



A PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA: UMA LEITURA DE DOIS CONTOS DE MIGUEL SANCHES NETO

Alzira Fabiana de Christo¹

RESUMO: O presente artigo traz uma discussão sobre algumas características da literatura memorialista contemporânea a partir da leitura de “Jogar com os mortos” e “O tamanho do mundo”, contos extraídos do livro *Então você quer ser escritor?* (2011), de Miguel Sanches Neto. Nessas narrativas, por meio de seus personagens, o escritor recupera uma série de imagens da infância. Devido a esse retorno ao passado estar presente em sua obra, Miguel Sanches Neto é um simulador da memória, conforme o termo cunhado por Aleida Assmann (2011). Desde *Chove sobre minha infância* (2000), seu primeiro livro publicado, passando por *Venho de um país obscuro* (2000), *Herdando uma biblioteca* (2004), *Hóspede secreto* (2003), até chegar em *A Bíblia de Che* (2016), a arte da memória é constante. Em praticamente todos os seus livros o retorno ao passado e as imagens da infância estão presentes: se não ocorre por meio de simulações de lembranças das personagens, o autor resgata temas ou eventos que com o tempo e as mudanças econômicas e sociais foram se perdendo. Nesse sentido, o autor se vale da arte da memória como recurso principal para “disparar” a lembrança e a faculdade da memória na sociedade atual. Seus textos são *mídias* em que o escritor fala de uma outra sociedade a fim de refletir sobre esta em que vivemos. Por meio de seus livros, o autor não só resgata o tempo passado, mas também cria associações em que os leitores despertam lembranças próprias. Neste artigo, especificamente, a reflexão é sobre “os outros”, ou seja, entes queridos que continuam nos influenciando. Em meio a uma sociedade que dispõe de vários recursos para arquivar a memória, Miguel Sanches Neto nos lembra de que a memória e as lembranças do passado – pessoas, objetos, acontecimentos – precisam permanecer latentes e, ainda que elas não sejam as ideais, é preciso aprender a conviver com elas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea; Memória; Infância; Ausentes.

ABSTRACT: This article discusses some of the characteristics of contemporary memorialist literature from the reading of “Jogar com os mortos” and “O tamanho do mundo”, short stories from the book *Então você quer ser escritor?* (2011), by Miguel Sanches Neto. In these narratives, through his characters, the writer recovers a series of images of childhood. Due to this return to the past to be present in his work, Miguel Sanches Neto is a memory simulator according to the term coined by Aleida Assmann (2011). Since *Chove sobre minha infância* (2000), his first published book, *Venho de um país obscuro* (2000), *Herdando uma biblioteca* (2004), *Hóspede*

secreto (2003), until arriving in *A bíblia de Che* (2016), the art of memory is constant. In virtually all of his books, the return to the past and the images of childhood are present: if it does not occur through simulations of the characters' memories, the author rescues themes or events that with time and economic and social changes were lost. In this sense, the author uses the art of memory as the main resource for "firing" the memory and the faculty of memory in today's society. His texts are media in which the writer speaks of another society in order to reflect on this in which we live. Through his books, the author not only rescues past time, but also creates associations in which the readers awaken memories of their own. In this article, specifically, the reflection is about "others," meaning loved ones who continue to influence us. Miguel Sanches Neto reminds us that in the midst of a society that has several resources to archive memory, memories and memories of the past - people, objects, events - must remain latent and, even if they are not ideals, it is I need to learn to live with them.

KEY-WORDS: Contemporary literature; Memory; Childhood; Absent.

Em *Espaços da recordação* (2011), Aleida Assmann expõe as transformações históricas que a lembrança e a memória atravessaram e atravessam: são mudanças de meio, de função e de armazenamento. Conforme aponta Gagnebin (2002), em seu livro Aleida Assmann mostra como a memória passou "de *Mnemosyne* à tecla *save* do computador" (GAGNEBIN, 2002, p. 3), ou seja, a autora reflete sobre a precária situação da memória na sociedade de cultura de massas em que as técnicas eletrônicas são predominantes tanto para o armazenamento quanto para a circulação da memória, segundo as palavras da pesquisadora alemã: "É como se a memória, sem ter mais forma cultural nem função social, tivesse se refugiado na arte" (ASSMANN, 2011, p. 385).

Ao analisar instalações de artistas alemães como Anselm Kiefer, Sigrid Sigurdsson, e Anne e Patrick Poirier, todos nascidos na década de 1940 e que viveram em meio às ruínas e reconstruções causadas pela segunda grande guerra mundial, Aleida Assmann afirma que a memória presente nas obras desses artistas ocorre devido a alguns fatores, dentre eles estão: a) A passagem traumática de um passado que não quer e nem pode passar e que também não pode ser eliminado de nenhuma prática de recordação; b) Um interesse político em sucumbir o regime totalitário para que não haja um esquecimento do que ele foi e o que significa ainda nos dias de hoje; c) Uma consciência que aprecia o tempo passado e que o considera como grande perda; e d) Uma consciência de que na atual sociedade nada permanece (potencial autodestrutivo) e a arte pode ser o meio pelo qual a memória permaneça.

