preceder e acompanhar a evocação”.

Se a evocação é precedida por uma acurada reflexão, a “lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, ela

seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reparação” (CHAUI, 1979, p.xxi). Nesse eixo de uma memória social, a autora expõe que “o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique” (1979, p. xxx). Então, é possível compreender, sem dúvida, que “[a] memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, 1979, p. 03).

O livro de Ecléa Bosi contempla o diálogo com duas perspectivas teóricas a respeito da memória: a coletiva, a partir da leitura de Maurice Halbwachs – em especial o livro *Memória coletiva* –, e a individual, com a análise da teoria de Henri Bergson – com destaque para *Matéria e memória*. A autora discute, então, a teoria mnemônica de Bergson, na qual a percepção está sempre impregnada por lembranças, e essa junção resulta nas experiências conservadas no espírito, sendo a floradas “à consciência na forma de imagens-lembranças” (BOSI, 1979, p. 53). Já a memória, conforme cita Bosi sobre Bergson, é uma “força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 1979, p. 47), pois no presente mistura-se às percepções imediatas. Nesse sentido, as percepções são deslocadas, ocupando o espaço da consciência. A teoria bergsoniana mostra, sobretudo, que a memória é uma conservação pura do passado. Bergson procura elaborar sua teoria de como corpo e espírito se distinguem e ao mesmo tempo se unem. Para ele, há uma profunda ligação da memória com a percepção realizada numa ação do tempo presente. A memória está para o espírito (liberdade de consciência maior), assim como a percepção está para o corpo (limite da liberdade da consciência). A memória tem a sua força de influência na percepção do indivíduo¹⁰.

É possível compreender que em Bergson, a diferença entre matéria, o concreto, e a memória, a imagem, está na oposição do perceber e do lembrar, pois o universo das percepções e ideias não se formam da mesma maneira que o universo das lembranças, isto é: “de um lado, o par percepção-ideia, par nascido no coração de um presente corporal contínuo; de outro, o fenômeno da lembrança, cujo aparecimento é descrito e explicado por outros meios” (BOSI, 1979, p. 08). Bergson utiliza-se da representação do cone invertido da memória para explicar o fenômeno memorialístico e o seu processo de lembrar. Essa ilustração é para acentuar

¹⁰ BARROSO, Cristiano de Paiva. “*Memória, recordação e percepção*” em Henri Bergson. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4zgcjQ8GhUg>>. Acesso em: 01 de jan. 2021.

a diferença entre o espaço profundo e cumulativo da memória e o espaço raso e pontual da percepção imediata. [...] na base estariam as lembranças que “descem” para o presente; no vértice estariam os atos perceptuais que se cumprem no plano do presente e deixam passar as lembranças: “Esses dois atos, percepção e lembrança, se penetram sempre, trocam sempre alguma coisa de suas substâncias por um fenômeno de endosse”. (BOSI, 1979, p. 10)

Essa introspecção bergsoniana vem sugerir a

[c]onservação dos estados psíquicos já vividos; conservação que nos permite escolher entre as alternativas que um novo estímulo pode oferecer. A memória teria uma função prática de limitar a indeterminação (do pensamento e da ação) e de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo. Mais uma vez: a percepção concreta precisa valer-se do passado que de algum modo se conservou; a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida. (BOSI, 1979, p. 09-10, grifo da autora)

Assim, a subjetividade, o abstrato, terão sentido através das experiências concretas. Logo, “defrontam-se, portanto, a subjetividade pura (o espírito) e a pura exterioridade (a matéria). À primeira filia se [sic] a memória; à segunda, a percepção” (BOSI, 1979, p. 16). Bergson defende a teoria da conservação pura, de um passado alojado no espírito, de forma onírica, ao passo que Halbwachs defende a reconstrução do passado de maneira livre e espontânea, pois “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” (BOSI, 1979, p. 17). Portanto, para Bergson, filósofo da intuição, a memória é “uma força espiritual prévia a que se opõe a substância material, seu limite e obstáculo. A matéria seria, na verdade, a única fronteira que o espírito pode conhecer. A matéria levaria ao esquecimento. Ela bloqueia o curso da memória” (BOSI, 1979, p. 16).

Bergson estabelece a distinção de duas memórias, que para ele são: *memória-hábito* e *imagem-lembrança*. A primeira diz respeito à memória dos mecanismos motores e é adquirida “pelo esforço da atenção e pela repetição de gestos ou palavras. Ela é – embora Bergson não se ocupe explicitamente desse fator – um processo que se dá pelas exigências da socialização”. Ao ser adquirida, torna-se então um hábito, como o ato de escrever ou dirigir um veículo. Já a segunda incide sobre as lembranças independentes, puras, não automatizadas que evocam “à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida. [...] Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de ‘inconsciente’” (BOSI, 1979, p. 11). Por conseguinte,

[a] *burning question* de Bergson consiste em provar a espontaneidade e a liberdade da memória em oposição aos esquemas mecanicistas que a alojavam em algum canto escuro do cérebro. Bergson quer mostrar que o passado se conserva inteiro e independente no espírito; e que o seu modo próprio de existência é um modo inconsciente. [...] A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, afiara à consciência na forma de imagens-lembrança. A sua forma pura seria a imagem presente nos sonhos e nos devaneios. (BOSI, 1979, p. 14-15)

A discussão sobre memória e recordação não se esgota nessas considerações, pois é rica e revela várias possibilidades. Desde os caminhos linguísticos e suas terminologias, passando pelas divindades gregas e pelos locais ermos até a relação histórica que há nos grupos sociais. A memória se constitui em um terreno que propicia uma discussão ampla. Vários autores buscaram ao longo dos tempos teorizar e analisar o poder da memória para saber até que ponto ela permanece e a partir de qual momento ela se esvanece. Uns defendem a aura espiritual e divina da memória, enquanto outros argumentam acerca de sua constituição na relação com o outro, formando sujeitos de interação, bem como de mediação histórica. É nesse terreno amplo da memória que ela se relaciona com a metáfora da escrita. Escrita que além de meio para recordar o passado é suporte da memória. Nesse sentido, *O mar* é um romance memorialístico em que a escrita vem em auxílio do protagonista para recordar o seu passado e para, sobretudo, registrar a memória daqueles que já se foram, inclusive há meio século, como é o caso dos irmãos Grace. De certa forma, a escrita se torna um meio eficiente para a preservação de momentos significativos da vida de Max, inclusive, perenizando a sua própria história, que sobreviverá em sua narrativa. Sendo assim, o subcapítulo seguinte contempla essa discussão entre memória e metáfora da escrita.

1.2 Memória e a metáfora da escrita.

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.

Aleida Assmann, *Espaços da recordação*

A escrita é uma forma de “eternização” ou prolongamento da memória. O texto escrito vem em auxílio na preservação das lembranças. O enredo que contempla o romance *O mar* é uma narrativa biográfica de Max. É também uma forma de preservação de sua memória, já que ele é um sexagenário e uma grande parte de sua vida já se passou. É nessa narrativa que

os principais acontecimentos e personagens que ele interagiu aparecem, principalmente no período em que ele fora uma criança e passara temporadas no litoral irlandês.

Considerando o aspecto teórico, para a preservação das lembranças, vários são os meios utilizados com esse intuito – monumentos, objetos, arquivos – dentre os quais se destaca a escrita. A metáfora da escrita na conservação da memória data de tempos antigos. Inicialmente, o ser humano já fazia seus desenhos – arte rupestre – nas paredes das cavernas de maneira a se comunicar com outros indivíduos a respeito do clima e da caça. Essa arte, no transcorrer do tempo, foi ganhando formato e simbologias diferentes. A evolução da escrita manteve um papel similar: a comunicação. A escrita passou por vários estágios, desde a cuneiforme dos sumérios, os hieróglifos egípcios, até a invenção da imprensa no século XV, por Johann Gutenberg. Além desses, há os ideogramas chineses e a criação do papel pelo chinês Cai Lun, no ano 105 d.C. A importância da escrita reverbera até os dias de hoje, tanto na produção alfabética quanto na elaboração de livros, e também a ascensão da escrita digital pelo computador ¹¹. A escrita deixa registros de uma civilização e de uma época, pois está em permanente evolução. À medida que a sociedade se desenvolve, novas tecnologias surgem. Dos meios de conservação da memória, optou-se, claramente, por analisar a escrita tendo em vista o objeto da pesquisa: o romance de memórias.

Ao falar sobre a metáfora da escrita, Aleida Assmann busca em teóricos, filósofos e intelectuais as principais visões acerca de sua perpetuação. É com o crítico literário Stephen Greenblatt que a autora começa destacando que para ele os mortos ecoam e ficam acessíveis através da escrita, ou dos “‘vestígios do texto’ nos quais a ‘energia social’ circula, energia que constitui a ‘vida’, a vida conservada pelas obras literárias após a morte de seu autor e o desaparecimento de seu contexto” (apud ASSMANN, 2018, p. 194). Ainda, de acordo com a estudiosa, um dos importantes indícios para a mudança estrutural da memória cultural na Era Moderna, está nas esperanças, expectativas e decepções que ligam às letras.

A escrita, afirma Assmann (2018, p. 195), ganha *status* de *medium* de eternização e suporte da memória, enaltecidos desde os antigos egípcios como o meio mais seguro da memória. Quando olhavam para a própria cultura de mais de mil anos, os egípcios percebiam que seus monumentos e outras construções encontravam-se em ruínas, ao passo que os textos desse mesmo período permaneciam preservados e eram copiados, lidos e estudados. Os egípcios constataram que “vestígios de tinta preta sobre um papiro frágil perfaziam um monumento mais duradouro que túmulos caros com ornamentação dispendiosa. [...] resultado

¹¹ Espaço do Conhecimento UFMG. *Uma breve história da escrita*. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/historia-escrita/>>. Acesso em: 14 de maio de 2020.

de que a escrita é uma das armas mais eficientes contra a segunda morte social, o esquecimento”.

A escrita, conforme esclarece Assmann (2018, p. 200), é vista como *medium* e metáfora da memória, já o gesto de escrever é visto como um destruidor da memória *vis*, da memória em potência, típica do recordar, pois a escrita faz com que o ser humano em sua passividade não estimule a sua memória, isso porque o material escrito já traz o que precisa ser memorado, carecendo apenas de uma motivação para que haja a retomada do passado materializado pelo texto. Platão, mencionado por Assmann, seguia na contramão dessa afirmativa, pois para ele, tanto a escrita quanto a memória eram opostas. Esclarece que em momento algum a escrita poderia assumir a função recordativa, uma vez que ela seria melhor no armazenamento memorativo, oferecendo apenas um simulacro de sabedoria, já que ela permitiria, àquele que já sabe, recordar.

Em contraposição à teoria de Platão, relata Assmann (2018, p. 201), Richard de Bury, escritor inglês, elaborou uma teoria na qual defende que a escrita significa visibilidade e sensibilidade e não exteriorização e trivialização. Para Bury, em objeção a Platão, os livros não são mudos, muito pelo contrário, eles falam e são os melhores professores a ensinar.

É na crença otimista da conservação das letras como força memorativa, que Shakespeare, no seu “Soneto 77”, evidencia a característica pragmática da escrita. O poema consegue combinar três objetos das “naturezas mortas do tempo: um espelho, um relógio e um livro”. Cada objeto tem sua representatividade e seu valor. O espelho e o relógio são símbolos da vaidade; o espelho revela a efemeridade da beleza e o relógio do esgotamento do tempo, sendo confrontados no final pelo terceiro elemento: o livro. Um livro com folhas em branco, pronto para ser escrito, tornado “instrumento de externalização do que é interno, fechado e inacessível” (apud ASSMANN, 2018, p. 202-203). A escrita aqui está associada à vida nova e ao crescimento e

com isso as páginas vazias tornam-se o outro espelho; se o rosto certamente está destinado ao envelhecimento irreversível, o espírito pode recordar-se na leitura dos escritos antigos e com isso renovar-se. Escrita e livro são também o melhor relógio, pois registram ganho e não as perdas. Assim, a escrita vê-se inusitadamente excluída das condições normais de vaidade; ela guarda em si exatamente o que foi subtraído ao homem, do ponto de vista da decadência e transitoriedade: a chance de uma renovação produtiva do tempo. (ASSMANN, 2018, p. 205)

Logo, se para Platão a memória é destruída através da externalização da escrita que ocupa seu lugar, para Shakespeare será o contrário, uma vez que uma escrita interativa é capaz de estimular a memória. Harald Weinrich (2001, p. 22-23), ao falar da metáfora da

memória e de sua relação com o esquecimento, reporta-se a Platão na apreciação da imagem do livro e do escrever, para elucidar que o esquecimento se dá como lacunas no texto, brechas essas que são preenchidas pela escrita e pelo pensamento. Nesse processo, nasce a imagem da tábua encerada, suporte utilizado na Antiguidade para a prática escrita, sendo reutilizada depois ao ser alisada. Uma *tabula rasa* que simboliza o esquecimento. Para Weinrich (2001), na modernização da escrita, as metáforas do lembrar e do esquecer agregam novas concepções. Na contemporaneidade, quando algo escrito no papel já não serve mais e deve ser esquecido é imediatamente apagado como uma borracha. Já no computador, é a tecla com a inscrição “apagar” ou *deletar* que ganha notoriedade. Basta um clique e tudo cai no esquecimento, na perda.

Na grande pluralização de memórias, conforme argumenta Assmann (2018, p. 54), a escrita surge como uma criadora de novos espaços de recordação, tais como a impressão de livros, que acabaram por quebrar o monopólio da igreja e da corte que detinham a recordação da história. Nos registros tecnológicos criados pelo homem, a escrita tem seu destaque, dada sua longa existência. Assim,

[a]s mais antigas descrições da memória já se valiam de metáforas de sistemas tecnológicos de registro, que por sua vez refletem a oscilação da história das mídias: de tabuinhas de cera e pergaminhos chegamos à fotografia, ao filme, ao computador. Aqui se define atualmente uma mudança de época em que a principal metáfora da memória, com seus 2.500 anos de existência – a escrita –, vê-se rendida pela megatropia da rede eletrônica. A escrita se desenvolve sempre mais na direção de estabelecer ligações. E em que direção se moveram as premissas básicas da teoria da memória? Desde o início da escrita, no Egito antigo de dois milênios antes de Cristo, até o presente século, diversos testemunhos atestam que a escrita é a mídia preferencial para a memória em relação a todas as demais mídias, e garantem a ela a fama de dispositivo muito confiável quando se trata de obter perpetuação. (ASSMANN, 2018, p. 24)

Tomando como ponto de partida esse poder de perpetuação da memória através da escrita, Assmann (2018, p. 162-163) em comentário a Harald Weinrich, mostra a perspectiva de duas metáforas centrais: a *Tafel* (tabuleta) e o *Magazin* (câmara). Segundo a estudiosa, “*Tafel* e *Magazin* são metáforas espaciais; a *Tafel* é uma área bidimensional, ao passo que o *Magazin* implica um espaço tridimensional. Memória e recordação, no entanto, são fenômenos que por princípio carregam em si uma dimensão temporal”. A primeira é a representação da memória recordativa, enquanto a segunda se refere à técnica de memorização. Posto isso, Assmann (2018) observa que a memória tomada como metáfora da escrita

é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita. A presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da *recordação*, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências. As metáforas da escrita, que pela fixação sígnica implicam uma permanente legibilidade e disponibilidade do conteúdo da memória, negligenciam justamente essa alternância de presença e ausência, tão própria a estrutura da recordação. (ASSMANN, 2018, p. 166, grifo da autora)

A memória é, dessa maneira, permeada por diversas metáforas que remetem à recordação, em especial, a metáfora da escrita. Assmann (2018) apoia-se em vários autores, tais como Santo Agostinho, Wordsworth, De Quincey, Proust, Nietzsche, entre outros, para validar a dimensão dos variados aspectos referentes à memória, à recordação e à escrita. Afinal, afirma Halbwachs (2017, p. 101): “[q]uando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo [...] 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”.

É com Thomas De Quincey, escritor inglês, que a metáfora do palimpsesto ganha destaque. O palimpsesto nada mais é do que um pergaminho ou papiro utilizado para escrever e que é posteriormente reutilizado. O texto escrito inicialmente era apagado, por meio de uma lavagem e polimento, cedendo lugar a uma nova escrita. Porém, as rasuras do texto anterior ainda se mantinham. Desse modo, explicita Assmann (2018, p. 166), De Quincey comparou a imagem da memória ao cérebro enquanto um palimpsesto. De acordo com ele, o cérebro contém inúmeras camadas de possibilidades de imagens e ideias que vêm à tona em algum momento, ao passo que, quando uma imagem surge, soterra a anterior, mas sem extingui-la. Na concepção de De Quincey, a lembrança não surge de uma vontade própria, “nem é técnica que se possa aprender; vem espontaneamente sob circunstâncias especiais. Camada por camada, deposita-se uma escrita sobre a outra, em um misterioso palimpsesto do espírito humano que faz do novo a sepultura do velho” (ASSMANN, 2018, p. 167). Dessa maneira, traçou-se uma via contra o esquecimento, na medida em que as rasuras dos textos apagados podiam ser lidas mantendo a história.

Se em De Quincey o palimpsesto é destaque, para Freud é o paradoxo. Utilizando-se do *bloco mágico*, numa associação com a *tabula rasa*, Freud “reconstituiu o mecanismo psíquico no modelo da escrita do assim chamado ‘bloco mágico’. [...] Pois a enigmática copresença do vestígio duradouro e da *tabula rasa* ocorreu-lhe quando atentou a essa

ferramenta de escrita composta de três camadas” (ASSMANN, 2018, p. 168, grifo da autora). A tabula rasa é também uma imagem que se refere às tábuas que têm em si camadas finas de cera, nas quais se subscrevem os textos. A escrita poderia ser eliminada da tábua quando esta fosse aquecida, apagando a inscrição e dando lugar a um novo texto. Tanto Freud quanto De Quincey, explana Assmann (2018, p. 169), servem-se de recursos para a metáfora da escrita na tentativa de ilustrarem “a complexidade de um fenômeno que associa capacidade de armazenamento confiável [...] e suscetibilidade ilimitada [...] com indisponibilidade temporária”. Ambos falam em escrita não como código de signos, mas como vestígios.

Em Francis Bacon, filósofo inglês, a força da memória parte do “desejo pela imortalidade como um dos anseios humanos mais fundamentais, e a escrita como o *medium* mais extraordinário de sua realização” (ASSMANN, 2018, p. 207). Para ele, a letra e a imagem não são de mesmo valor, como mídias de memória, pois “[n]uma fixação retrospectiva as imagens sempre apontam para algo passado e podem oferecer apenas uma cópia do original cada vez mais fraca; a escrita, de sua parte, como emanção viva de um espírito, aponta para o futuro” (ASSMANN, 2018, p. 209). A escrita para Bacon “é o *medium* de memória em um duplo sentido: para a memória individual e coletiva, sendo que a escrita é definida duplamente como *medium* de anotação e incitação de pensamentos” (ASSMANN, 2018, p. 210).

No surgimento da Era da Imprensa, Bacon perde o seu medo de que a história da humanidade se aniquilaria, e é com John Milton, no discurso libertador no parlamento, em 1644, sobre a imprensa, que será enaltecida a força dos livros e de sua vitalidade. Para Milton, a escrita é como um destilado do espírito, ou um reservador de energia, que conserva o passado e a representação disso é o livro que é elevado à categoria de objeto sagrado. A escrita assume característica mágica porque ela “é equiparada à vida em estado elementar, quintessência e imortalidade misteriosas. Por isso, Milton denomina ‘assassinato’ (*homicide*) a destruição de um livro. [...] ou seja, mata não só algo vivo, mas também algo imortal” (ASSMANN, 2018, p. 211-213). Por isso, a conservação da escrita parece ser mais do que a construção de monumentos, que logo entram em ruínas, pela ação do tempo, ao passo que as letras ressoam dos túmulos.

Se na Renascença havia uma confiança ilimitada nos textos escritos e nos livros, tidos como conservadores do passado, no século XVIII essa segurança diminui. A ponte que ligará o presente ao passado, revela Assmann (2018, p. 211), para que este não seja esquecido, não será em forma de textos, mas sim por meio de objetos remanescentes e de vestígios. A escrita

então é compreendida como “codificação da língua na forma de signos visuais”, cujo vestígio deixa a referência linguística e o caráter sógnico da codificação no passado. Ora, a estreita ligação entre escrita e memória, desde a Renascença, é anulada pela escrita eletrônica, pois a escrita digital instrumentaliza o espírito humano. Contudo, é preciso esclarecer que o ato de recordar continua a existir, porém nas condições de uma escrita digital ou eletrônica. Não é mais possível, como antes, metaforicamente espelhar-se na realização do procedimento técnico da escrita (ASSMANN, 2018, p. 226-229).

Assmann (2018), prosseguindo em seu raciocínio, esclarece na sua análise os estágios históricos da escrita, que passam da escrita iconográfica, pela escrita alfabética, analógica do vestígio até a escrita digital. Já Jeanne Marie Gagnebin (2002), em “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, discute que tanto a memória quanto a lembrança têm como suporte a escrita, uma escrita que opera não mais pelo rastro, mas sob os restos. Segundo Gagnebin (2002, p. 128-129), “a escrita foi, durante muito tempo, considerada como sendo o rastro mais duradouro que possa deixar um homem, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem”. O que pode ser observado pela necessidade do homem em escrever, ao registrar sua história, ou na escrita de um livro que quando alguém o realiza “nutre a esperança de que deixa, assim, uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte” (GAGNEBIN, 2002, p. 129). Afinal, um texto escrito também pode se perder e acabar, levando junto, para sempre, a memória registrada nele. De acordo com Gagnebin (2002, p. 130), a rigor, os “rastros não são criados – como o são outros signos culturais e linguísticos –, mas, sim, deixados ou esquecidos”.

Gagnebin retoma Aleida Assmann, em sua discussão para elucidar que “[d]e Mnemosyne à tecla *save* do computador, Assmann desenrola uma pluralidade de figuras que nos obriga a nuançar nossas oposições primeiras entre memória coletiva e memória individual, entre memória e história, entre memória e esquecimento” (GAGNEBIN, 2002, p. 127). Ainda de acordo com a autora, Assmann vai deter-se em outra metáfora fundadora da noção de memória e de lembrança. Gagnebin relata que

a da escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as estelas funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso - sem esquecer, naturalmente, os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles e o bloco mágico de Freud, os livros e as bibliotecas, metáforas-chaves das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar. Embora sempre tivesse havido uma outra imagem para dizer esses

mecanismos, a imagem da ‘imagem’, justamente, parece que até hoje, e apesar da tão comentada preponderância contemporânea das imagens sobre o texto, continuamos falando de escrita, escritura, inscrição, quando tentamos pensar em memória e lembrança. (GAGNEBIN, 2002, p. 128)

Assim, a memória se constitui através dos rastros ou dos restos. Nesse sentido, a escrita tem fundamental importância na manutenção da perpetuação das lembranças. Citando Assmann, Gagnebin afirma que

[a]gora a escrita não é mais um rastro privilegiado, mais duradouro que outras marcas da existência humana. Ela é rastro, sim, mas no sentido preciso de um signo, ou talvez, melhor, de um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia [...]. Pelo contrário, o rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência, ele foi deixado por um animal que corre ou por um ladrão que fugiu, ele denuncia uma presença ausente sem, no entanto, prejudicar de sua legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com uma intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. (GAGNEBIN, 2002, p. 129)

O que se pode observar é que a escrita tem fundamental importância no desenvolvimento de uma sociedade e na perpetuação da memória daqueles que já não existem mais, tanto na memória individual, mais íntima e familiar, quanto na coletiva de um povo. A metáfora da escrita está em constante associação com a memória, auxiliando o ser humano a compreender a si mesmo. A memória também está relacionada com a identidade, pois se o sujeito busca compreender a si, ele busca sua identidade, da mesma forma que o constitui nesse processo. Nesse sentido, a escolha em discutir esses aspectos teóricos decorre do romance *O mar* ser uma narrativa sobre memória e sua preservação. O protagonista propõe escrever sobre um período de sua infância e parte de sua vida adulta trazendo de volta a vida pessoas que não mais se encontram vivas, como em um palimpsesto cujas camadas são sobrepostas. As experiências boas e ruins também são contadas. Max desenvolve sua identidade a partir de conflitos familiares, do abandono do pai e de sua mãe amargurada, assim como de sua relação com a família Grace. A identidade que é uma construção social e influenciada pelas relações interpessoais. Logo, o subcapítulo seguinte busca averiguar essa relação entre memória e identidade.

1.3 Memória e identidade: uma relação interdependente.

Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente.

Identidade e memória se correlacionam. Max Morden, ao recordar momentos passados, realiza uma busca, mesmo que não seja intencional, de sua formação identitária. Uma identidade por conflitos e pela relação com o outro. O sociólogo austríaco Michael Pollak (1992), em seu ensaio “Memória e identidade social”, trabalha com os elementos da memória pautando-se na construção identitária social. Pra esse autor, a memória é constituída por pessoas, personagens, e, além de ser seletiva, é um fenômeno construído e elemento constituinte do sentimento de identidade. E ainda, memória e identidade são valores disputados, havendo, nesse sentido, um trabalho de enquadramento e outro da própria memória em si. Herdeiro de Pierre Bourdieu, Pollak discute a problemática da identidade social e sua relação com a memória no âmbito da história.

A noção de memória coletiva, tanto quanto a de memória individual, não poderia ser desvinculada de uma identidade social. Pollak declara que a princípio parece ser a memória um fenômeno estritamente individual, mas retomando Maurice Halbwachs, o estudioso esclarece que ela precisa ser entendida e vista como fenômeno coletivo e social, ou melhor, “como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 02).

Michael Pollak (1992) afirma que os elementos que constituem a memória, individual ou coletiva, são marcados por acontecimentos vividos pessoalmente e “por tabela”, nesse caso, pelo grupo ao qual um indivíduo pertence. Além disso, a memória tem sua constituição, no qual pessoas/personagens voltam na recordação de quem vivencia os fatos passados em sua consciência. Ademais, ela precisa dos “lugares da memória”. A memória pode ser herdada, bem como referir-se ao momento de sua expressão. As guerras, preocupações, datas comemorativas da nação fazem parte de sua estrutura. Essa organização em torno das preocupações pessoais e políticas mostram que a memória é um fenômeno construído, conforme a assertiva de Pollak (1992, p. 02-04). Se a memória é construída social e individualmente, em especial a herdada, há, assim, uma estreita ligação com o sentimento de identidade, que é entendido de maneira introdutória como uma “imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também [...] como quer ser percebida pelos outros” (POLLAK, 1992, p. 05). Nesse sentido, tomando a psicologia social e a psicanálise como referências para se entender a construção identitária, existem três elementos importantes:

Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. De tal modo isso é importante que, se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos. Podemos portanto dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 05, grifos do autor)

De acordo com Pollak, se assimilamos esses aspectos da identidade, há um elemento inerente que não se pode deixar de recobrar, que é o Outro. Não se constrói uma autoimagem na qual o outro não faça parte, pois essa construção “é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas” (POLLAK, 1992, p. 05).

Esse confronto da memória individual com a memória do outro, segundo Pollak (1992, p. 05-07) revela que, tanto a memória quanto a identidade são valores disputados nos conflitos sociais, intergrupais e na oposição de grupos políticos. A problemática da construção e da constituição da memória evidencia a ligação com as chamadas identidades coletivas, aqui entendidas, como “todos os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo – quer se trate de família ou de nação – o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência”. Ainda nas palavras do autor, no momento em que

a memória e identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual. (POLLAK, 1992, p. 07)

Se a memória é vista numa construção com a identidade social em Pollak, para Aleida Assmann várias são as perspectivas teóricas-críticas a respeito da temática da memória, do espaço e até mesmo da identidade. Assmann (2018) busca em John Locke, William Wordsworth e David Hume pressupostos acerca da relação memória-recordação-identidade. Com o filósofo inglês Locke, o conceito de identidade vincula-se ao espaço da vida do indivíduo, uma vez que, antes, a identidade era construída por meio de uma genealogia, mas que, com o passar do tempo, apareceu “a identidade individual no horizonte exclusivo da

história de vida pessoal. Com isso, ele se une à tradição das autobiografias puritanas” (ASSMANN, 2018, p. 106).

Ainda na perspectiva de Locke, bem como um dia foi para Santo Agostinho, tanto o ato de recordar quanto o de esquecer não podem ser vistos como opostos, mas sim juntos, pois a recordação tem a marca do esquecimento, e este tem o aspecto inapagável do recordar. Sendo assim, na conclusão de Assmann essa recordação tem consigo os vestígios do esquecimento. Dessa forma, compreende-se que “[a] memória não é uma fortaleza contra o tempo, ela é o sensor mais sensível para a mensuração do tempo, ou, nas palavras de Locke: a sepultura que carregamos em nós” (ASSMANN, 2018, p. 107-108), afinal, o indivíduo vive sua trajetória rumo ao desfalecimento, e quanto mais o tempo passa, as memórias armazenadas testificam a trajetória de uma vida que vai se findando.

Na visão de Locke, o indivíduo visto por um viés filosófico, é fundamentado a partir da consciência, da autorreflexão e da recordação, podendo designar esse feito mediante a expressão cunhada por Weinrich sobre “a função da memória como ponte”. Para Locke, “a constituição do eu é a resultante de um ato produtivo e contínuo de aquisição de experiências passadas e possibilidades futuras” (ASSMANN, 2018, p. 109). Porém, essa função de ponte para a memória que Locke aborda foi contestada pelo filósofo historiador britânico David Hume, para quem a tese

nada mais é que uma mistificação inadmissível. Já que este [Locke] define “identidade” como uma unidade invariável e ininterrupta, só pode negar a ideia de uma identidade pessoal. Indivíduos, e nisso ele concorda com Locke, não são tipos ou caracteres fixos, mas sim entes no tempo. Eles são entes demasiadamente variáveis e descontínuos, aos quais não se aplica qualquer fórmula metafísica de unidade, tal como “identidade”. Onde Locke fala de “identidades”, Hume fala de “ficções” que mascaram a variabilidade de estados. Pois, para Hume, assim que se investigasse em maiores detalhes a suposta identidade, ela se desfaria em diferença. (ASSMANN, 2018, p. 109)

David Hume, cético como era, creditou que o indivíduo é um cenário com rápidas alternâncias de impressões, de sensações e de pensamentos, como em um teatro. Em oposição à força integrativa da memória, elucida Assmann (2018, p. 110-112), o filósofo britânico oferece o impulso dispersivo da mente. Hume acabou por desconstruir o conceito de identidade pessoal de Locke. Para os românticos, o papel importante foi o acesso construtivo e o desconstrutivo da identidade que as duas teses propiciaram refletir. Já para William Wordsworth, poeta romântico inglês, mencionado por Assmann, tendo em vista o seu projeto épico na construção da identidade pessoal, a recordação é o *médium* mais importante e

significa “primeiramente reflexividade, observação de si próprio no fluxo do tempo, flexão sobre si, divisão de si, duplicação de si”. De acordo a autora supracitada (2018, p. 114), em Wordsworth, “a experiência e a identidade que se perdem de maneira drástica ao longo da vida devem ser reagregadas por meio da literatura. As imagens [dele] para isso são a corrente e o arco-íris”.

Assim, baseando-se nas reflexões de Assmann (2018, p. 71-73), “[a]s recordações estão entre as coisas menos confiáveis que um ser humano possui. As respectivas emoções e os motivos de agora são guardiães do recordar e do esquecer”. É isso o que Nietzsche elogia como a força do esquecimento, uma maneira de se proteger das lembranças resistentes e disseminadas. É a partir das peças de Shakespeare que essa mesma autora exemplifica que, lembranças como cólera e medo podem gerar o esquecimento, porém, o rancor e a vingança não se apagam, mas aguçam a memória, o que pode ocasionar alguns problemas. Isso ocorre, pois, no processo de maturação da pessoa, as circunstâncias, se encontram em igualdade de importância: tanto o esquecer quanto o recordar. No final, o que resta é “[a] mazela do tempo [que] clama por terapia: recordação, continuidade, e identidade tornam-se uma tarefa impreterível” (ASSMANN, 2018, p. 108).

