

## O TRABALHO DO LUTO E A RASURA DA HISTÓRIA EM *MAR AZUL*, DE PALOMA VIDAL

The work of mourning and the erasure of history  
in *Mar azul* by Paloma Vidal

Rosicley Andrade Coimbra<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é tecer algumas reflexões sobre o romance *Mar azul*, de Paloma Vidal (2012), a partir da ótica da literatura pós-ditatorial e seus pressupostos: trabalho do luto e rasura da história. *Mar azul* é uma narrativa cujo ponto central é a memória traumática transformada em impulso repetitivo. Três situações impactantes marcam a vida da narradora: o exílio/ausência do pai, a violência sexual na adolescência e o desaparecimento da amiga por questões políticas. A narrativa se constrói como fragmentos de lembranças que tentam se realocar no presente da narradora. A tensão criada por esse esforço tentará se equilibrar na leitura de alguns cadernos deixados pelo pai da narradora. Escrevendo no verso das folhas uma outra história, a narradora rasura a assinatura do pai. O resultado continua fragmentado, mas a ausência, o trauma e a perda encontram na escrita de uma outra história uma forma de esquecimento ativo, isto é, são incorporados e esquecidos ao mesmo tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lembrança e esquecimento; Literatura pós-ditatorial; Luto e melancolia.

**ABSTRACT:** The objective of this paper is to bring some reflections on the novel *Mar azul* by Paloma Vidal (2012), from the optic of post-dictatorial literature and its assumptions: the work of mourning and erasure of history. *Mar azul* is a narrative whose central point is the traumatic memory transformed into a repetitive impulse. Three important situations mark the narrator's life: the father's exile/absence, sexual violence in adolescence and the disappearance of her friend due to political issues. The narrative is constructed as fragments of memories that attempt to relocate themselves in the present of the narrator. The tension created by this effort will try to equilibrate in the reading of some notebooks left by the narrator's father. Writing another story on the back of the sheets, the narrator erases her father's signature. The result remains fragmented, but the absence, trauma and loss find in the writing of another story a form of active forgetfulness, that is, they are incorporated and forgotten at the same time.

**KEYWORDS:** Remembrance and forgetfulness, Post-dictatorial literature, Mourning and Melancholy.

*Há romances, poemas, depoimentos, num leque  
que vai da mais extrema representação realista*

---

<sup>1</sup> Doutor pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor colaborador na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: [rosicleycoimbra@yahoo.com.br](mailto:rosicleycoimbra@yahoo.com.br).

*até as transformações mais distanciadas. São obstáculos levantados contra o convite ao esquecimento, contra sua possibilidade ou imposição; teimam em opor-se à hipocrisia de uma reconciliação amnésica que pretende calar o que, de qualquer modo, já se sabe.*

Beatriz Sarlo, “Os militares e a história”

## INTRODUÇÃO

Eventos históricos traumáticos, pela violência e intensidade do choque, deixam marcas indeléveis naqueles que os vivenciaram. A verbalização desses traumas pode ser tão dolorida quanto o próprio evento em si. Talvez porque *recordar* é re-viver o acontecimento, é fazê-lo passar novamente pelo coração, conforme a etimologia da palavra – *re-cordis*. A *escrita*, outro recurso terapêutico, também encontra seus limites na simbolização do trauma. Em ambos os casos, o que percebemos é que há um esforço para reorganizar imagens traumáticas – desconexas e fragmentárias – que se depositam na memória, com auxílio de categorias da narrativa.

Entretanto, afirma Márcio Seligmann-Silva em perspectiva freudiana, “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (2008, p. 69), identificando-o como uma pulsão repetitiva que toma o lugar da representação, ou seja, como um retorno contínuo de algo que não pode ser resolvido por uma simples operação substitutiva. Em outras palavras, isso significa que o trauma não se deixa categorizar por nenhuma metáfora que o espaço da narrativa possa oferecer. O momento terapêutico é indispensável, mas precisa trabalhar contra a percepção de que a linguagem foi comprometida e que toda narrativa pode se converter em uma possível traição (AVELAR, 2011. p. 68). Quando a literatura entra em cena não é como solução, mas como uma prestação de serviço, pois está no limiar da linguagem, e o que ela cria não é verdadeiro nem falso. Assim, com Márcio Seligmann-Silva, podemos dizer que o “trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Enquanto vanguarda da linguagem, a literatura chama a si a tarefa de reinventar a realidade e dar configuração ao inefável com apoio da imaginação. A linguagem literária adquire, assim, a importância de uma interpretação do inominável, do inarrável por conta de seu flerte com a imaginação. Mas, como já é sabido, a realidade criada pela literatura não é conclusiva, mas cambiante. Nesse jogo entre realidade e imaginação, ela coloca em circulação “uma diversidade de estratégias narrativas que trazem a um

primeiro plano a inevitabilidade dos vínculos que, em situações de exceção social, se estabelecem entre o estético, o político e o ético”. E, dessa forma, ela “se opõe à univocidade de um poder hegemônico e se propõe como uma voz outra em substituição de um campo político anulado” (OLMOS, 2012, p. 133).

As palavras de Ana Cecilia Olmos servem de preâmbulo para uma reflexão sobre o papel da literatura em tempos sombrios. Ao se colocar como dissenso, a literatura abre caminho para questionamentos e reflexões acerca dos discursos hegemônicos e autoritários, além de problematizar a própria linguagem de representação. Além disso, ela “questiona as relações do estético com o político que se sustentam numa única lógica de expressão” e “convoca a dimensão ética ao trazer à tona a relação nunca resolvida da violência e sua representação” (OLMOS, 2012, p. 133). Partindo dessa perspectiva,

uma leitura crítica dessa literatura deve levar em conta que suas estratégias narrativas, para além das particularidades estéticas de cada caso, concentram um *potencial crítico* que, nos anos de terror, visou desestabilizar o silêncio imposto pelo monopólio da voz do Estado e, nos anos posteriores, objetivou *trabalhar pela construção de uma memória crítica do passado imediato*. (OLMOS, 2012, p. 133, grifos nossos)

Os grifos no excerto de Ana Cecilia Olmos são intencionais. Eles marcam não só a importância de se reconhecer o “potencial crítico” desses textos, mas também o objetivo deles: resgatar a memória escamoteada pela violência de regimes autoritários e convocar a uma reflexão sobre o presente. Esse resgate tem como objetivo a construção de uma história rasurada, aberta, sujeita a releituras e interpretações plurais. Assim, a tarefa do escritor é escavar as ruínas do passado à procura de rastros que se transformarão em evidências para a construção dessa história. A literatura, nesse sentido, apresenta-se como um território profícuo, preenche não somente de potencial crítico, mas também capaz de restituir uma memória afetiva e identitária. E ainda, o resgate da memória que a literatura propõe também convoca a dimensão coletiva da memória a refletir: “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67).

Seguindo por esse caminho, podemos afirmar que o texto literário realiza um enterro simbólico dos mortos que tiveram o luto negado, isto é, ele constrói uma lápide àqueles cuja morte anônima e violenta não puderam ser simbolizadas. Fala-se, dessa forma, de uma literatura enlutada que busca realizar o trabalho do luto, mesmo sabendo de sua irredutibilidade em uma

narrativa que substitua o objeto perdido. “Rastrear, escavar, desenterrar marcam a vontade de fazer aparecer os pedaços de corpos e de verdade que faltam, para juntar assim uma prova e completar o incompletado pela justiça” (RICHARD, 1999, p. 328). O trabalho da literatura é, nesse aspecto, preencher as lacunas e ao mesmo tempo criar fissuras na imagem conclusa do passado oficial. A construção de uma história rasurada caminha na direção da proposta benjaminiana de “escovar a história a contrapelo”, um trabalho que visa salvar os mortos que “não estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 1994, p. 224-225). Nessa mesma perspectiva, busca-se também a realização do trabalho do luto negado não somente aos mortos, mas àqueles que foram silenciados pelo triunfo do vencedor.