Assmann (2011) defende ainda que, ao contrário da tradição antiga da arte da memória – a mnemotécnica – em que arte servia para dar agilidade à memória e era usada como suporte e meio confiável para guardar informações, os artistas que se ocupam deste tema na atualidade o fazem de outra maneira. Para Assmann: "Ela

não precede, mas sim sucede o esquecimento, pois não é uma técnica ou medida preventiva. Ela é, no melhor caso, uma terapia para traumas, uma coleção cuidadosa de restos espalhados, um balanço de perdas" (ASSMANN, 2011, p. 386). Com base em Nietzsche, que defende ser o homem um animal que se lembra, Assmann afirma que a arte da memória na atualidade pode direcionar para duas importantes questões: ajudar ao homem na ampliação dessa capacidade do lembrar e apontar uma habilidade cultural que ele está prestes a perder.

Nos contos "O tamanho do mundo" e "Jogar com os mortos", ambos extraídos de *Então você quer ser escritor?* (2011) Miguel Sanches Neto lembra aos seus leitores a habilidade da memória: as duas narrativas tratam de episódios rememorados em que as personagens reconhecem o valor do passado bem como do que os mortos representam. Antes de aparecerem na coletânea de contos *Então você quer ser escritor?* (2011) ambos haviam sido publicados anteriormente, "Jogar com os mortos" aparecera em *11 histórias de futebol* (2006) e *A bola gira com o mundo* (2006), já "O tamanho do mundo", que é inspirado no conto "Umas férias", de Machado de Assis, fora publicado sob o título "Abençã, pai" em *Recontando Machado* (2008). Em "Jogar com os mortos" a história é contada por um jovem rapaz, que relembra quando ele e seus colegas de escola, no início da adolescência, montaram um time de futebol – o Combate Futebol Clube – para participarem do campeonato de futebol da cidade. Mesmo diante de muitas dificuldades – principalmente a falta de recursos financeiros – o Combate venceu o campeonato contra o time mais forte da cidade – o time dos meninos ricos. A façanha alcançada pelos meninos pobres parece ser a discussão central do conto, mas na verdade, ela serve apenas como moldura para outra discussão: a presença dos mortos e o valor relegado a eles em nossa sociedade.

Em "O tamanho do mundo" o narrador é um menino que vive esperando ser "salvo" da escola até que um dia ele e sua irmã, Felícia, são chamados pela professora porque o tio deles, Zeca, os esperava para levá-los para casa. Nem a professora, nem o tio explicam para as crianças o real motivo pelo qual iriam embora. Então, o retorno para casa passa a ser uma espécie de viagem na qual as crianças confabulam inúmeros motivos pelos quais o tio distante da família fora buscá-los na escola. A que se sobressai, devido às paradas do tio durante o trajeto – no açougue, na mercearia onde faziam compras e no armarinho onde a mãe comprava os produtos necessários para as costuras – as crianças concluem que o que irá ocorrer é uma grande festa: "Comecei a imaginar que, sim, seria uma festa com muitas bexigas, bolo, gente rindo" (*EVSE*², p. 53). Contudo, ao se aproximarem da casa da família as crianças foram surpreendidas pela triste notícia: "O pai de vocês morreu. E a gente

ainda manteve o sorriso, esperando a festa que nunca existiu" (*EVSE*, p. 55). A partir desse momento, as crianças passam a conviver com uma série de assuntos e acontecimentos relacionados à morte, entre eles, velório, luto e missa de sétimo dia, aspectos ainda incompreendidos por eles. Mas o que atrai a atenção na narrativa de "O tamanho do mundo", em relação ao tema aqui discutido, é a forma como o menino se relaciona com a morte do pai.

O trabalho de Miguel Sanches Neto nos dois contos citados acima parece ter como base a tentativa de tornar visível quem está ausente e fazer um balanço das experiências das perdas. Conforme Aleida Assmann (2011), a representação artística da presença de uma ausência não é tema novo, mas foi reconduzido no início dos tempos modernos a partir da teoria de Francis Bacon, de que o espírito humano está ajustado de forma desproporcionalmente intensa no lado positivo e ativo do que no lado negativo e ausente. Segundo Aleida Assmann (2011): "Por meio de um truque da mente, o que está ausente sempre seria obstruído por algo que esteja presente" (ASSMANN, 2011, p. 403). Dessa maneira, Bacon afirma a nossa incapacidade de perceber e dar espaço ao que está ausente: "É descompassadamente mais difícil armazenar lacunas, espaços vazios e ausências do que armazenar a experiência de uma presença" (ASSMANN, 2011, p. 403), o que, portanto, explicaria a falta de espaço relegado à memória na sociedade atual. A respeito da representação dos ausentes, Assmann afirma:

Desde o extermínio de seis milhões de judeus e outras vítimas pelo regime nazista, o peso dos ausentes se tornou poderosíssimo, e coloca-se a pergunta: com que meios a memória cultural pode pegar, trabalhar, conservar e passar essa lacuna à posteridade? (ASSMANN, 2011, p. 404).