De uma visão sociológica-teórica sobre memória e identidade, recebe menção também a visão antropológica do professor e pesquisador Joël Candau (2016) em seu livro *Memória e identidade*. O pesquisador (2016, p. 09-11) começa afirmando que há um consenso entre os pesquisadores de que a identidade se estabelece numa relação dialógica com um Outro e que a memória é uma reconstrução continuamente atualizada do passado; ambas estão intrinsecamente ligadas. O livro de Candau busca analisar como o indivíduo passa da forma individual à coletiva de memória e de identidade, o que significa, segundo o autor, que essa memória coletiva não é integral, como defende Halbwachs.

O que passou não está totalmente inacessível, mas pode ser reconstruído graças à lembrança, pois “pela retrospectiva 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”. É o que Max Morden empreende. Ele reconstrói conforme sua necessidade de viúvo, alcoólatra, traumatizado. Essa dialética da memória e da identidade tem sido estudada por vários pesquisadores. Isso se deve pelo fato de que “a memória, faculdade primeira, que alimenta a identidade, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada”. Esse jogo memorialístico que funda uma identidade é feito tanto de lembranças quanto de esquecimento. Assim, memória e a identidade se entrelaçam de maneiras inseparáveis, “se

reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente” (CANDAUI, 2016, p. 15-19).

Mesmo estando indissociavelmente ligadas, afirma Candau (2016, p. 21-23, grifos do autor), memória e identidade têm suas noções perpassadas por ambiguidade, pois estão associadas ao termo *representações* no campo das Ciências Humanas e Sociais, sendo um *estado*, a identidade, e uma *faculdade*, a memória. De acordo com Candau, a memória divide-se em três nomeações: a primeira é a protomemória (memória de baixo nível); a segunda, a memória de alto nível (a própria memória); e a terceira, a metamemória (representação de cada indivíduo sobre sua memória). A protomemória é mais básica e está no cerne da consciência. Ela é automatizada. São exemplos: andar de bicicleta e realizar saudações. Ela é um hábito, o que lembra a memória-hábito de Bergson. Já a memória de alto nível é a da recordação ou do reconhecimento e ocorre de forma deliberada ou involuntária. Por fim, a metamemória é o conhecimento de si e do outro e é reivindicada e ostensiva por filiação, sendo uma construção explícita da identidade.

Conceituar identidade, segundo Candau (2016, p. 25, grifos do autor), em referência ao indivíduo, é pensar primeiramente identidade como um *estado* instância administrativa: documento de identidade, seguido de uma *representação* – a ideia de quem sou – e, por fim, de um *conceito* – o de identidade individual, em voga nas Ciências Humanas e Sociais. Pensar identidade em grupo é ainda mais complexo, pois “o termo ‘identidade’ é impróprio porque ele nunca pode designar com rigor uma ‘recorrência’: em um momento preciso de uma observação um indivíduo é idêntico a ele mesmo, mas duas pessoas – mesmo que se se trate de gêmeos – jamais são idênticas entre elas”. Logo, pondera Candau (2016, p. 25-27, grifo do autor), se o termo é utilizado no sentido menos rigoroso, as identidades, tanto cultural como coletiva, certamente serão uma *representação*. Para o autor, a utilização das expressões “identidade cultural” ou “identidade coletiva” parece ser abusiva para designar um estado de um grupo inteiro, quando na verdade, uma maioria desses membros não compartilham o estado considerado. Além do mais, “é reducionista definir a identidade de um grupo a partir unicamente da protomemória, pois as estratégias identitárias de membros de uma sociedade consistem em jogos muito mais sutis que o simples fato de expor passivamente hábitos incorporados”.

Essa dita identidade é vista por Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 96), em *A produção social da identidade e da diferença*, como um processo decorrente da produção social que

envolve as relações de poder. A identidade precisa ser constantemente criada e recriada, por meio da atribuição – carregada de disputa e luta – de sentido ao mundo social. A identidade, conforme o autor, num primeiro momento referencia a si própria, sendo autossuficiente, ela é aquilo que se é. Logo, a identidade, assim como a diferença – aquilo que o outro é –, partilham do resultado de serem atos de criação linguística, ou seja, são criadas cultural e socialmente. Da mesma maneira, como a linguagem e seu sistema de significações sofrem variações, ambas acabam sendo indeterminadas e instáveis, o que resulta na sua imposição e disputa em concomitância com as relações sociais e de poderes. Por não ser uniforme e fixa, movimentos de deslocamento surgem para corroborar esse novo tipo de identidade, atrelada a outras características, como o hibridismo, a diáspora, a fronteira, resultando em uma identidade móvel e fragmentada. Nesse sentido, observa-se que:

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato - seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA, 2000, p. 96-97)

Sendo assim, a identidade e a memória se correlacionam e integram o sujeito. Só se pode falar em identidade porque há uma memória no processo cooperativo de constituição do indivíduo, caso contrário, o sujeito está ameaçado em sua integridade. Se perder a memória, perde-se quem se é. Há, sem dúvida, nesse contexto, fragilidade e fragmentação. Tanto em uma visão sociológica quanto em uma visão antropológica, a identidade é inerente ao eu e na relação do indivíduo com o outro, numa construção diária.

Com base nos conceitos antes expostos, a respeito da memória e da metáfora da escrita, assim como a relação entre identidade e memória, passa-se agora à discussão teórica sobre a temática do trauma. Trauma que integra a vida do personagem Max Morden ao ver os gêmeos Myles e Chloe morrerem afogados, o que resulta em dificuldade relacional ao longo de sua vida.

1.4 Aspectos do trauma: a necessidade de narrar.

O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração.

A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço.

Seligmann-Silva, *Narrar o trauma*

O trauma integra a vida de Max Morden, quando ainda na infância experimentou a dor de ver e de perder os seus amigos, ou como ele chamava “os deuses”, afogados no mar. Na infância também, seu pai abandonou-o e sua mãe padecia da infelicidade. Dor, perda, luto fazem parte da vida do protagonista desde quando ainda era uma criança. A necessidade de narrar o trauma é de expor sua dor, é de conversar com aspectos inerentes ao seu íntimo para melhor compreender a si e ao passado. O trauma é uma condição que acomete o ser humano, quando este vivencia uma experiência não agradável, podendo interferir em alguns aspectos psíquicos no decorrer de sua vida. Certamente, o trauma existe sob a condição de um acontecimento ou do psiquismo, da fantasia. É o que Freud observa na teoria sobre o trauma, em que o sujeito, ainda na infância, pode vir lidar com experiências traumáticas. Essa construção de análise freudiana ocorre por meio das falas, relatos dos adultos no desvelar “de seus sintomas e no encontro, em análise, com as lembranças, fantasias e acontecimentos referentes à infância” (ZAVARONI; VIANA, 2015, p. 331). Conforme os autores Zavaroni e Viana (2015, p. 331) em “Trauma e infância”, para Freud, somente num encontro futuro, a *posteriori*, o adulto vai se encontrar “com fragmentos de lembranças de cenas e situações vivenciadas atribuindo-lhes significados e realizando um trabalho de reconstrução, onde os efeitos dessas vivências são compreendidos no depois do seu acontecer”.

Essa compreensão e reconstrução que ocorre após uma situação traumatizante sofrerá mudanças na teoria freudiana, contudo, a ideia de formação de sintomas a *posteriori* permanecerá “até o final de sua obra e consiste na compreensão de que algo ouvido ou vivido poderá não ter um efeito no momento de seu acontecimento, mas, por uma ação do recalque, ter sua ação adiada” (ZAVARONI; VIANA, 2015, p. 333). O recalque seria a negação, a repressão do ocorrido. O trauma, entende-se também, que não está apenas na representação mental, mas está inscrito no corpo do sujeito sobrevivente. É certo que o conceito de trauma, resume os autores supracitados, gera a possibilidade de duas vertentes de compreensão:

o trauma entendido quase como sinônimo de situação traumática e o trauma como processo psíquico. O trauma como um processo psíquico refere-se, principalmente, ao aspecto inerente ao próprio acontecer psíquico que inevitavelmente, confrontará o sujeito com situações de intensa angústia. A constituição psíquica está permeada e se faz, ela mesma, através destas vivências emocionais mobilizadoras de angústia que serão, sucessivamente, revividas. A compreensão do trauma que remete à vivência de uma situação traumática se relaciona, mais especificamente, à experiência de determinadas situações. Nossa proposição é de que estas duas

vertentes do trauma estão estreitamente relacionadas, embora não sejam completamente coincidentes, não podem ser pensadas em oposição, mas em sobreposição. (ZAVARONI; VIANA, 2015, p. 332)

A teoria do trauma é inerente à psicanálise e o sujeito traumatizado pode ser encontrado nas mais diversas situações. Assim, em “Literatura e trauma”, de Márcio Seligmann-Silva (2002), o autor esboça alguns conceitos sobre o trauma, desde Freud a Lacan, perpassando pela literatura do pós-guerra. A teoria do trauma tem sua abordagem primária na psicanálise, e somente mais tarde, com o advento da Primeira Guerra Mundial que o tema do trauma externo volta a ser trabalhado na psicanálise. Os soldados de guerra e os sobreviventes revelam suas neuroses traumáticas principalmente em sonhos. A cena traumática está intrínseca a eles. Assim, observa-se que “[a]s imagens do trauma que se repetem nos sonhos visam, para Freud, ‘reparar um domínio da excitação com base no desenvolvimento da angústia, cujo fracasso foi a causa da neurose traumática’”. (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 138-139)

Para Laub, mencionado por Seligmann-Silva (2002), há uma necessidade do testemunho, assim como há sua impossibilidade. Laub, na sua condição de psicanalista e sobrevivente do holocausto, afirma que

“Existe em cada sobrevivente uma necessidade imperativa de ‘contar’ e portanto de ‘conhecer’ a sua própria história, desimpedido dos fantasmas do passado contra os quais temos de nos proteger. Devemos conhecer a nossa verdade enterrada para podermos viver as nossas vidas”. (apud SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 142)

Essa necessidade de contar a cena traumática esbarra também na “impossibilidade de tradução total da experiência, tanto em termos de pensamento, como da memória e da linguagem”. Por fim, o indivíduo traumatizado é assombrado pela precisão do *flashback* – esse retorno ao evento passado – que governa a mente, de tal forma, como em uma imagem fantasmática. E a literatura, que não possui limites, tem como papel nesse contexto, a encenação da “criação do ‘real’. A sua ‘encriptação’, a sua resistência ao simbólico, o desejo de introjeção” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 142-145). Portanto, a literatura não difunde seu teor testemunhal somente “na materialidade do seu suporte. Na qualidade de produto do intelecto, seu testemunho está ‘inscrito’ na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura, ela amarra ‘o real’, a imaginação, os conceitos e o simbólico” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 148). Logo, continua o autor, cabe a cada um aprender a ler esse teor testemunhal, da mesma maneira como se aprende que os sobreviventes necessitam de alguém para conversar e narrar os seus testemunhos.

Sendo assim, Seligmann-Silva (2008), em “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, propõe uma reflexão sobre a importância do testemunho dos sobreviventes de situações históricas, como os dos campos de concentração, da *Shoah* – holocausto judeu. Por fim, essa narrativa testemunhal do trauma faz parte de uma complexa política da memória. Primo Levi, prisioneiro de Auschwitz-Birkenau e escritor, é mencionado por Seligmann-Silva para tratar sobre o gesto testemunhal.

Narrar o trauma é a maneira do sobrevivente de expor ao outro a sua dor e melhor entender sua condição. Conforme Seligmann-Silva (2008, p. 66, grifo do autor), o testemunho caracteriza “uma atividade *elementar*, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar”. Essa necessidade absoluta de narrar o evento traumático, tem primeiramente “este sentido primário de desejo de renascer”.

Eventos traumáticos como genocídios e perseguições violentas, que ao longo da história acompanham o ser humano têm, conforme Seligmann-Silva (2008, p. 67, grifo do autor), uma memória do trauma que “é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade”. Ainda segundo o autor, o testemunho, de certo modo, somente “existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade”. Essa impossibilidade estaria na dificuldade de se afastar do evento traumático para testemunhá-lo com maior precisão ou mesmo pela morte ou ainda pela paralisia diante do profundo sofrimento. Primo Levi, mencionado por Seligmann-Silva (2008, p. 68, grifo do autor) destaca essa impossibilidade do testemunho:

Ele afirmava que aqueles que testemunharam foram apenas os que justamente conseguiram se manter a uma certa *distância* do evento, não foram totalmente levados por ele como o que ocorreu antes de mais nada com a maioria dos que passaram pelos campos e morreram, mas também com aqueles que eram denominados de *Musulmänner* dentro do jargão do campo, ou seja, aqueles que haviam sido totalmente destruídos em sua capacidade de resistir.

O trauma, em específico, conforme expõe Seligmann-Silva (2008, p. 69), “é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal”. Mesmo sendo o trauma referente a algo já passado, ele é tão real ao sujeito que parece ser algo do presente, por isso é a memória de um passado que acaba não passando. Seligmann-Silva, em comentário à psicanalista Hélène Prialian, sobre o teor de irrealidade experimentado

pelo sobrevivente, e sobre a representação do genocídio armênio, entende que simbolizar esse evento traumático é reconstruir um espaço também simbólico de vida. Piralian fala de uma tridimensionalidade advinda da simbolização da cena traumática, na qual,

[a] linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobre-vida à vida. É claro que nunca a simbolização é integral e nunca esta introjeção é completa. Falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente. Na cena do trabalho do trauma nunca podemos contar com uma introjeção absoluta. Esta cena nos ensina a sermos menos ambiciosos ou idealistas em nossos objetivos terapêuticos. Para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico. (apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69)

Como bem dito, sempre o sobrevivente de um trauma trará com ele as marcas do ocorrido. E a imaginação vem em auxílio à narrativa do trauma, como uma maneira de enfrentar a própria realidade traumática da crise testemunhal, conforme Seligmann-Silva (2008, p. 70-72) “[a] imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço”. Afinal de contas, se todo testemunho é único e insubstituível a sua pretensa “singularidade absoluta condiz com a singularidade de sua mensagem”. De qualquer forma, continua o autor, é esta mesma singularidade que desfaz sua relação com o simbólico, posto que a linguagem é rica e universal, e o “[o] testemunho como evento singular desafia a linguagem e o ouvinte. [...] a fragmentação do real, o colapso do testemunho do mundo, como vimos, emperra sua passagem e tradução para o simbólico”. Por fim, o testemunho se revela como evento que alterna entre literatura imaginativa e literalidade traumática, sendo híbrido de imaginação e de singularidade. O testemunho tem consigo algo de terapêutico, falar sobre o evento traumático, a dor, a angústia é expor o eu sofredor e permitir melhor compreender sua história e possibilitar ao outro o acesso a esse trauma. Contudo, narrar o trauma não é tão fácil, ainda mais quando há uma tarefa que é a de se expor e estar pronto para o que será revelado.

Para Aleida Assmann, o trauma tem muito a ver com as escritas do corpo, as marcas. Em Seligmann-Silva (2008), o trauma dificulta uma narrativa clara e objetiva, principalmente daqueles que vivenciaram os horrores da *Shoah*. Assmann (2018, p. 269) vê o trauma como uma possibilidade de estabilizador da recordação, assim como a língua, o afeto e o símbolo, em que o afeto e o trauma “envolvem o corpo em intensidades diferentes como meio”. Porque

conforme delimita Assmann (2018, p. 265), o ato de recordar algo presente não existe, “o que se faz é corporificar tal coisa. Neste sentido, pode-se caracterizar o trauma como uma escrita duradoura do corpo, oposta à recordação”. O corpo está presente, traz as suas marcas, enquanto que recordar está no passado, na memória. Afinal, as recordações “estão entre as coisas mais voláteis e incertas que há. Por isso é que pessoas em diferentes culturas em todos os tempos recorreram a estabilizadores materiais, desde mnemotécnicas objetais e visuais até a escrita” (ASSMANN, 2018, p. 267). Mas não falando dos estabilizadores externos como suporte da memória, mas sim dos mecanismos internos [língua natural, afeto, símbolo e trauma] à memória, continua a autora, estes “se opõem à tendência geral ao esquecimento, e que tornam determinadas recordações mais inesquecíveis do que as que prontamente nos escapam”. Assim, conforme Assmann (2018, p. 268) “[a] língua é o estabilizador mais poderoso das recordações. É muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural”, porque o indivíduo passa a lembrar da verbalização do ocorrido, e não do que acabou acontecendo em si. Com relação à memória afetiva, ela “baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria” (ASSMANN, 2018, p. 271). O afeto, afirma Assmann (2018, p. 282), é visto como um potencializador da percepção que conserva elementos recordativos na memória. Para o símbolo, como estabilizador da recordação, ele será visto como uma experiência em sentido. Nesse sentido, essa “recordação que ganha a força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração particular” (ASSMANN, 2018, p. 275-276). Dessa forma, continua a estudiosa, a história de vida do sujeito está fundada “em recordações interpretadas que se fundem em uma forma memorável e narrável”. Tal formação é chamada de sentido, sendo ela a espinha dorsal da identidade vivida.

O trauma, por conseguinte, parece impedir o esquecimento, ele está gravado na memória, no corpo. Segundo Assmann (2018, p. 277) “[o] trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente”. Dessa maneira, a linguagem, as palavras como modo de traduzir, expor esse trauma, “não incorporam o trauma nelas mesmas. [...] No entanto, o trauma requer justamente as palavras”. O requerer dessas palavras para expor o trauma, não é capaz de “representar essa ferida memorativa do corpo. Ante o trauma, a linguagem comporta-se de forma ambivalente. Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a

palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror” (ASSMANN, 2018, p. 278). Diante desse triângulo – afeto, símbolo, trauma – compreende-se que o trauma “transforma diretamente o corpo em uma área de gravação e, com isso, priva a experiência do processamento linguístico e interpretativo. O trauma é a impossibilidade da narração” (ASSMANN, 2018, p. 283). Por fim, como mencionado anteriormente, o trauma para Assmann tem seu entendimento,

como uma inscrição corporal que permanece inacessível à transcodificação em linguagem e reflexão e, portanto, não pode ganhar o status de recordação. A autorrelação de distância – constitutiva para as recordações e capaz de possibilitar o encontro do indivíduo consigo mesmo, o monólogo autoconsciente, a autoduplicação, a autorreflexão, a autodissimulação, a autoencenação e autoexperiência – não se realiza sob o trauma, que vincula à pessoa uma experiência compacta, indissolúvel e indelével. A metáfora para essa situação complexa é a “inscrição corporal”. (ASSMANN, 2018, p. 297)

O trauma é representação mental, corporal, psíquica relacionado a acontecimentos, situações traumatizantes e que inevitavelmente afeta o sujeito sobrevivente. É carregar consigo as marcas desse passado. É tentar compreender e reconstruir a própria vida. Talvez seja isso o que Max Morden pretende. Compreender e solucionar seu passado, lidar com ele, diante do trauma da morte sofrido ainda na infância. A perda mais recente, de sua esposa Anna, corrobora ao seu estado de dor. Logo, a escrita vem em auxílio na exposição de seus traumas, angústias e questionamentos. Há uma necessidade por parte do protagonista em dar forma escrita a seu testemunho, o que o ajuda na possível superação de seu estado. Sair da situação de sobrevivente para o de viver a vida.

No capítulo seguinte, a discussão se encaminha em considerações teóricas sobre o espaço e a subjetividade do indivíduo na apreensão do mesmo. A relação dos órgãos sensoriais que contribuem na construção do espaço pelo sujeito, mediado pelo corpo. Assim, como o luto e a melancolia podem influenciar a capacidade perceptiva do sujeito ao estar nesse espaço. Aspectos estes que fazem parte da narrativa. Espaços como a casa e o mar são percebidos pelo protagonista diante do seu estado de enlutado e melancólico.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE ESPAÇO E A SUBJETIVIDADE NA APREENSÃO ESPACIAL. LUTO E MELANCOLIA.

O presente capítulo discute alguns aspectos teóricos relativo ao conceito de espaço e como se dá sua construção. A percepção do sujeito é fundamental para valoração do espaço e sua configuração. O corpo é, nesse sentido, representante importante, afinal ele ocupa e interage com o espaço. O mundo é experimentado mediante o corpo e os órgãos sensoriais, de um sujeito perceptivo. A experiência concebe uma relação afetiva com o dito espaço. Ao longo do capítulo contempla-se também a diferenciação entre espaço e lugar.

Luto e melancolia que influencia o sujeito na percepção desse espaço ganha também sua discussão teórica. Logo, este capítulo está dividido em quatro subcapítulos, sendo eles: 2.1 “Concepções espaciais: um constructo teórico-humano”. 2.2 “A subjetividade perceptiva: o espaço apreendido na relação entre o corpo e o objeto”. 2.3 “Uma abordagem antropológica no espaço: tofília e os órgãos sensoriais na revelação do espaço”. 2.4 “Melancolia e luto, uma relação do sujeito com o mundo”. O embasamento teórico ocorre com o auxílio de autores tais como: Yi-Fu Tuan (1980-1983), Maurice Merleau-Ponty (1999), Moacyr Scliar (2008), Sigmund Freud (2013), entre outros. Por fim, a discussão desses aspectos revela a importância do espaço e do sujeito perceptivo que interage com o meio externo.

Nesse sentido, as escolhas teóricas visam trazer dimensão aos aspectos referentes ao romance. Na narrativa de John Banville *O mar* são três os espaços importantes: a casa *The Cedars*, a casa de Max e o próprio mar. Esses espaços são significativos para compreender os principais conflitos e temas da narrativa. *The Cedars* alugada pela família Grace, com quem Max estabelece uma ligação profunda. O mar, espaço da tragédia que lhe marcaria a vida. E a casa de Max, onde morava junto com sua esposa Anna. Todos eles contribuem em importantes experiências, traumas e memórias. Assim, o luto – reação à perda – e a melancolia – sentimento prolongado de dor – aparecem na narrativa e fazem parte da vida de Max Morden, pois foi no mar que os gêmeos Chloe e Myles – hóspedes de *The Cedars* – morreram. E Anna, que morre vítima de câncer, não regressa mais para casa. Portanto, visam-se as discussões sobre o espaço e o sujeito perceptivo, a melancolia e o luto.

2.1 Concepções espaciais: um constructo teórico-humano.

O espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações.

Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pêsoa Oliveira,
Sujeito, tempo e espaços ficcionais

A teoria espacial recebe concepções variadas em virtude da perspectiva de cada autor. Se um toma como ponto de partida a ideia de lugar antropológico, outro pode ter como perspectiva o espaço de movimento, ou até mesmo a perspectiva de percepção. Em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pêsoa Oliveira (2001), definem de maneira simplificada “que o espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações”. E mais, segundo os autores, “[o] espaço seria, em primeiro lugar, aquilo que podemos perceber através do nosso corpo. O espaço que ocupo seria, especialmente, aquele que *vejo*” (2001, p. 67-68, grifo dos autores). O corpo é então mediador da perspectiva espacial, com destaque para aquilo que a visão tem acesso numa ampla relação com o exterior.

É nessa relação corpo-espaço que Santos e Oliveira (2001) situam a personagem ficcional de uma narrativa dentro de vários espaços. Fazem isso sob uma perspectiva física, temporal, em relação a outras personagens ou na expressão destas. Afirmando os autores:

Podemos situá-la [a personagem] fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por diante. (SANTOS E OLIVEIRA, 2001, p. 68)

A narrativa, seja ela qual for, situa-se dentro de um espaço, concreto ou psicológico, sendo mediado pelo sujeito que o percebe. Os autores observam que a literatura traz o questionamento sobre a primazia de um espaço dito concreto em detrimento de outros espaços, como os subjetivos, abstratos, dentre outros, pois a literatura tem por hábito interrogar a certeza que se possui quando se acredita “na *concretude* dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar a atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido” (SANTOS E OLIVEIRA, 2001, p. 69, grifo dos autores).

O espaço é dentro da narrativa contemporânea e da narrativa moderna, um importante aliado na construção da história e da dimensão da personagem. Santos e Oliveira (2001, p. 82-83) explicam que em uma “narrativa contemporânea, o espaço constrói-se a partir do cruzamento de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando

uma dimensão múltipla e um caráter aberto”, ou seja, ocorrem saltos temporais, passado-presente-futuro, com vários planos espaciais, não fixados por apenas um local, no desenvolver da narrativa, daí a sensação de não pertencimento a algum lugar. No entanto, para os autores, “[n]as narrativas modernas, acentua-se a problematização da categoria espacial. Muitas vezes as personagens existem em um universo que é constantemente rearranjado pela memória”. O espaço é revisitado pela memória que tende a compô-lo, aplicando pontos de vistas diferentes sobre ele.

Esse espaço literário, segundo Frota (2013, p. 30) é concebido, pelo viés de uma descrição feita, por um narrador, seja ele o observador ou apenas quem narra a observação de outra personagem. À vista disso, no gênero narrativo, essa descrição espacial “pode ser funcional, mais do que servir como elemento decorativo, que posicione as personagens em um determinado espaço, ela pode ser utilizada para acentuar um tipo de contexto, revelar uma atmosfera, um drama ou um conflito”. Ainda de acordo com esse autor, o espaço é também construído pela percepção de alguém que, inserido nele, atribui-lhe significado. E mais, o autor declara que

a descrição, na literatura, se torna o meio pelo qual o leitor conhece como o espaço é percebido. Mais do que apenas o “cenário” onde as personagens interagem, ele pode funcionar como componente da subjetividade do seu observador. Além disso, existe uma funcionalidade evidente para a descrição do espaço: ela pode revelar a disposição anímica das personagens no momento de contemplação. (FROTA, 2013, p. 40)

A descrição do espaço revela a subjetividade de quem o observa e também o estado de espírito de quem está a contemplá-lo. Frota (2013) admite que o espaço se caracteriza pelo seu observador e pela relação de sua interação com outros sujeitos, valorizando este sob a perspectiva de sua apreciação e interpretação. Dessa forma, afirma ele:

O espaço percebido possibilita uma caracterização diversificada e variável conforme o seu observador. A construção espacial ocorre sob o ponto de vista de um sujeito perceptor, cujo estado de espírito influencia na sua valoração. Pensando dessa forma, o espaço estático, que funciona apenas como cenário, para que as pessoas interajam, deixa de revelar a vivacidade da relação entre o sujeito perceptor e o mundo interpretado. A interpretação é particular e traz a heterogeneidade de valores (religiosos, simbólicos, culturais, afetivos, e outros) que estão presentes em cada um. Além disso, as interações sociais contribuem para incrementar essa interpretação. Portanto, a participação de outros sujeitos é também fator importante para a noção e construção do espaço. (FROTA, 2013, p. 19)

O ensaio “A reestruturação de tempo e espaço como princípio criador de novos horizontes”, do livro *O universo fragmentário*, de Erwin Theodor Rosenthal (1975), discute a

ideia de que o espaço na narrativa moderna é fragmentado, múltiplo e de variadas formas. Segundo Rosenthal, o espaço antigamente era visto como estático, eterno, sendo limitador do ser humano, enquanto o tempo era transitório. Contudo, com o passar dos anos, tanto o tempo como o espaço ganharam uma profundidade de significados. Observa o autor (1975, p. 53) que: “O espaço dilata-se cada vez mais, para além de nosso planeta, rumo ao desconhecido, e a concepção do tempo dilui-se na irrealidade”. O espaço fragmentado não significa que seja fragilizado, mas sim partes de um todo, segmentado, ele é percebido e interpretado e não meramente imitado.

Diante da pergunta de como se apresenta o espaço no romance, Rosenthal (2013, p. 54-55) retoma W. Kayser que divide em três classificações possíveis o romance, a saber: ação, personagem e espaço. Nessa divisão, “caracteriza-se o romance de espaço pela multiplicidade de cenários, nos quais se desenrolam os acontecimentos”, separação típica de romances predominantes no século dezenove e vinte. Se antes, no romance tradicional, havia a representação de espaço como símbolo de proteção, como a casa, na narrativa moderna, a constatação é outra, uma vez que “[o] caráter inseguro do mundo já não permite a representação de determinados espaços como modelos ou símbolos de segurança e proteção”. Afinal, o que resta, de acordo com Rosenthal (1975, p. 56-57), é “reconhecer que o romance moderno deixou de refletir a progressão contínua de uma única ação, de um pensamento ou de uma situação uniforme; em vez disso reúne, de maneira caleidoscópica, impressões pluralizadas”. Essas impressões e interpretações são, portanto, parciais e subjetivas.

Isto posto, a literatura trabalha com o espaço literário representativo, um espaço que é também subjetivo. Pois, perceber o espaço ao invés de imitá-lo é subjetivo, embora a imitação também o seja. Há toda uma subjetividade envolvida e que contribui para a configuração espacial, como a atmosfera espiritual e emocional de quem contempla, sua motivação e a utilização dos órgãos sensoriais, que vão contribuir para a construção desse espaço de caráter múltiplo.

Quando Ernst Cassirer (2012) utiliza-se de um sujeito preceptor na apreensão espacial ele cria conceitos abstratos. O espaço teórico filosófico de Cassirer é abstrato, porque é um conceito criado pela inteligência humana. Ademais, se é abstrato pode também ser perceptivo, o que inclui a influência de uma subjetividade, a natureza díspar de nossos sentidos.

Nessa percepção da realidade, o filósofo germânico Ernst Cassirer (2012), em “O mundo humano do espaço e do tempo”, capítulo do livro *Ensaio sobre o homem*, discute a

perspectiva do espaço – que para o ser humano é abstrato –, e sua correlação com o tempo. Segundo ele:

O espaço e o tempo são a estrutura em que toda a realidade está contida. Não podemos conceber qualquer coisa real exceto sob as condições do espaço e do tempo. [...] No pensamento mítico, o espaço e o tempo nunca são considerados como formas puras ou vazias. São vistos como as grandes forças misteriosas que governam todas as coisas, que regem e determinam não só a nossa vida mortal, mas também a vida dos deuses. (CASSIRER, 2012, p. 73)

Espaço e tempo são indissociáveis, porém, são diferentes quando se realiza a comparação entre o homem e o animal que vivem e são impactados por eles. Cassirer (2012, p. 74-76, grifos do autor) elucida que há diferentes tipos de experiências e que nem todas elas estão em um mesmo nível, existindo “camadas superiores e inferiores, arranjadas de uma determinada maneira”, sendo a mais baixa “descrita como *espaço e tempo orgânicos*”, isto é, quando “o organismo vivo se adapta ao meio”. Já na proximidade com a camada superior dos animais, encontra-se o chamado *espaço perceptual*, que é a camada da experiência dos sentidos. O que interessa a Cassirer (2012), sobretudo, é o espaço simbólico ou o abstrato. Nesse momento, o autor chega à fronteira do mundo animal e humano. No espaço orgânico, o homem parece ser inferior ao animal, já que o animal tem muitos talentos que uma criança ainda não tem. Todavia, o ser humano é dotado de capacidades que o animal não adquiriu e chega-se, então, mediante um processo complexo, a uma “ideia do *espaço abstrato* – ideia esta que lhe abre o caminho não só para um novo campo de conhecimento, mas também para uma direção inteiramente nova em sua vida cultural”. Conceituar o espaço abstrato ou simbólico é de natureza complexa, tendo em vista que se trata do envolvimento do ser humano com o meio.

Para Cassirer (2012, p. 77-78), “o espaço abstrato não tem qualquer contrapartida e fundamento em nenhuma realidade física ou psicológica. [...] não são nada além de símbolos de relações abstratas. [...] não estamos lidando com a verdade das coisas, e sim com a verdade de proposições e juízos”. Admite-se algo parecido com a teoria de Rosenthal (1975), pois não é imitação, mas uma construção abstrata, subjetiva. É nesse sentido de proposições e valores que Cassirer diferencia o espaço do homem primitivo do homem moderno, em que o primeiro está para a ação e o segundo para a teoria. Enfim, a ação característica do espaço primitivo, “revolve em torno a necessidades e interesses práticos imediatos. [...] repleta de sentimentos pessoais ou sociais concretos, de elementos emocionais”. Por conseguinte, o espaço não tem

uma concepção teórica, dada a praticidade desse espaço primitivo. Diferente do espaço da geometria ou do espaço teórico-científico, nos quais,

todas as diferenças concretas da experiência imediata dos nossos sentidos são obliteradas. Deixamos de ter um espaço visual tátil acústico ou olfativo. O espaço geométrico abstrai toda variedade e heterogeneidade que nos é imposta pela natureza díspar de nossos sentidos. Temos então um espaço homogêneo, universal. E foi apenas por meio dessa forma nova e característica de espaço que o homem pôde chegar ao conceito de uma ordem *cósmica* singular e sistemática. (CASSIRER, 2012, p. 79, grifo do autor)

Cassirer (2012) exemplifica sua teoria através do nativo de uma tribo que está acostumado, familiarizado, com o espaço de sua vivência, com o curso do rio, com as trilhas na mata, com os mínimos detalhes desse ambiente, porém, se lhe for solicitada uma descrição, um mapeamento, uma representação desse local não lhe será compreensivo, uma vez que há uma “diferença entre a apreensão concreta e a abstrata do espaço e das relações espaciais. [...] Familiaridade significa apenas apresentação; o conhecimento inclui e pressupõe a representação” (CASSIRER, 2012, p. 80) ¹².