É nessa direção que se defende uma proposta de leitura das produções literárias relacionadas aos acontecimentos da ditadura militar no Brasil (1964-1985) e suas consequências. Como um evento traumático para milhares de pessoas, o golpe militar e seus desdobramentos continuam sendo um acontecimento histórico ainda não resolvido a contento. Na observação de Jeanne Marie Gagnebin, “não existe nenhum estatuto de vítima” no país, ou seja, “as vítimas não tomaram a palavra” e esta palavra não consta em “nenhum texto oficial, de lei ou de história” (GAGNEBIN, 2014, p. 253). E mais, graças a algumas “sutilezas linguísticas”, que visavam a uma “política de ‘reconciliação nacional’” (GAGNEBIN, 2014, p. 253), militares culpados por torturas e assassinatos saíram impunes de seus crimes e livres de qualquer condenação.

Olhado por esta ótica, o passado violento da ditadura transformou-se em uma metáfora, isto é, uma imagem congelada e estanque, visto como “uma página virada”. O passado pode ser lido, mas apenas como “citação”. Ele converteu-se em acúmulo de arquivos, discursos e memórias, tudo bem selecionado, ordenado e disponível para consultas e citações. Eventuais releituras e reinterpretações são sempre interditas, posto que os sentidos já foram pré-estabelecidos. Mas, conforme propõe Nelly Richard,

a ordem desses sentidos pode ser alterada e descomposta quando relato e narrativa colocam em funcionamento formas inéditas de recombinação de tempos e sequências, de alternar pausas e voltar atrás, de antecipar finais e de saltar começos, mediante um trabalho de leitura que não aceita se subordinar à cronologia de um transcurso linear. (RICHARD, 2002, p. 69)

A cronologia, considera Nelly Richard, “mantém cativo o passado”, permitindo que ele transite pelo presente apenas como simples regressão. Ao fazer isso, a cronologia sepulta ainda mais a história ao invés de recuperá-la. Nesse sentido, continua a autora, é preciso que haja um “ir e vir pelos cantos

de uma memória que não se detém em pontos fixos”, mas que transita “por uma multidirecionalidade crítica de alternativas não combinadas” (RICHARD, 2002, p. 69). Outro desafio que uma literatura pós-ditatorial se coloca é evitar a monumentalização, ou seja, evitar que o passado seja reificado e se feche por completo, sacralizando a memória da barbárie. Nelly Richard afirma que o monumento é tendencioso porque congela o passado em um bloco comemorativo sem fissuras. E mais, o monumento e o documento teriam o mérito de converter a memória em uma referência coletiva que serviria como citação da memória pública, tal como ocorre nos informes dos tribunais ou em placas comemorativas, projetando, assim, uma imagem estática de um passado detido, congelado (RICHARD, 2002, p. 191).

A perspectiva proposta por Nelly Richard permite o questionamento dos discursos sobre o passado, problematizando sua organicidade e fechamento. Essa fissura pode ser causada pela presença/ausência da memória que fora descartada pela história oficial, considerados dejetos que deveriam ser descartados. O processo de transição do regime militar para a democracia, com os discursos conciliadores, separaram política e experiência, impondo a aceitação da lógica dos vencedores. A literatura, enquanto território livre e democrático, requisitou para si a tarefa de contar a(s) versão(ões) silenciada(s) e não reconhecida(s) pela história, colocando em dissenso a construção da história oficial. Essa tarefa configura-se como uma maneira de reinventar a memória, recuperando o que fora descartado, além de expor os dispositivos de esquecimento.

A memória, enquanto “processo aberto de reinterpretação do passado”, “desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões” (RICHARD, 1999, p. 322). Ela “remexe o dado estático do passado com novas significações” e coloca “sua recordação para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para desmontar com elas o fecho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas”, argumenta Nelly Richard (1999, p. 322). Assim, a memória é constantemente convocada a perturbar a totalidade dos discursos oficiais, sobretudo quando o objetivo destes é o controle dos transbordamentos afetivos.

Nesse sentido, outras considerações de Nelly Richard também são pertinentes para refletirmos sobre o Brasil durante o processo de transição política e o trabalho da memória. Durante as transições dos regimes ditatoriais para a democracia, segundo Richard, criou-se uma “democracia dos acordos”, caracterizada como um “modelo consensual” que assinalou “a passagem da política como *antagonismo*” para uma “política como *transação*”. Assim, uma das primeiras medidas dos regimes foi a limitação dos extravasamentos ou excessos, o que significou “forçar a unanimidade de vozes de condutas” garantindo, assim, a validação dos acordos (RICHARD,

1999, p. 321).

A principal intenção dessa “democracia dos acordos” foi neutralizar esses transbordamentos sob a justificativa de acolher o “pluralismo institucional” e obrigar “a diversidade a ser ‘não-contradição’”, conforme observa Nelly Richard. Dessa forma, “pluralismo” e “consenso” foram os dois “temas convocados para interpretar uma nova multiplicidade social cujos fluxos de opinião deviam expressar o diverso”, desde que regulados de acordo com “pactos de entendimento e negociação que contivessem seus excessos a fim de não reeditar os choques de forças ideológicas que haviam dividido o passado” (RICHARD, 1999, p. 321-322).

No Brasil a “democracia dos acordos” ou de “consenso” cabe na conhecida *lei de anistia*, assinada em 1979, cujo ponto-chave, pode-se dizer, foi isentar automaticamente os torturadores e outros envolvidos de suas responsabilidades nos atos cometidos. Esse projeto resguardou os culpados de julgamentos e impôs “obstáculos à investigação do passado recente”, negando “aos familiares de mortos e desaparecidos políticos a possibilidade de conhecer a verdade sobre esses crimes e de contar sua história, dificultando a constituição da memória” (TELES, 2012, p. 109).

A anistia, destaca também Janaína de Almeida Teles, permitiu aos militares controlar grande parte do processo de “transição política”, impedindo “um processo de ruptura com o passado recente da ditadura, limitando a articulação e a transmissão da herança daqueles anos de violência”. Como consequência, predominaram as “versões conciliadoras da história” e a sociedade brasileira passou a dialogar com uma versão do passado que não a atormenta nem causa qualquer tipo de embaraço (TELES, 2012, p. 109).

## LITERATURA PÓS-DITATORIAL E A HISTÓRIA RASURADA

O passado da ditadura militar no Brasil foi sepultado às pressas sob o pretexto de uma nova era, simbolizada pela redemocratização. Uma imagem distorcida de cordialidade foi ressuscitada como estratégia para colocar entre parênteses a violência do regime e da própria formação cultural do país. Nessa mesma direção, discursos foram realocados para garantir salvaguarda aos culpados. A transição democrática fez seu trabalho depurando a linguagem sobre a ditadura ao mesmo tempo que construía um passado que deveria ser superado em nome da “liberdade”. O monumento da barbárie foi dissimulado pelo manto do progresso. Nesse ponto caberia uma pergunta: como uma literatura pós-ditatorial poderia remexer nos restos desse passado recalcado?