Talvez uma das respostas para a questão de Aleida Assmann esteja na obra de Miguel Sanches Neto, que não deixa esquecer os mortos, ou seja, ele sabe reconhecer a "herança dos antepassados". É nessa perspectiva que o jovem do conto "Jogando com os mortos" afirma: "Só os mortos não vão embora" (*EVSE*, p. 157), reconhecendo o quão importante são os outros em nossa vida, mesmo os mortos, pois eles, os antepassados, continuam, muitas vezes, nos orientando a partir daquilo que nos deixaram como legado: seus ensinamentos, sonhos, expectativas, etc.

Ao falar sobre o valor da palavra oral e a filosofia (ideias) que a perpassa, Mia Couto (2008) afirma que assimilou muita coisa do universo da oralidade, dentre as quais a ideia central de um provérbio muito divulgado em toda a África, a saber: "Eu sou os outros". Conforme o escritor, o que o provérbio quer dizer é: "És feliz, não por controle, nem por domínio, és feliz por harmonias, harmonias cósmicas,

harmonias até com o universo dos mortos. E esses mortos – essa é uma outra ideia – esses mortos estão presentes e governam o mundo junto conosco” (COUTO, 2008, p. 9). Uma literatura que reconhece essa participação dos outros, é, uma literatura que “chama a atenção sobre o entorno”, ela não procura atrair o olhar só para quem está a caminho – em viagem de formação – mas quer reconhecer que de vez em quando é importante voltar e olhar para trás (LARROSA, 2010, p. 70).

Diferentes áreas do conhecimento, como a psicologia, a sociologia e a antropologia vem observando que no decorrer dos últimos séculos, a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação, ou seja, vivemos em uma sociedade que tenta cada vez mais se distanciar dos mortos e de sua memória. Conforme Aleida Assmann (2011), a memória cultural tem como núcleo antropológico a memorização dos mortos, de acordo com a teórica: “Isso significa que as pessoas de uma família devem guardar na memória os nomes de seus mortos e eventualmente passá-los às gerações futuras” (ASSMANN, 2011, p. 37). Conforme a pesquisadora, a memorização dos mortos tem duas dimensões: uma religiosa e a outra mundana. Pietas e fama (piedade e fama) se opõem entre si. Piedade é obrigação dos descendentes de perpetuar a memorização dos mortos, já a fama, isto é, a memorização cheia de glórias, cada um pode conquistar para si mesmo no tempo de sua própria vida.

Contudo, segundo Assmann, mesmo a memorização religiosa dos mortos depende da recordação dos vivos: “A mais antiga e mais difundida forma de recordação dos vivos e mortos é o culto aos mortos” (ASSMANN, 2011, p. 37), acontecia, no Egito antigo, onde a eternização dos nomes dos indivíduos estava no centro dos esforços da sociedade, uma festa anual em que as famílias se dirigiam às sepulturas de seus parentes para uma refeição em homenagem aos mortos. Nas palavras de Assmann:

A instituição do banquete fúnebre era muito difundido no mundo romano e no início da era cristã, até que a Igreja, sob o bispo Ambrósio, no século IV, reprimiu as formas familiares de culto aos mortos em favor de uma forma centralizada. Os festejos familiares para os parentes mortos foram substituídos pela memorização coletiva de mártires, cujos ossos eram levados às igrejas locais. No lugar do banquete fúnebre particular, em ambiente familiar, a nova forma de socialização passou a ser a ceia comum na paróquia (ASSMAN, 2011, p. 38).

A prática medieval de celebração dos mortos envolvia o cuidado com os restos mortais e a caridade aos pobres como elementos centrais e que garantiria o descanso das almas. A partir dessa época surge o conceito de purgatório e os cristãos que queriam ter o descanso garantido, se esforçavam para tal. Com isso, uma indústria

de salvação em massa fora desenvolvida, pois se acreditava que o destino dos mortos poderia ser influenciado positivamente pelos vivos, e por isso muitos buscavam a salvação ainda em vida, praticando “esforços terrenos”. Esses serviços eram oferecidos por igrejas e mosteiros que se tornaram especialistas na salvação de almas.

O cuidado com os restos mortais estava diretamente ligado com a imortalização do nome, que devia ser lembrado durante a celebração da missa nos aniversários de morte e dias festivos, e ser escrito no lendário “Livro da vida”. Já o cuidado com os pobres consistia em doações feitas em dinheiro e bens, usados para organização de refeições para os pobres. Segundo Assmann: “Essas práticas de caridade, supunha-se, deveriam compensar as culpas cometidas em vida” (ASSMANN, 2011, p. 39), ou seja, tudo dependia de permanecer na memória da comunidade, pois esta poderia influenciar positivamente no destino da alma no purgatório, por meio de celebrações de missas e de doações aos pobres.