Se para Cassirer (2012) o importante é o espaço constituído por símbolos de relações abstratas, em que a verdade são as proposições e juízos, para Halbwachs (2017), o contexto está na relação espaço-memória, quando os objetos e as construções marcam determinados espaços, bem como o grupo que neles se inserem deixando os seus vestígios. Halbwachs (2017, p. 157) começa por perguntar: “Por que nos apegamos aos objetos? Por que desejamos que eles não mudem e continuem em nossa companhia?”. A resposta, de acordo com ele, não está em questões estéticas, mas simplesmente porque esses objetos registram as marcas individual e coletiva. Isso significa que a casa e a disposição dos móveis-objetos lembram pessoas, família, amigos e o próprio sujeito em sua personalidade. Em suma:

Nossa cultura e nossos gostos aparentes na escolha e na disposição desses objetos em grande medida se explicam pelos laços que sempre nos ligam a um número enorme de sociedades sensíveis e invisíveis. Não se pode dizer que as coisas façam parte da sociedade. Contudo, móveis, enfeites, quadros, utensílios e bibelôs circulam dentro do grupo e nele são apreciados, comparados, a cada instante descortinam horizontes das novas orientações da moda e do gosto, e também nos recordam os costumes e as antigas distinções sociais. (HALBWACHS, 2017, p. 158)

¹² O exemplo que ele dá, é para explicar que o nativo conhece o espaço na prática e não pela teoria. Ele transita pelo espaço, pelos rios, pela mata, não porque realizou a leitura de um mapa, como alguém que estudou para isso. Mas pelo conhecimento prático. A apreensão concreta está no lugar, andando no lugar. Apreensão teórica, da universidade é um conhecimento abstrato.

Os objetos fazem parte de um espaço em concomitância ao sujeito aos quais pertencem. Ainda de acordo com o autor, os objetos não falam, porém, revelam significados que o ser humano compreende, porque “[s]ão imóveis somente na aparência, pois as preferências e hábitos sociais se transformam e, quando nos cansamos de um móvel ou de um quarto, é como se os próprios objetos envelhecessem”. É, assim, mais do que uma relação individual, pois está intrínseco o social nesse espaço e na disposição de seus objetos. Quando acontece algo grave temos uma “mudança nas relações do grupo com o lugar – seja porque este modifica todo o grupo, por exemplo, uma morte ou um casamento, seja porque o grupo modifica o lugar. [...] A partir desse momento, este não será mais exatamente o mesmo grupo” (HALBWACHS, 2017, p. 160). Diante disso, esclarece o sociólogo, não existe paisagem urbana que determinada “classe social não tenha deixado sua marca”.

Não é somente no que se refere ao espaço interno de uma casa, por exemplo, mas também no que concerne a toda uma cidade que Halbwachs esclarece que existem homens mais apegados às pedras do que ao próprio homem, como é o caso do artesão, do sapateiro, do transeunte, enraizados nos moldes da antiga cidade, e que não se permitem mudar, mas estão arraigados na tradição. Observa-se que “não somente casas e muralhas persistem através dos séculos, mas toda a parte do grupo que está em permanente contato com elas e confunde sua vida com a vida das coisas”. Em suma, nas comparações de uma cidade moderna, percebe-se que ainda resta da antiga cidade, isto é, o antigo e o novo convivem juntos, amigavelmente ou em conflito. Não obstante a isso, os grupos dessa cidade, ao viverem “muito tempo em um local adaptado a seus hábitos, não apenas a seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens materiais que os objetos exteriores representam para ele” (HALBWACHS, 2017, p. 161-163). Esse mesmo autor afirma que:

Não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça. (HALBWACHS, 2017, p. 170)

O espaço permanece, ele é estável, diferente da memória que é instável, pois em momento algum estamos fora do espaço, “[a]lém disso, não voltamos a nos encontrar num espaço indeterminado, mas em regiões que conhecemos ou que sabemos muito bem que

poderíamos localizar, pois sempre fizeram parte do ambiente material em que hoje estamos” (HALBWACHS, 2017, p. 188). O espaço é múltiplo e o ser humano tem papel fundamental na sua concepção.

O espaço do corpo e os objetos que integram o meio externo, além da relação entre eles, de equilíbrio ou não, são fundamentais para analisar e valorizar o significado desse construto espacial. Nesse sentido, *O mar*, além de espaço literário, é um espaço memorialístico, permeado por conflitos e inquietações. Max Morden, o sujeito preceptor, imbuído de um estado de vulnerabilidade emocional, apreende esse espaço mediado por uma subjetividade conflituosa. À medida que recorda o passado quando interagiu por aqueles espaços, fica evidenciada a sua valorização, discutida adiante.

Após essas considerações sobre uma percepção literária de Santos e Oliveira à Rosenthal, até a percepção do espaço abstrato pelo viés filosófico em Cassirer, ao espaço mnemônico de Halbwachs, passa-se a discussão de um espaço perceptivo fenomenológico.

2.2 A subjetividade perceptiva: o espaço apreendido na relação entre o corpo e o objeto.

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*

É importante compreender a relação que há entre o corpo e o espaço por meio da percepção, pois essa é uma maneira de conceber o espaço. Sobre isso, Maurice Merleau-Ponty (1999), em *Fenomenologia da percepção*, elabora sua discussão sobre o espaço pautada numa perspectiva fenomenológica, na qual a percepção tem sua ação na composição espacial e a sensação de existência é permeada por uma interação ativa. Nesse eixo, o espaço seria uma construção a partir da percepção, ou seja, da compreensão e do entendimento do sujeito em relação ao exterior com o qual interage. Tanto o corpo quanto o espaço exercem fundamental importância na apreensão espacial do indivíduo, pois a interatividade com o externo opera-se por meio da função do corpo. Isso retoma a discussão iniciada neste capítulo quando é mencionada a relação que há entre o corpo e o espaço discutida por Santos e Oliveira (2001). Merleau-Ponty (1999, p. 01-02) explica que a fenomenologia “é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo”. Ainda segundo o autor, essa fenomenologia é também

filosófica, pois não se tem uma maneira de compreender o homem e o mundo que não seja a partir de sua facticidade, ou seja, a partir de quem é em seu confronto diário, no embate dos fenômenos da consciência. O encontro fenomenológico e seu verdadeiro sentido estão no próprio ser humano. A fenomenologia é o estudo dessa relação entre fenômeno e objeto, no qual o ser humano faz parte, sendo objeto e sujeito ao mesmo tempo.

Merleau-Ponty (1999, p. 06) explica que “[a] percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles”. É nessa percepção do próprio eu e do mundo é que o autor refletirá ao esclarecer que, “não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 13), uma percepção que se dá em vários níveis, em especial pelo corpo.

Seguindo o raciocínio do autor acima, o espaço será concebido pela percepção de um indivíduo. A apreensão desse espaço ocorrerá mediante a sensação, através dos órgãos sensoriais, que são a visão e o tato. Para Merleau-Ponty (1999, p. 273-275), “[o] corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema”, bem como os objetos que constituem esse espaço é então apreendido por esse indivíduo através da experiência corporal. Esse estudioso defende que não existe espaço sem a presença de um sujeito psicofísico – ou seja, subjetivo.

Há uma percepção tanto exterior quanto relativa ao próprio corpo, a si mesmo, de maneira recíproca, quando determinada experiência externa contribui para uma certa consciência do corpo próprio, pois a percepção externa é sinônimo da percepção do próprio corpo. O autor afirma também que no contato corpo-mundo é que sucede o reencontrar a nós mesmos, pois percebemos com o corpo, o eu natural e sujeito da percepção (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 277-278).

Os sujeitos percebem o mundo por meio do próprio corpo, pelo sentir, o que sugere que a percepção é subjetiva, sendo assim, há uma pluralidade espacial por conta das diferentes percepções. Merleau-Ponty (1999, p. 279) defende que “[o] pensamento objetivo ignora o sujeito da percepção”, e que esse erro incide no fato do pensamento científico, em não admitir a subjetividade na pretensa objetividade. A ciência, por ser objetiva e técnica, não dá conta de explicar a experiência humana, muito menos o sujeito subjetivo que percebe o mundo, dado a sua complexidade, pois trata-se de uma experiência que engloba o transcendental. De acordo

com o teórico, a percepção, de modo interior, não deve satisfação àquilo que se tem de conhecimento sobre o mundo de outra maneira, seja pelos estímulos que a física descreve ou sobre como a biologia descreve os órgãos dos sentidos. Porém, cada momento é como uma recriação ou reconstituição do mundo, de um sujeito histórico-temporal.

O corpo é fundamental, na perspectiva desse estudioso, para perceber o espaço e os objetos nele presentes. Dessa forma, o objeto somente se estabelece “como um ser identificável através de uma série aberta de experiências possíveis, e só existe para um sujeito que opera esta identificação. O ser só é para alguém que seja capaz de recuar em relação a ele e que portanto esteja absolutamente fora do ser” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 286). O campo visual do sujeito não é “uma área mensurável”, mas com rica potência de capacidade não definida, para a contemplação do objeto em que “pode conter mais ou menos coisas, justamente, segundo as vejo ‘de longe’ ou ‘de perto’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 352).

Segundo o autor, os órgãos sensoriais, os olhos e os ouvidos, são

instrumentos da excitação corporal e não da própria percepção. Não há meio-termo entre o em si e o para si, e já que meus sentidos, sendo vários, não são eu mesmo, eles só podem ser objetos. Digo que meus olhos vêem, que minha mão toca, que meu pé dói, mas essas expressões ingênuas não traduzem minha experiência verdadeira. Elas já me dão dela uma interpretação que a afasta de seu sujeito original. Porque sei que a luz atinge meus olhos, que os contatos se fazem pela pele, que meu sapato fere meu pé, disperso em meu corpo as percepções que pertencem à minha alma, coloco a percepção no percebido. Mas aquilo é apenas o rastro espacial e temporal dos atos de consciência. Se os considero do interior, encontro um único conhecimento sem lugar, uma alma sem partes, e não há nenhuma diferença entre pensar e perceber, assim como entre ver e ouvir. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 287)

A percepção ocorre no plano do espaço de maneira geral, e de forma anônima no sujeito, “mesmo vista do interior, exprime uma situação dada: vejo o azul porque sou *sensível* às cores”, ou melhor, dizendo, “*se* percebe em mim e não que eu percebo” através da experiência perceptiva, em que essa sensibilidade “comporta um germe de sonho ou de despersonalização, como nós o experimentamos por essa espécie de estupor em que ela nos coloca quando vivemos verdadeiramente em seu plano”, afirma Merleau-Ponty (1999, p. 290, grifos do autor). O experimentar o mundo é, então, mediado pelo corpo.

Ao experimentar uma sensação, defende Merleau-Ponty (1999, p. 291-292), ela se refere não ao ser próprio, do qual se é responsável e passível de tomar decisões, mas a um outro eu que já adentrou pelo mundo e se abriu para alguns de seus aspectos e com eles sincronizou-se. Essa subjetividade proporciona que, ao ver um objeto, é como se existe um ser mais além, do que está exposto ali à visão, desta forma, “não apenas ser visível mas ainda ser

tangível ou apreensível pela audição, e não apenas ser sensível mas ainda uma profundidade do objeto que nenhuma antecipação sensorial esgotará”. Esse espetáculo subjetivo não tem no ser sua percepção de forma pura, mas,

[t]omado exatamente tal como o vejo, ele é um momento de minha história individual e, como a sensação é uma reconstituição, ela supõe em mim os sedimentos de uma constituição prévia, eu sou, enquanto sujeito que sente, inteiramente pleno de poderes naturais dos quais sou o primeiro a me espantar. Não sou portanto, segundo a expressão de Hegel, um “buraco no ser”, mas um vazio, uma prega que se fez e que pode desfazer-se. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 290)

Nesse ínterim, Merleau-Ponty (1999, p. 296) elucida que a experiência que se tem do mundo está na totalidade aberta dos acontecimentos, na medida em que o Eu é completamente “desfeito e refeito pelo curso do tempo”, de maneira indivisível e que tanto o sujeito como o objeto “não é uma unidade real, mas uma unidade presuntiva no horizonte da experiência”. A sensação é uma experiência que acaba por constituir um espaço, conforme defende o filósofo:

Toda sensação é espacial, nós aderimos a essa tese não porque a qualidade enquanto objeto só pode ser pensada no espaço, mas porque, enquanto contato primordial com o ser, enquanto retomada, pelo sujeito que sente, de uma forma de existência indicada pelo sensível, enquanto coexistência entre aquele que sente e o sensível, ela própria é constitutiva de um meio de experiência, quer dizer, de um espaço. [...] A sensação, tal como a experiência a entrega a nós, não é mais uma matéria indiferente e um momento abstrato, mas uma de nossas superfícies de contato com o ser, uma estrutura de consciência, e, em lugar de um espaço único, condição universal de todas as qualidades, nós temos com cada uma delas uma maneira particular de ser no espaço e, de alguma maneira, de fazer espaço. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 298-299)

Nesse campo sensorial, o tato e a visão têm seu papel fundamental, pois através deles é possível uma apreensão significativa do espaço, sendo que “o campo tátil nunca tem a amplitude do campo visual, nunca o objeto tátil está presente por inteiro em cada uma de suas partes assim como o objeto visual, e em suma que tocar não é ver” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 302). A visão é mais ampla na contemplação do que apenas tocar, pelo tato, o objeto. Sobretudo para o filósofo (1999, p. 320), a percepção tem em si algo de anônimo, pois o que percebe “não está desdobrado diante de si como uma consciência deve estar”, o que segundo ele: “nós não pensamos o objeto e não nos pensamos pensando-o, nós somos para o objeto e confundimo-nos com esse corpo que sabe mais do que nós sobre o mundo, sobre os motivos e os meios que se têm de fazer sua síntese”.

Segundo o filósofo, o espaço

não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328)

Logo, esse espaço tem por característica a percepção desse sujeito, uma percepção sobre o mundo e para o mundo, numa interação com este, pois “[t]udo nos reenvia às relações orgânicas entre o sujeito e o espaço, a esse poder do sujeito sobre seu mundo que é a origem do espaço” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 338).

Considerando esses aspectos, para Merleau-Ponty (1999, p. 341-342), “a série de nossas experiências, até a primeira, transmitem-se uma espacialidade já adquirida. Nossa primeira percepção, por sua vez, só pôde ser espacial referindo-se a uma orientação que a havia precedido”. Nessa linha de entendimento, existe um sujeito anterior que marca o espaço em que se admite uma percepção primeira e um poder primeiro sobre o mundo como aparecimento de uma “execução de um pacto mais antigo [...]. O espaço e, em geral, a percepção indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento, a contribuição perpétua de sua corporeidade, uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento”. Em conformidade com essa fala, nota-se “que a percepção é a iniciação ao mundo” (1999, p. 346).

Merleau-Ponty (1999, p. 328, grifos nossos) concebe também os termos *espaço espacializado* e *espaço espacializante*. Em sua formulação, o espaço espacializado é o espaço físico com sua múltipla relação, concreto, em que o corpo e as coisas aparecem como uma multiplicidade irreduzível. Esse espaço é fixo, construído, finalizado o que destoa da fenomenologia perceptiva interativa. Já o espaço espacializante é concebido pela ação do sujeito, ou seja, um mundo em construção. Sobre ele, Merleau-Ponty afirma descobrir uma capacidade única e indivisível para conceber o espaço, em que as dimensões desse espaço geométrico são substituíveis, com uma espacialidade homogênea e isotrópica, nele pode-se mudar a posição dos móveis, por exemplo. A teoria fenomenológica é justamente a do espaço espacializante, que se altera, modifica, está em construção, na medida em que existe interação do corpo com o meio mediado pelo processo perceptivo. Entretanto, é preciso, para Merleau-Ponty (1999, p. 334), “de um absoluto no relativo, de um espaço que não escorregue nas aparências”, mas que sobreviva de maneira subversiva a elas, por conseguinte, faz-se necessário “investigar a experiência originária do espaço para aquém da distinção entre a forma e o conteúdo”.

O que interessa para Merleau-Ponty (1999, p. 336-339) não é o corpo enquanto estrutura no espaço objetivo, mas sim o “corpo enquanto sistema de ações possíveis, um

corpo virtual cujo ‘lugar’ fenomenal é definido por sua tarefa e por sua situação”. O corpo encontra-se onde ele tem algo a ser feito. Afinal, admite-se “que ser é sinônimo de ser situado”. E estar situado no mundo é perceber os objetos diante de sua profundidade, observando que “[o] vertical e o horizontal, o próximo e o longínquo são designações abstratas para um único ser em situação, e supõem o mesmo ‘face-a-face’ do sujeito e do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 360). O autor continua, ao afirmar que a profundidade revela então, a possibilidade do pensamento do sujeito engajado, em que mostra “imediatamente o elo do sujeito ao espaço”.

Entende-se, na perspectiva de Merleau-Ponty (1999, p. 371-372, grifo do autor), que coexistem no mesmo espaço as coisas, porque elas “estão *presentes* ao mesmo sujeito perceptivo e envolvidas na mesma onda temporal” em que a margem do campo visual, por exemplo, não está presente de forma precisa e objetiva, como uma linha real, mas que sim, essas linhas visuais “são um momento necessário da organização do mundo e não um contorno objetivo”. O olho é, portanto, compreendido como “uma certa potência de alcançar as coisas, não uma tela onde elas se projetam. A relação entre meu olho e o objeto não me é dada sob a forma de uma projeção geométrica do objeto no olho, mas como um certo poder de meu olho sobre o objeto” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 374-375). Esse poder é mediado pelo corpo e pela percepção. O olho não se configura como um objeto que se desloca, mas é pelo seu movimento rumo à fixação de um objeto “uma marcha ao real”. É preciso reconhecer que, em se tratando de percepção espacial, ela “é um fenômeno de estrutura e só se compreende no interior de um campo perceptivo que inteiro contribui para motivá-la, propondo ao sujeito concreto uma ancoragem possível”. Posto isso, uma percepção primeira sem um fundo que a sustente não é concebível, porque toda e qualquer “percepção supõe um certo passado do sujeito que percebe, e a função abstrata de percepção, enquanto encontro de objetos, implica um ato mais secreto pelo qual elaboramos nosso ambiente”, conforme Merleau-Ponty (1999, p. 377-378).

Consoante essa discussão, segue que a percepção do espaço em Merleau-Ponty (1999, p. 380) “não é uma classe particular de ‘estados de consciência’ ou de atos”, mas que “suas modalidades exprimem sempre a vida total do sujeito, a energia com a qual ele tende para um futuro através de seu corpo e de seu mundo”, em que não se vive por inteiro nos espaços antropológicos, posto que, se liga sempre, através das raízes “a um espaço natural e inumano”. O corpo afirma a inserção do homem no mundo, projetando-o “primeiramente em um mundo natural que sempre transparece sob o outro, assim como a tela sob o quadro, e lhe

dá um ar de fragilidade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 393-394). O autor (1999, p. 399) revela que “[p]erceber é envolver de um só golpe todo um futuro de experiências em um presente que a rigor nunca o garante, é crer em um mundo”.

Ao analisar a teoria fenomenológica de Merleau-Ponty, Frota (2013, p. 21-22), certifica-se de que esta defende um espaço que é construído tendo a percepção como base. Uma percepção que se realiza por intermédio do sujeito presente no mundo e que interage com este. Corpo e espaço estão constantemente interagindo enquanto a percepção fornece informações na construção desse espaço. É no corpo “que a experiência visual e auditiva se tornam pregnantes. O corpo, em relação ao mundo que ele percebe, torna-se o seu instrumento de compreensão”. Ainda nas palavras do autor, o espaço é um sistema possível de multiplicidades aceitáveis, com um sujeito que as esboça e suporta, tornando sua existência válida, e possibilitando a mudança de espaço espacializado para espaço espacializante. O dito espaço fenomenológico, portanto, tem como característica “uma possibilidade perceptiva, ou seja, a partir da visão do sujeito que interage com o mundo”.

Para Merleau-Ponty (1999) o espaço é percebido por um sujeito subjetivo que o compõe, mediante a relação do corpo com o espaço e com outros corpos. O que ocorre com Mikhail Bakhtin (1997) em *Estética da criação verbal* no ensaio “A forma espacial do herói” é que a existência é constatada pela ocupação do espaço, por meio da percepção, da qual o corpo é representante fundamental. Ambas as teorias, de Merleau-Ponty e Bakhtin, admitem a existência de um sujeito perceptor. Bakhtin trata do excedente da visão estética, em que esse remanescente é aquilo que o outro não consegue ver devido sua limitação de observação. Segundo ele (1997, p. 43, grifo do autor): “[e]sse *excedente* constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias — todos os outros se situam fora de mim”. Ao contemplar um homem frontalmente, os horizontes concretos e vividos de ambos não irão coincidir, observando que

[p]or mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. (BAKHTIN, 1997, p. 43)

Desse ato estético, Bakhtin (1997, p. 47) aborda a exterioridade do aspecto físico. Acerca desse assunto, ele questiona: “Como vivemos o nosso próprio aspecto físico e como

vivemos o aspecto físico do outro? Em que plano da vivência se situa seu valor estético?”, ele mesmo responde, de que o seu aspecto físico não entra no horizonte concreto de sua visão efetiva, salvo “dos raros casos em que, como Narciso, contemplo meu reflexo na água ou no espelho. Meu aspecto físico, a expressividade do meu corpo, são vividos por mim internamente”. Salvo os casos do reflexo na água e no espelho, o contemplar a expressividade do corpo realiza-se internamente. Na propositura de Bakhtin (1997, p. 47-48), a percepção se formula da seguinte maneira: “num mundo constituído em um todo que me é visível, audível e tangível, não encontro minha exterioridade expressa enquanto objeto que constitui um todo igualmente externo, objeto entre os outros objetos; encontro-me na fronteira do mundo que vejo”, portanto, nesse momento, o sujeito não é correspondente com o nível plástico-pictural, ou seja, com o nível do quadro de percepção.

A percepção é importante para o sujeito na apreensão de seu mundo, e consequentemente em sua construção. Perceber o outro, a si mesmo, o espaço, os objetos, mediante o corpo em conjunto com os órgãos sensoriais (visão, tato, audição...) caracteriza a própria existência humana e sua capacidade de interação, tanto com o meio quanto nas relações interpessoais. Aspectos estes que são inerentes ao romance, haja vista que Max apreende esses espaços utilizando de seu corpo e órgãos sensoriais. A visão na contemplação espacial, o olfato na percepção dos cheiros e odores, o tato no sentir os objetos e mesmo o corpo de outra pessoa, a audição ao ouvir o barulho do mar ou na ausência dela, que se pressupõe no caso de Myles. Esses são alguns exemplos em que a relação afetiva uns com os outros também é fundamental na composição espacial. O subcapítulo seguinte aborda essa perspectiva antropológica, topofílica e sensorial.

2.3 Uma abordagem antropológica no espaço: topofilia e os órgãos sensoriais na revelação do espaço.

Em suma, o espaço é um lugar praticado.

Michel de Certeau, *Relatos do espaço*

A relação que o ser humano estabelece com o espaço faz deste um lugar antropológico, pois o homem constrói ali os seus laços afetivos, a sua história. Ele interage espacialmente, praticando-o, assim como interagindo com outros sujeitos antropológicos.

Michel de Certeau (1998), no ensaio “Relatos do espaço”, presente em seu livro *Invenção do cotidiano*, defende em sua análise a perspectiva do espaço praticado. Quer dizer,

sua abordagem teórica explica que o espaço se configura como tal pela presença de sujeitos que praticam ações. É com a presença do sujeito no espaço que ocorre a reflexão sobre si e sobre tudo aquilo que o envolve. Segundo Certeau (1998, p. 202, grifo do autor), “em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito”.

Certeau (1998, p. 201-202) comenta que existe uma diferença terminológica entre o espaço e o lugar. O espaço é um local praticado, o “lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar”. Nesse lugar reina a lei do próprio, da estabilidade, cada elemento no seu devido lugar. Para Certeau o espaço existe “sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram”, ou seja, pelas pessoas que ocupam o espaço e o transformam. Ele traz o exemplo de uma metáfora para o relato, que reporta ao ônibus ou ao trem que os atenienses, na Grécia, utilizavam para se deslocarem, isso porque “na Atenas contemporânea, os transportes coletivos chamam *metaphorai*”, quer dizer metáfora, em que ele iguala isso aos relatos, as histórias que “poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços”. Ou seja, há um relato que produz esse espaço, até mesmo pela língua falada, pelas práticas comunicacionais dos ocupantes ou transeuntes desse espaço, produzindo seus percursos, visto que, na “sutil complexidade os relatos, cotidianos ou literários, são nossos transportes coletivos, nossas *metaphorai*. Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço” (CERTEAU, 1998, p. 199-200).

Relatar o espaço é praticá-lo, é contar uma história. Em grau mínimo, essa narrativa é “uma língua *falada*, isto é, um sistema lingüístico distributivo de lugares sendo ao mesmo tempo *articulado* por uma ‘focalização enunciativa’, por um ato que o pratica” (CERTEAU, 1998, p. 217, grifos do autor). Os nomes dados às ruas e aos prédios, por exemplo, são dignos de marcação desse lugar. Certeau (1998, p. 207-209) observa que “os relatos exercem também, o papel cotidiano de uma instância móvel e magistral em matéria de demarcação”. Porque compreende-se que a espacialidade determina fronteiras e “[n]essa organização, o relato tem papel decisivo. Sem dúvida, ‘descreve’. Mas ‘toda descrição é mais que uma fixação’, é ‘um ato culturalmente criador’”, pois é a criação do homem que ocupa esse espaço

e o molda segundo sua perspectiva cultural. Esses relatos, sobretudo efetuam “um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares. Organizam também os jogos das relações mutáveis que uns mantêm com os outros” (CERTEAU, 1998, p. 203).

Em sua discussão, Certeau (1998, p. 207) manifesta que “os relatos cotidianos contam aquilo que, apesar de tudo, se pode aí fabricar e fazer. São feitura de espaço”. Realizados pelo o homem, mediados pela sua visão de mundo, essas histórias revelam a diversidade dessas construções espaciais. Cada indivíduo insere-se no mundo, pratica o espaço a sua maneira, caminha por entre as ruas e observa tudo a sua volta. Pela linguagem, nomeia os espaços e a utiliza nas práticas comunicacionais. A apropriação e a vivência desse espaço, pelo indivíduo, são capazes de concebê-lo e transformá-lo, segundo suas práticas cotidianas inerentes a sua individualidade cognitiva e corporal.

Se Certeau diferencia espaço e lugar, o antropólogo francês Marc Augé (1994) em *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* também utiliza duas nomenclaturas. O que Certeau entende por espaço, Augé interpreta por lugar. Nas suas considerações sobre lugar e espaço, Augé defenderá a tese do lugar antropológico, ou seja, de que a presença humana valida-o. Logo, por rigor terminológico, afirma Augé (1994, p. 76): “O lugar, como o definimos aqui, não é em absoluto o lugar que Certeau opõe ao espaço, como a figura geométrica ao movimento, a palavra calada à palavra falada ou o estado ao percurso: é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico”.

O autor aborda no livro a existência de três concepções espaciais, sendo elas: o lugar, o espaço e o não-lugar. Para ele, o espaço é mais abstrato porque refere-se “pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar-dito) a ou a uma história (lugar histórico)”. Esse espaço pode ser tanto uma extensão como uma grandeza temporal. No primeiro caso de extensão ou de distância entre duas coisas, exemplifica: “deixa-se um ‘espaço’ de dois metros entre cada moirão de uma cerca”, no segundo, o exemplo está: “no espaço de uma semana” (AUGÉ, 1994, p. 77). Quando Marc Augé retoma Michel de Certeau (1998), esclarece que esse historiador entende o espaço como prática dos lugares e não meramente do lugar, pois há

um duplo deslocamento: do viajante, é claro, mas também, paralelamente, das paisagens, das quais ele nunca tem senão visões parciais “instantâneos”, somados confusamente em sua memória e, literalmente, recompostos no relato que ele faz delas ou no encadeamento dos slides com os quais, na volta, ele impõe o comentário a seu círculo. (AUGÉ, 1994, p. 80)

Se o espaço é mais abstrato, o lugar é então o lócus do homem, no qual ele mantém suas relações sociais, é o chamado lugar antropológico. Para Augé, é necessário que um lugar, para ser definido como tal, seja identitário – o próprio local de nascimento –, relacional – os sujeitos relacionam-se entre si – e histórico – une identidade e relação. Segundo o antropólogo (1994, p. 73-76), “[o] lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores” em que se pode incluir nessa “noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza”. Se o lugar não é nem identitário, nem relacional e muito menos histórico, ele é um não-lugar. Para esse estudioso, a denominação do não-lugar resulta do homem transeunte, que não mantém laços fixos com o lugar, está apenas de passagem. Esses lugares são ferrovias, vias aéreas, pontes. Eles não oferecem ligação cultural com os transeuntes, ou que facilite a criação de raízes. Marc Augé (1994, p. 73) defende a hipótese “de que a supermodernidade é produtora de não-lugares”, logo, seus locais provisórios acabam por gerar solidão para o homem em movimento. Dessa maneira, o teórico evidencia que

[o] lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. Os não-lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transportes” (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a medida complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo. (AUGÉ, 1994, p. 74)

O não-lugar é transitório, carrega consigo pouco significado aos seus ocupantes, diferentemente do lugar que está imbricado de significado e de identidades. O não-lugar não tem uma identidade definida, devido ao mundo globalizado, produtor de não-lugares. O não-lugar perde sua identidade. Anônimos, os transeuntes de um aeroporto ou rodoviária que não têm obrigação de estabelecer uma relação íntima com o outro e nem mesmo com o lugar, pois ali estão apenas de passagem, compõem esse lugar de perda. Marc Augé (1994, p. 74) admite “que existe evidentemente o não-lugar como o lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele”. Compreende-se, segundo esse teórico que “assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária”. A identidade nesse vínculo é vista da seguinte maneira:

Enquanto a identidade de uns e outros é que constituía o “lugar antropológico”, por meio das conviências da linguagem, dos sinais da paisagem, das regras não formuladas do bem-viver, é o não-lugar que cria a identidade partilhada dos passageiros, da clientela ou dos motoristas “domingueiros”. Sem dúvida, mesmo o relativo anonimato que diz respeito a cada identidade provisória pode ser sentido como uma libertação por aqueles que, por um tempo, não têm mais que manter seu nível, ficar no seu lugar, cuidar da aparência. (AUGÉ, 1944, p. 92-93)

Além de Certeau (1998) e Augé (1994) que diferenciam espaço e lugar, Yi-Fu Tuan apresenta também essa diferenciação. Em *Espaço e lugar*, Yi-Fu Tuan (1983, p. 03) afirma que “‘espaço’ e ‘lugar’ são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço. [...] O lugar é segurança e o espaço liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro”. O lugar está no sentido mais restrito, protetivo, ao passo que o espaço, no sentido mais amplo, é mais libertador. Yi-Fu Tuan esclarece que a experiência é fator fundamental na construção e na concepção afetiva em relação ao espaço, ele se manifesta exaltando que “a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência”. Esse processo construtivo engloba o ato de 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 experiência é o alicerce na concepção de espaço e de lugar.