Primeiramente, o termo “literatura pós-ditatorial” não deve ser

confundido com um simples *depois*, indicando, com isso, uma literatura posterior ao fim dos regimes militares. Tomando como ponto de partida as considerações de Idelber Avelar, a literatura pós-ditatorial precisa ser entendida como um conjunto de textos nos quais ocorre “a incorporação reflexiva” da derrota “em seu sistema de determinações”, ou seja, o “momento em que se aceita a derrota como determinação irreduzível da escrita literária”. Nessa literatura, cita ainda o crítico brasileiro, encontramos “algumas das estratégias que incorporam o trabalho do luto e a reflexão sobre a memória como imperativo pós-ditatorial” (AVELAR, 2003, p. 27).

Ao seguirem nessa direção, os textos pós-ditatoriais buscam escrever uma história a contrapelo. Nesse processo, o passado é escavado e revirado, arrancado do conformismo, e seus rastros unidos a elementos ficcionais. Busca-se recuperar os lampejos desse passado. Além disso, esses textos questionam “o estatuto do literário num momento em que a literatura enfrenta uma crise de sua capacidade de transmitir experiência, uma ampliação da fissura entre o vivido e o narrável” (AVELAR, 2003, p. 237).

Essas estratégias são responsáveis pela inserção do dissenso, isto é, elementos que arrancam o presente do conformismo da derrota e exigem uma restituição. Elementos como o fragmentário, o fracassado, o contingente, o estranho, o aleatório trabalhariam para mostrar o avesso da “democracia dos acordos”, para retomar Nelly Richard, trazendo à tona os transbordamentos recalçados. Guardadas as devidas proporções, Idelber Avelar dialoga com essa ideia ao falar do *intempestivo*, que evidencia um olhar que aspira ver no presente o que lhe é excessivo: “seria aquilo que pensa o fundamento do presente, desgarrando-se dele para vislumbrar o que esse presente teve que ocultar para constituir-se como tal – o que, em outras palavras, falta a esse presente” (AVELAR, 2003, p. 32).

Assim, além da elaboração do passado e da construção de uma história a contrapelo ou rasurada, cabe à literatura pós-ditatorial problematizar o presente, apontando-lhe faltas e fazendo com que possamos olhar o passado de uma forma diferente. Para tanto, a literatura pós-ditatorial promove a quebra da lógica do mercado que converte o passado em mercadoria e a oferece “como substituto compensatório de tudo o que nele houve de derrota, fracasso, miséria” (AVELAR, 2003, p. 238), incluindo aí a imagem da violência ditatorial, transformada em “citação” vazia. A lógica substitutiva do mercado nunca é completa, por isso é inevitável a presença de “restos que apontam para o passado, como se exigissem uma restituição do que se perdeu” (AVELAR, 2003, p. 238). É sobre esses rastros de um passado que lampeja no presente que a literatura pós-ditatorial trabalha.

Nesse sentido, o trabalho do escritor pode ser comparado ao do historiador materialista celebrado por Walter Benjamin – um perseguidor de rastros. Como um arqueólogo, o escritor escava as ruínas da catástrofe; como

um detetive, ele procura pistas de um crime. Trabalha, nesse sentido, com restos de um passado que resistiu à sua transformação em mercadoria. A história rasurada, construída a partir do resto, permanece aberta, inconclusa. É uma “anti-história”, uma “história dos vencidos”, como queria Benjamin, que pretende “fazer emergir as esperanças não realizadas desse passado”, inscrevendo “em nosso presente seu apelo por um futuro diferente” (GAGNEBIN, 1993, p. 58).

A intenção do escritor, nesse caso, não é conservar a história, mas libertar sua força messiânica de redenção, uma força revolucionária “que impede o congelamento definitivo no tempo homogêneo e vazio do historicismo” (AVELAR, 2011, p. 85). Essa experiência colocaria o presente em condição de crítica. Portanto, essa “anti-história” fica sem interpretação conclusa para não correr o risco de ser imobilizada em um bloco monolítico como faz o historicismo. A história “pode e deve ser contada de outra forma, incumbindo a nós dar-lhe um outro sentido” (GAGNEBIN, 1993, p. 71).

Nas últimas décadas, uma série de livros têm se destacado na literatura brasileira<sup>2</sup> justamente por mostrarem as faces de uma história negada. São relatos de sobreviventes da tortura, de sujeitos que lutaram na resistência ao regime militar, além de narrativas que envolvem o núcleo familiar esfacelado pela violência ditatorial e os herdeiros dessa história. Essas narrativas trazem sempre a marca da memória traumática e do não revelado pela história oficial. Nesse sentido, elas realizam uma rasura da história e colocam o presente em estado de alerta, lançando um olhar suspeito sobre o passado. É o caso do romance *Mar azul*, de Paloma Vidal, publicado em 2012.

Assim, a partir das reflexões acima, levantamos dois aspectos para serem analisados nesse romance: o trabalho do luto e a rasura da história. Esses dois elementos representam uma tensão na obra e podem ser traduzidos da seguinte maneira: como realizar um trabalho de luto sem trair a memória dos mortos e escrever uma história rasurada a partir da assinatura do pai da narradora?

## O CASO DE *MAR AZUL*, DE PALOMA VIDAL

O romance *Mar azul* parece reunir alguns elementos suficientes para uma reflexão sobre memória e pós-ditadura no Brasil. No entanto, trata-se de um livro que faz isso aproximando dois contextos de violência de Estado – as

---

<sup>2</sup> Como exemplos, podemos citar as seguintes obras: *Memórias do esquecimento*, de Flávio Tavares (1999), *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa (2010), *K – relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski (2012), *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva (2012), *Volto semana que vem*, de Maria Pilla (2015), *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende (2016), dentre outras.

ditaduras argentina e brasileira –, obrigando o leitor a fazer uma leitura sem se descolar desse pano de fundo histórico. O contexto ditatorial é trazido pela narrativa, mas suas complicações não são nomeadas diretamente, apenas sugeridas. Essas sugestões, que aparecem em muitas passagens, são pistas que nos induzem a segui-las, pois são reveladoras de uma história a contrapelo.

Apesar de alguns indícios que remetem à figura da escritora, não podemos considerar *Mar azul* um romance autobiográfico. Poderíamos até especular que se trata de uma *autoficção*, “categoria que mistura, conscientemente, deliberadamente, ficção e autorreferencialidade” (FIGUEIREDO, 2017, p. 116), mas o objetivo de Paloma Vidal parece ser outro – até porque autora e narradora não se identificam. Nesse caso, não se trata de um relato autobiográfico, tampouco de uma autoficção, mas de um romance ancorado na “vivência de um exílio herdado” (FIGUEIREDO, 2017, p. 116), ou seja, ele parte de uma vivência de outrem, precária por sinal, para construir uma narrativa aberta. Esse aspecto do romance coloca a autora em uma posição intermediária, um entre-lugar, onde a memória herdada é incapaz de reproduzir o tempo vivido da escritora, pois não é o dela, nem de sua família, porque o que sabe é lacunar. O que temos, então, é uma narrativa que lida com resquícios e fragmentos que vão sendo colados uns aos outros sem que se chegue a uma totalidade (FIGUEIREDO, 2017, p. 116).

No caso de *Mar azul*, seria mais acertado falar em *metaficção*, ou seja, o romance apresenta passagens nas quais a ilusão da obra literária é rompida e o texto passa a refletir sobre seu próprio estatuto. É quando a fala da narradora passa por momentos de reflexão sobre sua escrita, da mesma forma que a própria representação também é questionada: “Isto não é um diário, nem uma carta, nem uma autobiografia, nem qualquer outro modo de escrita íntima. Só escrevo porque ele [o pai] escreveu do outro lado” (VIDAL, 2012, p. 74).