Conforme Assmann, a instituição da memória dos mortos se manteve assim até o século XVIII, quando houve alteração no sistema jurídico e no conceito de sujeito jurídico. Para Assmann: “Historiadores apontam o fim do direito dos mortos como o indício mais significativo do abandono da memória dos mortos” (ASSMANN, 2011, p. 39), deste modo, a noção de que os mortos tinham um status social e jurídico na memória dos vivos entra em declínio principalmente no início da modernidade, em que os mortos não são mais sujeitos jurídicos, ou melhor, conforme o direito moderno, a personalidade jurídica é apagada com a morte. Sendo assim, a memória humana seria o único meio de preservar a morte e a destruição, ideia eternizada na lenda de Simônides, o qual, conforme a narrativa contada por Assmann (2011), fora contratado para um jantar em que deveria declamar um poema exaltando as qualidades do anfitrião da festa, para tanto, teve que decorar os lugares em que os convidados estariam sentados porque a eles se dirigiria durante a apresentação. Não satisfeito com a apresentação do poeta, porque ele havia exaltado igualmente os deuses, o anfitrião disse que pagaria somente metade do combinado e que o poeta fosse pedir aos deuses o restante do pagamento. Nesse momento, Simônides é chamado para fora do salão de festas na desculpa de que dois homens o procuravam, ao sair não encontrou ninguém, contudo, conforme a lenda, sua graça foi maior, pois nesse momento o salão de festas desabou e nenhum dos presentes no jantar sobreviveu, com excessão do poeta, que posteriormente foi o responsável pelo reconhecimento dos mortos, uma vez que ele havia, por meio da mnemotécnica, decorado a ordem dos convidados à mesa e assim pode auxiliar e garantir às famílias de que estariam homenageando o corpo da pessoa certa.

Hoje, os artistas não fazem mais o uso da memória da forma como o poeta

Simônides, o qual, conforme Cícero, foi o fundador da arte da mnemotécnica. Conforme Assmann: “A nova arte da memória, que desenvolve o trabalho de recordação no modo do ‘como se’, coloca um espelho diante da memória cultural. Essa memória cultural se torna reflexiva por meio da arte” (ASSMANN, 2011, p. 398). Ou seja, os artistas na atualidade simulam uma espécie de memória para resgatar outras formas de organização social que não essa em que vivemos. Para isso, eles se valem de signos culturais, como espaços, objetos e eventos possíveis que são comuns a várias culturas e locais para despertar para um reflexo sobre a sociedade atual e as transformações ocorridas ao longo dos anos. Sobre as “simulações estéticas” da memória nas obras de artistas contemporâneos, Assmann destaca:

A arte sublinha principalmente a materialidade, a “coisidade” à qual a memória se prende sob o signo de uma desmaterialização ubíqua de todos os dados. Em uma cultura que não se lembra mais do seu passado e que também já esqueceu a sua falta de lembrança, os artistas põem atenção reforçada sobre a memória, à medida que tornam visíveis as funções perdidas, por meio de simulações estéticas (ASSMANN, 2011, p. 398).

Por meio das “simulações estéticas” os artistas expõem o tratamento dado à memória e ao que desejam rememorar. No caso específico das instalações de artistas alemães sobre as ruínas da segunda guerra mundial, Assmann afirma que com eles ocorre exatamente o contrário do que aconteceu com Simônides, que se viu diante da catástrofe. Aos artistas de agora, que chegaram à catástrofe depois de ela já ter acontecido, não resta nada a reconstruir ou reconstituir, a eles cabe recolher os restos, ordenar e conservar os vestígios do que sobrou. No início de “Jogar com os mortos” o jovem relembra a forma como o pai fora enterrado: em um túmulo provisório porque a família não tinha condições de pagar um espaço no cemitério: “Depois, com o dinheiro da costura, ela, que trabalhava até tarde,[...] pôde pagar por mês, na prefeitura, o terreno do pai, e então um conhecido fez de graça o túmulo, todo revestido com lajotinha vermelha, que a mãe encerava só na véspera de Finados, mas lavava todo domingo (EVSE, p. 147). Segundo Aleida Assmann (2011) é na perspectiva de preservar a memória privada das famílias que a sepultura e os túmulos são construídos. Por meio deles, aos quais as pessoas próximas recorrem em aniversários de morte e dia de finados, os restos mortais recebem um tratamento adequado, a memória do morto é preservada e seu nome permanece na comunidade. Na perspectiva de que os túmulos preservam a memória cultural, Assmann afirma: “Os restos de culturas e de épocas passadas encontram-se nas ruínas, tal como os das gerações passadas, nas sepulturas (ASSMANN, 2011, p. 63).

Segundo Ariès (1989), os cemitérios como conhecemos hoje foram espaços criados no século XVIII. Antes, os mortos eram enterrados nas igrejas, próximos aos santos de devoção ou em espaços que viriam ao conhecimento dos demais por meio do testamento. Por outro lado, conforme as palavras do historiador: “Os mais pobres ou humildes eram relegados para o que se tornou cemitério, isto é, para o mais longe possível da igreja e das suas paredes, nas imediações da cerca, no meio do claustro, em profundas valas comuns” (ARIÈS, 1989, p. 126). O cemitério sempre foi um espaço religioso e passou por várias mudanças ao longo da história. Na atualidade, segundo Ariès (1989), a indústria das “pompas fúnebres” e dos cemitérios tem duas funções, uma moral e outra social. A primeira suaviza o desgosto dos sobreviventes enquanto que a segunda cuida dos monumentos e dos jardins da morte para o bem-estar dos vivos.