A experiência do homem com o espaço, afirma Yi-Fu Tuan (1983, p. 4), tem como herança o mundo animal. Os estudos mostram que os animais “têm um sentido de território e lugar. Os espaços são demarcados e defendidos contra os invasores”, assim como os animais demarcam seu espaço e o defendem, os homens atribuem aos lugares valores, neles “são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação”. Sendo assim, o homem tem da mesma forma que os animais o compartilhamento de alguns “padrões de comportamento”. O homem também corresponde “ao espaço e ao lugar de maneiras complicadas que não se concebem no reino animal”. Portanto, admite o estudioso que “[a]s pessoas são seres complexos” e utiliza-se de sua herança “órgãos sensoriais semelhantes aos de outros primatas, mas são coroados por uma capacidade excepcionalmente refinada para a criação de símbolos” (TUAN, 1983, p. 5). Lidar com o ser humano é complexo e entender suas relações de experiência com o mundo, estando “ao mesmo tempo no plano do animal, da fantasia e do cálculo” é o objetivo que Yi-Fu Tuan (1983) tenta alcançar em seu livro.

Além dessas características similares entre o comportamento humano e animal, ressalta-se que por meio dos órgãos sensoriais as pessoas tendem a organizar e a atribuir

valoração ao espaço por meio da cultura. Essa diversificação cultural, afirma Tuan, traz à inerência três temas possíveis: primeiro, os fatos biológicos; segundo, as relações espaço e lugar e terceiro, a amplitude da experiência e do conhecimento. No fator biológico, a criança tem uma noção sobre o espaço e o lugar de maneira mais rígida, e somente com o tempo adquire um grau de sofisticação maior. No plano das relações com o espaço e com o lugar, o primeiro é mais abstrato que o segundo, pois “[o] que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. [...] As idéias de ‘espaço’ e ‘lugar’ não podem ser definidas uma sem a outra” (TUAN, 1983, p. 6). Na segurança estável que o lugar oferece, o espaço se configura como o oposto a sua liberdade. Na amplitude da experiência ou do conhecimento, aquela se dá de maneira “direta e íntima, ou pode ser indireta e conceitual, mediada por símbolos”. Segundo o autor, uma pessoa é capaz de conhecer um lugar tanto de maneira conceitual como de modo íntimo. Essa pessoa “[p]ode articular idéias, mas tem dificuldade de expressar o que conhece através dos sentidos do tato, paladar, olfato, audição, e até pela visão” (TUAN, 1983, p. 6-7).

Esse experienciar do homem com o espaço é mais do que um aprendizado, é sobretudo “vencer os perigos” da vida, em que “[a] palavra ‘experiência’ provém da mesma raiz latina (*per*) de ‘experimento’, ‘experto’ e ‘perigoso’”. A palavra experiência abrange um leque grande que agrega o que e o modo como “uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual e ativa e a maneira indireta de simbolização” (TUAN, 1983, p. 9-11). Sendo assim, para Yi-Fu Tuan, a experiência se constitui tanto de sentimento quanto de pensamento, e o ato de ver e pensar sobre algo é um processo que está intimamente relacionado. A inteligência contribui na estruturação dos mundos, na estruturação espacial. Essa modelação, mediante a emoção, passa pelos cinco sentidos humanos. Acerca disso, pergunta Yi-Fu Tuan (1983, p. 13):

Quais são os órgãos sensoriais e experiências que permitem aos seres humanos ter sentimentos intensos pelo espaço e pelas qualidades espaciais? Resposta: cinestesia, visão e tato. Movimentos tão simples como esticar os braços e as pernas são básicos para que tomemos consciência do espaço. O espaço é experienciado quando há lugar para se mover.

O movimento contribui na consciência e construção do espaço, ou seja, “é dado pela capacidade de mover-se. Os movimentos freqüentemente são dirigidos para, ou repelidos por, objetos e lugares”, sendo que tanto a visão quanto o tato “dão aos seres humanos seu mundo familiar de objetos dispares no espaço”. Ainda em conformidade ao teórico, diferentemente

do espaço, “[o] lugar é uma classe especial de objeto. É uma concreção de valor, embora não seja uma coisa valiosa, que possa ser facilmente manipulada ou levada de um lado para outro; é um objeto no qual se pode morar”, ao passo que o espaço pode ser experienciado de distintas maneiras, seja por uma localização relativa, distâncias e extensões no que concerne aos lugares e objetos “e – mais abstratamente – como a área definida por uma rede de lugares” (TUAN, 1983, p. 14). Se o espaço é experienciado, se move de forma ampla e está classificado como um objeto especial, nota-se que “[u]m objeto ou lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele é total, isto é, através de todos os sentidos, como também com a mente ativa e reflexiva” (TUAN, 1983, p. 20).

Se em seu livro *Espaço e lugar* Yi-Fu Tuan (1983) se ocupa em diferenciar os conceitos de espaço e de lugar, constantemente partindo da ideia da experiência como fator fundamental, em *Topofilia*, de 1980, ele discute esse conceito levando em consideração a ideia da relação afetiva nutrida entre homem e lugar. O livro *Topofilia* trata do sentimento, do elo afetivo entre homem e lugar, que é a base do seu conceito de experiência. Logo, topofilia, termo empregado por ele, é visto como: “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (TUAN, 1980, p. 5). Partindo da experiência de cada um, esse elo resulta em uma relação feliz e positiva com o lugar. Topofilia seria assim, uma extensão da relação do homem com o lugar, sempre na perspectiva da experiência feliz. O contrário de topofilia é a topofobia, medo com relação ao lugar. Max Morden nutre desse medo em relação ao mar, já que não volta mais a nadar, após a morte dos irmãos gêmeos. A ideia topofílica abrange uma vasta e intensa relação do homem com o lugar, culminando em uma complexidade. Entende-se que

[a] palavra ‘topofilia’ é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida. A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo. (TUAN, 1980, p. 107)

Essa intensa relação com o lugar, em sua perspectiva feliz, deixa em evidência a contribuição da “[p]ercepção, atitude, valor e visão do mundo”. Segundo o teórico, maior parte daquilo que se percebe e se armazena é resultado de um valor atribuído pessoalmente,

em vista da sobrevivência no mundo, objetivando satisfazer algumas necessidades culturais, por isso difere-se para cada um. A percepção então, “é tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos, como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra ou são bloqueados” (TUAN, 1980, p. 04). A atitude refere-se a uma tomada de posição frente ao mundo, sendo mais estável do que a percepção, porém “formada de uma longa sucessão de percepções, isto é, de experiências. As crianças percebem mas não têm atitudes bem formadas, além das que lhe são dadas pela biologia. As atitudes implicam experiência e uma certa firmeza de interesse e valor”. Para a criança importa o seu mundo apenas, no qual ela vive. Já “[a] *visão do mundo* é a experiência conceitualizada. Ela é parcialmente pessoal, em grande parte social. Ela é uma atitude ou um sistema de crenças; a palavra *sistema* implica que as atitudes e crenças estão estruturadas, [...] sob uma perspectiva impessoal (objetiva)” (TUAN, 1980, p. 04-05, grifos do autor). Dentro desse eixo de raciocínio, nota-se que a topofilia é ampla em conceito, porém extremamente vívida e concreta “como experiência pessoal”.

Cada um difere a maneira com a qual percebe o mundo e o meio ambiente no qual se encontra. Uma coisa é certa, como integrantes da espécie humana “estamos limitados a ver as coisas de uma certa maneira. Todos os seres humanos compartilham percepções comuns, um mundo comum, em virtude de possuírem órgãos similares”. O ser humano, na utilização dos seus órgãos sensoriais (visão, audição, olfato, paladar, tato), é capaz de perceber “o mundo simultaneamente através de todos os seus sentidos” em especial, a partir dos cinco sentidos humanos, “o homem depende mais conscientemente da visão do que dos demais sentidos para progredir no mundo”, pois se observa “que a visão é seletiva e reflete experiência”. O homem é um animal visual que “possui visão estereoscópica. Os olhos humanos estão localizados na frente, uma posição que limita o campo visual”. Porém, o desenvolvimento pleno de uma visão tridimensional, demanda de tempo e de experiência. No sentido do tato, os primatas ganham de outros mamíferos por distinguirem melhor os detalhes estáticos de forma e textura, tais como os frutos e as sementes que serão seu alimento, porque assim “[c]omo os seres humanos, os macacos e símios provavelmente vêem o meio ambiente como uma coleção de coisas, mais do que simplesmente como um padrão”. Sendo o desenvolvimento da visão tão importante, mãos fortes e hábeis também precisam se desenvolver melhorando a qualidade da sensibilidade, afinal o ser humano, os macacos e os símios talvez “são os únicos animais a manusear as coisas, apanhá-las e examiná-las de todos os lados”. O sentido do tato ou háptico é um fornecedor rico em informações sobre o mundo, pois “[o] tato é a experiência direta da

resistência, a experiência direta do mundo como um sistema que nos persuadem da existência de uma realidade independente de nossa imaginação” esclarece Yi-Fu Tuan (1980, p. 6-14).

Perceber o mundo pela audição é tão importante como pela visão e pelo tato, entretanto, “[a] sensibilidade auditiva no homem não é muito fina”. A audição não é tão essencial ao homem e aos primatas quanto é para os animais carnívoros, que necessitam de uma sensibilidade maior para rastrear as suas presas. O homem é, aparentemente, “mais sensível ao som do tom que corresponde ao choro de criança ou mulher. Está adaptado especificamente para a sobrevivência da espécie e geralmente para atrair o mundo através dos sinais auditivos” (TUAN, 1980, p. 10). Assim, quando alguém perde a capacidade auditiva, um lapso se cria na apreensão do espaço, pois “[c]om a surdez, a vida parece congelada e o tempo não progride. O próprio espaço se contrai, porque nossa experiência de espaço é aumentada grandemente pelo sentido auditivo, que fornece informações do mundo além do campo visual” (TUAN, 1980, p. 11). O ato de ouvir é tão importante quanto ver, gerando sensibilidade na experiência com o espaço. Compreende-se que

[o]s olhos obtêm informações muito mais precisas e detalhadas, sobre o meio ambiente, do que os ouvidos, mas geralmente somos mais sensibilizados pelo que ouvimos do que pelo vemos. O som da chuva batendo contra as folhas, o estrondo do trovão, o assobio do vento no capim e o choro angustiado, nos excitam com intensidade raramente alcançada pela imagem visual. Para muitas pessoas, a música é uma experiência emocional mais forte do que olhar quadros ou cenários. Por que isso? Em parte, talvez, porque não podemos fechar nossos ouvidos como podemos fechar os olhos. Sentimo-nos mais vulneráveis aos sons. (TUAN, 1980, p. 10)

Segundo Yi-Fu Tuan (1980, p. 11-12), “o nariz humano, de fato, é um órgão incrivelmente eficiente para farejar informações”, porém, o homem da atualidade negligencia muitas vezes esse sentido e tende a “requerer a eliminação de ‘cheiros’ de qualquer tipo. A palavra ‘odor’ quase sempre significa mal cheiro”. Ainda de acordo com o autor, “[o] odor tem o poder de evocar lembranças vívidas, carregadas emocionalmente, de eventos e cenas passadas”, nas quais, ao retornar a um acontecimento passado da infância, a paisagem mudou, assim como o indivíduo que vê aquela cena, entretanto, não se pode “recapitular completamente o sentimento essencial de um mundo visual do nosso passado sem o auxílio de uma experiência sensorial que não mudou; por exemplo, o forte cheiro da alga marinha apodrecendo”. Os órgãos sensoriais são usados em conjunto, agora, qual deles ganhará uma utilização de maior relevância “varia com o indivíduo e sua cultura. Na sociedade moderna, o homem tem que confiar mais e mais na visão. Para ele, o espaço é limitado e estático, um quadro ou matriz para os objetos. Sem objetos e sem fronteiras, o espaço é vazio. E vazio

porque não há nada para ver” (TUAN, 1980, p. 12-13). Na reflexão de Yi-Fu Tuan, um indivíduo que apenas vê é meramente um observador, pois não se envolveu com um acontecimento. Esse estudioso entende que

[o] mundo percebido através dos olhos é mais abstrato do que o conhecido por nós através dos outros sentidos. Os olhos exploram o campo visual e dele abstraem alguns objetos, pontos de interesse, perspectivas. Mas o gosto do limão, a textura de uma pele quente, e o som do farfalhar das folhas nos atingem como sensações. O campo visual é muito maior que o campo dos outros sentidos. (TUAN, 1980, p. 12)

O sentido da visão ganha relevância no ato de perceber e apreender o mundo, posto que “[a] percepção é uma atividade, um estender-se para o mundo” (TUAN, 1980, p. 14). Uma atividade que se utiliza de todos os órgãos sensoriais, em especial da visão, para apreender e construir o mundo. A apreensão do espaço e de sua construção é, portanto, forjado pela percepção do sujeito atuante no mundo. Ademais, esse dito espaço concebe ações praticadas pelos sujeitos e sua relação com o entorno, com outros ocupantes e transeuntes. Espaço e lugar como podem ser observados recebem suas diferenciações terminológicas. Logo, a presença do ser humano valida o lugar ocupado e praticado. Além do elo afetivo, existem outros sentimentos que recebem destaque aqui (a melancolia e o luto). Ambos contribuem para uma caracterização espacial. Luto e melancolia estão presentes do início ao fim na narrativa, pois o protagonista padece desses sentimentos. E através deles, o narrador realiza uma descrição espacial carregada de dor, angústia, medo e tristeza. Desta maneira, a melancolia e o luto contribuem para a percepção valorativa desse espaço, pelo filtro que o sujeito perceptor (o narrador) aplica na construção. O subcapítulo seguinte explana esses conceitos de luto e de melancolia.

2.4 Melancolia e luto: uma relação do sujeito com o mundo.

*Há luto a cada vez que há perda,
recusa,
frustração.
Logo, há luto sempre.*

André Comte-Sponville, *Bom dia, angústia!*

A melancolia é uma condição que acomete o ser humano diante das situações da vida. Da Antiguidade, passando pelo Renascimento à contemporaneidade, a melancolia se faz presente. Na psicologia e na filosofia, nas artes e até mesmo na relação com os astros, ela tem uma manifestação representativa. De acordo com Frota (2013, p. 40) “[d]efinida como a afecção da bile negra (*melainakole*), a melancolia é um problema físico que afeta o emocional. Esse vocábulo foi criado para identificar um tipo especial de sujeito, normalmente propenso à reflexão filosófica e à criação artística”.

Moacyr Scliar (2008), em *O nascimento da melancolia*, esboça um panorama de como a melancolia surge e seus desdobramentos. A realidade é que desde quando o homem existe, situações como perda, luto, trauma, tristeza, melancolia fazem parte do sujeito. Contudo, à medida e que a sociedade se desenvolve, novas linhas de conhecimento também se abrem. Horizontes de possibilidades surgem, inclusive as de se representar o contexto social, histórico, psicológico, principalmente, por meio das artes.

A melancolia na Antiguidade está associada às alterações do humor, como apontou, no século quinto a.C. Hipócrates, considerado o “pai da medicina”. Na Antiguidade, se acreditavam na existência de quatro humores relacionados ao homem. São eles: bile amarela, bile negra, sangue e linfa. Os humores correspondiam aos quatro temperamentos do homem: sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. O aumento acumulado da bile negra, preferencialmente no baço – órgão responsável por filtrar o sangue e ajudar no sistema imunológico – é responsável pela melancolia, um estado de profunda angústia e tristeza. Baço em inglês, *spleen*, tem ainda nos dias de hoje, uma conotação alusiva ao estado melancólico. Dos quatro temperamentos, o melancólico, para Hipócrates, era o que estava mais ligado a uma possível patologia. A melancolia para ele era dividida em duas, uma endógena – sem razão a pessoa fica triste e busca a solidão – e uma exógena – resultante de uma situação traumática externa. Por fim, afirma Hipócrates, a melancolia “é a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma bênção”. Nessa relação dos humores, podia-se afirmar tipos físicos e emocionais, sendo o melancólico caracterizado como “magro, pálido, taciturno, lento, silencioso, desconfiado, invejoso, ciumento, solitário – solidão, aliás, é causa e consequência da melancolia, assim como a inatividade. [...] sofre de insônia e, como a coruja – símbolo da sabedoria, mas ave triste –, não gosta da luz” (SCLIAR, 2008, p. 135-136).

Os humores do homem também foram relacionados com a astrologia, com os planetas, por autores árabes do século IX. O humor tipo “sanguíneo corresponderia a Júpiter, o colérico

a Marte, deus da guerra, o fleugmático a Vênus ou à Lua. A melancolia estaria sob o signo de Saturno, planeta distante, de lenta revolução”. Ainda segundo o autor, Saturno faz analogia também ao chumbo – metal tóxico e maleável –, portanto lento e pesado eram os que nasciam sob o seu signo. Considerava-se, “um astro pouco auspicioso. No corpo humano, Saturno governava o baço, sede da bile negra. A associação entre Saturno e melancolia era inevitável. Até hoje o qualificativo ‘soturno’, corruptela de Saturno, é sinônimo de melancólico” (SCLIAR, 2008, p. 136).

Até certo ponto, essa tristeza melancólica é aceitável, porém, se perdurar por muito tempo, torna-se patológica. É comum certa melancolia no fim de tarde, com o pôr do sol, ao se recordar um evento passado, a perda de algo ou alguém, contudo, se prolongada, pode acarretar problemas. O indivíduo que padece da melancolia perde a alegria da vida, o prazer pelo mundo externo.

Scliar (2008) começa o seu texto citando a publicação do livro *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton, escrita no ano de 1621. Livro esse que fez muito sucesso e que tratava de vários assuntos, dentre eles destacava-se a melancolia, tema já conhecido – os gregos já falavam sobre – porém que não estava em voga no momento. Burton com erudição e clareza “fez renascer nos círculos intelectuais um termo que já existia, mas que agora ganhava novo significado” (SCLIAR, 2008, p. 133). A obra de Burton, continua Scliar (2008), surge em um momento decisivo tanto para a Europa quanto para a humanidade, em que mudanças significativas econômicas e políticas ocorreram como a saída de uma sociedade agrária, feudal para uma economia mercantil-burguesa, com as monarquias nacionais.

Uma época de efervescente transformação cultural, política, científica e do próprio ser humano. Época essa chamada de Renascimento e que valida “o termo ‘humanismo’, um movimento cultural que conferia grande ênfase à dignidade individual” (SCLIAR, 2008, p. 133). Ainda conforme o autor, esse progresso renascentista trouxe consigo um preço: conflitos e guerras em meio ao surgimento dos Estados modernos, riqueza e miséria, otimismo e pessimismo, euforia e desânimo, uma contradição acentuada que se revela quanto às incertezas do futuro. Inquietações, dilemas, dúvidas desse sujeito diante do cenário vivido vão se converter em angústia e, conseqüentemente, em melancolia.

Essa agitação imprevisível da época renascentista manifestava também a terrível Peste Bubônica ou a chamada Peste Negra. As pessoas saíam do campo para a cidade, em especial indo para os locais dos deslocamentos marítimos, na chamada Revolução Mercantilista, e por aí a peste entrou no continente europeu. Essa mudança drástica no estilo de vida, a

demarcação do individualismo, o desejo em gozar de todos os prazeres possíveis da vida revelou outro problema crítico de saúde, a sífilis. Destarte, “[d]iante da ameaça da peste e, em menor grau, diante da disseminação da sífilis, não é de admirar que a ideia da morte estivesse muito presente”. É nesse cenário que surgiu a *Artes moriendi* ou Artes do morrer, na segunda metade do século XV, em que “opúsculos de meditações e orações, muitas vezes ilustrados (com cenas de agonia, por exemplo), que se propunham a ensinar a arte de bem morrer” (SCLIAR, 2008, p. 134).

Essa arte renascentista trouxe, nos quadros e nas gravuras, as alusões à morte. Uma tela de representatividade desse momento é *Melancholia I*, de Albert Dürer. Um momento em que o individualismo é enérgico, e a emergência desse indivíduo renascentista “é um processo que não se faz sem culpa, mesmo porque culpa é uma coisa que tende a ser individualizada” (SCLIAR, 2008, p. 135). A tela supracitada de Dürer – logo abaixo – reflete o estado de melancolia, reflexão, que o indivíduo melancólico padece, ainda mais em tempos de tantas inquietações.

Conforme Scliar (2008, p. 135), a melancolia na arte de Dürer “é representada como uma mulher de asas — ou seja, potencialmente capaz de altos vôos intelectuais. Mas a Melancholia não está voando. Está sentada imóvel, na clássica posição dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos”. A cabeça inclinada pelo peso dos pensamentos, revelando cansaço. A imobilidade parece demonstrar a falta de ânimo para se movimentar, ante as ameaças externas e internas.

A expressão facial escurecida, da mulher da gravura, remete ao sombrio, característica do melancólico ao refletir sobre a vida. A ornamentação da cabeça é uma coroa de plantas aquáticas, que tem a finalidade de combater a *secura*, atributo também dos melancólicos. Ao fundo o mar, que representa os desejos escapistas do melancólico. Nesse plano tem a figura do cão adormecido com a face melancólica, aliado à Melancholia, representada pela mulher com asas. O organismo desse cão era dominado pelo baço, responsável por produzir a melancolia. Outra referência do cão aqui é com a memória. Metaforicamente, no Renascimento, o cão negro era visto como a representação da memória, ou seja, assim como o cão é um fiel companheiro do homem, a memória estabelecia o mesmo papel. Assim como a cor escura do animal, as lembranças sombrias acompanhavam o homem (SCLIAR, 2008, p. 135).

Figura 1 - *Melancolia I* (1514), de Albert Dürer



Fonte: <http://www.princeton.edu/~his291/Durer_Melancolia.html>. Acesso em: 12 de abril 2020

Outro aspecto que pode ser observado, conforme delimita Frota (2013, p. 46), é que vários acessórios fazem parte da representação melancólica no quadro. Objetos estes: “uma balança, uma ampulheta, uma sineta, um martelo, um serrote e pregos. Esses objetos, que estão ali para serem utilizados, na verdade sugerem a imobilidade, algo que também fica evidente na falta de movimento da mulher de asas e do cão”.

Não somente nas artes, mas na reflexão dos pensamentos, a dúvida de que a melancolia seria apenas uma doença leva Aristóteles, no seu texto *Problema XXX*, ao questionamento da razão pela qual os homens dados às artes, poesias e filosofias têm uma característica manifestadamente melancólica. Logo, observa-se uma diferenciação implícita diante do questionamento: “seres humanos normais podem adoecer de melancolia, mas há uma melancolia natural que torna o seu portador genial, ‘normalmente anormal’”. Esse

portador genial, temperamento melancólico e metafórico, seria mais inclinado à criação – artes, poesia, filosofia – pagando por isso um preço. O talento dos melancólicos a essa criação “os arrebatava e os conduzia pela vida como um ‘barco sem lastro’, na expressão de Sócrates” (SCLIAR, 2008, p. 136).

A melancolia, tema de interesse e representação do homem, escapa às relações teológicas, astrológicas e passa com maior afinco a ser “estudada, tanto por médicos como por pensadores, no contexto do interesse pela mente característico do século XVI, o século que vê, inclusive, o nascimento da palavra ‘psicologia’”. Mesmo assim, a teoria humoral, de concepção metafórica permanece intocável ao longo de quatorze séculos. Sendo o conceito de melancolia mais filosófico do que propriamente médico, numa época de fronteiras frágeis entre medicina e filosofia (SCLIAR, 2008, p. 136-137). Afinal, a melancolia ora era vista como doença, ora como condição da mente, para citar Aristóteles. Outros acreditavam na melancolia como desequilíbrio dos humores. Agrippa também era um dos filósofos que acreditava que a melancolia tinha capacidade de antecipar o futuro. Contudo, é necessário salientar “que, até os fins do século dezoito a melancolia não era classificada obrigatoriamente como doença. Mas quando se acentua a tendência classificatória da psiquiatria as coisas mudam. O conceito de melancolia será visto como antiquado e, pior, como vago” (SCLIAR, 2008, p. 138). Surge, então, com Emil Kraepelin, psiquiatra alemão, a expressão “psicose maníaco-depressiva”, em que o termo depressão substituiria de maneira definitiva o termo melancolia. Por fim, o criador da psicanálise, Sigmund Freud, deu sua importante contribuição “quando conceituou melancolia como luto prolongado, patológico, uma verdadeira ferida narcísica, agravada, na cultura ocidental, pela hipertrofia do ego, esta, por sua vez, conseqüência da afirmação da individualidade” (apud SCLIAR, 2008, p. 138).

Segundo Frota (2013), um tema que será sempre permanente para a melancolia é o de perda. Não a perda somente de um ente querido ou da sensação de finitude da vida, mas que a melancolia tem sua filiação com “à inadequação do homem em relação ao mundo”. Ainda de acordo com o autor, o dito homem melancólico, retirado de uma experiência verdadeira “quando olha para o mundo moderno, consegue perceber as suas fissuras e fragilidades, algo que o olhar otimista, pela sua própria natureza, não está apto”. Frota admite que a dita “melancolia está associada à ausência de algo desaparecido. Nesse sentido, ela apresenta características semelhantes ao sentimento de luto, embora haja diferenças sensíveis” (FROTA, 2013, 49-50)

O luto e a melancolia têm suas semelhanças e diferenças. O famoso ensaio de Sigmund Freud (2013) “Luto e melancolia” revela os aspectos dos termos mencionados. Essa teoria psicanalítica trata como as perdas são processadas mediante o estado de melancolia ou luto para cada indivíduo. O luto é tratado geralmente como “a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc” (FREUD, 2013, p. 28). Pode-se presumir diante disso uma tendência patológica. O luto é necessário e faz parte do processo de superação da ausência do objeto amado. O perigo está na melancolia que parece não ter fim.

A melancolia para Freud (2013, p. 28-30) “se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima” capaz de gerar autorrecriminações e autoinsultos, podendo até chegar à punição. O luto vai revelar os mesmos traços com exceção de um: “falta nele a perturbação do sentimento de autoestima”. Para Freud, o mundo se torna pobre e vazio no sentimento de luto, todavia, na melancolia, é o próprio ego que se empobrece. O ego do doente é descrito por ele como sendo indigno e incapaz, bem como moralmente desprezível. O doente então se autorecrimina, se autoinsulta e espera que em algum momento seja rejeitado ou castigado. A melancolia é ocasionada por vários motivos, indo além da perda por morte e alcançando situações tais como: “ofensa, desprezo e decepção através das quais pode penetrar na relação uma oposição de amor e ódio ou pode ser reforçada uma ambivalência já existente” (FREUD, 2013, p. 33). A melancolia padece da insônia. É como uma ferida aberta.

Sendo assim, a dita melancolia tem algo mais do que o luto normal. A relação do objeto para a melancolia não é simples, mas sim complicada pelo conflito de ambivalência. Essa ambivalência é “inerente a cada uma das ligações amorosas desse ego, ou surge justamente das experiências acarretadas pela ameaça de perda do objeto”, por isso ela pode ir mais longe do que o luto, no qual, “via de regra só é desencadeado pela perda real, a morte do objeto” (FREUD, 2013, p. 37). Uma perda emocional e de lugar ou a ausência do elo que tinha junto a pessoa amada, por exemplo. Segundo André Comte-Sponville (1997, p. 89), em *Bom dia, angústia!*, o luto vai além da dor e sofrimento da perda de um ente querido. Para ele: “Há luto a cada vez que há perda, recusa, frustração. Logo, há luto sempre [...]. O luto é essa margem de insatisfação ou de horror, conforme os casos, pela qual o real nos machuca e nos pega, com tanto maior força quando maior é nosso apego a ele”. É certo que para aqueles que perderam o que mais amavam no mundo – um filho, esposa, por exemplo – a ferida sem

dúvida é “insuportável, não pelo fato de que nos mata (embora às vezes mate), mas pelo fato de que torna a própria vida atrozmente dolorosa, em seu âmago, a tal ponto que o horror ocupa todo o espaço psíquico disponível, tornando a alegria [...] como que impossível para sempre” (COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 93).

Por fim, outra relação da melancolia que pode ser observada está na cor cinza ou gris. Esta por sua vez representa a dor, a tristeza. Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (1989, p. 247-248, grifo do autor), a cinza tem valor residual, pois após o fogo ser apagado, ela será a única coisa que restará, assim como o cadáver, resíduo do corpo, em que o fogo da vida já não existe mais. Portanto, espiritualmente, “a cinza simbolizará a nulidade ligada à vida humana, por causa de sua precariedade”. Na tradição hebraica diante de uma imensa dor, as pessoas se cobriam de cinza para expressar sua tristeza. Contudo, a cor gris-cinza é representativa do luto aliviado. Um tempo gris, brumoso, acizentado traz consigo a “impressão de tristeza, de melancolia, de enfado”. Por fim, quando os sonhos “aparecem numa espécie de névoa acizentada, situam-se nas camadas recuadas do **Inconsciente**, que precisam ser elucidadas e clarificadas pela tomada de consciência”.

Nesse sentido, depois de esboçado os aspectos e diferenças da melancolia e do luto, pode-se entender que o protagonista do romance *O mar* padece do sentimento de luto e do complexo melancólico. Suas descrições do espaço e de situações muitas vezes são vistas sobre um olhar entristecido e enlutado. Os sentimentos de dor e angústia estão presentes ao longo da narrativa. E é sobre essas descrições da vida e do espaço, mediado por uma recorrente recordação do passado, em que a escrita terapêutica de sua história e de seu trauma são expostos que o capítulo seguinte de análise busca tratar. Desse modo, passa-se agora à análise do romance *O mar*, à luz das teorias previamente expostas.

3 O VIÉS MELANCÓLICO E TRAUMÁTICO NO MNEMÔNICO E REPRESENTATIVO ROMANCE *O MAR*.

O capítulo que se segue tem por objetivo analisar o presente romance nos aspectos da memória, do espaço, do luto, da melancolia, do trauma, da identidade e da escrita, de maneira conjunta. A representativa das artes plásticas e da música em associação as recordações mnemônicas também são observadas ao longo da narrativa. O protagonista utiliza-se delas para dar dimensão àquilo que ele recorda e escreve. Não obstante, o pintor francês Pierre Bonnard tem destaque em seus relatos, pois Max, como historiador da arte, é seu admirador.

Nessa percepção de análise, o capítulo encontra-se dividido em dois subcapítulos. Sendo eles: 3.1 “Do resgate e escrito mnemônico à reconstrução do passado em *O mar*. Uma leitura pelo filtro afetivo melancólico”. 3.2 “Configurações topográficas e a interação perceptiva em *O mar*. A perspectiva do trauma, solidão e do luto”. À vista disso, passa-se agora a análise dessa prosa poética e profunda da vida: *O mar*.

3.1 Do resgate e escrito mnemônico à reconstrução do passado em *O mar*. Uma leitura pelo filtro afetivo melancólico.

O passado pulsa dentro de mim como um segundo coração.

John Banville, *O mar*

O romance *O mar* é uma narrativa mnemônica que discute temas relacionados às ruínas do passado e à finitude da vida. É um romance permeado pelas memórias, tanto da infância quanto do casamento de Max Morden com Anna. Através de uma escrita poetizada, John Banville traz ao leitor a comovente história de Morden que, durante toda a narrativa, lida com as intempéries da vida, principalmente com a morte, a dor, o trauma e o luto.

A trama contada por ele tem seu fluxo entre o presente da escrita e o passado. Essa ligação pode ser vista em duas etapas de sua vida: na infância e na velhice. Max, enquanto escreve, está passando pelo luto, pois sua esposa falecera de câncer. Ao rememorar cenas do passado, a personagem principal também se vê diante do trauma da morte dos gêmeos Myles e Chloe Grace. A narrativa começa com a antecipação do principal momento mencionado: “Eles partiram, os deuses, no dia da maré estranha” (BANVILLE, 2014, p. 09). Os deuses,

aqui constantemente indicados por Max referem-se aos irmãos gêmeos, que foram tragados pela fúria do mar, num dia de diversão, quando eram crianças.

Esse momento do afogamento é retomado no final da narrativa. No local da praia existia uma cabana, em que Max, Chloe e Myles entraram para brincar. Lá dentro, havia um banco em que os três sentaram. A princípio, Chloe se ajoelhou no banco olhando pela janela afora. Max que estava fascinado pela garota tocara nela, quase pegando em suas nádegas. Chloe, que detinha guinadas súbitas de humor, um comportamento por vezes rebelde, acabara descendo do banco e sentando nele, olhando fixamente para Max, beijando-o. Esse momento de carícia entre os dois, presenciado por Myles, encerra-se no momento em que um clarão surge. Rose abre a porta e flagra o momento e briga com ambos. Chloe revoltosa, e que demonstrava não gostar de Rose – desejava sua morte –, fica chateada e senta-se na faixa de areia da praia. Seu irmão, logo em seguida se aproxima fazendo companhia. Eles decidem entrar no mar para nadar ou para provocar e chamar a atenção, ou mesmo por outro motivo, pois a maré estava alta. Contudo, ao entrarem no mar acabam se afogando e morrendo.