Paloma Vidal pertence à geração pós-1964. Nascida em 1975, na Argentina, veio para o Brasil aos dois anos de idade, quando os pais foram forçados ao exílio. Não se trata de alguém que tenha vivenciado diretamente os choques da ditadura militar argentina, tampouco no Brasil, mas que, de alguma forma, foi afetada pelos acontecimentos desse período. As marcas deixadas ficam no campo das especulações e não são relevantes na proposta deste trabalho, uma vez que já descartamos a autoficção como centro orgânico de *Mar azul*. Em termos de produção literária, Paloma Vidal encontra-se em situação semelhante à de outros escritores brasileiros, como: Adriana Lisboa, Julián Fuks e Joca Rainers Terron. Trata-se de uma geração intermediária, que não lutou contra o regime militar, pois era jovem demais, mas que foi afetada direta ou indiretamente por seus traumas. O caso de Julián Fuks é semelhante ao de Vidal. Assim como ela, o autor também é

filho de pais argentinos exilados no Brasil – a diferença é que ele nasceu aqui.

As obras desses autores, assim como de outros não citados, reúnem personagens que carregam memórias dos tempos de resistência e militância política. São personagens enlutadas e que se recusam a narrar tais acontecimentos, pois têm consciência da crise da arte de narrar e da transmissibilidade de experiências. O trauma se transformou em uma melancolia paralisante e o trabalho do luto foi interrompido. Entram em cena, então, narradores, cujo vínculo afetivo com essas personagens permite investigar os rastros daquele passado, rompendo o conformismo. As narrativas estruturam-se como investigações da memória familiar, na qual segredos e fantasmas surgem com toda sua carga simbólica. É nesse sentido que algumas questões podem ser elaboradas: podemos falar em herdeiros do trauma? Os filhos também podem herdar o exílio? Ou: o luto também é uma herança deixada para os filhos?

Quando refletimos sobre esse grupo de obras e autores, em que a memória é o tema mais evidente, o termo “pós-memória”, categoria criada por Marianne Hirsch (2008), parece pertinente para classificar essa memória inter-geracional. Uma passagem do romance de Julián Fuks, *A resistência*, é ilustrativa do conceito. Diz o narrador a certa altura do livro: “[...] este meu relato vem sendo construído há tempos pelos meus pais, que pouco me desvencilho de sua versão dos fatos. Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de conter a sua história” (FUKS, 2015, p. 104). Assim como *Mar azul*, o romance de Fuks também trabalha o tema do exílio, importante em alguns casos para se compreender a figura do narrador.

Em termos mais teóricos, essa questão da herança foi defendida por Marianne Hirsch ao propor o conceito de “pós-memória”<sup>3</sup> como a memória recebida por uma geração posterior à geração que testemunhou um trauma coletivo. Nesse sentido, essa categorização se refere à geração que *herdou* uma memória e apenas “lembra” das experiências porque ouviu histórias sendo contadas, viu imagens em álbuns e presenciou comportamentos no meio em que cresceu. No entanto, essas experiências foram transmitidas de forma tão profunda e afetiva que parecem constituir memórias próprias. Dessa forma, o “lembrar” a que se refere Hirsch não possui o mesmo valor da

---

<sup>3</sup> No original: “*Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right*” (HIRSCH, 2008, p. 106-107). No corpo do texto optou-se pela paráfrase do excerto, adequando-o quando necessário.

lembrança de algo vivido. Refere-se àquilo que foi recebido e incorporado à própria memória por ouvir contar, ter lido ou ter visto.

De uma maneira geral, nos romances citados acima, a vivência partilhada e o vivido de fato pelos narradores entram em choque, criando tensões na narrativa. A escrita é um recurso usado para tentar dar ordem a essas memórias, reconstituindo passos e reescrevendo histórias. Mas também é uma forma de realizar um trabalho de luto deixado irrealizado pelos pais. Nenhuma das histórias construída pelos narradores, deve-se frisar, é conclusiva, uma vez que o próprio trabalho do luto é sempre interminável. Erguidas sobre as incertezas da memória, das histórias de segunda mão, contada, às vezes, por figuras desconhecidas, nada parece confiável. Nada substitui em equivalência a perda. Apesar dos esforços dos narradores, as histórias permanecem lacunares, pois há também uma consciência da não narrabilidade do luto.

Assim, é na tensão entre o vivido e o herdado que a narradora de *Mar azul* escreve a trama de uma história não contada, a sua. Diz ela a certa altura: “eu tive que me tornar uma fabulista de minha própria história” (VIDAL, 2012, p. 95). Essa fábula poderia ser resumida da seguinte forma: uma mulher idosa convive com seus traumas: um estupro do namorado na adolescência, o desaparecimento da amiga durante a ditadura argentina e a figura do pai, ausente por quase toda sua vida, ambos envolvidos com a resistência ao regime autoritário que assolava o país platino nos anos 1970. São fantasmas que assombram a narradora e cobram uma ação. Paira sobre ela não somente uma melancolia paralisante, decorrente de um sentimento de perda que lhe é inerente, mas também há um luto não realizado pela amiga desaparecida e pelo pai ausente, por isso um verdadeiro estranho para ela. A história do pai é investigada na leitura de alguns cadernos deixados como herança. Refazer seus passos é a estratégia para conhecê-lo. Na ânsia de aproximar-se dessa figura ausente, a narradora escreve no verso das folhas dos cadernos deixados por ele. Há nesse esforço uma tentativa de preencher o vazio deixado pelo pai ausente, ao mesmo tempo que precariamente realiza um trabalho de luto. Mas não é tudo.

O excesso de memória torna a narradora uma presa fácil das lembranças, imobilizando-a em um estado melancólico, que só aparentemente a faz ser indolente. Esse ponto pode ser defendido com a tese de que o melancólico se fixa às coisas mortas, ou às coisas do passado, numa atitude contemplativa, não para fugir do presente, mas para salvá-las do esquecimento.

O encontro dos cadernos do pai desperta na narradora um desejo de escrever: “Escrevo no verso das suas folhas. Minha letra se confunde com a dele” (VIDAL, 2012, p. 69), diz ela. Para isso, precisou compreender outra coisa: “Se a morte já estava consumada e a herança era sua confirmação,

havia um resto que perdurava como promessa, como culpa, como desagravo. Dele extrai a força para abrir de novo a porta e assumir o que voluntariamente ou não havia sido deixado para mim” (VIDAL, 2012, p. 69).

O trabalho do luto no romance passará, então, pela escrita na qual a narradora se coloca como protagonista de uma história na qual ela até então estivera ausente. Isso confirma que o trabalho do luto só pode ser levado a cabo através da narração de uma história. No entanto, aquele que a escreve é consciente de que sua narrativa corre o risco de se tornar um simples substitutivo do luto, amenizando sua carga de dor, mas não fazendo justiça aos mortos – isso pode se transformar em culpa.