O menino de “Jogar com os mortos” sempre fora preocupado em relação ao destino dos ossos paterno e enquanto este não tinha um espaço próprio, ele perguntava à mãe qual seria o destino dos restos mortais do pai caso eles não conseguissem comprar um terreno. Nesses momentos a mãe respondia que todo mundo comprava, que não havia quem ficasse sem túmulo. Contudo, devido à “sede” do Combate Futebol Clube ficar próximo ao cemitério da pequena cidade, os meninos atravessavam os túmulos para chegar até o local dos treinos e em certa ocasião, a fim de obterem uma bola, foram ao cemitério e avistaram os coveiros transportando alguns restos mortais: “Estão tirando os esqueletos dos pobres. Eu vi ontem, Capitão disse. Senti um arrepio. Se a mãe não tivesse comprado terreno, meu pai também estaria sendo arrancado do chão. Eu não queria ver aquilo” (EVSE, p. 150). É por meio do olhar da criança que o escritor revela a falência de uma sociedade em que o dinheiro é fator primordial para as relações, inclusive a que envolve os cerimoniais fúnebres, o tratamento destinado às almas e aos restos mortais. Aleida Assmann expôs que desde o início da Era Cristã, a igreja se tornou especialista na salvação de almas, o que resultou em uma indústria altamente rentável em que dinheiro e bens eram doados a fim de garantir o perdão pelos atos terrenos. Na sociedade atual, para garantir o descanso da alma e obter um lugar apropriado para os restos mortais – preservar a memória do morto – além de doações em vida, é preciso comprar um espaço no cemitério, caso contrário, os restos mortais são levados para um ossuário, conforme a cena descrita no conto:

Fiquei com vontade de ir embora; não queria ver os ossos, muito menos tocar neles. Mas logo os coveiros estavam colocando as partes do corpo de alguém do lado de fora da cova. Quando o corpo estava completo, os coveiros saíram e começaram a fechar o

buraco. Capitão ordenou que a gente levasse tudo pro ossuário. Com aquela carga incômoda, corremos para duas casinhas construídas perto do cruzeiro. Então era ali que iam parar os restos dos pobres? Uma portinha de ferro ficava aberta, dando prum buraco imenso, cheio de ossos misturados. Eu joguei o que estava na minha mão, um fêmur, e todos fizeram o mesmo. [...] Fiquei uns segundos olhando tantos esqueletos desconjuntados e pensando em meu pai (EVSE, p. 151).

Diante desta cena, é possível afirmar que a morte já não pertence a um conteúdo religioso, que tem como principal objetivo alcançar a eternidade. Ao contrário, ela está profundamente afetada pelas novas forças de produção capitalista. Com base em Benjamin, Oliveira (2009) afirma: “Historicamente, morrer e narrar constituíam atos de uma “consciência coletiva” (Gemeinbewusstsein), onde podíamos encontrar na voz de um moribundo os fios narrativos que teciam a vida de uma comunidade” (OLIVEIRA, 2009, p. 119-120).

Ao contrário das sociedades tradicionais que costumavam rodear o moribundo e receber suas comunicações até seu último suspiro, hoje, principalmente nos hospitais e clínicas não há comunicação com moribundo: “Ele já não é escutado como um ser racional; é apenas observado como objeto clínico isolado quando possível, como um mau exemplo, e tratado como uma criança irresponsável cuja palavra não tem sentido nem autoridade” (ARIÈS, 1989, p. 186). Conforme Ariès (1989) isso ocorre devido à lógica capitalista de produção, ou seja, quanto mais rapidamente a morte for esquecida, os sentimentos de tristeza e pesar são antes assimilados e se pode voltar de forma alegre e produtiva para o trabalho: “A sociedade, na sua sabedoria, produziu meios eficazes para se proteger das tragédias quotidianas da morte, a fim de ficar livre de prosseguir as suas tarefas sem emoções nem obstáculos” (ARIÈS, 1989, p. 186).

Mas a literatura de Miguel Sanches Neto, seja por meio dos romances, seja por meio dos contos, está sempre invocando os mortos, está sempre nos lembrando de que eles existem e que foram importantes de alguma maneira. Em um mundo em que os valores são medidos pela visibilidade dada pela mídia, Miguel Sanches Neto fala de pessoas anônimas que não fizeram parte do cenário político nem participaram do universo das autoridades, e deixa transparecer uma concepção de que não são somente pessoas ilustres e renomadas que fazem a História, mas também as anônimas, as que lutam no seu dia a dia e ajudam a construir, ainda que de forma singela, toda uma nação. Do mesmo modo, o escritor nos lembra da quantidade de pessoas anônimas que passam por nossas vidas sem que percebamos sua grandeza. Em *Chove sobre minha infância* (2000), o escritor deixa claro o motivo pelo qual passou a escrever:

Vindo de um povo praticamente iletrado, recebi a tarefa de ser um porta-voz. Escrevo por isso, para fazer com que falem estes entes sem discurso. Pode ser até uma justificativa tola, mas como ela pesa para mim. Se você não a compreende, é porque sua história é outra, você não sente o travo amargo de um silêncio centenário. (...) Não pude ser mais útil à sociedade, não salvo vidas como os médicos, não luto pelos miseráveis, não minimizo a solidão dos homens como as prostitutas, mas pronuncio palavras que viviam apenas virtualmente na cabeça de meus antepassados, eu toco estas palavras em estado imaterial com meu sopro, com meu corpo, com estes lábios rotos. Por favor, não me peçam mais, isto já é o bastante para um ser tão ínfimo (CMI p.240-241).

Escrever para ele tem essa função também: calar o silêncio centenário. Escrever para Sanches Neto é também o que afirmou certa vez Clarice Lispector: "Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada" (LISPECTOR, 1999, p. 134). Em outra ocasião, perguntado sobre os seguintes versos de "Olvidado Vivo": "Meu avô e meu pai eram analfabetos./ Como pesa esse nome: Miguel Sanches Neto" (*Venho de um país obscuro*, p. 29), o escritor afirma:

Eu me sentia correndo o risco de repetir uma história. E tudo fiz para pagar os pecados de meus antepassados: o pecado do analfabetismo, da pobreza, da prisão à vida rural, o pecado maior de não possuir um discurso. Este nome tinha uma carga tão forte que resolvi usá-lo nos poemas e no romance. Se minha literatura tem algum valor, é por dar voz a esses antepassados e aos meus companheiros anônimos de infância (*Falação*, 2009, p. 7).

É para dar voz a essas pessoas sem discurso que Miguel Sanches Neto se propõe a escrever. Ao mesmo tempo, por meio dessa recuperação do passado, o autor traça todo um perfil histórico de sua época, uma memória coletiva em que muitas vozes ressoam. Esse passado, recuperado por meio da memória do adulto que retorna aos acontecimentos da infância, mostra o olhar da criança para as questões que nos cercam. No caso de "Jogar com os mortos" há a presença do olhar do menino diante da falta de cuidados com os restos mortais, o que desperta a reflexão sobre como tratamos e lembramos dos mortos na sociedade atual. Esses mortos que deixaram seu legado, por meio das mais diversas relações que estabeleceram em vida. São pessoas que continuam nos influenciando e muitas vezes não nos damos conta. Nesse sentido, é o olhar da criança que proporcionará uma reflexão, uma interrupção na rotina e no que se tornou comum aos olhos dos adultos.

Do mesmo modo, a memória dos mortos e a morte figurada na produção de Sanches Neto são, muitas vezes, as grandes responsáveis por um recomeçar e

estão relacionadas ao sentimento de perda, conforme a narrativa de “O tamanho do mundo”. No conto em questão há uma metáfora muito expressiva em relação a como cada um enfrenta suas perdas. Judith Viorst em seu livro *Perdas necessárias* (2002) afirma que: “Para compreender nossas vidas precisamos compreender como enfrentamos nossas perdas [...] as pessoas que somos e a vida que vivemos são determinadas, para o melhor e para o pior, pelas nossas experiências de perda” (VIORST, 2002, p. 15). Em “O tamanho do mundo” é a partir do olhar do menino que o autor expressa a forma como podemos enfrentar nossas perdas e o quanto elas são importantes para o despertar para o mundo. Segundo Viorst: “Olhar para as perdas é ver como estão definitivamente ligadas ao crescimento. E começar a perceber como nossas respostas às perdas moldaram nossas vidas pode ser o começo da sabedoria e de uma mudança promissora” (VIORST, 2002, p. 16).

A narrativa de “O tamanho do mundo” gira em torno dos acontecimentos ocorridos a partir da morte do pai do menino. Por meio desse enredo, a narrativa expõe em vários momentos a percepção das crianças em relação ao que as rodeia. O escritor deixa claro o fato de a criança ainda não possuir uma compreensão racional dos acontecimentos ligados à morte, questão ignorada pelos adultos que aparecem no conto, principalmente por aqueles com os quais o menino se relaciona.

Em “O tamanho do mundo” a metáfora presente está relacionada a um poço de vazão da caixa-d'água que ficava no quintal da escola. Todos os dias no intervalo das aulas, os meninos se dirigiam ao poço na esperança de que acontecesse o transbordamento da água e o conseqüente alagamento. O menino também esperava por esse dia ansiosamente, tanto que chegava a sonhar com o fato: “Por várias noites sonhei que a escola toda fora inundada” (EVSE, p. 50). Ao explicar sobre a ansiedade que o poço despertava em todos, o menino diz:

Mesmo quando ninguém descia ao poço, ficávamos em torno dele, uns atirando pedras e ameaçando jogar os demais lá dentro; outros, como eu, temerosos quanto ao que poderia acontecer. Mas em torno dele, atraídos por algo desconhecido, passávamos o recreio (EVSE, p. 51).