Quando [Myles] chegou aonde Chloe estava sentada, sentou-se ao lado dela, passou um braço pelos seus ombros e encostou a cabeça na dela. Rose parou e lançou um olhar de dúvida aos dois, ali embrulhados um no outro, de costas para o mundo. E então, calmamente, os dois se levantaram e entraram andando no mar, a água dócil como óleo quase não se abrindo à passagem deles, depois se inclinaram para a frente em uníssono e saíram nadando lentamente, as cabeças aparecendo e sumindo em meio à água esbranquiçada da maré cheia, cada vez mais longe. Ficamos acompanhando os dois, Rose e eu, ela ainda segurando suas coisas bem junto ao corpo e eu só parado ali. Não sei o que estava pensando. Não me lembro de ter pensado em nada. Existem ocasiões assim, menos frequentes do que deviam ser, em que a mente apenas se esvazia. Já estavam bem longe a essa altura, os dois, tão longe que se viam como simples pontos claros entre o céu claro e o mar mais claro ainda, e então um dos dois pontos desapareceu. A partir daí tudo acabou muito depressa, quer dizer, o que pudemos ver. Uma pequena erupção na água, um pouco de espuma branca, mais branca que a água a toda volta, e depois nada, o mundo indiferente se recompondo. (BANVILLE, 2014, p. 210)

Assim, na frente de Max, os gêmeos se afogaram na imensidão das águas do mar. Surge o salva-vidas e com muito esforço tenta salvá-los, porém em vão. Naquele momento eles morrem. Max, que estava há alguns minutos atrás com eles – os gêmeos –, na cabana, em especial com Chloe a beijar-lhe, a partir desse momento do afogamento os vê deixando de existir fisicamente. Os ditos deuses partem eternamente. Max corre desesperadamente até a casa *The Cedars* para comunicar os Graces. E ele recorda esse momento, questionando-se:

O que eu sentia? Acima de tudo, eu acho, estava dominado por um sentimento de pasmo e admiração, diante de mim mesmo, que tinha conhecido duas criaturas vivas que, de uma hora para a outra, estavam espantosamente mortas. Mas acreditava que

estivessem mortos? Na minha cabeça, eles pairavam suspensos numa vastidão luminosa, de pé, com os braços entrelaçados e os olhos muito abertos, fitando com ar muito sério profundezas ilimitáveis de luz. (BANVILLE, 2014, p. 212)

Esse trágico acontecimento marca a vida de todos. Dos pais dos gêmeos, de Rose, a babá pode-se dizer, e em especial a de Max. Apesar da dor, os Graces entenderam como uma fatalidade e não culpavam Rose: “Os dois a trataram bem depois, conta ela, sem nunca uma queixa ou sombra de acusação de dever traído” (BANVILLE, 2014, p. 224). A narrativa não traz a perspectiva de Rose sobre o ocorrido de forma clara, mas sim o efeito de Max ter testemunhado a morte, levando-o ao trauma de nadar.

Além do trágico acontecimento da morte dos gêmeos e o trauma de Max, a narrativa traz a visão e a divisão social das casas da região, em que Max e os outros moradores moravam. Max, em sua infância, hospedava-se juntamente com a mãe e o pai em um dos vários chalés de madeira denominados de “o Campo”, na pequena cidade de *Ballyless* enquanto que a família Grace se hospedava em uma das casas mais sofisticadas da dita região.

Max relata:

Meus pais não tinham conhecido o sr.e a sra. Grace, e nem chegariam a conhecer. Os ocupantes das casas respeitáveis não se misturavam com os hóspedes dos chalés, e nós não tínhamos a expectativa de nos dar com eles. Não tomávamos gim, não recebíamos convidados nos fins de semana nem deixávamos mapas turísticos da França largados bem à vista debaixo do para-brisa traseiro do carro – poucos no Campo chegavam a ter carro. A estrutura social do nosso mundo de verão era tão fixa e difícil de escalar quanto um zigurate. As poucas famílias que possuíam casas de veraneio na área ficavam no topo, seguidas pelas que tinham dinheiro para se hospedar nos hotéis – o Beach era mais desejável que o Golf. Depois vinham os locadores de casas, e finalmente nós. Os residentes do ano todo não entravam nessa hierarquia; [...] Que eu tenha conseguido partir da base de tantos íngremes degraus sociais e me elevar até o nível da família Grace me parecia, a par da minha paixão secreta por Connie Grace, um sinal de distinção, de que eu era um eleito em meio a tanta gente indiferenciada. Os deuses tinham me escolhido para prodigalizar-me seus favores. (BANVILLE, 2014, p. 96)

Max sentia-se um eleito pelos ditos deuses, afinal participar de suas vidas, mesmo que brevemente naquele verão, era um sinal de distinção. Ele que vivia nos mais baixos degraus sociais e com conflitos familiares. Como ele próprio confessa, ao andar sempre junto dos gêmeos: “Quanto orgulho eu sentia de ser visto com eles, aquelas divindades, pois achava, claro, que fossem deuses, tão diferentes que eram de todo mundo que eu tinha conhecido até então” (BANVILLE, 2014, p. 95). Além disso, eles são os deuses porque permanecem eternamente com Max, em sua memória, mesmo após a morte deles no mar. Os seus antigos amigos do Campo, Max os abandonou, somente importava para ele os recém chegados. Até

mesmo sua mãe externava a indignação de sua aproximação com a família Grace. No fundo sentia que seu filho estava abandonando-a – seus pais acabam se separando em determinado momento, ou pior, seu pai acaba fugindo para Inglaterra. Max se lembra da mãe: “E me fitava com os olhos implacáveis nivelados e sem piscar, o mesmo olhar que me lançava tantas vezes depois de meu pai ir embora, como se dissesse, *Imagino que você vai ser o próximo a me trair*. E acho que era mesmo” (BANVILLE, 2014, p. 95, grifo do autor).

Quando retorna àquele lugar depois de cinquenta anos, Max observa que “o Campo” de férias havia mudado de maneira significativa. Isso pode ser visto quando ele confessa que “[a] verdade é que não é mais um campo mas um desolado condomínio de férias no qual se acotovelam em desordem supostos bangalôs pré-fabricados mas de material inferior [...] o nome dado ao lugar ainda que fajuto, é *The Lupins*” (BANVILLE, 2014, p. 47). Os Lupins ou Tremoceiro são uma espécie de planta de cores variadas e de longos pendões. Provavelmente, havia muitas dessas plantas na região.

Esse ato rememorativo realizado por Max leva-o a refletir sobre as mudanças e as não transformações ocorridas ao longo do tempo, tanto no espaço quanto referente a si mesmo. Afinal, Max é um senhor sexagenário aposentado que olha para a vida com uma visão mais madura e sensata do que na época em que era uma criança, quando, aos onze anos, a morte chegou levando seus amigos (os deuses) para sempre. Max é o único sobrevivente dos três e também o que permanece enquanto sua esposa parte para a eternidade. Ainda à espreita de Max, há mais um elemento que enfatiza a sua solidão, pois sua filha Claire logo se casará, acentuando mais um distanciamento, desta vez não pela morte, mas pela ausência afetiva constante, pois, por mais que Claire ainda esteja presente na sua vida não será mais como antes. Todo esse cenário corrobora para que Max se vicia em bebida alcoólica, prática que sua filha rejeita veementemente, para tanto busca ajudá-lo.

A história tem como principal cenário a cidade de *Ballyless* e a casa de veraneio, *The Cedars* ou Os Cedros, que a família Grace alugava. Nesse espaço, muitos serão os acontecimentos marcantes, em especial na vida de Max Morden, tais como o conhecimento do primeiro amor, a iniciação sexual e a experiência com a morte. Ciente disso, Max busca refletir:

O nome da casa é *The Cedars*, os cedros, como nos velhos tempos. [...] 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 por que eu haveria de querer mudança, eu que volto para viver entre as ruínas do passado? (BANVILLE, 2014, p. 10)

Max encontra-se em um embate, pois, ao chegar a *The Cedars* depois de cinquenta anos, esperava mudanças drásticas, mas acabou encontrando muita coisa igual, o que é significativo, afinal, como ele diz, por que querer mudanças se a volta é para viver entre essas ruínas do passado? Sua volta se dá como um adulto e não mais como a criança que ali esteve e viveu a infância. No primeiro momento, o protagonista regressa à cidade de *Ballyless* juntamente com sua filha, Claire. Eles se hospedam no *Golf Hotel*. Os dois andam de automóvel revisitando a aura que aquele lugar lhes trazia: “Ela veio comigo para cá, quando estive pela primeira vez em Minibourne Ballyless depois daquele sonho, o sonho em que eu caminhava pela neve de volta para casa. Acho que estava preocupada, com a ideia de que eu pudesse estar inclinado a me matar por afogamento” (BANVILLE, 2014, p. 43).

O sonho de que fala Max é o seu primeiro regresso ao passado traumático de sua infância, só que ele se configura apenas em sonho, sem clareza, quando relata:

Um sonho foi o que me atraiu para cá. Nele eu caminhava por uma estrada vicinal, só isso. Era no inverno, ao final da tarde, ou então num tipo diferente de noite tenuemente radiosa, o tipo de noite que só existe em sonhos, e caía uma neve úmida. Eu caminhava determinado rumo a algum lugar, indo para casa, ao que parece, embora eu não soubesse qual era nem exatamente onde ficava a minha casa. [...] Tinha horas de caminhada pela frente, mas não me importava, pois era uma jornada de extrema mas inexplicável importância, que eu precisava fazer até o fim. Por mim eu estava calmo, bastante calmo, e confiante, embora não soubesse com certeza aonde ia, só que era para casa. Caminhava sozinho pela estrada. [...] Senti pena de mim mesmo, digo, o eu que sonhava compadeceu-se do eu que era sonhado, aquele pobre pamonha que avançava destemido pela neve ao final do dia, tendo apenas a estrada à sua frente e sem promessa alguma de regresso ao lar. E era só isso que havia no meu sonho. A jornada não acabava, eu não chegava a lugar nenhum, e nada acontecia. (BANVILLE, 2014, p. 26-27)

A necessidade de regresso ao lar, ao passado, mesmo sem compreender, é de extrema importância para lidar com suas emoções, com o peso das lembranças traumáticas. Esse passado está conservado no espírito de Max, em seu inconsciente. Ademais, se trata de uma memória traumática, que por mais que se tenta ser reprimida – e mesmo o esquecimento pode ser um tipo de repressão –, ainda resiste em reminiscências. Conforme Seligmann-Silva (2008) o trauma tem como característica a memória de um passado que não passa.

Max acorda desse sonho, nas trevas da madrugada, não como sempre acordava. Dessa vez é diferente. Antes acordava, confessa ele: “com a sensação de que me descascaram mais uma camada protetora de pele durante a noite” (BANVILLE, 2014, p. 27) referindo-se a perda de sua esposa. Contudo, após esse sonho ele estava

com a convicção de que alguma coisa tinha acontecido, ou ao menos fora iniciada. Imediatamente, e pela primeira vez em nem sei quanto tempo, lembrei-me de Ballyless e da casa na Station Road, e da família Grace, de Chloe Grace, não sei dizer por quê, e foi como se num instante eu tivesse deixado a escuridão e entrado numa mancha de sol claro, impregnado de sal. Durou apenas um minuto, menos de um minuto, aquela feliz sensação de leveza, mas me indicou o que fazer, e aonde eu devia ir. (BANVILLE, 2014, p. 27-28)

Logo após essa incursão nesse espaço de sua infância, Max e sua filha regressam à sua casa, à sua cidade, quando “[n]o caminho para casa, ela fez questão de dirigir [...] disse que eu estava bêbado demais” (BANVILLE, 2014, p. 60-61). No segundo momento, movido por um desejo de estar naquele local, de sentir a atmosfera do passado, e mesmo se inspirar na sua produção escrita sobre Bonnard (pintor francês), Max aluga um quarto em *The Cedars* e sozinho retorna àquela casa que tanto lhe suscitou lembranças. Assim, Max, no seu regresso, vislumbra uma cena de criança conservada em sua memória, no momento em que Rose está lavando os cabelos. Esse momento, que até parece uma cena de pintura, como tantas outras que aparecem ao longo da narrativa, em que

a memória rejeita o movimento, preferindo imobilizar as coisas, e como ocorre com tantas dessas cenas rememoradas revejo esta como um *tableau*. Rose de pé, debruçada para a frente com as mãos nos joelhos, o cabelo a lhe cair do rosto numa cortina longa e reluzente que gotejava espuma de sabão. (BANVILLE, 2014, p. 191)

Rose é a moça responsável pelo cuidado com as crianças, os gêmeos Myles e Chloe, ela é a babá, por assim dizer, da família Grace. Segundo Max, “ela teria, o que, dezenove anos, no máximo vinte” (BANVILLE, 2014, p. 192). É uma sobrevivente, da mesma forma que ele. Ao retornar a *The Cedars*, o protagonista encontra-a como a responsável pela casa. Inicialmente é tratada por Miss Vavasour e somente depois é reconhecida e revelada na narrativa como Rose. Assim, pelo ato de lembrar, ao reconstruir, como Halbwachs (2017) defende, Max traz para a sua realidade atual, momentos, pessoas, objetos que há tempo ficaram perdidos no passado. Um dos momentos que ele reconstrói refere-se à sua infância, quando ele sentia prazer na procura de ninhos e ovos. O excerto a seguir ilustra bem isso: “E me lembro do matiz exato daquelas pintas castanhas, tão semelhantes às sardas nas faces pálidas de Avril e nas laterais do seu nariz. Trago a memória desse momento comigo há meio século, como o emblema de alguma coisa definitiva, preciosa e irrecuperável” (BANVILLE, 2014, p. 140).

Quando Max vai embora da cidade de *Ballyless* e retorna pela segunda vez, pouco tempo depois, ele espera encontrar ali um pouco da família Grace e de sua infância, pois ainda

continua preso a esse passado – a casa torna-se um lugar de memória. Na crítica de Claire: “Você vive no passado”, Max termina por concordar: “Ela tinha razão, no fim das contas” (BANVILLE, 2014, p. 56). Pierre Nora (1993) defende a existência de lugares artificiais, construídos para guardar memórias, como monumentos e museus, o que subentende aqui que *The Cedars*, mesmo não sendo construído sob essa perspectiva de lugar artificial, acaba ganhando a representação de um lugar memorialístico autêntico de maneira natural, pois mesmo sendo material, um monumento, está investido de significado para Max, que ali obteve experiências de vida, tornando-se um local de inúmeras memórias. A história pessoal vivida naquele espaço marcou a trajetória de vida de Max.

Max Morden carrega consigo tanto as lembranças da família Grace quanto as de sua esposa Anna, afinal, essas pessoas se mantêm vivas em sua memória. O luto no presente de Max o influencia nesse ato recordativo, tanto que ele decide voltar ao *The Cedars* e pela dor reconstruir, trazer de volta esse passado permeado por inúmeras lembranças boas e dolorosas. O luto que segundo Comte-Sponville (1997) é capaz de deixar a vida profundamente dolorosa. Para esse refazer memorialístico, ele se utiliza da escrita mnemônica como um relato terapêutico na superação de seu trauma e luto. Ao final da narrativa, quando está indo embora de *The Cedars*, o coronel Blunden – hóspede da casa e aquele que salvou Max de seu quase afogamento – entrega a ele de presente uma caneta-tinteiro da qual Max deixa claro sobre a realização de sua escrita mnemônica, uma metalinguagem:

O Coronel está caminhando no andar de cima, produzindo sons discretos mas bem claros; acha bom que eu esteja indo embora. Eu sei disso. Agradei-lhe por sua ajuda na noite passada. “Acredito que o senhor salvou a minha vida”, disse eu, enquanto me ocorria que tinha sido isso mesmo. Muitos sons bufados e pigarros — *Nem fale nisso, meu caro, era só o meu dever!* — e a mão dando um aperto rápido no meu braço pouco abaixo do ombro. Chegou até a me dar um presente de despedida, uma caneta-tinteiro, da marca Swan, que deve ter a mesma idade dele, imagino, ainda na caixa, num leito de papel de seda amarelo. É com ela que estou escrevendo estas palavras; tem um movimento elegante, é macia, rápida e só produz manchas muito de vez em quando. (BANVILLE, 2014, p. 225)

Max empreende, ao longo da narrativa, um relato mnemônico de compreensão de sua própria história. Ambas as experiências de morte, da infância e da velhice, juntamente com o trauma sofrido – a morte dos gêmeos –, vão contribuir na composição escrita realizada por Max, podendo-se dizer que se trata de um relato terapêutico. Inicialmente, Max objetivava ou era apenas uma desculpa, em sua viagem de regresso à *The Cedars*, encontrar um local ideal para escrever seu ensaio sobre arte, em especial sobre seu pintor favorito, Pierre Bonnard. No entanto, essa ideia acabou sendo abandonada quando ele entrou em contato com a atmosfera

nostálgica da casa e com as lembranças de momentos vividos ali. A personagem compreende que essas histórias deveriam permanecer de alguma forma, então ele utiliza do seu relato memorialístico escrito para resgatar o seu passado, afinal, “as coisas permanecem enquanto os vivos se extinguem” (BANVILLE, 2014, p. 10). Aqui se encaixa a discussão empreendida por Aleida Assmann (2018) sobre a metáfora da escrita, que tem por objetivo manter viva a memória sobre algo ou alguém, numa perspectiva da escrita como monumento de palavras. O romance *O mar* é, sobretudo, a presentificação do passado pela escrita de um sobrevivente que testemunhou a extinção de clãs: aquele que ele teve com os irmãos Grace e aquele outro que ele participou com a esposa, Anna.

A narrativa é perpassada, como uma tela de pintura, por imagens e quadros mnemônicos que vão sendo pintados por Max, enquanto narrador, ao empreender esse retorno ao passado. É constante a referência a quadros de pintores franceses, em especial a Bonnard, com as *Baignoires* (Banheiras). Max retoma essa tela em referência a sua esposa Anna, que gastava uma parte de seu tempo em longos banhos na banheira, assim como Marthe, esposa de Bonnard, fonte de inspiração para as telas.

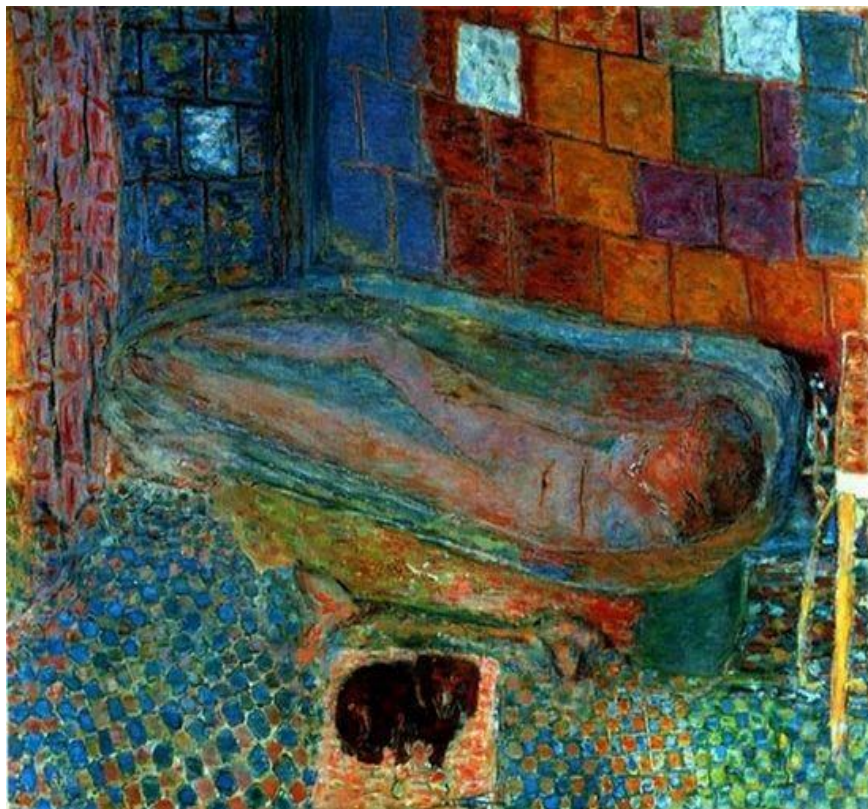
O protagonista confessa que Anna, doente, foi embora da sua vida aos poucos, e que ela sentia prazer nos “longos banhos de banheira à tarde. Eles a acalmavam, dizia ela. Por todo o outono e todo o inverno daqueles doze meses de sua lenta demorada, ficamos encerrados em nossa casa junto ao mar, exatamente como Bonnard e sua Marthe em Le Bosquet” (BANVILLE, 2014, p. 134). Bonnard se inspirava em sua mulher nos banhos de banheira, Max fazia o mesmo com sua mulher Anna nos fins de tarde numa fria despedida. Esses “quadros finais de banho que Bonnard pintou, com Marthe já septuagenária, ele ainda a representava como a adolescente que julgou que ela fosse quando a conheceu” (BANVILLE, 2014, p. 188). Ambas, deusas dessas águas, têm em comum a morte, que chegou primeiro para elas.

Pierre Bonnard, relata Max, no ano de 1893, ao ver descer de um bonde em Paris uma bela jovem, sentiu-se imediatamente atraído por ela e a seguiu até o seu local de trabalho, uma casa em que se costurava coroas fúnebres. Logo, deu um jeito de conversar e apressar o relacionamento com a jovem Marthe de Mélny, que largou tudo para viver com o jovem Bonnard. Trinta anos depois descobriu o seu verdadeiro nome, Maria Boursin; ela tinha vinte e cinco anos e não dezesseis como havia dito no início, quando se conheceram e então finalmente se casaram. Os dois permaneceram juntos até sua morte, cinquenta anos depois. Bonnard, em 1927,

comprou uma casa, Le Bosquet, na cidade nada notável de Le Cannet na Côte d'Azur [França], onde foi viver com Marthe, ligado a ela numa reclusão intermitentemente tumultuada, até a morte da mulher quinze anos mais tarde. Em Le Bosquet, ela adquiriu o hábito de passar longas horas na banheira, e foi em sua banheira que Bonnard a pintou muitas e muitas vezes prosseguindo a série até depois da sua morte. As *Baignoires* são o apogeu triunfal de toda a sua obra. Em *Nu com cãozinho*, iniciado em 1941, um ano antes da morte de Marthe, e concluído apenas em 1946, ela aparece estendida no banho toda em rosa e malva e dourado, uma deusa do mundo flutuante, rarefeita, sem idade, ou morta ou viva, tendo a seu lado no piso de cerâmica seu cãozinho castanho, seu gênio protetor, um *dachshund*, acho eu, enrodilhado e atento em seu tapetinho no que pode ser um quadrado de luz do sol admitida por uma janela que não se vê. O estreito banheiro que é seu refúgio vibra à sua volta, pulsando em cores vivas. (BANVILLE, 2014, p. 133-134)

A seguir, a tela pintada por Bonnard dá dimensão à descrição anterior. Cores vivas contrastam com o emblema da melancolia, da morte, da solidão e do erotismo. Marthe, modelo e esposa de Bonnard, se entrega a essa pintura. Um pintor intimista dos momentos cotidianos. Anna, aqui adoecida por um tumor cancerígeno, amava os banhos de banheiro, porque eles traziam paz em meio a sua dor. Estar sozinha naquelas águas, envolta de pensamentos, parecia ser uma alenta despedida da vida.

Figura 2 - *Nu com cãozinho* (1941-46), de Pierre Bonnard



Outro aspecto interessante a ser ressaltado é a figura do cãozinho castanho, que faz companhia à mulher que está na banheira. Scliar (2008) faz referência ao cãozinho adormecido de Dürer, como sendo dominado pela melancolia. Há também uma referência à memória. No Renascimento, de maneira metafórica, o cão negro era tido como representativo da memória, pois assim como o cãozinho faz companhia à mulher da tela, a memória, envolta de tantas lembranças, configura-se da mesma forma, por vezes assombrando o ser humano.

A narrativa de *O mar* é uma arte da linguagem, bem como da própria arte, com os seus quadros representativos, telas pintadas, uma arte pela arte, de cunho memorialístico. Não somente encontra-se o pintor favorito de Max, Bonnard, como também referências a outros artistas, escritores e músicos: Van Gogh, Robert Schumann, Chopin, John Field, Vermeer, Picasso, Théodore Géricault, James McNeill Whistler, Aleksandr Púchkin, além da mitologia grega citada. Max utiliza-se desses pintores e compositores na construção de sua galeria memorialística do passado. Conforme, Simon Schama (1996), o homem está numa relação com a natureza constantemente, e que tanto essa natureza quanto a percepção do homem são inseparáveis. Essa natureza proporciona as manifestações dos mitos e da memória. Nessa natureza, a paisagem é antes de tudo, uma obra da mente, composta de camadas de lembranças e também de estratos de rochas. Dessa forma, as pinturas e desenhos retratam vidas e histórias. No momento em que se contempla uma paisagem em um quadro ou realiza-se a pintura de um esse ato emocional, se evocam imagens levando o indivíduo a outros momentos, concebendo significados.

É no presente da escrita, no quarto da antiga casa *The Cedars*, com sua aura de nostalgia, que Max ouve a Srta. Vavasour tocar levemente no piano uma música de Chopin, tentando não atrapalhá-lo na concentração de sua escrita. Max comenta: “Ela toca Chopin muito direitinho. Só espero que não comece a tocar John Field, nosso gênio local, o que eu não poderia suportar. Nos primeiros dias tentei interessá-la em Fauré, especialmente os últimos noturnos, que admiro imensamente” (BANVILLE, 2014, p. 37-38). No seu laborioso empreendimento de produção escrita, em clima de outono, num quarto em *The Cedars*, devia Max estar concentrado na produção da monografia sobre Bonnard, projeto que o envolve há tempos, mas não consegue criar, apenas produzir rabiscos. Instalou-se nele uma “constipação generalizada, porém nada puchkiniana, [termo referente à Aleksandr Púchkin, poeta russo] e não consigo trabalhar. Mas permaneço à minha mesa, empurrando os parágrafos para cá e para lá como os tentos de um jogo que não conheço mais” (BANVILLE, 2014, p. 39). Ao invés de escrever sobre a arte de Bonnard, Max escreve um relato memorialístico e, assim, vai

compondo uma tela escrita e pintada. Ele conclui que não cria, pois esse termo é grande demais para ele e pertenceria aos grandes artistas, – critica aos artistas de menor relevância –, Vuillard, ilustrador e pintor francês e Maurice Denis, pintor e escritor também francês:

Produtores de papel de parede, como Vuillard ou Maurice Denis, foram tão diligentes – eis mais uma palavra-chave – quanto seu amigo Bonnard, mas a diligência não basta, nunca basta. Não somos refratários ao trabalho, não somos preguiçosos. Na verdade, somos dotados de uma energia frenética, em espasmos, mas livres, fatalmente livres, do que poderia ser chamado de maldição da perpetuidade. Terminamos as coisas que fazemos, enquanto os verdadeiros criadores, como afirmou o poeta Valéry, acredito que foi ele, jamais terminam uma obra, limitam-se a abandoná-la. Uma bela vinheta nos mostra Bonnard no Museu do Luxembourg com um amigo, na verdade Vuillard, se não me engano, que se encarrega de distrair o vigia do museu enquanto saca sua caixa de tintas e refaz um trecho de um quadro seu em exibição ali havia anos. Os verdadeiros criadores morrem todos nas vascas da frustração. Tanta coisa a fazer, e tanto que fica a ser feito! (BANVILLE, 2014, p. 40)

O próprio pintor Bonnard tinha por amigos Édouard Vuillard, Maurice Denis e Félix Vallotton, nos quais integravam o movimento artístico pós-impressionista dos *Les Nabis* ou *Nabis*, que tem por significado, os profetas de uma nova arte ¹³. Max afirma que os verdadeiros criadores acabam morrendo nas ânsias das frustrações, deixando muita coisa para traz que não foi possível realizar, bem como ele próprio, que não concluiu sua monografia sobre Bonnard.

O protagonista e narrador escreve um relato memorialístico e terapêutico de sua própria vida, além de um laborioso trabalho com a linguagem. Ao escrever sobre um problema que esta vivendo (luto, solidão, melancolia, trauma, vício em álcool, o envelhecimento) realiza, assim, um relato terapêutico, na medida em que expõe sua dor. Isso evoca o que expressa Assmann (2018) sobre os egípcios, ao dizer que eles concluíram que a escrita é uma ferramenta poderosa contra uma segunda morte social, a do esquecimento. Essa conclusão ocorre quando vestígios de tinta preta são encontrados sobre um papiro frágil, sendo um monumento mais resistente, em detrimento dos túmulos caros. Ainda conforme Assmann (2018), a escrita torna-se criadora de novos espaços de recordação, por fim, ela é meio e metáfora da memória. Do surgimento da escrita até o século atual, ao que parece ela é a mídia de preferência para assegurar e perpetuar a memória. Halbwachs (2017) testifica que quando não se tem mais determinado grupo para manter a memória dos acontecimentos, o único modo de ainda permanecer é fixar por meio da escrita narrativa. Gagnebin (2002)

¹³ IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. *Nabis*. História das Artes, 2021. Disponível em: <<http://www.historiadasartes.com/nobrasil/arte-no-seculo-19/nabis/>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

confessa que o homem tem a necessidade de escrever, porque, desta maneira, é como se deixasse uma marca imortal, um rastro duradouro para as próximas gerações.

Vagueando em suas reflexões e seus escritos, Max recebe de sua filha Claire uma carta perguntando se ele está bem. Afinal, a sua ida a *The Cedars* se deu na presença de sua filha, que o deixou lá e voltou para sua casa. Max se questiona sobre as qualidades que sua filha possivelmente tem. Afirma para si que ela é inteligente e de muita leitura, porém não é bonita, como desejava que fosse, ou parecida com a mãe, Anna. Uma coisa Max admite: sua filha Claire é alta, com um cabelo incontrolável que, de maneira desarmônica, se espalha em seu rosto sardento, com um sorriso que mostra suas gengivas de rosa esbranquiçado, com as pernas finas, o traseiro grande e o pescoço comprido, “sempre me lembra, desgraçadamente, a Alice desenhada por Tenniel [ilustrador inglês] depois de comer um naco do cogumelo mágico. Ainda assim, Claire é corajosa e faz o melhor que pode consigo mesma e com o mundo” (BANVILLE, 2014, p. 42). Assim é Claire, que acabou abandonando “seus estudos de história da arte – Vaublin e o estilo *fête galante*; [...] para tornar-se professora de crianças retardadas num dos cortiços cada vez mais numerosos e tumultuados da cidade” (BANVILLE, 2014, p. 58). Esse estilo *fête galante* (festa galante), do século XVIII, tinha por característica representar a aristocracia francesa e sua elegância. Claire deixa isso de lado e passa a ser professora em um cortiço da cidade, para indignação de Max.