## O TRABALHO DO LUTO

*No meio do desalento que a dor deixou me veio de novo a pergunta: quanto tempo dura um luto? Não havia nenhuma intenção de respondê-la, mesmo porque eu mal conseguia encadear as palavras, que ainda assim voltavam como uma ladainha alheia.*

Paloma Vidal, *Mar azul*

Um dos primeiros aspectos que se destaca no romance *Mar azul*, de Paloma Vidal, é o caráter duplo da *lembrança*. Além de inevitável é também perseguidora, fazendo que a narradora fique em um estado paralisante: “Sem forças para resistir, passei a manhã toda submersa na lembrança” (VIDAL, 2012, p. 55). Essa constatação nos direciona a algumas considerações de Beatriz Sarlo. Para ela, a simples proposição de querer não lembrar é insustentável: “é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada” (SARLO, 2007, p. 10). Ao ser despertada, a lembrança não admite deslocamentos, pelo contrário, ela “obriga a uma perseguição, pois nunca está completa” (SARLO, 2007, p. 10). Nesse sentido, a lembrança captura o sujeito e o obriga a buscar uma completude que não existe. O passado nunca se restabelece por inteiro, o que significa que a lembrança sempre será (e virá) fragmentada. A tentativa de estabelecer sua completude e seu sentido imobiliza o sujeito.

Na mesma sequência, Sarlo aponta a importância do *presente* como “o tempo *próprio* da lembrança [...], o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*” (SARLO, 2007, p. 10). A lembrança apropria-se do presente e faz dele

também um cativo. Portanto, o passado está sempre à espreita, pronto para dar o bote e capturar aquele que cai em sua rede. Como não pode ser eliminado, o tempo do passado, diz ainda Sarlo, “é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa” (SARLO, 2007, p. 12). No entanto, como veremos, a narrativização do passado possui alguns entraves.

A narradora de *Mar azul* convive diariamente com a lembrança: “Por mais que me esforce para não lembrar é o que faço o dia inteiro” (VIDAL, 2012, p. 41), diz ela nas primeiras páginas do romance. A inevitabilidade das lembranças a faz perder-se no passado, enquanto seu presente é povoado por fantasmas que escapam de seu passado. O prólogo do romance recorre à *cena* para apresentar diálogos fragmentados entre personagens anônimas. Como se fossem *takes*, os diálogos enredam o leitor numa história cheia de elipses. Fica a sugestão de que são fragmentos de memória. O desfecho dos diálogos revela uma violência sofrida por uma das personagens, causa geradora de um trauma. Alguns capítulos adiante, a narradora confirma a existência desse trauma: “Será que consigo escrever o nome dele? Não, vou chamá-lo de R” (VIDAL, 2012, p. 67). A dificuldade para escrever ou mencionar o nome é indício de trauma, o que se confirma logo em seguida: “Às vezes me vem uma imagem dele e eu faço um gesto rápido com as mão sobre a cabeça, como se quisesse espantar um inseto” (VIDAL, 2012, p. 67).

As marcas deixadas são profundas: “[...] ainda hoje um vulto parecido com R pode me desajustar. Suas feições se imprimiram em mim como um selo que detém o tempo de um acontecimento” (VIDAL, 2012, p. 77). Percebemos nesse excerto que o choque da violência deixou uma impressão forte que ainda não foi assimilada pela consciência da narradora. A comparação com um *selo* sugere a marca forte e a intensidade do choque: o evento repete-se insistentemente e a imagem de “R” surge como um fantasma do passado. É uma imagem que ficou congelada na memória da narradora, incompreendida. As feições de “R” constituem-se na imagem fantasmática que assombra a narradora traumatizada.

Apesar de ter acreditado que com “o passar dos anos talvez desse sentido ao que na época era tão difícil de entender” (VIDAL, 2012, p. 77), o trauma permaneceu como memória que não passa. Isso também significa a impossibilidade de sua representação, evidente na dificuldade da narradora para escrever o nome “dele”. Esse trauma se agrava com outro acontecimento também traumático: “Vicky desapareceu no dia 26 de junho de 1976. O desenho dessas cifras é ainda hoje para mim um signo a ser decodificado” (VIDAL, 2012, p. 77). Aqui, as palavras *cifra*, *signo* e *decodificação* são mais evidentes do irrealizável em termos de representação do trauma.

Nesse sentido, esses dois traumas permanecem como espectros: “[...] a fantasmagoria tem a ver com os desdobramentos inesperados, e do efeito deles não consegui me salvar; ou pelo menos isso fixou minha propensão a não me livrar de nada” (VIDAL, 2012, p. 77). E ainda, o desaparecimento de Vicky deixou na consciência da narradora um sentimento de culpa: “De algum modo aquele dia foi regido por um atraso na percepção, minha, que demorei a chegar, dela, que demorou a sair. Nesse intervalo impreciso as coisas sucederam com talvez não teria sido possível evitar, mas como sabê-lo” (VIDAL, 2012, p. 78). O inesperado do evento, a violência da subtração de um ente querido, transformando-o em “desaparecido”, deixam um vazio na vida da narradora: “Eu me sentia completamente vazia e o vento podia ter me levado em vez daquele ônibus” (VIDAL, 2012, p. 89). Esse vazio é o resultado da ruptura causada pelo choque.

A viagem para o Brasil, sob o pretexto de encontrar o pai, é um exílio, ou uma tentativa de fuga, de deixar tudo para trás. Tempos depois, as imagens continuam a aparecer em suas lembranças. Já aposentada, o cotidiano da narradora é preenchido com atividades práticas como parte de uma estratégia usada para driblar as lembranças que vêm a todo o momento. Quando vêm, tudo parece perdido, isto é, o dia e as atividades domésticas ficam comprometidos. A noção de tempo é perdida e o cotidiano suspenso. Por mais que tente não lembrar, corpo e espírito parecem trabalhar separados. Qualquer imagem externa pode convocar a lembrança e fazer a narradora viajar: “De novo estou em outro lugar e é o que eu não quero” (VIDAL, 2012, p. 49). Uma viagem sem sair do lugar: “[...] hoje não me levantei desta cadeira. Não andei. Não preparei café nem mate. Não lavei os pratos. Não arrumei a cama. Ainda assim a noite está chegando. O planeta girou em torno do seu próprio eixo e me fez chegar até aqui” (VIDAL, 2012, p. 88). Uma vez presa da lembrança, a disposição para as atividades cotidianas fica comprometida. A imagem que se forma é a de uma figura com o olhar distante, como se encarasse o invisível, ideia que flerta com a existência de uma personagem melancólica.

Perder-se em lembranças e esquecer-se do presente são sintomas de um sujeito melancólico: aquele que se prende ao passado e encontra dificuldades para esquecer. Por isso mesmo, é memorioso, carregado de memória, pois conserva as esperanças irrealizadas do passado (MATOS, 1989, p. 21). Outro indício seria o descompasso entre corpo e mente. O corpo revela-se presa de uma letargia. Por vezes, a narradora revela seu estranhamento em relação ao próprio corpo: “A sensação de que o corpo está contra mim, de que é um impedimento e não minha subsistência; a sensação de um forasteiro” (VIDAL, 2012, p. 52). O corpo parece somatizar uma indolência própria da consciência que luta para não enfrentar o momento de reagir.

Assim, para além da capacidade física do corpo envelhecido da narradora, surge a imagem do corpo que pesa e se arrasta, como que petrificado, mas vivo. Sem forçar muito uma comparação, podemos aproximar essa narradora de uma “personagem inclinada, que às vezes apoia a cabeça numa das mãos”, em um gesto que “aponta a presença do corpo que pesa, [e] do espírito que se ausenta”, conforme observação de Jean Starobinski sobre o melancólico (STAROBINSKI, 2014, p. 45-46).