Simbolicamente, o poço desperta uma espécie de conhecimento conquistado, principalmente em relação ao plano espiritual. É como em um rito de passagem no qual os que conseguissem superar o medo estivessem preparados e aptos para uma outra fase, para saber lidar com outros problemas relacionados à vida humana. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2002) o poço é o símbolo da “abundância” e a “fonte da vida”. Conforme os autores:

O poço de Jacó, do qual Jesus deu a beber à Samaritana, tem o sentido de água de fonte e que jorra – bebida de vida e de ensinamento [...] São Martinho interpretou o poço de Jethro (beur), junto ao qual Moisés parou, como uma fonte de luz (ur), e, portanto, como um centro espiritual (CHEVALIER & GREERBRANT, 2002, p. 726).

Do mesmo modo, o poço está associado ao conhecimento, isto é, representa o homem que atingiu um estágio superior ao que se encontrava. Segundo um poema de Victor Hugo utilizado por Chevalier & Gheerbrant, o poço é a representação do interior do homem, o poço é uma espécie de microcosmo e é, segundo os teóricos, o próprio homem. No conto, o poço tem papel fundamental na vida do menino e pode ser associado a um amadurecimento espiritual a partir da morte do pai, uma vez que ao retornar ao poço depois da morte paterna, o menino consegue uma façanha nunca antes atingida por ele: subir na escada da caixa-d'água e avistar o horizonte. Conforme a narrativa:

Enquanto o tio não chegava, resolvi me despedir da escola. Fui lá depois do horário do recreio, quando todos estavam em aula, podia ouvir a professora lendo a lição. Não entraria na sala para me despedir. Apenas me aproximei do buraco no chão e fiquei olhando a umidade lá no fundo. Depois, me virei para a caixa-d'água e olhei o alto. Nunca tinha tido coragem de subir até lá, só os meninos mais ousados faziam isso (EVSE, p. 61).

Os momentos que antecederam a subida do menino parecem ser importantes porque antes de atingir a liberdade total, ele faz uma espécie de leitura interior, conforme a cena grifada na citação, ou seja, é como se a parte interna do poço fosse a interioridade do menino e conseqüentemente do homem. A subida da escada, por sua vez, simboliza a libertação e a aprendizagem de que ele apreendeu a lidar com a perda do pai. Conforme Viorst (2002): “E enfrentando as muitas perdas trazidas pelo tempo e pela morte, tornamo-nos um eu que chora e que se adapta, encontrando em cada estágio – até o último suspiro – oportunidades para transformações criativas” (VIORST, 2002, p. 334). No conto, o menino afirma:

Cheguei bem perto da escada, coloquei o pé direito no primeiro degrau, depois coloquei o esquerdo no segundo e já não tive medo. Fui subindo. O vento ficou mais forte. Nada me seguraria, eu estava quase alegre naquela escalada. Subi ao ponto mais alto e de lá olhei a escola pequena, como um desenho daqueles que eu fazia em meus cadernos. Depois avistei o horizonte, fechei os olhos e deixei que o vento me abraçasse (EVSE, p. 61).

O menino de “O tamanho do mundo” enfrenta a morte do pai de maneira diferente: ele subverte a lógica e passa por um aprendizado, algo que ele almejava, mas não conseguira em outros momentos. A morte do pai desperta, simbolicamente, a força e a vontade de viver, de ver o mundo em outro plano, do alto, numa perspectiva horizontal, entre o céu e a terra. Isso não quer dizer que ele esqueceu o pai ou que não sofreu com sua perda, mas encarou a morte por um outro viés: aquele que desperta o desejo de viver ou melhor, de recomeçar. A morte do pai é assimilada de uma maneira diferente, ou seja, ele transforma o sofrimento em acontecimento e faz da dor e das feridas um impulso para a vida. Ele não recusa a morte do pai, mas também não faz dela motivo de resignação e ressentimento, ao contrário, no conto, ela aparece como força de vida do pensar e, ao subverter a lógica, estanca a tristeza e a infelicidade, provocando a vontade de viver novamente, mais e de maneira melhor. Em *Perdas necessárias*, Judith Viorst (2002) destaca que muitos estudiosos da dor da perda enfatizam que “não existe perda que não possa levar a um ganho” (VIORST, 2002, p. 269) e parece ser essa a perspectiva adotada no conto “O tamanho do mundo”, ou seja, é como se ao perder o pai, o menino tivesse oportunidade de vislumbrar um mundo maior: ele mudaria de cidade e não iria mais para a escola onde os alunos eram castigados, isso significa um ganho porque o menino vai conhecer um outro mundo. Segundo Viorst (2002): “Embora a maioria de nós preferisse de boa vontade desistir do ganho se pudesse desistir da perda, a vida não oferece essa doce opção a ninguém” (VIORST, 2002, p. 269). Como não tem a opção de trazer o pai de volta, o menino procura aceitar a perda da melhor forma possível: ela acaba resultando em um amadurecimento espiritual e num consequente conhecimento de mundo.