Claire, por preocupação, retorna em busca de seu pai em *The Cedars*, juntamente com o seu noivo, para surpresa de Max. Contudo, afirma Max: “[i]r embora de *The Cedars* tem muito pouco a ver com a minha vontade, digo a ela [Rose], estou sendo forçado a partir” (BANVILLE, 2014, p. 224). Nesse partir, Claire relata ao noivo a produção escrita de seu pai sobre o pintor Bonnard, porém, o que mal sabe ela é que a composição escrita não ganhou a sua forma plena:

“Ele está acabando”, informou ela ao noivo, não sem um fino verniz de orgulho filial, “um livro grande sobre Bonnard.” Nem tive coragem de dizer a ela que o meu tal *Big Book on Bonnard* – o que soa como uma coisa em que se poderiam atirar cocos – não avançou além da metade de um suposto primeiro capítulo e de um caderno repleto de pretensas reflexões, todas derivadas, muito cruas e resumidas. Bom, mas não importa. Há outras coisas que eu posso fazer. Posso ir para Paris, e pintar. Ou me recolher a um mosteiro, passar meus dias na silenciosa contemplação do infinito ou escrever um tratado de fôlego, uma Vulgata dos mortos, e já me vejo na minha cela, com a barba comprida, uma pena de ganso, um gorro e um leão manso, através de uma janela às minhas costas camponeses minúsculos à distância enrolando fardos de feno e, pairando acima da minha testa, a pomba refulgente. Ah, sim, a vida é cheia de possibilidades. (BANVILLE, 2014, p. 223)

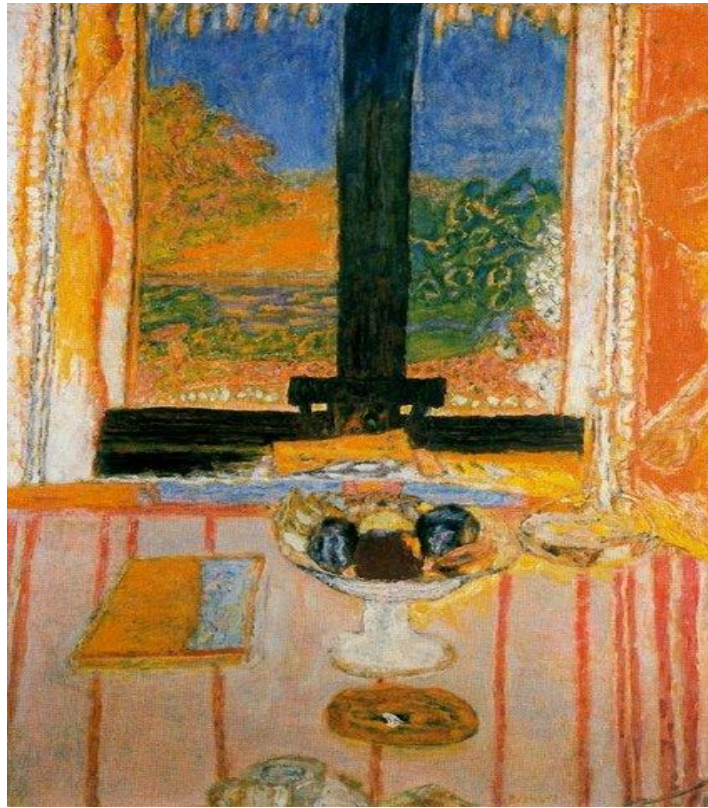
Interessante observar que Max cobra e se indigna com sua filha pelo fato de ela ter deixado uma vida mais promissora de seus estudos para ser uma professora de cortiço, quando ele próprio não alcança o sucesso na vida, não sabe onde se encontra, não tem coragem para dizer a verdade. Não termina seus escritos e finaliza dizendo que a vida é cheia de possibilidades. É justamente essa vida repleta de possibilidades que Max Morden decide evocar. Os dias juntos aos deuses, as brincadeiras de infância, tais como brincar de esconde-esconde, junto à família Grace, em um dia ensolarado na praia, em quadros nítidos de imagens, sobre os quais afirma:

Eu vejo essa brincadeira como uma série de quadros nítidos, flagrantes de movimento, todos cor e velocidade: Rose da cintura para cima correndo por entre as samambaias com sua blusa vermelha, a cabeça alta e os cabelos negros derramados atrás dela; Myles, com uma mancha de seiva de samambaia na testa à guisa de pintura de guerra, contorcendo-se para tentar livrar-se dos meus braços enquanto eu cravava os dedos com mais força em sua carne e sentia o atrito dos ossos que formavam o encaixe do seu ombro; mais uma visão passageira de Rose correndo, dessa vez na areia dura além da clareira, onde era perseguida por uma sra. Grace que ria com abandono, duas mênades descalças emolduradas por um instante pelo tronco e pelos galhos do pinheiro, além delas o brilho prateado opaco das águas da baía e um azul fosco profundo que se estendia ininterrupto até o horizonte. (BANVILLE, 2014, p. 110)

Aqui a referência as mênades, ninfas da mitologia grega, seguidoras do deus do vinho Dioniso. Essas ninfas eram completamente agitadas, selvagens, dadas a embriaguez e a lascívia¹⁴. Max vê Rose e sra. Grace correndo agitadas – pode-se dizer de certa maneira sedutoras para ele – na areia da praia e as compara com essas mênades. Na praia, outra que Max observava carinhosamente era Chloe. Sentia por ela certa atração, própria da descoberta ainda na infância – adolescência de uma aura sexual. Descrevendo Chloe, ele concede detalhes que mostram que ela tinha cabelos loiros, mas que ao molhá-los escureciam, adquirindo a cor de um trigo lustroso. O corte de cabelo consistia em uma franja que pendia sobre sua testa convexa. Max a compara, em aparência, “com a testa da silhueta fantasmagórica que paira de perfil no quadro *Mesa diante da janela*, de Bonnard, o quadro em que figuram a fruteira, o livro e a janela que, ela própria, lembra muito uma tela apoiada num cavalete, vista de trás; tudo me parece outra coisa” (BANVILLE, 2014, p. 121, grifo do autor). O recordar ocorre de maneira reconstrutiva segundo Assmann (2018). É o que o protagonista empreende ao longo da narrativa. A seguir a tela que Max cita em comparação a Chloe, de sua testa com a silhueta fantasmagórica, ao fundo do lado esquerdo.

¹⁴ Mitologia Grega. Disponível em: <<http://eventosmitologiagrega.blogspot.com/2011/11/menades-ou-bacantes-o-lado-sombrio-de.html>>. Acesso em: 03 de jan. 2021

Figura 3 - *Mesa diante da janela*, de Pierre Bonnard



Fonte: <<https://pt.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-8LT4VT>>. Acesso em: 19 de outubro 2020

De Chloe, Max passa a descrever a senhora Grace, no momento em que ela está ajudando Rose a lavar o cabelo:

A sra Grace veste um roupão de cetim azul e delicados chinelos azuis. [...] Seus cabelos estão presos atrás das orelhas por dois prendedores, ou fivelas, de tartaruga. Está claro que saiu da cama há pouco, e à luz da manhã seu rosto tem um ar cru de escultura inacabada. Seu corpo assume a mesma postura da criada de Vermeer [pintor holandês] com a jarra de leite, a cabeça e o ombro esquerdo inclinados, uma das mãos em concha por baixo da cascata espessa dos cabelos de Rose e a outra vertendo um jorro denso e prateado de água de um jarro com o esmalte rachado. (BANVILLE, 2014, p. 191-192)

Para exemplificar a comparação de senhora Grace realizada por Max, segue, logo abaixo, a famosa tela *A leiteira* (1657-58), de Johannes Vermeer, pintor holandês. Já Rose é descrita com traços exagerados, quando diz que o desvio ínfimo de seu nariz bastava para ter “a ilusão de vê-la ao mesmo tempo de frente e de perfil, como num daqueles retratos complicados de Picasso. [...] Em seguida lembrava uma madona de Duccio, melancólica, distante, esquecida de si mesma, perdida no sonho sombrio de tudo que estava por vir”

(BANVILLE, 2014, p. 192-193). O que estava por vir, a tragédia da morte dos irmãos gêmeos, na qual Rose era responsável por cuidar e estava naquele dia do afogamento, mas não conseguiu evitar a fatalidade. A narrativa não dá detalhes sobre o possível trauma que Rose pode ter vivenciado, afinal, ela estava ali presente e os gêmeos sob sua responsabilidade. Mas Max é quem vivencia o trauma mais intensamente, porque ele era ainda uma criança e estava encantado e atraído por Chloe.

Figura 4 - *A leiteira* (1657-58), de Johannes Vermeer



Fonte: <<https://artrianon.com/2017/08/18/obra-de-arte-da-semana-a-leiteira-de-vermeer/>>. Acesso em: 21 de outubro 2020.

Tanto Connie e Chloe Grace quanto Rose fazem parte do quadro memorialístico de Max. As mulheres Graces estiveram a todo instante, de maneira intrigante, e mesmo em desejos, nos pensamentos de Max. Em contrapartida, Rose, mesmo conservada na memória de Max, não teve um vínculo tão profundo com ele como as outras. Contudo, ela não deixa de ser importante para ele. Por isso, o protagonista a vê de maneira mais direta, como um retrato acabado. Sua pintura no quadro memorialístico foi menos complexa do que das Graces. Assim relata Max:

Toda hora volto a elas, as duas Graças, duas Grace, ora a mãe, ora a filha, aplicando uma pincelada de cor aqui, atenuando os relevos de um detalhe ali, e o resultado de toda essa minúcia é que meu foco nas duas resulta borrado em vez de nítido, mesmo quando recuo alguns passos para avaliar o meu trabalho. Mas Rose, Rose é um retrato acabado, Rose está pronta. Isso não quer dizer que fosse mais real ou importante para mim que Chloe ou sua mãe, de maneira alguma, só que consigo revê-la de maneira mais direta. Não pode ser por ainda estar aqui, pois a versão dela que está presente mudou tanto que mal se reconhece. [...] A presença de Rose não era tão nítida para mim quanto a de Chloe ou da sra. Grace – e como poderia ser? – mas havia alguma coisa que a fazia destacar-se, com aqueles cabelos negros como a meia-noite e a pele branca cuja pétala empoada a mais intensa luz do sol ou o mais inclemente dos ventos costeiros pareciam incapazes de afetar. (BANVILLE, 2014, p. 193-194)

Nesse trecho há uma alusão à memória reconstrutiva da qual defende Halbwachs (2017), e ao quadro *As Três Graças* (1636-1638), do pintor belga Peter Paul Rubens – logo abaixo exposto. Essa pintura, representativa das divindades gregas em estilo barroco, traz o contraste do escuro com o claro; de peles alvas, as divindades estão num ambiente escuro entre as árvores de uma floresta.

Figura 5 - *As Três Graças* (1636-1638), de Peter Paul Rubens



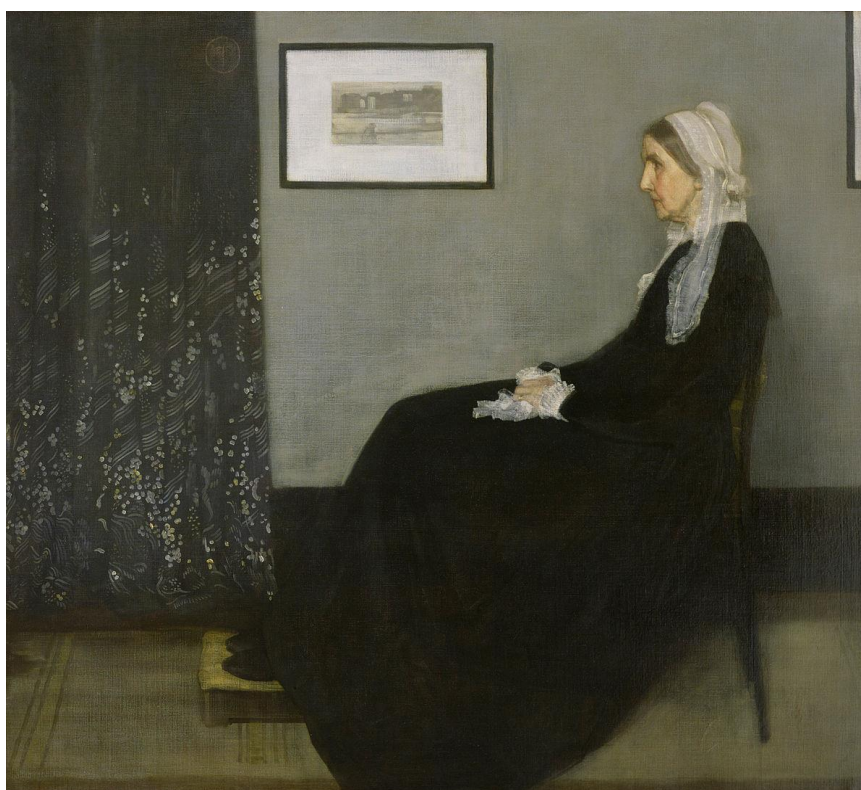
Fonte: <<http://www.filosofia.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=5>>. Acesso em: 19 de outubro 2020.

Consideradas dançarinas do Olimpo e possuidoras de beleza, acabavam sendo associadas à deusa do amor: Afrodite. O trio de jovens nuas, entrelaçadas pelos ombros, ao que parece, estão dançando com a do meio de costas para o espectador. Sendo o trio: Aglaia –

a claridade; Tália – a que faz brotar flores; Eufrosina – o sentido da alegria. O quadro busca representar as deusas afortunadas, das belas artes, conhecidas pela gratidão, pelo encanto e pelas graças ¹⁵. O trio de deusas gregas, bem como das deusas de Max: Srta. Connie Grace, Chloe e Rose permanecem nas pinceladas da memória.

Em outro momento da narrativa de sua velhice, em *The Cedars*, numa madrugada, Max deparou-se com Rose e o coronel Blunden na sala. Novamente há uma menção às artes plásticas. Rose sentou-se a uma cadeira, lembrando o quadro de James McNeill Whistler, a *Mãe de Whistler* (logo abaixo a imagem), ou mesmo o quadro *Madalena penitente*, de Georges De La Tour, enquanto o coronel – hóspede fiel da casa – esteve a andar pela sala, como num estúdio noturno do pintor francês romântico Théodore Géricault.

Figura 6 - a *Mãe de Whistler* (1871), de James McNeill Whistler



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Arranjo_em_Cinza_e_Preto_n%C2%BA1>. Acesso em: 19 de outubro 2020.

Assim se configura a cena em sua memória:

¹⁵ Secretaria da educação. *As três graças*. Disponível em: <<http://www.filosofia.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=5>>. Acesso em: 19 de out. 2020.

Sentou-se [Rose] numa cadeira a uma certa distância de mim, apoiada na parede, de lado, numa posição idêntica à da mãe de Whistler, as mãos dobradas no colo e seu rosto pendente, de maneira que seus olhos pareciam dois poços vazios de escuridão. Um lampião, que eu confundi com uma vela, ardia numa mesinha à frente dela, lançando um globo difuso de luz sobre toda a cena, que vista em seu conjunto – uma esfera de brilho tênue contendo uma mulher sentada e um homem a caminhar de um lado para o outro – podia ser um estudo noturno de Géricault, ou de La Tour. Impedido de fazer o que fosse, e abandonando qualquer esforço de entender o que estava acontecendo ou como aqueles dois tinham chegado ali, tornei a adormecer, ou a desmaiar. (BANVILLE, 2014, p. 220)

A tela *Mãe de Whistler* conhecida popularmente por esse nome é originalmente chamada *Arranjo em Cinza e Preto nº 1*, de 1871. Consiste na possível representação da mãe do artista, sentada com as mãos nos joelhos a olhar fixamente e vagamente para o nada. Mais tarde essa tela torna-se representativa de valores maternos, familiares. Contudo, aqui nesse momento, essa associação que Max realiza da tela com Rose remete a um estado de melancolia, de tristeza, que são características tanto do protagonista Max quanto de Rose. Uma posição taciturna de reflexão.

Como observado, as artes plásticas aparecem como imagens que ao serem evocadas por Max, ajudam-no a compor seu relato memorialístico. Há uma memória pincelada por lembranças, às vezes, tão claras e outras tão vagas. Afinal, recordar é trazer ao coração o que estava oculto ou esquecido, como confessa Santo Agostinho (1980). Max afirma: “[o] passado pulsa dentro de mim como um segundo coração” (BANVILLE, 2014, p. 17). Esse processo reconstrutivo elaborado por Max enquanto narrador e protagonista, em uma recordação movente do passado, é fortemente influenciado pela solidão e pela dor, sentimentos que o envolvem no presente, devido a partida de Anna e a chegada da velhice. Cronos, deus do tempo, tem aqui força nesse processo rememorativo, uma vez que o momento retratado é o da finitude da vida e da passagem inclemente do tempo que apaga memórias. A memória tenta vencer o tempo, a transitoriedade da vida, e essa luta se dá pela escrita. Max então confessa sua busca por refúgio:

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. 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. (BANVILLE, 2014, p. 56)

O que Max deseja com sua escrita é que, através do seu relato memorialístico, por vezes angustiante e terapêutico, mantenham-se asseguradas as suas memórias pessoais, das quais fazem parte sua esposa e a família Grace, para isso, lutando contra o apagamento das

lembranças provocado pela ação do tempo. Esse desaparecimento mnemônico é representado pelo mar letéico, que com suas águas traiçoeiras levaram Myles, Chloe e uma parte de Max. O mar letéico aqui faz alusão ao rio *Lete* que tinha por função apagar as memórias da vida passada antes de entrar no paraíso, isso para a mitologia grega, conforme Harald Weinrich (2001). A arte da memória, apoiada na escrita e na pintura, busca vencer a limitação do homem e sua finitude. Essas formas artísticas da memória são meios de manter vivo o passado para que este não seja esquecido, permanecendo após a morte, conforme teorizou Assmann (2018), os traços do passado.

A personagem principal recorda as lembranças dos que já não se encontram mais, bem como busca entender sua própria história, encontrar a si mesma, sua identidade. Por fim, a memória é essa faculdade importante na constituição da identidade. Esta é para Candau (2016) marcada pela relação com o outro, mesmo que seja a partir de conflitos. Na sua relação com Anna, Max afirma:

o que encontrei em Anna desde o início foi um modo de concretizar a fantasia de mim mesmo. [...] Desde que me entendo por gente, eu sempre quis ser outra pessoa. [...] Eu me conhecia, bem até demais, e não gostava do que conhecia. E mais uma vez preciso qualificar melhor. Não era do que eu era que eu desgostava, ou melhor, da minha pessoa singular, essencial – embora eu deva admitir que a mera ideia de uma identidade essencial e singular já é problemática –, mas do amontoado de afetos, inclinações, ideias recebidas, tiques de classe, que meu nascimento e minha formação me tinham legado à guisa de personalidade. Em vez de uma personalidade. Nunca tive personalidade, não como os outros têm, ou acham que têm. Sempre fui distintamente um ninguém, cujo desejo mais ardoroso era tornar-se um alguém indistinto. Sei do que estou falando. Anna, eu vi de imediato, seria o instrumento da minha transmutação. Ela era o espelho de parque de diversões em que todas as minhas deformações seriam corrigidas. (BANVILLE, 2014, p. 186-187)

O protagonista, por meio de uma relação com Anna, amigável e conflituosa ao mesmo tempo, busca compreender a si mesmo, conforme revela: “Quem, senão eu mesmo, era eu? Os filósofos nos dizem que somos definidos e adquirimos nossa existência através dos outros. [...] E pergunto: quem haveria de me conhecer, senão Anna? Quem haveria de conhecer Anna, senão eu? Perguntas absurdas” (BANVILLE, 2014, p. 187). Conforme Tomaz Silva (2000), a identidade é um processo, uma construção, portanto instável. Para Pollack (1992) a identidade carrega a ideia de uma imagem de si, para si e para os outros. Diante da indagação do próprio eu, há identidades que se constroem nas relações conflituosas, por atritos e tensões, que no caso de Anna e Max terminavam em risos, porque, afirma Max: “Brigávamos com a intenção de sentir alguma coisa, de nos sentirmos reais, auto-criação que éramos os dois. Que era eu” (BANVILLE, 2014, p. 188).

A primeira experiência de alteridade se manifesta a Max quando ele ainda era criança, em sua relação com Chloe. Uma alteridade ambivalente, pois ela era uma deusa. Depois de sua breve paixão pela senhora Connie Grace, Max se apaixona em seguida por sua filha, Chloe. Isso posto, declara ele:

Em Chloe, eu tive a minha primeira experiência da absoluta alteridade das outras pessoas. E não é exagero dizer – bem, na verdade é, mas vou dizer de qualquer jeito – que em Chloe o mundo se manifestou pela primeira vez para mim como uma entidade objetiva. Nem meu pai e minha mãe, meus professores, as outras crianças, nem a própria Connie Grace, ninguém até então na minha vida tinha sido real como ela era. E se ela era real, eu também, de repente, também era. Ela foi, acredito, a verdadeira origem em mim da consciência de mim mesmo. Antes, existia uma coisa e eu era parte dela, agora havia eu e tudo que não era eu. Mas aqui também existe uma torção, uma dobra de complexidade. Separando-me do mundo e concedendo-me a consciência de mim mesmo assim separado, ela me expulsou daquela sensação de imanência de todas as coisas, essas coisas todas que antes me incluíam, em que até então eu tinha vivido, numa ignorância mais ou menos bem-aventurada. Antes eu vivia protegido, agora estava em campo aberto, ao ar livre, sem refúgio à vista. E não sabia que nunca mais voltaria para dentro, atravessando aquele portal cada vez mais estreito. (BANVILLE, 2014, p. 146)

Max empreende seu resgate mnemônico com nostalgia e angústia, buscando entender um pouco mais da vida e de suas intempéries, bem como sobre si mesmo. A família Grace, Rose e Anna fazem parte dessa galeria de recordações e construções memorialísticas e identitárias do protagonista. O mar letéico representa a força do esquecimento, que com a sua fúria, devora os irmãos gêmeos, levando-os embora e deixando Max traumatizado. Memórias fragmentadas que tendem a se apagar, e que o protagonista se esforça por trazê-las à tona. Ele constrói às pinceladas, ora borradas, ora claras, seu quadro memorialístico sobre a efemeridade da vida e tenta manter vivas as lembranças daqueles que já se foram.

3.2 Configurações topográficas e a interação perceptiva em *O mar*. A perspectiva do trauma, solidão e do luto.

*Mas eu não quero solicitude.
Eu quero raiva,
vitupérios,
violência.*

John Banville, *O mar*

O mar é motivo de fascínio e mistério para o homem desde o início da humanidade. Na literatura, na música, no teatro, nas pinturas o mar tem o seu destaque, dado o seu

simbolismo. Na literatura de maneira geral, desde poetas a escritores, é recorrente a figura do mar. Pelo mar se desbravou novas terras e criou se imaginários de monstros que o habitavam. Por ele também se figura a temática dos deuses, dentre eles: Poseidon (o grande deus dos mares); Ponto (deus primordial dos oceanos); Tálassa (deusa primordial dos oceanos); Nereu (deus dos peixes e conhecido como o Velho Mar); Tétis (ninfa do mar e líder das nereidas) ¹⁶.

Na simbologia do mar, da areia, da cor azul e da água, com os seus respectivos significados, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1989, p. 592), em *Dicionário de símbolos* ressaltam que o mar é “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e renascimentos. [...] o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte”. E mais, o mar é representativo de sua grandiosidade, de sua vivacidade e, ao mesmo tempo, da força avassaladora de suas águas, capazes de aniquilar o ser humano. Ainda conforme os autores: “É por mar que os deuses (Tuatha Dé Danann, *tribo da deusa Dana*) chegaram à Irlanda e é por mar que se vai para o Outro Mundo” (1989, p. 593, grifos dos autores). Aqui há a representação do mar em relação à mitologia das divindades irlandesas, momento em que se liga a uma transfiguração da vida de um plano a outro, o pós-morte. A deusa Dana é considerada a mãe irlandesa dos deuses, dos pertencentes à tribo dos *Tuatha Dé Danann*, povos que ocuparam a Irlanda em determinado momento de sua história, segundo rege a mitologia. Já a simbologia da areia, integrante do mar pela sua extensa faixa à margem, conhecida como praia, desvela que ela “é purificadora, líquida como a água, abrasiva como o fogo. Fácil de ser penetrada e plástica, a areia abraça as formas que a ela se moldam. [...] É, efetivamente, como uma busca de repouso, de segurança, de regeneração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 79).

Já a cor azul, representativa – em grande parte – dos mares e oceanos, é, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1989, p. 107-108), a mais profunda e fria das cores, “é o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário” e “sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana”, transcendental. Na abordagem dos autores, no Egito, a cor azul era a representação da verdade. Acrescenta-se a isso que a verdade, a morte e os deuses andam permanentemente juntos, por essa razão, que a cor azul-celeste é o limiar que faz a separação dos homens com os que governam o seu destino, do Além. O azul sacralizado é a representação do campo Elísio exprimindo a vontade dos deuses. O campo Elísio é conhecido, na mitologia grega, como o paraíso onde as almas descansariam tranquilamente. Para os autores em discussão (1989, p. 15-18), a água pode ser

¹⁶ Mitologia grega Br. *Deus do mar*. Disponível em: <<https://mitologiagrega.net.br/deus-do-mar/>>. Acesso em: 05 de out 2020.

vista como elemento simbólico e representativo, é “fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” e se reduz “a três temas dominantes: fontes de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”. A água transmite a ideia de purificação e renovação, pois ela restabelece o ser num estado novo, antes apagando a história. Ela também está no desencadeamento turbulento de suas águas como representação das grandes calamidades. Posto isso, essas águas agitadas correspondem ao mal, a desordem, conseqüentemente, isso significa a tristeza e a morte. Valendo-se disso, o mar, o rio, a ribeira caracterizam o curso da existência humana com suas inconstâncias dos desejos e dos sentimentos. Já em textos irlandeses, a água é um elemento que está subordinado aos druidas que detinham o poder de ligar e desligar a comunicação da vida. Cabe ressaltar que os druidas eram conhecidos como sacerdotes do povo céltico, sábios ligados à natureza, em que os druidas maus do rei Cormac ligaram e submeteram os habitantes do Munster pela sede, mas o druida Mog Ruith os desligou. Mog Ruith é considerado um poderoso druida dentro da mitologia irlandesa. Por fim, a água é a expressão das energias inconscientes, das motivações secretas e desconhecidas, das virtudes incertas da alma (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 20-22).

Na música, uma sinfonia chamada *La Mer* (1905), de Claude Debussy, evoca as forças dos ventos e ondas, além dos mistérios do mar. Classificada como uma peça sinfônica do movimento impressionista, que traz a atmosfera do mar para o público, a peça é dividida em três movimentos, com nomes referentes à atmosférica do mar, sendo eles: Do Amanhecer ao Meio-dia no Mar; Jogo das Ondas; Diálogo Entre o Vento e o Mar ¹⁷. Em 1943, o cantor francês Charles Trenet compôs a música *La mer* (O mar) e somente em 1946 ele canta a música. Segue um trecho traduzido da canção: O mar/que se vê dançar ao longo dos golfos claros/tem reflexos de prata,/O mar,/reflexos mutantes/sob a chuva [...] O mar/embalou-os/ao longo dos golfos claros/e (ao longo) de uma canção de amor/O mar/embalou meu coração para a vida ¹⁸.

Na Bíblia, o mar é um dos primeiros elementos da criação divina, quando houve separação entre águas e terras. No livro primeiro de Gênesis Deus declara: “Ajuntem-se as águas debaixo dos céus num lugar; e apareça a *porção* seca. E assim foi. E chamou Deus à porção seca Terra; e ao ajuntamento das águas chamou Mares. E viu Deus que era bom” (Gn. 1:9-10, grifo do tradutor). O mar também é visto como um lugar de aflição, medo,

¹⁷ Michael Cirigliano II. Hokusai and Debussy's Evocations of the Sea. In: *The Metropolitan Museum of Art*. 22 de jul 2014. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2014/debussy-la-mer>>. Acesso em: 20 de out. 2020.

¹⁸ Letras. *La mer*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/charles-trenet/40867/traducao.html>>. Acesso em: 29 de dez. 2020.

tempestades. E que Deus tem o poder de acalmar, assim fala Davi no livro de Salmos: “Tu dominas o ímpeto do mar; quando as suas ondas se levantam, tu as fazes aquietar” (Sl. 89:9). O mar é o local do esquecimento, do perdão de Deus para com o homem, como sugere o livro do profeta Miquéias: “Tornará a apiedar-se de nós, subjugará as nossas iniquidades e lançará todos os nossos pecados nas profundezas do mar” (Mq. 7:18) ¹⁹.

O mar é paradoxo. Ora visto como belo e calmo, ora visto como perigoso e revoltoso. Águas que trazem renovo, águas que trazem a morte. Mas sem dúvida que mostra o quão pequeno é o ser humano diante de sua imensidão e de seus mistérios. Mesmo após anos de fascínio e investigação do mar, há ainda muitos locais que o homem não conseguiu ter acesso e nem mesmo descobriu.

Um clássico da literatura, o poema *Odisseia* conta a longa navegação de Ulisses, herói da mitologia grega, que luta bravamente contra os perigos do mar e os seres que o habitam. Assim como esse poema épico, outras narrativas têm o elemento mar na sua composição, a dita literatura marítima. De clássicos a contemporâneos o mar está em: *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe; *A balada do velho marinheiro* (1797–1798), de Samuel Taylor Coleridge; *A Narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), de Edgar Allan Poe; *Moby Dick* ou *A Baleia* (1851), de Herman Melviller; *Os Trabalhadores do Mar* (1866), de Victor Hugo; *Mocidade: uma narrativa* (1898), de Joseph Conrad; *O lobo do mar* (1904), de Jack London; *Mar morto* (1936), de Jorge Amado; *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945), de Cecília Meireles; *O Velho e o Mar* (1953), de Ernest Hemingway; *Relato de um Náufrago* (1955), de Gabriel García Márquez; *A menina do mar* (1958), de Sophia De Mello Breyner Andresen; *Cem dias entre céu e mar* (1985), de Amyr Klink; *Nós, os Afogados* (2006), de Carsten Jensen, entre outros ²⁰.

Como visto, o mar é figura central no romance em análise, mais do que isso, ele é uma metáfora da vida. É o fio condutor do romance. A simbologia do mar como elencaram acima Chevalier e Gheerbrant (1989), é a dinâmica da vida, do sair e regressar ao mar. Do mar vem a vida, a força, o renascer, mas também pode vir a morte que consome os que nele se aventuram em suas águas furiosas e em sua profundidade. Conforme a mitologia irlandesa, o mar é sinônimo da pós-morte, do outro plano com o fim da vida terrena. Por isso, a narrativa já começa declarando que o mar levou os deuses gêmeos Myles e Chloe, num dia em que a maré estava diferente do habitual. Assim declara o narrador Max Morden:

¹⁹ BÍBLIA. *Bíblia Sagrada Fonte de Bênçãos*: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: João Ferreira de Almeida. Revista e Corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

²⁰ Rodrigo Villela. *Literatura marítima*. Disponível em: <<http://leiaparaviver.com.br/literatura-maritima/>>. Acesso em: 20 de dez. 2020.

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, atingindo alturas inauditas, pequenas ondas rastejando sobre a areia crestada que havia anos só era umedecida pela chuva e chegando a lambear a base das dunas. O casco enferrujado do cargueiro encalhado 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. As aves marinhas vagiam e mergulhavam, em nada afetadas, ao que parece, pelo espetáculo daquela vasta bacia de água que inchava como uma bolha, de um azul de chumbo e com um fulgor maléfico. Pareciam anormalmente brancas, naquele dia, essas aves. As ondas depositavam na areia uma franja de espuma impura e amarela. Vela alguma desfigurava o horizonte alto. Não voltei a nadar, não, nunca mais. (BANVILLE, 2014, p. 09)

Como dito anteriormente, se o mar ora representa tranquilidade e paz, ora representa também força, violência, turbulência, agitação, gerando medo e angústia. Aqui o afogamento dos irmãos representa esse mar feroz que traga, leva a morte. A própria descrição desse espaço, no dia em que os irmãos morreram, representa o estado de espírito do narrador-protagonista Max. Um estado permeado pela melancolia, tristeza. A maré estava diferente do habitual, com ondas diferentes, chegando aos locais que antes não chegava. Até o navio de carga que há anos estava abandonado na baía, com agitação diferente do habitual, parecia segundo Max querer sair do seu local. As águas se avolumavam obscurecidas de um resplendor maléfico. E, ironicamente, nesse cenário, as aves estavam estranhamente brancas e a mergulharem, como se nada estivesse acontecendo, ou melhor, prestes a acontecer. Uma tragédia que lhe marcaria a vida. Max nunca mais volta a nadar, depois desse dia tão fora do habitual e que acaba lhe tirando seus amigos, seus “deuses” eternamente. Interessante ressaltar que esse romance é escrito por um irlandês, e que a Irlanda é uma ilha, portanto cercada de águas.