Essa concepção de melancólico dialoga com a tese de Walter Benjamin, para quem o sujeito melancólico mantinha uma ligação com a reflexão e a criação artística, distando da concepção freudiana que via a melancolia como um estado de psicose-maníaco-depressiva. Bebendo em fonte mais antiga, Benjamin coloca o melancólico como um conformista, isto é, um indolente, alguém que está ligado a *acédia* – a preguiça. No entanto, o filósofo não se ateu ao aspecto negativo da melancolia, mas procurou destacar seu lado revolucionário. O melancólico evoca a imagem da derrota, pois é aquele que viu o triunfo do vencedor e se recusa a sepultar o passado perdido. Seu olhar revela as ruínas encobertas pelo ponto de vista do vencedor ao glorificar a barbárie.

Ao comentar a concepção de melancolia de Benjamin, Maria Rita Kehl destacou: “A construção de uma interpretação da história entendida do ponto de vista ‘dos vencedores’ exigiria, nos termos da psicanálise, um procedimento de recalque da dívida simbólica em relação às lutas (derrotadas) dos antepassados destes mesmos vencidos, fascinados pelo cortejo dos poderosos” (KEHL, 2015, p. 260). Partindo dessa consideração, o melancólico pode ser visto como aquele que se recusa ao conformismo, que se recusa a recalcar memórias, preferindo deter-se em reminiscências de um passado que ficou em suspenso. Seu olhar, distante, busca recuperar o apelo enviado por esse passado. Ou, como bem diz a narradora de *Mar azul*: “[...] vislumbrar um avesso da outra história, que havia existido como possibilidade e talvez ainda pudesse existir” (VIDAL, 2012, p. 90).

Assim, pensando na posição da narradora de *Mar azul*, que mantém o olhar voltado para o passado, mas consciente de que ainda está presa a ele, podemos afirmar que há uma tensão entre o lembrar e o esquecer. O excesso de lembrança pode ser um impedimento à realização do trabalho do luto e ao processo de “cura” do trauma. Realizar o trabalho do luto é também dar continuidade a um processo de esquecimento, mas um esquecimento ativo, no qual ocorre um processo de substituição metafórica. O processo terapêutico de “cura” do trauma também deve passar pela produção do esquecimento que caminha na direção de uma narrativa substitutiva. Esse processo é colocado em movimento a partir do momento em que a escrita entra no jogo. No entanto, não se trata de uma tarefa tão simples assim. A angústia que acomete a narradora parece passível de ser traduzida em: o que

esquecer e o que guardar como lembrança? Como fazer justiça à memória dos mortos? A incapacidade de enlutar leva à melancolia, revelando bem mais que a perda de um ente amado, mas também a perda de si mesmo.

Dessa forma, a pergunta feita por ela: “Quanto tempo dura um luto?” (VIDAL, 2012, p. 49) pede uma reflexão. É, por certo, uma questão difícil de responder, pois todo luto demanda uma restituição, o que é impossível. Freud definiu o luto como uma “reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.”, não o classificando como uma patologia. Trata-se de um estado natural que pode acarretar “graves desvios da conduta normal da vida”, mas “será superado depois de algum tempo”, sendo “inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo” (FREUD, 2011, p. 47).

A narradora demonstra conhecer essa noção de trabalho do luto. Seu questionamento incide mais sobre o fato de ainda não ter conseguido realizá-lo: “Afinal de contas, não pode haver um luto que dure o tempo de uma vida. Não pode haver um luto que não seja de algum modo circunscrito por um evento. Quando uma ausência é a condição mesma de nosso modo de estar entre os outros seres, de viver tudo o que acontece” (VIDAL, 2012, p. 50). Esse parece ser um dos nós do romance: o tempo de duração do luto e como saber se seu trabalho está sendo realizado de fato.

*Mar azul* mostra que o trabalho do luto é interminável, pois fica evidente que a carga geracional passada adiante é demasiado pesada e assombra seus herdeiros como em um pesadelo. A vida da narradora é povoada por ausências que se fazem sentir como espectros a assombrá-la: a memória da amiga Vicky, a imagem do pai ausente e a violência do namorado da adolescência. Esses dados nos fazem pensar numa passagem de *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida, que serve como provocação. Diz o filósofo que “não se herda nunca sem se explicar com o espectro” (DERRIDA, 1994, p. 39). A frase condensa a ideia de responsabilidade para com aqueles de quem se herda alguma coisa. Por mais que tente evitar um confronto, pois é o que parece fazer a narradora, não há como fugir dessa responsabilidade. Entendemos que é nesse sentido que Idelber Avelar complementa Derrida, observando que o “enterro dos mortos será sempre uma tarefa inacabada” (AVELAR, 2011, p. 86), pois os fantasmas sempre voltam.

Portanto, realizar o trabalho do luto é tarefa interminável “porque o luto só é levado a cabo através de uma série de operações substitutivas e metafóricas mediante as quais a libido pode investir em novos objetos” (AVELAR, 2003, p. 236). O problema está justamente aí, nesse processo substitutivo. O sujeito enlutado percebe que o objeto perdido é único, isto é, possui uma unicidade e uma singularidade que não podem ser substituídas por qualquer transação metafórica. Essa descoberta trava o processo do luto. Para preservar a unicidade e a singularidade do objeto, o enlutado luta contra

a metaforização e contra a própria narrativa, uma vez que também é cômico de que a linearidade e o sequenciamento narrativos são impossíveis de configurar a dor da perda.

A narradora tem consciência de seu luto. O que fica sugerido é bem mais que um desejo de esquecer ou de ser acometida pela mesma doença que atingiu o pai. O que está em jogo em *Mar azul* é como realizar o trabalho de luto sem traír a memória de Vicky e do pai, além de se assimilar a imagem do trauma do namorado adolescente. O desejo da narradora parece ser o de encontrar uma linguagem que traduza tudo sem deixar nada cair no esquecimento. Tem consciência de que precisa olhar para as coisas com outros olhos. Para isso, o corpo e a mente precisam estar em sintonia. Somente assim conseguirá “enxergar outro mundo no lugar daquele que se conforma diante de mim. Um mundo de formas tremeluzentes. Sobretudo um mundo sem letras, porque não há nada mais doloroso neste estado do que tentar se render à linearidade de uma pauta” (VIDAL, 2012, p. 52).

Em outras palavras, a narradora busca um olhar não-conformista, em um diálogo com Walter Benjamin quando diz que “é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Seguir esse conformismo seria construir uma narrativa linear, sequencial e encadeada, que mais mascararia a dor, além de transformá-la em mercadoria, ou seja, em uma narrativa substitutiva que preencheria a perda, mas não sepultaria os mortos com os ritos que merecem.

Nesse sentido, o risco a se evitar é o da profanação da memória dos mortos. A ausência da amiga Vicky não poderia ser preenchida pela simples narrativização. Na condição de desaparecida, Vicky é o espectro que ronda a vida da narradora e como tal não pode ser objeto de luto: “Cabe aos vivos restituir os mortos ao reino dos mortos e liberá-los da condição incerta de fantasmas sem nome, irreconhecíveis” (AVELAR, 2003, p. 255). Realizar o trabalho de luto, nesse caso, implicaria um segundo assassinato dos mortos. Podemos apontar, assim, dois momentos do esquecimento: um reflexivo e outro ativo. Enquanto um incide sobre a memória, o outro reflete sobre a própria linguagem. A escrita vem ao encontro da narradora como um aporte que a leva a outras questões.

#### A ESCRITA DO PAI E A RASURA DA HISTÓRIA

*Era estranha a escrita do meu pai. Suas frases eram longas e incertas. Pareciam ir numa direção, mas se desdiziam de repente. Era uma*

*combinação muito curiosa de precisão e ambivalência, de detalhe e dispersão.*

Paloma Vidal, *Mar azul*

O caso do pai da narradora pede um olhar sob uma perspectiva diferente. Enquanto Vicky é uma desaparecida política, o pai parece mais um ausente. A condição de ter o pai exilado não cria na narradora um sentimento lutuoso. Apesar de ter sido um militante ativo, participado da resistência contra a ditadura argentina e, por isso, ter sido forçado ao exílio, o pai também parece ter cavado outra forma de exílio: um exílio familiar. Sua permanência na memória da narradora se dá mais pela ausência do que pelos momentos em que passou com a filha. Conforme é revelado por ela: “Meu pai estava sempre de partida” (VIDAL, 2012, p. 104); “Havia em meu pai algo de clandestino” (VIDAL, 2012, p. 105). E por fim, “ele era uma assinatura no pé de algumas cartas” (VIDAL, 2012, p. 55). Essas observações da narradora resumem o fato de que o pai era uma pessoa desconhecida. Pouco se sabe sobre ele e pouco se percebe sobre sua presença física na vida da narradora, a não ser quando, criança, fora levada para conhecer o mar. No restante, é sempre uma figura ausente. Daí a indagação ao ler seus cadernos: “Será que estes cadernos são o mais perto que já estive do meu pai? (VIDAL, 2012, p. 129). Dessa forma, o pai pode ser visto no romance como uma assinatura, uma “presença na marca”, conforme Jacques Derrida (1991), ou como um “gesto” que “instala um vazio central”, segundo Giorgio Agamben (2007, p. 59).

A assinatura do pai sugere uma presença pela ausência no romance. O fato de escrever as cartas à máquina parecia à filha “um sinal de distanciamento premeditado, de um desafeto que apenas confirmava de modo muito tangível que sua longa distância era voluntária” (VIDAL, 2012, p. 56). Assim, essa imagem do pai, que se define pela ausência imposta pela distância “premeditada”, vai se transformar em lacuna, ou melhor, em uma interrogação: “Para mim meu pai era uma pergunta” (VIDAL, 2012, p. 61).

O encontro com seus cadernos é bem mais que uma promessa de revelação para a narradora, é também indício de uma carga de culpa e desagravo. O pai começou a escrever para registrar a memória que estava perdendo devido a uma doença degenerativa: “Meu pai decidiu anotar o que estava perdendo nestes cadernos, que hoje são minha herança. A memória precisa se tornar um armazenamento visível” (VIDAL, 2012, p. 42). Nesse sentido, os cadernos são arquivos de memória e a narradora, sua herdeira, o que a torna uma espécie de *arconte*, isto é, uma guardiã que também será responsável por sua interpretação.

Escrever no verso das folhas desses cadernos, inicialmente, pode

parecer uma forma de aproximação com o pai: “Escrevo no verso das suas folhas. Minha tinta se confunde com a dele” (VIDAL, 2012, p. 69). Mas não se trata de uma simples operação que visa a uma aproximação por meio da mera repetição de sua letra. “Leio e demoro a perceber que essas palavras não são minhas. A letra é igual. Igualmente difícil de entender, como alguém que escreve para não ser lido” (VIDAL, 2012, p. 70). É preciso antes decifrar a letra, e esse processo passará pela rasura dela.

A leitura irá revelar um rigor na organização dos cadernos e na escrita do pai. Trata-se de uma espécie de diário em vários volumes, nos quais “listas tomam conta das páginas proliferando verticalmente para dar forma a sua aflição”, onde ele listou “palavras, livros, nomes de plantas, animais, comidas, objetos mais ou menos relacionados numa letra quase incompreensível. Listas de datas”. Parece ser uma tentativa de catalogar o passado. No entanto, nesse inventário do tempo, a vida da narradora não consta: “Depois de tantos anos o que ele escreveu me conduz a um lugar que já não existe. Mas ele não fala daquele passado e talvez seja isso o que mais me obstina. Como pode haver tal vazio? Por que foi que ele me apagou?” (VIDAL, 2012, p. 79). Escrever no verso desses cadernos seria a melhor maneira de se vingar desse esquecimento?

Segue-se, então, uma escrita que rasura a escrita do pai, sombreando uma letra que tinha “sua maneira de produzir repetições com pesos de papel, coleções de selos e moedas, pilhas de cartas, livros organizados alfabeticamente”. O mundo criado pelo pai é um mundo com uma ordem específica, e os cadernos encaram a sacralidade dessa ordem que será profanada pela narradora: “Terá ele imaginado que um dia eu os profanaria?” (VIDAL, 2012, p. 86). A leitura dos cadernos e o gesto de escrever no verso de suas folhas constituem-se gestos de profanação, mas também “uma vingança póstuma por ele ter deixado fora da sua cronologia o ano do meu nascimento”, revela (VIDAL, 2012, p. 111).

Em um primeiro momento, escrever no verso dos cadernos do pai até pode se configurar um espelhamento de sua escrita. No entanto, não se trata de uma simples repetição, mas de uma repetição cheia de diferenciação, com rasuras. A escrita da narradora é, nesse sentido e antes de tudo, um “suplemento”, conceito derridiano. Ao definir essa ideia, Silviano Santiago diz que “é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso” (SANTIAGO, 1976, p. 88). À assinatura do pai, a narradora apõe a sua, fazendo acréscimos e perguntas. A principal pergunta, como já vimos, é: por que o pai a apagou de seu inventário de memórias?

Assim, se inicialmente há uma confusão da própria narradora quanto ao verdadeiro dono da letra: “Ao acordar, com o caderno aberto sobre mim, não reconheço por alguns segundos minha própria letra. Isso aqui foi ele

quem escreveu?” (VIDAL, 2012, p. 135). Conforme a leitura e a escrita progredem, as semelhanças vão se desfazendo: “Nossas letras lado a lado não são tão idênticas, o que não impede que a semelhança produza um efeito de descontinuidade como se a mesma pessoa estivesse escrito ali em momentos diferentes. Temi a profanação. Continuei só porque já havia começado” (VIDAL, 2012, p. 162). E, nesse sentido, a narradora parece flertar com o flutuante, “algo como a consistência da água que se desfaz a cada instante”, conforme revela ao falar sobre seu prazer em nadar (VIDAL, 2012, p. 82), remetendo também àquela busca de um “mundo de formas tremeluzentes” (VIDAL, 2012, p. 52), mencionado antes.

Esse flutuar pode ter a ver com a percepção de que o pai não deixou nenhuma lição para ela. Não se trata de um novo livro de sabedoria ou, benjaminianamente, transmissão de experiência. Trata-se simplesmente de um inventário de coisas sem sentido aparente para ela. O pai deixou-lhe rastros que devem ser interpretados por ela, mas não com a intenção de construir algo conclusivo e unificador. Pelo contrário, a escrita no verso dos cadernos vai mostrar que não existe essa possibilidade. A letra, por mais parecida à do pai que possa ser, terá diferenças. A história escrita no verso é uma história rasurada, isto é, feita de fragmentos de lembranças da narradora, nas quais o esquecimento também está presente.

A rasura da escrita do pai não significou profanação no sentido teológico de separação ou afastamento. Pelo contrário, significou aproximação: ao mesmo tempo que reconstruiu uma outra imagem do pai, a narradora também inflamou suas palavras, dando novas interpretações ao que fora escrito por ele. A diferença vai sendo inserida conforme as memórias vão chegando. A letra da narradora vai se distanciando da do pai: “minha letra aumentou nos últimos dias. Ela fica maior quando escrevo sobre sonhos e diminui com as lembranças mais antigas, como um peculiar efeito de perspectiva. Agora o tamanho é intermediário, porque estou no presente. É onde quero me manter ainda que cansada” (VIDAL, 2012, p. 117).