A autora Kathleen Costello-Sullivan (2018), em *My Memory Gropes in Search of Details*, analisa os traumas fundadores da narrativa de *O mar*. Segundo ela,

[e]mbora muitos dos romances de Banville reflitam um envolvimento com questões de perda, memória e identidade, *O mar* sem dúvida fornece o retrato mais abrangente de perda traumática no cânone de Banville. A narrativa destaca a natureza não processada do luto de Morden; suas memórias e lutas com o passado apresentam um exemplo clássico de alguém que passou por um trauma significativo. As memórias fragmentadas e não confiáveis de Morden, seu afeto dissociado, seu comportamento autodestrutivo e seu recurso obsessivo ao passado refletem manifestações típicas de sofrimento emocional e psicológico e memória traumática. (COSTELLO-SULLIVAN, 2018, p. 34)²¹

²¹ Although many of Banville's novels reflect an engagement with issues of loss, memory, and identity, *The Sea* arguably provides the most comprehensive portrait of traumatic loss in Banville's canon. The narrative

Essa perda traumática para o protagonista Max atinge-o nos extremos de sua vida – infância e velhice – na morte dos irmãos gêmeos e na morte da esposa por câncer. Sobretudo, observa Costello-Sullivan (2018, p. 35): “A morte recente de Anna, portanto, desencadeou seu retorno ao espaço e ao lugar de um trauma formativo anterior”²². Esse trauma anterior é justamente a morte por afogamento dos gêmeos Myles e Chloe presenciado por Max. A perda de sua esposa Anna, já no início de sua velhice, desencadeia esse processo traumático do passado não superado. Ocasiona também dor, pela ideia de mais uma perda significativa e que não pode ser evitada.

Conforme apresenta Costello-Sullivan (2018, p. 38), “[d]ois eventos importantes no passado de Morden – a natureza e o colapso do casamento disfuncional de seus pais e as mortes dos gêmeos Myles e Chloe – predisõem-no a uma reação agressivamente traumatizada à morte de Anna”²³. Dessa maneira, é possível observar esses traumas fundadores que acompanham Max, desde o casamento conturbado de seus pais, o abandono de seu pai, a amargura de sua mãe, a morte de seus amigos no mar – em especial Chloe por estar envolvido emocionalmente –, tudo isso no período de sua infância, até a vida adulta ao lidar com a distância afetiva de sua filha Claire, logo em seguida com a morte de sua esposa. Esse cenário leva-o a essa reação agressiva e traumática da morte de Anna, como a autora supracitada comenta. Por fim, seu vício em álcool, talvez seja uma maneira de lidar com o possível esquecimento do cenário traumático que o acomete, o de luto e de sofrimento.

Esses traumas fundadores, associados à sua tentativa de escrever, narrativizar suas experiências angustiantes, tem para o leitor de *O mar* uma representação mais ampla, a

das consequências psicológicas da experiência traumática até o momento: a fratura de identidade, o efeito na memória, os comportamentos autodestrutivos e as distorções temporais. Embora cada trauma discreto no romance tenha suas próprias consequências – auto-culpa e alienação de sua família, a memória fragmentada da perda de Chloe, dissociação e constrição do trauma secundário da doença e morte de Anna – todos os traumas são combinados por meio do funcionamento da memória traumática enquanto Morden navega por sua perda recente e seu passado doloroso juntos. (COSTELLO-SULLIVAN, 2018, p. 51-52)²⁴

foregrounds the unprocessed nature of Morden's mourning; his memories and struggles with the past present a classic example of someone who has experienced significant trauma. Morden's fragmented, unreliable memories, his dissociated affect, his self-destructive behavior, and his obsessive recourse to the past reflect typical manifestations of emotional and psychological distress and traumatic memory.

Todas as traduções são de minha autoria e serão mencionadas por uma nota de rodapé com o texto original.

²² Anna's recent death has thus triggered his return to the space and place of an earlier, formative trauma.

²³ Two major events in Morden's past—the nature and collapse of his parents' dysfunctional marriage and the deaths of twins Myles and Chloe—predispose him to an aggressively traumatized reaction to Anna's death.

²⁴ of the psychological consequences of traumatic experience to date: the fracturing of identity, the effect on memory, the self-destructive behaviors, and the temporal distortions. Although each discrete trauma in the novel

A perda recente de sua esposa para o câncer e um passado de dor, marcado pela morte e abandono, se configuram mediante uma memória traumática em associação com uma escrita terapêutica. A exposição de seus traumas interiores pela escrita, revelando sua necessidade de narrar, testemunhar sua dor. É preciso conhecer a verdade do que está enterrado para poder viver a vida, conforme Laub apud Seligmann-Silva (2002). Afinal a escrita é um monumento por palavras que permanece para a posteridade e ajuda Max na superação de seu trauma.

A presença física já não é mais possível, porém a permanência continua na memória, às vezes fragmentada, mas constante. Como Costello-Sullivan (2018) expõe, a morte de Anna é recebida por Max como uma afronta da vida, de um trauma fundador anterior, não processado, a morte dos gêmeos. É como se todos fossem embora e Max permanecesse, tornando-se ele, então, o homem-memória de que fala Ecléa Bosi (1979) ou mesmo o homem-memória de Pierre Nora (1992) que assegura a memória coletiva. Da infância à vida adulta, partidas significativas fazem parte da trajetória de Max e lidar com isso não é simples. Seu pai, homem de gestos e piadas violentas, que ele mesmo comenta, foi embora para Inglaterra e deixou-o para trás com sua mãe, que acaba se tornando ainda mais amargurada: “Era um homem violento, um homem de gestos violentos e piadas violentas, mas tímido também, não admira que nos tenha deixado, que tenha tido de nos deixar” (BANVILLE, 2014, p. 36). Max, para se aliviar das tensões vividas, vê na nova família que chega a *The Cedars*, uma oportunidade de distração e de elevação. Senhora Connie Grace, tão empoderada, acaba exercendo fascínio em Max, e somente depois sua filha, Chloe Grace, com a mesma idade de Max, por volta dos onze anos, será o seu motivo de admiração. O passado assombra Max, em que “[a]s mortes de Chloe e Myles provavelmente constituem o trauma mais fundamental do passado de Morden, ao qual ele é jogado de volta associativamente com a morte de sua esposa” (COSTELLO-SULLIVAN, 2018, p. 40) ²⁵. Segundo Seligmann-Silva (2002), o sujeito traumatizado é assombrado pelo retorno ao evento passado de seu trauma.

A perda de Anna, afirma Costello-Sullivan (2018, p. 39-40) faz com que Max recorde a traição de seu pai. Isso explica sua raiva obscena reprimida ao se referir a ela como uma traidora por estar deixando-o. Raiva essa que demonstra uma sensação de abandono anterior, refletindo o comportamento de uma mãe depressiva. Max expressa: “Sua puta, sua puta de

has its own consequences-self-blame and alienation from his family, the fragmented memory from Chloe's loss, dissociation and constriction from the secondary trauma of Anna's illness and death-all traumas are combined through the workings of traumatic memory as Morden navigates his recent loss and painful past together.

²⁵ The deaths of Chloe and Myles likely constitute the most foundational trauma of Morden's past, to which he is cast back associatively by his wife's death.

merda, como é que tem coragem de ir embora e me deixar aqui assim, me debatendo com a minha própria vileza, sem ninguém além de mim mesmo para me salvar. *Como é que tem coragem*” (BANVILLE, 2014, p. 169, grifo do autor).

Max é também um narrador detalhista, apegado às descrições, mas por se tratar de uma narrativa pelo viés de uma memória traumática, há momentos em que falha. A própria memória não consegue ser totalmente fiel as suas imagens projetadas. O sujeito que recorda rearranja suas lembranças, compõe conforme seu estado de espírito e seu presente. O que Max recorda não é pelo filtro de uma criança, mas sim por um adulto aos sessenta anos, que já vivenciou muitas coisas na vida. Costello-Sullivan (2018) expõe que o protagonista aqui tem dificuldades em se relacionar, há um bloqueio, pelo medo do que possa vir acontecer. Max é inseguro e se esconde por trás de uma retórica bem desenvolvida. Conforme Costello-Sullivan (2018, p. 38), Morden, além de inseguro, é um fracasso, pois, “[s]ua linguagem floreada vai além da mera insegurança acadêmica. Sua postura arrogante, natureza antipática e brincadeiras linguísticas refletem limitações emocionais e psicológicas, bem como um esforço para criar um eu funcional de uma identidade fragmentada”²⁶.

Aleida Assmann (2018) afirma que o trauma não está apenas na representação mental, mas está inscrito no corpo. O indivíduo carrega consigo por toda a vida a experiência do trauma, em graus menores ou maiores. O trauma obviamente existe sob a condição de um acontecimento ou do psiquismo. É certo que na narrativa do romance o trauma provocado pela morte dos irmãos gêmeos traz consequências para Max ao longo de toda a sua vida. O protagonista não volta mais a nadar, tem dificuldade em se relacionar, de encontrar a si mesmo, e isso, em um presente escrito da narrativa que concerne no seu processo de envelhecimento. Max, que foge durante muito tempo do seu passado, após a morte de Anna, vê essa situação sendo modificada. Ele precisa regressar para compreender e solucionar seu passado, para melhor lidar com ele. Somente após a sua imersão física – nesse período retorna a *The Cedars* – pelo viés da escrita memorialística e terapêutica vê seu processo de superação começando a se desenvolver.

É justamente a morte tão recente de Anna, conforme Costello-Sullivan (2018), que condiciona Max ao luto, esse sentimento se prolonga quando ele volta ao espaço da casa, *The Cedars*, ao sul da Irlanda, em *Ballyless*. O que o leva a escrever sobre aquele verão trágico e infeliz. Apesar de que a sua suposta escrita seria sobre o pintor Pierre Bonnard, na

²⁶ His florid language thus goes beyond mere academic insecurity. His arrogant posture, unsympathetic nature, and linguistic play reflect emotional and psychological limitations as well as an effort to create a functional self from an otherwise fragmented identity.

verdade, se revela a de sua vida e a das experiências de sua infância em associação à dor do luto. A casa *The Cedars*, alugada em todos os verões por um hóspede diferente, recebe naquele ano a pretensiosa família Grace. Família essa que chama a atenção de Max, fazendo com que este veja nela uma escapatória da sua realidade: o de menino abandonado pelo pai e morando com uma mãe amargurada. Como adverte Costello-Sullivan (2018, p. 39):

O fascínio de Morden pelas Graças como alternativas para sua família nuclear também sugere seus desejos escapistas. [...] Esses gestos escapistas podem sinalizar uma tentativa de aliviar o estresse de uma situação traumática, dissociando-se dela. [...] A alienação de Morden de seus pais, bem como sua disposição em aceitar responsabilidades e suas tendências escapistas refletem o clima estressante e infeliz de sua infância e suas consequências danosas.²⁷

Tendo em vista isso, a casa *The Cedars* é o centro de muitos acontecimentos e de importância significativa para Max. A casa principal da narrativa, sem dúvida, é a da família Grace. Contudo, aparecem na narrativa a casa de Max, onde ele morava junto com os pais, mediado por conflitos conjugais – o pai de Max os abandona – e a casa que na vida adulta ele mora junto com sua esposa Anna. Interessante ressaltar que a casa, segundo Gaston Bachelard (1978), em *A poética do espaço*, é reveladora de um estado de alma e de intimidade. Segundo ele (1978, p. 196-197), “a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo”, ou seja, numa descrição de nosso interior, com seus altos e baixos. Ainda conforme o autor: “Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘apostos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas”.

Nesse sentido a casa, sem a presença de Anna, revela um vazio para Max. O que alude a Freud (2013) em que no luto há um vazio. Esse sentimento de vazio provoca sensações tocantes no personagem, as quais podem ser percebidas no excerto abaixo:

Depois do enterro, quando as pessoas voltaram para a nossa casa — o que foi horrível, quase insuportável — apertei uma taça de vinho com tanta força que ela se espatifou na minha mão. Gratificado, fiquei olhando meu sangue gotejar como se fosse o sangue de um inimigo que eu tivesse cortado com o gume da espada. (BANVILLE, 2014, p. 131)

²⁷ Morden's fascination with the Graces as alternatives to his nuclear family also suggests his escapist desires. [...] Such escapist gestures can signal an attempt to alleviate the stress of a traumatic situation by dissociating from it. [...] Morden's alienation from his parents as well as his willingness to accept responsibility and his escapist tendencies reflect the stressful, unhappy climate of his childhood and its damaging consequences.

Insuportável é estar de volta a sua própria casa após a ausência de sua esposa, depois de tantos anos juntos de convivência. É essa carência que deixa Max revoltado, ao ponto de ele apertar a taça de vidro em sua própria mão, se cortando. Aqui configura-se o peso de viver sozinho, um mergulho no abismo, característica do luto, segundo dispõe os estudos de Freud (2013), a respeito do enlutado. A partir da morte de Anna, a casa será percebida por Max mediante as experiências vivenciadas naquele lugar. Max confessa não ter conseguido colocar a sua casa à venda, nem mesmo comentou com sua filha Claire sobre essa possibilidade. Afinal, permanecer na mesma casa após a partida de Anna estava sendo algo difícil de lidar. Conforme Max: “Depois da morte de Anna ela [a casa] ficou oca, converteu-se numa vasta câmara de eco. Havia ainda 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). A figura do velho cão aqui remete ao melancólico e entristecido Max Morden diante da perda de sua esposa. Para Freud (2013) as reações de perda são caracterizadas como luto e melancolia. No primeiro caso, perda de alguém, no segundo, perda de um ideal, abstração. Em Max existem as duas reações: perda de sua esposa Anna para o câncer e perda da idealização da vida, diante de sua finitude e da prolongação do sentimento melancólico diante da dor.

No entanto, o mergulho nesse abismo será ainda mais intenso, pois Max chegou na sua velhice – na narrativa, durante esse período, encontra-se aos sessenta anos. Uma fase em que muitos encontram-se sozinhos, até mesmo pela degeneração do corpo que é uma causa de sofrimento. Um ciclo novo se inicia em que o vigor já não é mais o mesmo, e o elo afetivo com as pessoas, muitas vezes, se enfraquece. Max, portanto, encontra-se no processo de envelhecimento, diante de uma transformação significativa de seu corpo: lida com a dor da morte de sua esposa, com o trauma de seu passado, com a situação de que sua filha Claire pretende se casar, tudo isso corrobora para sua angústia, melancolia e intensificação do processo do luto.

Em se tratando da degeneração do corpo como uma causa de sofrimento, é possível observar no próprio relato de Max, o qual expressa que o seu corpo e o seu rosto já não são mais os mesmos, assim como na época de sua juventude. Na contemplação de sua fisionomia no espelho ele relata:

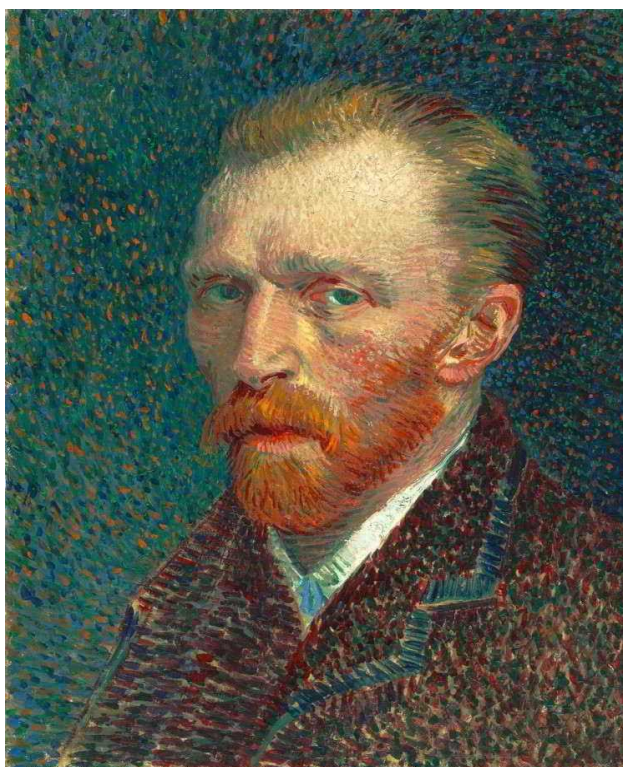
Houve uma época em que eu gostava do que via no espelho, mas hoje não. Hoje eu me assusto, e mais que me assusto, com o semblante que ali assoma abruptamente, nunca e de maneira alguma aquele que eu esperava. Fui desalojado a cotoveladas por uma paródia de mim mesmo, uma triste figura desgrenhada com uma máscara de

borracha de pele pendente de um rosa-acinzentado, mantendo apenas uma semelhança passageira com a imagem da minha aparência que teimo em conservar na mente. (BANVILLE, 2014, p. 112)

A condição da transformação natural de seu corpo pelo próprio processo de envelhecimento assusta Max, o que corrobora o seu estado melancólico. Ao analisar seu rosto diante do espelho, são nítidos os sinais da velhice, bem como de sua rosácea – inflamação da pele – em processo de aceleração:

Minhas têmporas, onde os cabelos grisalhos escassearam, estão cobertas de sardas cor de chocolate como as de Avril, ou sinais de velhice, como imagino que sejam, qualquer um dos quais, sei disso perfeitamente, pode expandir-se sem controle de um momento para o outro ao sabor dos caprichos de uma célula enlouquecida. Percebo também que minha rosácea se encontra em processo acelerado. A pele da minha testa aparece toda marcada de manchas encarnadas, e vejo uma poderosa irritação dos lados do meu nariz, enquanto mesmo as minhas bochechas vêm desenvolvendo um rubor repulsivo. (BANVILLE, 2014, p. 113)

Figura 7 – Autorretrato (1887), de Vincent Van Gogh



Fonte: <<https://santhatela.com.br/vincent-van-gogh/van-gogh-auto-retrato-1887/>>. Acesso em: 16 de novembro 2020

Sobretudo, ao analisar o seu rosto em processo de transformação diante do espelho, Max se lembra do autorretrato de Van Gogh, no qual ele julga parecer o seu reflexo (imagem acima). Não aquele autorretrato com atadura, cachimbo e um chapéu velho, mas um pintado

em Paris em 1887, de uma série anterior. Autorretrato esse em que Van Gogh aparece com uma gravata azul-clara, cabeça descoberta com um colarinho alto, com suas orelhas intactas e testa curva, faces encovadas e têmporas côncavas, como se acabasse de sair de um banho frio massacrante, e após esse processo, olhasse “para fora do quadro, com ar hostil e uma promessa de raiva, esperando o pior, como era justo esperar” (BANVILLE, 2014, p. 114). Segundo Yi-Fu Tuan (1983) a visão acaba sendo seletiva e reflete a experiência.

No seu retorno a *The Cedars*, Max questiona se não seria um erro estar de volta àquele lugar, àquela casa. Sua própria filha argumenta que ele iria morrer de tédio por lá. Claire convida o pai para morar junto com ela, porém ele não aceita. Max quer ficar sozinho, ele não quer solicitude, amparo, como se fosse um senhor que necessitasse de atenção o tempo todo. Ele recusa essa atenção em demorado, prefere estar sozinho, e apenas sentir a raiva e a violência:

Seria tudo um erro terrível? Devia eu murmurar algum pedido de desculpas e bater em retirada para um hotel, ou até voltar para casa, enfrentando seu vazio e seus ecos? Então percebi que tinha vindo para cá justamente para que fosse um erro, para que fosse horrível, para que fosse, para que fosse, nas palavras de Anna, impróprio. “Você ficou louco”, disse Claire, “vai morrer de tédio por lá.” Por ela não havia problema, retorqui, tinha comprado um belo apartamento novo — *o mais depressa que pôde*, deixei de acrescentar. “Então venha morar comigo”, disse ela, “aqui tem lugar para dois.” Morar com ela! Lugar para dois! Mas me limitei a agradecer e dizer que não, que preferia ficar sozinho. Não aguento a maneira como ela anda me olhando ultimamente, toda ternura e preocupação filial, a cabeça de lado da mesma maneira que Anna costumava inclinar, uma das sobrancelhas erguida e a testa solícitamente franzida. Mas eu não quero solicitude. Eu quero raiva, vitupérios, violência. É como se eu sentisse uma dor de dente insuportável e, apesar dela, extraísse um prazer vingativo vasculhando repetidamente a cárie dolorida com a ponta da língua. Imagino um punho surgindo de lugar nenhum e me atingindo no meio da cara, quase sinto a pancada e escuto o osso do nariz quebrando, e essa simples ideia já me vale um mínimo de triste satisfação. (BANVILLE, 2014, p. 131, grifo do autor)

A narrativa de *O mar* lida com a morte, com a perda, com a efemeridade e com a transitoriedade da vida. Não é somente Myles, Chloe, Anna que morrem. Mas Charlie, sogro de Max, assim como sua mãe. Sua sogra morreu quando Anna tinha apenas doze anos. Segundo Max, “[e]le morreu, o velho Charlie, de um coágulo no cérebro, poucos meses depois do nosso casamento. Anna ficou com todo o dinheiro dele. Não era tanto quanto eu imaginava, mas ainda assim era bastante” (BANVILLE, 2014, p. 95). A mãe de Max, da qual ele nutria, aparentemente, certa revolta, morreu também logo após o seu casamento, assim como seu sogro. A afirmativa dele é: “Mamãe não compareceu ao nosso casamento — vou admitir: não a convidei — e morreu não muito tempo depois, mais ou menos à mesma época

que Charlie Weiss. ‘Como se tivessem decidido nos libertar, os dois de uma vez’, disse Anna” (BANVILLE, 2014, p. 180). Mesmo não concordando com a afirmativa de Anna, ele também não disse nada em oposição a isso. Sua mãe, segundo ele “[m]orreu no inverno seguinte, sentada num banco junto ao canal numa tarde atipicamente amena de um dia do meio da semana. *Angina pectoris*, ninguém sabia” (BANVILLE, 2014, p. 182). Isto é, sua mãe morreu de uma doença no coração. No final da narrativa, em uma conversa de Max com srta Vavasour, a Rose, na casa *The Cedars*, a informação de mais duas mortes é revelada. Trata-se do casal Grace, Connie e Carlo, ambos morreram logo após a morte dos gêmeos. Conforme esclarece Rose a vida dos dois ficaram destruídas depois da tragédia: “Carlo foi primeiro, de um aneurisma, e Connie depois, num acidente de carro. Pergunto que tipo de acidente, e ela me responde com um olhar. ‘Connie não era do tipo de se matar’, diz ela, retorcendo de leve os lábios” (BANVILLE, 2014, p. 224).

Max tem traumas familiares, os do casamento conturbado de seus pais, os da infelicidade e amargura de sua mãe, o que revela os desejos escapistas dele rumo a nova áurea da família Grace. Família essa que será vista como composta por deuses para ele, na qual ele vê uma direção rumo a escalada dos degraus sociais. Em sequência, nota-se na narrativa a tragédia da morte dos irmãos gêmeos. Isso leva Max a ser indiferente, um tanto quanto misantrópico com a vida e as pessoas, conforme Costello-Sullivan (2018). Essa indiferença também pode ser percebida em seu casamento com Anna, ele se torna o seu cônjuge não porque estivesse perdidamente apaixonado, mas talvez para cumprir dogmas sociais e satisfazer seus interesses pessoais. Digno de nota, ressaltar que foi Anna, numa noite voltando do parque, que fez o convite para se casarem. Segundo ele: “Anna pousou uma das mãos no meu braço e paramos. Alguma coisa no ar da noite evocava um presságio lúgubre. Ela se virou para mim, [...] e com seus modos costumeiros, suaves e suavemente preocupados, convidou-me a me casar com ela (BANVILLE, 2014, p. 92). Um presságio de algo pesaroso e melancólico que deixa Max com medo e inseguro, diante de tamanho compromisso. Por fim, ele afirma: “O que Anna me propunha, ali no anoitecer empoeirado daquele verão na esquina da Sloane Street, não era tanto o casamento quanto uma chance de concretizar uma fantasia sobre mim mesmo” (BANVILLE, 2014, 93).

O seu interesse pelo dinheiro do sogro, pensando que seria mais do que realmente existiu, como mencionado por ele logo após a sua morte, é outro aspecto. Logo, Max revela os seus pensamentos:

Na minha vida, nunca me incomodei de ser sustentado por uma mulher rica, ou remediada. Nasci para ser um diletante, tudo que me faltava eram os meios, até que encontrei Anna. E nem me preocupo especialmente com a proveniência do dinheiro de Anna, que antes foi de Charlie Weiss e hoje é meu, ou com a quantidade de qual tipo de equipamento pesado Charlie precisou comprar e vender para ganhá-lo. O que é o dinheiro, no fim das contas? Quase nada, quando a pessoa o tem em quantidade suficiente. Então por que eu me incomodaria assim com esse escrutínio velado mas sagaz e irresistível? (BANVILLE, 2014, p. 178-179)

A falta de apoio a Anna, nas suas fotografias, também pode ser mencionado. Max expressa seus sentimentos em meio a essas vivências:

Jamais gostei de ser fotografado, mas me desgostava especialmente ser fotografado por Anna. É estranho dizer isso, eu sei, mas quando ela se postava atrás da câmera ela parecia uma cega, alguma coisa em seus olhos morria, uma luz essencial se extinguia. Ela dava a impressão não de estar olhando através da lente, na direção de quem fotografava, mas de estar olhando para dentro, à procura de alguma perspectiva que a definisse, algum ponto de vista essencial. [...] Nos primeiros tempos que passamos juntos, fiz a tolice de deixá-la me convencer a posar para ela mais de uma vez; os resultados foram de uma crueza chocante, chocantemente reveladores. Nessa meia dúzia de fotos de cabeça e ombros em preto e branco que ela tirou de mim — e tirar é a palavra justa — eu me senti mais aridamente exposto que me sentiria totalmente pelado num estudo mais extenso. Eu era jovem, agradável e não de todo feio — estou sendo modesto — mas nessas fotos eu pareço um homúnculo crescido. (BANVILLE, 2014, p. 150-151)

Anna, que tinha deixado de lado a fotografia por um longo período de sua vida, quando se encontra debilitada no hospital, nos seus últimos dias de vida, se vê invadida pelo interesse por fotografar. Desta vez, fotografar as pessoas doentes do hospital, a realidade daquele ambiente. Esse despertar de Anna deixa Max estarecido. Nesse momento, ele questiona a si mesmo: “Será que eu dava a impressão de reprovar suas tentativas de se tornar artista, se é que bater fotos pode ser considerado arte? Na verdade, eu dava tão pouca atenção às fotos dela, que não tinha nenhum motivo para achar que eu teria tomado a sua câmera. É tudo muito enigmático” (BANVILLE, 2014, p. 153). O hospital chama a atenção de Max para que ele possa conversar com Anna e convencê-la a deixar de fotografar dentro do hospital, que mais parecia pelas suas fotos um hospital de campanha da guerra.

O protagonista e narrador é muitas vezes antipático e convencido em suas descrições. Além de sua arrogância, padece do trauma, da melancolia e do processo de luto. Conforme Costello-Sullivan (2018, p. 37), “Morden não apenas é indiferente com sua família, mas também exhibe tendências misantrópicas em toda parte [...] Ele é um alcoólatra que não se desculpa e é sujeito à violência e crueldade quando embriagado”²⁸. Extremamente

²⁸ Morden not only is aloof with his family but also displays misanthropic tendencies throughout, such as when he observes [...] He is an unapologetic alcoholic, and he is prone to violence and cruelty when intoxicated.

autoconsciente, Morden “resiste ‘um senso de identidade duvidosa, autenticidade suspeita e um anseio agonizante por uma visão sublime e idealizada, pré-consciente e, portanto, inocente, eu’” (COSTELLO-SULLIVAN, 2018, p. 37) ²⁹. Contudo continua a autora, é possível encontrar um Morden mais evoluído e simpático ao longo da narrativa.

No que concerne à memória traumática, pode-se dizer que ela é falha, carregada de lapsos. Max, que padece de seus traumas, preenche essas lacunas com questionamentos e mesmo suposições. Ele não consegue se lembrar claramente de Chloe, – como acontece com a senhora Connie Grace ou mesmo Myles – são memórias soltas: “Suas mãos. Seus olhos. Suas unhas roídas. De tudo isso me lembro, me lembro intensamente, mas ainda assim são memórias soltas, que não consigo congrega numa unidade” (BANVILLE, 2014, p. 122). Isso ocorre, pois Chloe foi a experiência significativa da amizade, e mesmo da áurea da paixão, perdida de forma trágica e sem despedida. Max, portanto, expressa e interroga a si mesmo:

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? Mesmo assim às vezes ainda a vejo na rua, quer dizer, alguém que poderia ser ela, com a mesma testa abaulada e os mesmos cabelos claros, o mesmo andar atrevido ainda que curiosamente hesitante, com os pés para dentro, mas sempre jovem demais, anos, anos, jovem demais. Este é o mistério que me intrigava na época, e que ainda hoje me desconcerta. Como ela podia estar comigo num momento e, no momento seguinte, deixar de estar? Como podia estar num lugar tão absolutamente outro? Era isto que eu não conseguia compreender, que não me entrava na cabeça e ainda não entra. (BANVILLE, 2014, p. 122-123)

Essa redução de Chloe, efetuado por Max, referencia o processo de fragmentação que é realizado pela memória do trauma. Ele é capaz de visualizar outras pessoas, como a mãe de Chloe, porém, ela não. As imagens que tem sua associação com algum evento traumático constantemente persistem para o sujeito em “uma confusão incoerente que é difícil de remontar” (COSTELLO-SULLIVAN, 2018, p. 42) ³⁰. Além da subjetividade da memória e da falta de confiabilidade da mesma, a autora manifesta que as lembranças do protagonista aqui de maneira muito clara “carregam as marcas da memória traumática em sua incerteza e fragmentação”.

²⁹ “a sense of doubtful self-identity, suspect authenticity, and an agonized yearning for a sublimely idealized, preconscious, and therefore innocent, self”.

³⁰ an incoherent jumble that is difficult to reassemble.

Max quando criança, ao conviver diariamente com a família Grace, observando e analisando a vida deles, naquele funesto verão, acaba absorvendo muito de quem eles são, contribuindo para a formação de sua identidade, tanto que ele afirma em certo momento: “Já conheço essas pessoas, já sou um deles. E me apaixonei pela sra Grace” (BANVILLE, 2014, p. 33). O protagonista apaixona-se primeiro pela mãe de Chloe, somente depois esse sentimento é transferido para ela. À vista disso, Max relata uma Chloe que a todo instante muda seu humor e que parece querer tudo ao seu jeito, não aceita ser contestada, ou talvez seja essa uma forma de chamar a atenção, tanto que ele confirma: “Abruptamente, Chloe perde interesse no jogo, se vira e cai deitada na areia. E irei conhecer muito bem essas guinadas súbitas de humor, essas suas cismas repentinas. A mãe a chama para voltar a brincar, mas ela não responde” (BANVILLE, 2014, p. 33).

Contudo, Myles, durante toda a narrativa, não tem falas, apenas ações, sendo referido como “a pessoa sem voz” (BANVILLE, 2014, p. 12). A própria mãe de Max ao comentar com outra mulher, mãe de um dos seus ex-amigos –, pois agora ele dava mais importância aos recém chegados Graces – esclarece: ““O menino, você sabe”, acrescentou ela em voz mais baixa, “é mudo”” (BANVILLE, 2014, p. 95). Ou mesmo nas brincadeiras dos irmãos juntamente com Max, a pequena Chloe afirma: ““Não preste atenção nele”, [...] “Ele não fala”” (BANVILLE, 2014, p. 72). Por fim, o protagonista reitera que ele não falava, e entra em dúvidas quanto a Myles ser calado ou mudo:

Myles era mudo de nascença. Ou, melhor dizendo, de maneira mais simples, nunca tinha chegado a falar. Os médicos não encontraram a causa daquele silêncio obstinado, e declaravam-se perplexos, ou céticos, ou as duas coisas. Num primeiro momento, imaginaram que fosse apenas algum atraso, e que com o tempo também fosse começar a falar como todo mundo, mas os anos passaram e ele continuou sem dizer nada. Se tinha a capacidade de falar e preferia não fazê-lo, ninguém parecia saber. Seria mudo ou calado, calado ou mudo? Poderia ter uma voz que não usava nunca? (BANVILLE, 2014, p. 74)

A ausência da voz de Myles pode sugerir a sua falta de audição, visto que a pessoa surda geralmente não expressa sua voz falada. Apesar de o protagonista utilizar a expressão mudo, o correto seria surdo. A pessoa que não expressa sua voz falada, é porque não tem capacidade auditiva, portanto ela é surda e não muda. Isso leva ao que Yi-Fu Tuan (1980) expõe a respeito da utilidade dos órgãos sensoriais – visão, audição, olfato, paladar, tato – na capacidade de perceber o mundo. Segundo Tuan (1980), a perda de capacidade auditiva gera um lapso na apreensão do espaço, em que a vida parece estar congelada e o tempo não avança. A apreensão desse espaço conseqüentemente é reduzida, porque assim como os

outros órgãos, em especial a visão da qual o homem mais depende para progredir no mundo, o sentido auditivo fornece também informações para experimentar esse espaço.

Outra maneira de apreender o espaço, segundo Tuan (1980), é através do olfato. Esse distintivo sensorial, por meio do odor, evoca lembranças vívidas de cenas passadas. Max, por exemplo, afirma sofrer de uma percepção aguda dos aromas que exalam das confluências humanas, ou melhor, gosta “do odor acastanhado do cabelo das mulheres quando precisa ser lavado” (BANVILLE, 2014, p. 44). Nesse aspecto, sua filha Claire se difere de sua esposa Anna. Isso pode ser exemplificado com o excerto seguinte:

cujo aroma forte de animal selvagem [Anna], para mim a fragrância concentrada da própria vida, que os perfumes mais fortes não conseguiam encobrir, foi a primeira coisa nela que me atraiu, tantos anos atrás. As minhas mãos hoje, misteriosamente, trazem um vestígio do mesmo cheiro, o cheiro dela, e não consigo eliminá-lo, por mais que eu as esfregue. Em seus últimos meses, ela cheirava, nos dias melhores, a farmacopeia. (BANVILLE, 2014, p. 44)

Para Max, o aroma natural que Anna exalava era o melhor, tanto que o atraiu. Contudo, nos seus dias finais, cheirava a remédio. Max recorda também que Chloe Grace exalava seu cheiro. O hálito de Chloe cheirava à maçã e eram ambos como animais farejando um ao outro. Max assim se expressa sobre Chloe:

Eu apreciava especialmente, quando passei a ter a oportunidade de saboreá-lo, o aroma de queijo que se acumulava nas reentrâncias de seus cotovelos e joelhos. Ela não era, sou levado a admitir, a mais higiênica das meninas, e de maneira geral emanava, mais forte à medida que o dia avançava, um odor um tanto estagnado de filhote de cachorro, como o que permanece, como o que permanecia, nas latas vazias de biscoito dos armazéns — será que ainda vendem a peso biscoitos tirados dessas latonas quadradas? (BANVILLE, 2014, p. 122)

Max muitas vezes se perde em questões e descrições aparentemente triviais da vida, como as dos biscoitos das latas quadradas vendidas ou não no peso. Questionamentos que o ajudam em seu processo de reconstrução memorialística. Em um determinado dia, Carlo Grace e os gêmeos entram no carro deixando-o desolado para trás. Nesse momento, Max entra na casa *The Cedars* que aparentemente parecia estar deserta. O personagem assim se manifesta: “Passei pela porta da frente e fui até o ponto onde uma aleia diagonal de árvores assinalava o limite do jardim. Mais além ficava a linha do trem, no seu leito de cascalho azulado de xisto, emanando seu odor mefítico de cinza e gás” (BANVILLE, 2014, p. 196). Mais uma vez, nota-se a presença de odores como maneira de apreensão do espaço e de constituição deste. Por fim, ele resolve subir em uma das árvores do jardim:

Antes de tomar consciência do que fazia, eu já subia pelo tronco da árvore do meio. Não era do meu feitio, eu não costumava ousar ou me entregar a essas ousadias, e tinha, e tenho, medo de altura. [...] E subir na árvore foi tão fácil que me deixou entusiasmado, apesar da folhagem que sibilava num protesto escandalizado ao meu redor e dos galhos mais finos que me davam na cara, e em pouco tempo cheguei o mais perto do topo que dava para chegar. E lá fiquei agarrado, destemido como um marujo pendendo do cordame, o convés da terra oscilando de leve muito abaixo de mim, enquanto, acima, um céu baixo de pérola sem brilho me parecia tão perto que daria para tocá-lo. Àquela altura o vento era um fluxo regular de ar sólido, cheirando a coisas distantes da costa, terra, fumaça e animais. Eu avistava os telhados da cidade no horizonte, e mais longe e num plano mais alto, lembrando uma miragem, um diminuto e imóvel navio de prata, equilibrado num esfregaço de mar desbotado. Um pássaro pousou num galho, olhou para mim com surpresa e depois tornou a levantar voo com um pio ofendido. A essa altura eu já tinha me esquecido do esquecimento de Chloe, de tão exultante que estava e transbordante de júbilo maníaco de me ver tão alto e tão longe de tudo, e só percebi Rose abaixo de mim depois de ouvir os seus soluços. (BANVILLE, 2014, p. 196-197)

Novamente, Max percebe esse espaço a partir da sua posição na árvore, sentindo-se como um marinheiro destemido. Um céu que parecia pérola e a terra que oscilava logo abaixo de seus pés. Um vento regular que trazia consigo os cheiros de coisas distantes, como a fumaça. E como miragem, o protagonista via um pequeno navio de prata imóvel no mar desbotado. Como no início do romance – “o casco enferrujado do cargueiro encalhado na entrada da baía” –, novamente a figura do navio e do mar aparece. À vista disso, Santos e Oliveira (2001) explicam que é indissociável o espaço físico do modo como é percebido pelo sujeito. Nas palavras de Merleau-Ponty (1999), a composição ou construção espacial é mediada pela percepção e pelo corpo do indivíduo numa interação ativa com o exterior. Para Yi-Fu Tuan (1983) a experiência é o meio de conceber afetivamente o espaço. Em outro momento da narrativa, Max transportado em um sonho fantasioso, ou mesmo um devaneio, no momento em que está diante do espelho, observando seu processo de envelhecimento, ele vê um navio negro que ao longe se aproxima, simbolizando a morte. Mais uma vez a figura emblemática do navio e do mar aparece a ele. Max relata essa visão onírica:

vi-me transportado por um instante para algum litoral distante, real ou imaginário, não sei ao certo, embora os detalhes tivessem uma definição onírica notável, em que me sentei ao sol numa extensão de areia firme em camadas tendo nas mãos uma pedra azulada grande, chata e lisa. A pedra estava seca e quente, e tive a impressão de levá-la aos lábios, onde ela parecia ter o sabor salgado das profundezas e das distâncias do mar, de ilhas remotas, lugares perdidos sombreados por frondes inclinadas, as frágeis ossadas de peixes, algas apodrecidas e restos atirados à praia. As pequenas ondulações à minha frente à beira da água falavam com uma voz animada, contando em sussurros ansiosos a história de alguma antiga calamidade, o saque de Troia, talvez, ou o afundamento de Atlântida. Tudo transborda, salobro e reluzente. Pérolas de água se desprendem e caem formando um fio prateado da ponta de um remo. Vejo o navio negro ao longe, imperceptivelmente mais próximo

a cada instante. Estou lá. Escuto o seu canto de sereia. Estou lá, estou quase lá. (BANVILLE, 2014, p. 115-116)

A afirmativa de estou lá ou quase lá, elucidada a perspectiva da morte, do trauma anterior do afogamento dos irmãos em seu subconsciente, bem como também da morte que se aproxima do protagonista, pois a vida segue seu fluxo em direção a esse momento final. Por fim, *O mar*, além de título do romance, é elemento espacial fundamental dentro da narrativa. Do início ao fim, o mar está presente. Pelo mar, os deuses vão embora, pelo mar, a morte chega e traumatiza Max. O mar metaforicamente representa também os conflitos interiores, as experiências, o curso da existência humana, a vida em si. Os elementos espaciais de maior relevância na narrativa são o mar e a casa. Basicamente, existem o espaço externo, ou seja, o mar e a praia, a rua Strand Road e o espaço interno, referente à casa *The Cedars*, e a casa do Max já velho, em que ele morava com a sua esposa, Anna. O espaço do corpo e a percepção subjetiva constroem o espaço, por uma interação de si com o meio, conforme elucidam Merleau-Ponty (1999) e Yi-Fu Tuan (1980-1983). Esses espaços são revelados pela descrição de Max, enlutado, entristecido, angustiado, ao recordar os momentos significativos de sua vida por um filtro afetivo saudosista e melancólico. E após a morte, segundo Max, cada pessoa se ramifica e se dispersa por um determinado momento na memória dos que ficaram até a dissolução final. Assim, ele há de se lembrar de Anna. Sua filha Claire se lembrará dele e de Anna. Mais tarde, quando Claire já não existir, haverá alguém para se lembrar dela, porém, não mais deles. Max e Anna estarão esquecidos. O protagonista afirma:

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. [...] 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)

A poeira dos mortos é o destino final do ser humano enquanto ser vivente na terra. O que permanece são as lembranças por um momento, até se tornarem cada vez mais distantes, e também, quando guardados os objetos, pertences da pessoa amada. Por isso, é comum que pessoas, ao perderem alguém especial, mantenham consigo algo delas, ou mesmo um local específico, como um quarto ou escritório intocável. Tudo se mantém do jeito que a pessoa havia deixado. Halbwichs (2017), discutido anteriormente, fala sobre a permanência dos objetos, por meio dos quais são registradas as marcas do passado, na memória individual ou

coletiva. Assim, os móveis-objetos de uma casa são capazes de fazer lembrar a família, os amigos, as pessoas e o sujeito em si. No que se refere ao protagonista, ele se transfere do seu quarto e do de Anna para o quarto de hóspedes da casa, no andar superior. Ademais, pretende vender a sua casa. Max, ao se dirigir ao quarto superior e se deitar na cama, logo após uma discussão com sua filha, decide regressar a *The Cedars*. O protagonista afirma: “Escutava os movimentos de Claire na cozinha do andar de baixo, batendo pratos e panelas. Ainda não contara a ela que tinha resolvido vender a casa” (BANVILLE, 2014, p. 62). A ideia de sair da própria casa que se torna oca e vazia, pela ausência de Anna e permeada de lembranças, talvez seja uma maneira de seguir e dar direção a sua vida ou mesmo fugir de sua condição de enlutado e fragilizado.

Contudo, Max em seu retorno a *The Cedars*, às ruínas desse passado, depois de cinquenta anos constata:

The Cedars não conservou quase nada do passado, ou da parte do passado que lá conheci. Eu esperava alguma coisa que me lembrasse a família Grace, por menor que fosse ou mais insignificante, uma foto desbotada, digamos, esquecida numa gaveta, um cacho de cabelos ou mesmo um grampo de cabelo engravado entre as tábuas do assoalho, mas não encontrei nada, nada disso. E nem uma memória da atmosfera, tampouco, para servir de consolo. Imagino que a passagem de tanta gente viva por ali — trata-se de uma pensão, no fim das contas — tenha acabado por eliminar qualquer vestígio dos mortos. (BANVILLE, 2014, p. 38-39)

Apesar de não encontrar nada material que lembrasse os Graces, eles permanecem na memória de Max. Recordar o passado é fundamental para compreender sua situação presente. Portanto, a escrita memorialística funciona como um monumento na tentativa de manter vivo o que já não existe mais. Uma ilusão que visa vencer o tempo e os terrenos arenosos que apagam as lembranças, conforme Weinrich (2001). A escrita consegue, por um longo período, esse feito, ao assegurar e preservar história, relatos e pessoas. É o que Max busca fazer ao escrever sobre o seu passado e a sua condição presente. Condição esta em que o acometem a dor do luto e a melancolia como filtro afetivo.

A cor cinza, que por vezes aparece na narrativa, revela a predominância da melancolia, assim como a parada do relógio também é melancólica. Chevalier e Gheerbrant (1989), como elencado anteriormente, trazem a representatividade da cor cinza ligada à dor e a tristeza, com valor residual, ou seja, de fim, sendo assim melancólico. Um dia, ao observar Anna, já doente, em seu banho e ao som das águas se deslocando suavemente na banheira, Max certificou-se de que ela ainda estava viva e confessou: “Dava meia-volta e voltava pé ante pé para o meu quarto, fechando a porta atrás de mim, sentando-me à mesa e pondo-me a contemplar o cinza

luminoso do anoitecer, tentando não pensar em nada” (BANVILLE, 2014, p. 135). Um anoitecer carregado de melancolia diante do estado de Anna já debilitada. Mais adiante, ao final, no leito do hospital, os relógios querem parar, afirmava Anna ao aludir à morte e à melancolia. Nesse momento, Max fingindo uma atitude em relação à permanência de Anna, fala para ela não ir embora:

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, num sussurro conspiratório que era só um fio. “Eu parei o tempo.” E assentiu com a cabeça, num gesto solene e deliberado, e ainda sorriu, juro que foi um sorriso. (BANVILLE, 2014, p. 206, grifos do autor)

Com relação a Chloe Grace, a recordação é de um dia cinzento na praia, quando ela resolveu brigar – tinha súbitas explosões de violências – com um menino do local, segundo Max: “Era uma tarde cinza e tempestuosa, já perto do fim das férias, com sutis notas outonais já presentes no ar, e ela estava entediada e com uma disposição malévola” (BANVILLE, 2014, p. 148). Outro momento, novamente voltando da praia com os gêmeos – local esse de muitos encontros – a perspectiva de visão com relação ao clima transcende o estado de melancolia. Conforme Max: “O ar enevoadado e cinzento do anoitecer transmitia a sensação de cinzas molhadas. Eu nos vejo dando meia volta e tomando o rumo da brecha em meio às dunas que levava à Station Road. Um canto da toalha de Chloe se arrasta pela areia” (BANVILLE, 2014, p. 120).

Em se tratando da perspectiva com relação a conhecer a si mesmo, Max esclarece que desde jovem esse ato de olhar para dentro de si já trouxe certa melancolia, pois ele queria ser outra pessoa. O que caracteriza aqui uma crise identitária, no desejo de ser outro alguém, ou seja, uma recusa de si. Ademais, Max sempre se viu como um ninguém, o que lhe despertava o mero desejo de ser alguém indistinto, isto é, alguém comum e sem definição. Anna seria essa mudança, como ele próprio afirma:

Desde que me entendo por gente, eu sempre quis ser outra pessoa. A injunção *nosce te ipsum* [conhece-te a ti mesmo] já deixou um gosto de cinza em minha língua desde a primeira vez que um professor me mandou repetir as palavras da fórmula. [...] Anna, eu vi de imediato, seria o instrumento da minha transmutação. Ela era o espelho de parque de diversões em que todas as minhas deformações seriam corrigidas. (BANVILLE, 2014, p. 186-187)

Se Anna exerce o papel de transmutação para Max, em sua vida adulta, a família Grace na infância exerce o de elevação. É a família do escape de seus conflitos familiares, dos

degraus íngremes da escalada social, da descoberta do novo e da aceitação. Anna não está na posição do amor romântico idealizado, mas é aquela na qual Max vê a capacidade de corrigir suas deformações emocionais e de caráter. Contudo, isso não se concretiza.

A morte de Anna revela o peso de viver sozinho, o luto. O seu silêncio ecoa a dor do luto. A noite torna-se silenciosa para Max, ao ponto de parecer que nem ele se faz presente no espaço e nem consegue mais ouvir o barulho do mar, que em “outras noites troveja e rosna, ora próximo e dissonante, ora distante e atenuado” (BANVILLE, 2014, p. 212-213). O que resta é o silêncio e a solidão nesse momento. Max diz não querer ficar sozinho e questiona: “Por que você [Anna] não volta para me assombrar? É o mínimo que eu esperava de você. Por que esse silêncio dia após dia, noite após noite interminável? É como um nevoeiro, esse seu silêncio” (BANVILLE, 2014, p. 212-213).

É essa angústia vivenciada pelo protagonista, a dor do luto e a solidão, o abandono, a ausência daquela que era seu amuleto de correção, assim como o processo de um trauma anterior do afogamento dos gêmeos corroboram para seu vício em bebida alcoólica. Vício esse que é o seu calmante, diante de toda a dor, devaneios e questionamentos. Afinal, pensa Max: “Onde está minha garrafa. Preciso da minha mamadeira azul. Meu calmante” (BANVILLE, 2014, p. 213). Nesse momento, em *The Cedars*, atormentado diante de tantos pensamentos e dor, Max dirige-se sozinho ao Pier Head Bar, estabelecimento que segundo ele era sem alegria, mas que ele encheu a cara: “Pedi conhaques duplos. Momentos esparsos dessa noite se destacam na minha memória, com um brilho indistinto, como postes de luz num nevoeiro” (BANVILLE, 2014, p. 216). Nessa situação quase se envolve em uma briga, sendo repreendido por um jovem e pelo dono do bar, Barragry. Após ser acalmado, – Max que não entende o que acontece consigo, pois ele não é de brigas –, segue em direção a uma mesa de canto resmungando, murmurando e suspirando. Suspiros borbulhantes e trêmulos, de um bêbado que mais pareciam soluços de pranto, atravessados pela luz solar do fim da tarde, ou melhor, esclarece Max:

a parte dela que eu conseguia ver através do quarto superior da vitrine do *pub*, deixado transparente pela tinta, tinha o matiz raivoso, castanho-arroxeadado que acho ao mesmo tempo fascinante e perturbador, e que é a cor mesma do inverno. Não que eu tenha nada contra o inverno, a verdade é que é minha estação predileta, depois do outono, mas dessa vez este fulgor de novembro parecia o presságio de alguma coisa além do inverno, e recaí num estado de profunda melancolia. Tentando dar alívio ao peso que sentia no coração, pedi mais um conhaque mas Barragry teve o bom senso de recusar, o que hoje reconheço, e saí tempestuosamente tomado por uma indignação furiosa, ou tentei uma saída tempestuosa mas na verdade tropecei, e voltei para *The Cedars* e minha própria garrafa, que batizei carinhosamente de *Le Petit Caporal*. Na escada me deparei com o coronel Blunden, e troquei algumas palavras com ele, mas não sei exatamente sobre o quê. (BANVILLE, 2014, p. 217)

Ao mesmo tempo em que Max é tomado por uma profunda melancolia, é apoderado, também, por uma indignação furiosa de um eu em conflito diante da dor, o que o leva a se embriagar ao ponto de voltar sozinho à praia durante a noite. O personagem senta-se na areia com sua garrafa de conhaque já quase esvaziada, olha as luzes mar adentro e no desejo de alcançá-las pensa em entrar no mar, mas acaba desequilibrando-se, caindo e, por fim, quase morrendo afogado. Diante de seu delírio o que Max se lembra é apenas de “frangalhos mal iluminados de memória” (BANVILLE, 2014, p. 217). Segundo Ecléa Bosi (1979) a memória é rica de possibilidades do qual se registra apenas alguns fragmentos. Resgatado pelo coronel, hóspede de *The Cedars*, que saiu a sua procura, temendo que pudesse cometer uma loucura, foi levado de volta para a pensão. Segundo confessa Max: “Tudo isso me foi contado, porque dessa anábase vacilante, como eu já disse, não tenho nenhuma lembrança” (BANVILLE, 2014, p. 219). Assim relata o narrador protagonista:

Foi à beira da água, de qualquer modo, que eu perdi o equilíbrio, caí e bati com a testa numa pedra. Fiquei ali estendido por nem sei quantas horas, perdendo e recobrando a consciência, incapaz ou sem desejo de me mexer. Ainda bem que a maré estava baixando. Eu não sentia dor, nem mesmo muita inquietação. Na verdade, me parecia muito natural estar estendido ali, no escuro, debaixo de um céu turbulento, observando a tênue fosforescência das ondas enquanto elas avançavam ansiosas só para tornarem a recuar, como um bando de camundongos inquisitivos mas tímidos, e o Petit Caporal, aparentemente tão bêbado quanto eu, rolando para a frente e para trás pelo cascalho com um som arranhado, enquanto eu ouvia o vento acima de mim soprar através das grandes concavidades e os funis invisíveis do ar. (BANVILLE, 2014, p. 218)

No que diz respeito a essa passagem sobre o alcoolismo, Costello-Sullivan (2018, p. 45) adverte: “O alcoolismo de Morden também marca sua tentativa de lidar com o trauma. [...] A morte de Anna o leva a se automedicar em um esforço para aliviar seu sofrimento”³¹. O próprio Max afirma que bebe demais e que se encontra angustiado, sem rumo e inseguro, e que o vício em álcool é uma forma de lidar com toda dor e trauma:

Eu bebo como um viúvo — um enviuvado? — recente, homem de pouco talento e menos ambição ainda, encanecido pelos anos, inseguro, sem rumo, carecendo de consolo e do alívio passageiro do esquecimento que a bebida induz. Eu tomaria drogas, se tivesse, mas não tenho, e não sei como poderia arranjar aqui. Duvido que exista algum traficante em Ballyless. (BANVILLE, 2014, p. 173)

³¹ Morden's alcoholism also marks his attempt to cope with trauma. [...] Anna's death leads him to self-medicate in an effort to alleviate his suffering.

Seu delírio afeta não só a si próprio, como também a sua filha Claire. O seu alto consumo alcoólico e o retorno à cidade de sua infância e do seu trauma anterior deixa-a preocupada: “Claire, minha filha, escreve para perguntar como estou indo. Não muito bem, sinto muito, clara Clarinda, na verdade nada bem. Ela não telefona porque eu disse a ela que não atendo, mesmo sendo ela. Não que alguém me telefone, pois só a ela revelei aonde estava indo” (BANVILLE, 2014, p. 42). Nos pensamentos de Max, a preocupação de sua filha era com uma possível tentativa de se matar afogado: “Acho que estava preocupada, com a ideia de que eu pudesse estar inclinado a me matar por afogamento. Ela não deve saber o quanto sou covarde” (BANVILLE, 2014, p. 43). Isso revela o quanto Max é, certos momentos, indiferente e distante, pois, aliado ao alcoolismo, sua resposta “à morte de Anna, sua distância de Claire e seu retorno egoísta a The Cedars reforçam uma tendência de longa data de se afastar de relacionamentos íntimos” (COSTELLO-SULLIVAN, 2018, p. 44)³². Contudo, é necessário enfrentar o trauma e o luto, passar pela dor por mais difícil que ela possa ser. Somente assim para alcançar uma possível superação e compreensão do seu estado. Afinal, como questiona o protagonista: “Mas também, em qual momento, de todos os nossos momentos, a vida não é totalmente transformada, de fora a fora, até a final e mais momentosa de todas as mudanças?” (BANVILLE, 2014, p. 34).

Por fim, *O mar* é elemento espacial, memorialístico e metafórico fundamental dentro da narrativa. Max Morden, protagonista e narrador, lida com dramas inerentes ao ser humano. A morte que chega inesperadamente e de maneira arrebatadora, trazendo consequências traumáticas, tal como na vida Max. A dor em ver os gêmeos morrerem afogados influencia toda a sua vida. Anos depois, ao perder sua esposa para uma doença, a experiência de perda retorna, além das ausências dos pais. E mais recentemente, sua única filha prestes a casar, também irá embora. Sua dificuldade relacional está marcada por esses dramas. Parece que todos próximos vão embora e apenas Max resiste. Um resistir marcado pelo processo de envelhecimento. E a escrita vem auxiliar, como uma terapia, na narração expositiva de seus traumas e dores, bem como, na recordação e perpetuação daqueles que não mais existem. Além do luto e da melancolia que fazem parte da vida e da narrativa do protagonista. Assim como, a casa e o mar são os elementos espaciais que Max Morden experimenta importantes momentos.

³² Morden's response to Anna's death, his distance from Claire, and his selfisolating return to the Cedars all reinforce a long-standing tendency to retreat from intimate relationships.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *O mar* é uma narrativa que apresenta discussões inerentes ao ser humano, como a efemeridade da vida. O narrador e protagonista Max Morden, um senhor sexagenário, revela suas angústias e dores com um olhar melancólico. A morte e o luto são constantes na narrativa. Da infância à velhice, Max lida com a morte dos irmãos gêmeos, “os deuses”, a de seus pais, de seus sogros, e de sua esposa Anna. No entanto, ele resiste à poeira dos mortos, e às afrontas da vida.

Max lida com o trauma relacional de seu passo durante toda a sua vida. A memória traumática aqui é carregada de lapsos, nos quais muitas vezes Max se perde em descrições e questionamentos. A ambivalência do protagonista, ora melancólico e triste, ora revoltoso, ora tranquilo demonstra sua vulnerabilidade diante de situações que a vida apresenta. Salientar que a narrativa é vista sobre o seu ponto de vista, em que há imposição de filtros no que é contado. O protagonista carece de cuidados, pois acaba viciando em bebida alcoólica o que gera preocupação em sua filha Claire. Mas ele rejeita a atenção em demasiado que lhe é dada, ele recusa o seu estado.

Nesse sentido, a narrativa de suas memórias é uma alternativa para superação de seus conflitos interiores, bem como, uma maneira de manter vivos aqueles que já não se encontram mais presentes. É presentificar o passado pela escrita. Seu regresso a *The Cedars*, casa que frequentava na infância e que tem fundamental importância na sua vida, é uma maneira de lidar diretamente com esse passado de forma concreta. A áurea nostálgica da casa e a pequena cidadezinha litorânea de *Ballyless* são espaços que colaboram para Max recordar o passado e a escrever a história de sua vida.

Esta dissertação procurou analisar e compreender esses aspectos espaciais e memorialísticos da narrativa do escritor irlandês John Banville. Ademais, pode-se perceber no romance uma constituição identitária permeada pela presença de figuras femininas: sua mãe, sra Connie Grace, Chloe Grace, Rose e Anna. Seu pai, homem que segundo relato de Max, de gestos e piadas violentas, contribuiu também na sua formação identitária e no seu trauma – o abandono.

O primeiro capítulo desta pesquisa buscou aprofundar as teorias da memória – ressaltando a diferenciação com recordação – e a metáfora do esquecimento que funciona como apagamento dessa dita memória. Memória que pode ser vista como armazenamento, fenômeno, trabalho, força subjetiva. Recordação é incerta, volátil e tende a reconstruir as

imagens da memória. A mitologia do rio Letes e os terrenos arenosos são exemplos de metáforas do esquecimento. O apagamento das lembranças pela ação do tempo. Outra metáfora de relevância é a da escrita. A escrita como suporte da memória, um meio de eternização ou prolongamento das lembranças, das pessoas e dos acontecimentos. A relação da memória com a identidade, pois ambas caminham juntas em seu processo de formação, e os aspectos do trauma, que interferem na vida do sujeito, podendo criar uma ruptura no eu identitário, também podem ser vistos na trama.

No segundo capítulo optou-se por discutir teoricamente a construção do espaço a partir da subjetividade perceptiva, da relação do corpo com o meio mediado pelos órgãos sensoriais que são capazes de fornecer uma resposta construtiva do espaço. Espaço é percepção, construção, subjetivo, praticado, experimentado, antropológico, mediado pelo corpo e pelos sentidos. O sujeito percebe e experimenta o mundo e o constrói segundo sua visão. Os aspectos conceituais da melancolia – dor prolongada de perda, uma ferida aberta – e do luto – reação a perda, gerando vazio, insatisfação e dor – se fizeram presente também, pois o romance aborda essas duas temáticas.

O terceiro capítulo coaduna a análise do romance em alusão às teorias expostas anteriormente: as da memória, do espaço, da identidade, do trauma, do luto, da melancolia e da metáfora da escrita. O representativo e mnemônico *O mar* traz consigo esse viés recordativo em que tanto a melancolia quanto o trauma fazem parte. Max realiza um resgate e reconstrução do seu passado, por intermédio de seu retorno a *The Cedars* e por sua escrita, relato terapêutico de tudo que lhe aconteceu. Espaços como a da casa e do mar se mostram como importantes aliados no ajuste dessas lembranças e no seu retorno a si mesmo e ao seu passado.

O trabalho com a linguagem é evidente, uma prosa poética, carregada de descrições e ao mesmo tempo de rupturas. A arte é uma aliada do protagonista – ele que é um historiador da arte – compõe sua galeria memorialística. O romance é estruturado nisso, uma composição memorial, artística e linguística. Além do seu favorito pintor francês, Pierre Bonnard, aparecem outros nomes, tais como: Van Gogh, Johannes Vermeer, Peter Paul Rubens, Pablo Picasso, Théodore Géricault, James McNeill Whistler.

O mar é o fio condutor do romance, metáfora da vida e da morte. Desde que o homem utiliza da arte, seja escrita, pintada, cantada, o mar é figura que sempre está em evidência. O mar com seus mistérios e profundezas provoca e instiga o ser humano a buscar compreender o que acontece nessa imensidão de águas, o que resulta em uma representação poética e artística

deste ao longo do tempo. Metaforicamente, o mar pode representar o sujeito com seus conflitos, medos, angústias, ou seja, o seu interior. Em contrapartida, a representação de uma casa, muitas vezes, é sinônimo de abrigo, proteção e aconchego. Contudo, o sujeito que está fora do universo da casa está exposto aos perigos do mundo, às tempestades, a ao enfrentamento da vida. Nem sempre isso é possível, haja vista que assim como Max Morden, muitos vivenciam conflitos familiares e a casa torna-se um lugar hostil. A possível segurança da casa e do seio familiar acaba tornando-se insegurança e medo. No romance, a convivência dentro da casa de Max é permeada por conflitos, principalmente entre seus pais, o que gera nele uma sensação de escape diante da família Grace que chega a *The Cedars*. Família essa que parece viver uma realidade diferente, com união, descontração e sofisticação. Todavia, os Grace enfrentam também os seus dilemas. Os pais às vezes parecem distantes dos seus filhos Chloe e Myles. Estão voltados para o seu próprio mundo, para as suas necessidades. Cultivam a prática de fumar e de beber vinho.

O início de uma nova etapa da vida, a velhice, é algo que parece deixar Max com certo receio e angústia. O que é compreensível, pois trata-se de transformações significativas no corpo, nas relações e em sua vida. Suas observações em frente ao espelho em comparação ao que era na juventude refletem esse processo de envelhecimento e transformação do corpo. As perdas acumuladas durante sua trajetória de vida evidenciam sua dor e o caráter passageiro da vida. Contudo, sua visão sobre as pessoas, sobre a vida, e sobre si mesmo advém de um olhar mais amadurecido e experiente. Porém, lidar com todas as suas turbulências emocionais, traumas, dúvidas, medos e anseios gera uma resistência, um embate em Max ao querer controlar o que acontece ou impedir perdas e quem sabe deter o tempo. A partida final de Max Morden da casa *The Cedars*, depois do seu regresso, ressignifica experiências e parece ser o início da possível superação de seu trauma. O entendimento de que a vida não cessa seu fluxo, mas continua até o horizonte do mar quando o pôr do sol se findar.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Coord. da tradução Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2018.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas/SP: Papyrus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. “A forma espacial do herói”. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 43-111.
- BANVILLE, John. *O mar*. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Editora Globo, 2014.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução Maria Letícia Ferreira. 3ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2016.
- CASSIRER, Ernst. O mundo humano do espaço e do tempo. In: _____. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura*. 2 ed. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 73-94.
- CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In: _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998, p. 199-217.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. Os trabalhos da memória. In: *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 2. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Bom dia, angústia!*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- COSTELLO-SULLIVAN, Kathleen. My memory gropes in search of details. In: *Trauma and Recovery in the Twenty-First-Century Irish Novel*. New York: Syracuse University Press, p. 33-52, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013. Disponível em: <https://clinicasdotestemunhosc.weebly.com/uploads/6/0/0/8/60089183/luto_e_melancolia_-_sigmund_freud.pdf>. Acesso em: 17 de nov 2020.
- FROTA, Adolfo José de Souza. O espaço da melancolia na *Trilogia da Fronteira*, de Cormac McCarthy. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras. Goiás: 2013, 234p.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pro-Posições*, vol. 13, n. 3 (39), set./dez. 2002, p. 125-133.

- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2017.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.
- PESSANHA, José Américo Motta. Sto. Agostinho: vida e obra. In: *Confissões*. De magistro. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. A reestruturação de tempo e espaço como princípio criador de novos horizontes. In: _____. *O universo fragmentário*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Editora Nacional; USP, 1975, p. 53-67.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. De magistro. 2. ed. Tradução de J. Oliveira Santos, A. Ambrósio de Pina e Ângelo Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pêsoa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. Tradução de Hildegart Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. In: *Pro-posições*, Vol. 13, n. 3 (39), set/dez 2002, pp. 135-153.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, Vol. 20, n. 1, 2008, pp. 65-82.
- SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. In: *Ide, psicanálise e cultura*, São Paulo, v. 31, n. 47, 2008, p. 133-138.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 73-102.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*. A perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. Um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ZAVARONI, Dione de Medeiros Lula; VIANA, Terezinha Camargo. Trauma e Infância: Considerações sobre a Vivência de Situações Potencialmente Traumáticas. In: *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, Vol. 31, n. 3, Jul-Set 2015, pp. 331-338.