Esse pode ser o ponto de equilíbrio encontrado pela narradora. Manter-se no presente, mesmo cansada. A letra do pai vai se dissolvendo nas páginas finais do último caderno, como se representasse sua memória que se desfazia pela doença. Nesse momento, o temor da narradora é o que fazer quando acabar: continuar escrevendo?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Mar azul* não é uma narrativa conciliadora. A narradora chega a essa conclusão bem antes do final do romance: “Isto não é um diário, nem uma carta, nem uma autobiografia, nem qualquer outro modo de escrita íntima

[...]” (VIDAL, 2012, p. 74). Dar nome ao que ela estava fazendo seria conformar sua escrita, nomeando a falta através de um processo substitutivo. Em outras palavras, seria cair numa classificação conciliadora. A escrita no verso das folhas dos cadernos do pai é o momento em que o trabalho do luto tem início – isso não se pode negar –, mas não significa seu término. Não é um trabalho que terá sua conclusão com a leitura do último dos cadernos. Pelo contrário, é um trabalho intermitente, no qual memória e esquecimento vão se alternando, e escrever é um modo de entender um pouco melhor esse processo.

A escrita do pai representa o fracasso da própria linguagem: “Sentiu-se enganado quando método de ver os nomes desenhados sobre seus referentes falhou. Também falharam as etiquetas. As listas. As palavras cruzadas. Então resolveu culpar a língua nova e se ressentiu pelas próprias escolhas” (VIDAL, 2012, p. 94). O pai percebeu tardiamente que a memória não se deixa colocar em letra nos mesmos termos. Assim, a escrita da narradora buscará não seguir essa estratégia.

Ao aceitar a perda, a narradora sai um pouco daquela letargia que a prendia. Nesse ponto, a imagem da água, mencionada no início do romance, é bastante pertinente: “Nessas horas só a água me ampara. Só a água, como se o corpo pudesse se dissolver nela, se liquefazer numa outra matéria. Ou ser um com outra matéria e assim pertencer a um estado elementar, quem sabe de quem ainda não nasceu” (VIDAL, 2012, p. 52). E mais adiante uma pergunta: “Será ela [a água] uma espécie de memória?” (VIDAL, 2012, p. 76). É nesse estado sem consistência que a narradora procura caminhar com sua escrita: uma linguagem que não se fixa, que não se imobiliza, mas segue flutuante. Uma linguagem que exista como uma memória de algo que não aconteceu ainda. Quem sabe assim Vicky seguirá em sua memória, apaziguada; o pai não será mais o estranho de antes, mas ainda será uma pergunta; e ela, narradora, não se sentirá tão exilada de si mesma.

O enfrentamento do luto e do trauma, fantasmas do passado da narradora, desperta um desejo pela escrita. Mas o romance mostra outro lado do enfrentamento do trauma e do luto: a escrita enlutada não se completa na solidão, mas precisa da coletividade. Talvez o sinal mais evidente e preocupante de que isso ainda não aconteceu no Brasil seja a pergunta do porteiro do prédio em que a narradora mora: “o que é um desaparecido [?]” (VIDAL, 2012, p. 170). Essa passagem pode ser complementada pela seguinte, quando a narradora registra as últimas palavras do pai: “*mal de muchos, consuelo de tontos*” (VIDAL, 2012, p. 171).

Trata-se do esquecimento que para alguns é um consolo, enquanto para outros é um tormento. Esquecer traumas históricos pode significar correr o risco de repeti-los. Escrever tem sua importância, mas, no caso da narradora de *Mar azul*, algo a mais fica sugerido: escrever não é garantia

contra o esquecimento, mas pode significar um arquivamento da memória. Arquivar a memória é imobilizá-la. Diante disso, a memória resiste para manter-se absoluta e, assim, poder manter o passado aberto.

*Mar azul* retoma um contexto ditatorial via memória de segunda mão, ou seja, uma memória herdada. Isso é sintomático não somente de uma rasura da história, mas também é evidência de uma abertura do passado para uma reflexão crítica no presente. Coloca-se como uma possível reflexão o domínio militar sobre a América Latina entre as décadas de 1960 e 1980, com suas causas e consequências, sobretudo na Argentina e no Brasil, lugares relacionados à vivência da narradora de *Mar azul*. O romance também se coloca contra qualquer forma de reconciliação amnésica que tenta calar aquilo que já não é mais possível esconder, referenciando o excerto de Beatriz Sarlo posto como epígrafe neste trabalho. Diferentemente da Argentina, que tem sido muito mais suscetível a essa abertura, o Brasil é país onde, infelizmente, apesar das provas incontestáveis, ainda grassa o negacionismo.

É pensando a partir dessa perspectiva que se pode concluir que o Brasil não “praticou a memória” e nem expressou os tormentos das feridas deixadas pela ditadura militar. “Praticar a memória”, conforme Nelly Richard, significaria “dispor dos instrumentos conceituais e interpretativos necessários para investigar a densidade simbólica dos relatos”. Enquanto “expressar seus tormentos” implicaria “recorrer a figuras de linguagem (símbolos, metáforas, alegorias) suficientemente comovedoras para que entrem em relação solidária com a liberação emocional da lembrança” (RICHARD, 1999, p. 323).

Esse impedimento, ainda de acordo com Richard, seria uma consequência direta do consenso, responsável por reprimir a “liberação emocional da lembrança”, nomeando a memória com “palavras isentas de toda convulsão de sentido para que não alterem o formulismo minuciosamente calculado do intercâmbio político-mediático” (RICHARD, 1999, p. 323). É justamente esse caminho inverso que a literatura pós-ditatorial procura trilhar. Ao invés de confirmar o conformismo, ela insere o dissenso, ou melhor, desperta a “vontade de reminiscência, [...] chamando a atenção do presente a tudo o que não se realizou no passado, recordando ao presente sua condição de produto de uma catástrofe anterior” (AVELAR, 2003, p. 238).

É nesse sentido que sugerimos ler *Mar azul*, bem como as demais obras que se apresentam como narrativas dissonantes das versões oficiais da história. São obras que trazem o germe da reflexão crítica sobre o passado, que fraturam imagens conciliadoras ao trazer para o debate o dissenso. Em outras palavras, são obras que buscam realizar o trabalho do luto, mesmo sabendo que ele permanecerá incompleto, mas que nessa operação realizam

outra tarefa: rasurar a história e forçá-la a permanecer aberta.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Trad. Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *Figuras da violência*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DERRIDA, Jaques. *Espectros de Marx*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. Assinatura acontecimento contexto. In: *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas (SP): Papyrus, 1991. p. 349-73.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Esquecer o passado? In: *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 251-63.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin e os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. *Poetics Today*, v. 29, n. 1, p. 103-27, Spring 2008.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão et al. *Walter Benjamin: imagens*

históricas e imagens dialéticas. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 253-61.

MATOS, Olgária. Uma história barroca. In: *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 29-123.

OLMOS, Ana Cecília. Narrar na pós-ditadura (ou o potencial crítico das formas estéticas). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio et al. *Escritas da violência*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. v. 2, p. 133-42.

RICHARD, Nelly. RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 321-38.

\_\_\_\_\_. As marcas do destroço e sua recombinação no plural. In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 108-23.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008. p. 65-82.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

TELLES, Janaína de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio et al. *Escritas da violência* (Vol. 2). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 109-18.

VIDAL, Paloma. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

Data de recebimento: 25 abr. 2020

Data de aprovação: 13 nov. 2020