Em outra leitura, pode-se afirmar que a atitude do menino é algo muito inerente à condição da criança, com a qual os adultos tem muito a apreender. Conforme Jódar e Gomes (2002, p. 42), a criança é vitalidade. Nas palavras do teórico: “Onde existe uma criança correu fluxo em que logo se formará uma turbulência”. Os teóricos ressaltam ainda que a maneira de ser da criança é participar de um movimento que desafia a pulsão geométrica do poder, é resistir à mesmice tecnocrática e ao mortífero poder que não inventa e apenas destrói. Em outras palavras, desde seu nascimento a criança é vitalidade e, portanto, traz vida a este mundo. De acordo com os autores (2002), o saber da criança pertence sempre à esfera do desejo e da alegria. E a alegria é sempre boa, “é vida que resiste à morte”, conforme demonstra a atitude do menino de “O tamanho do mundo”. A vitalidade da criança, a pulsão pelo viver, a sua potência e força pela vida desde seu nascimento é que fazem com que a criança seja a representação do rompimento com a velha ordem das coisas.

Conforme os pesquisadores: “A criança: capacidade de regressar eternamente à vida, alegria que afirma a vida no real. Seu dizer sim à vida, em sua modesta potência, é impugnação da tristeza e da servidão” (JODAR E GOMES, 2002, p. 42). Ou seja, aquilo que é concedido uma ou outra vez ao homem, é dado logo de primeira à criança: a capacidade de manter transações com a liberdade e a alegria, a felicidade, o gozo, a percepção. A infância é, nesse sentido, a aposta da arte e da literatura para mostrar resistência a um mundo que se apresenta alheio a mudanças. Ao mesmo tempo, a arte e a literatura são meios pelos quais se responde à vitalidade do recém nascido e o acolhe, reconhece a criança como novos seres humanos que chegam ao velho mundo dos adultos. A criança nessa perspectiva, preserva a novidade e introduz algo novo em um mundo velho. De acordo com os teóricos, por mais revolucionária que uma sociedade possa ser, há sempre algo obsoleto do ponto de vista da geração seguinte e a criança seria essa nova força que introduz novas ideias e perspectivas. Desta maneira, a criança se configura como “uma apoteose da vontade de viver”, conforme nos aponta Deleuze (1969, p. 88) e trazem para o mundo do olhar obsoleto, uma nova forma de vislumbrar a realidade, de encarar os fatos, um desejo de vontade de fazer diferente. É também dessa forma que as crianças dos dois contos aqui analisados são representadas: elas trazem consigo um outra maneira de ver aquilo que aos olhos da civilização já se tornou comum e corriqueiro, elas tem uma vontade de “começar de novo”.

Esse “começar de novo”, presente nas atitudes das crianças é uma revolução na maneira habitual de pensar, aquela que leva em consideração apenas a concepção de indivíduo estável, autônomo e soberano, tão propagada em nossa sociedade. As crianças dos contos representam uma maneira diferente de conceber a experiência e a formação, elas nos permitem vislumbrar novos sentidos, um florescer, uma construção, potencialidades e ações, mas também de passividade e descontinuidade com a verdade. Para Benjamin, o resultado dessa expropriação da experiência marcante em nossa época nos leva a esse caminho: o de “começar de novo; a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1994, p. 116). Conforme a concepção de Benjamin, essa nova forma de experiência é a possibilidade de ter coragem de começar de novo, que reconhece e revela que o sentido não nasce somente da vida, mas também da morte.

A produção literária de Miguel Sanches Neto evidencia esse desejo de “começar de novo” e nesta pesquisa está relacionada à construção de um novo olhar em relação à sociedade. O escritor convida o leitor para uma experiência in-fans, uma viagem em que se retorna a um estado de “não-fala”, de silêncio, do “voltar-se para si” e a partir disso se relacionar de forma diferente com os traumas e a destruição. É

como se o escritor empreendesse uma viagem com o leitor em que o itinerário final fosse uma espécie de repensar sobre a própria existência, mas também perceber as relações estabelecidas ao longo da vida. E é a criança que vai recuperar essas relações, que vai aguçar nossa memória para que haja o reconhecimento do entorno e de conteúdos culturais esquecidos, como é o caso dos ausentes e mortos. A perspectiva da obra de Miguel Sanches Neto é a de que o conhecimento e a História são construídos como um mosaico, em que o todo resulta de pequenas partes, o que pode ser relacionado com a concepção de História de Benjamin. Para Benjamin, mais importante que a nostalgia do passado, que nos assombra, e do otimismo do futuro, que nos impulsiona e dá forças, devemos submeter-nos à necessidade que deve ser inerente e assumida por todas as gerações: a radicalidade da construção do presente. Ou seja, devemos exprimir a experiência da verdade, meditando sobre o passado, principalmente sobre suas ruínas, acreditando que um novo homem pode emergir para construir e transformar. Na verdade o que Benjamin propõe a partir do seu conceito de História é uma nova forma de ver o tempo. Conforme a perspectiva histórica elaborada por Benjamin, o passado é importante para a compreensão do presente, ele deixou vestígios indispensáveis, ele deixou sinais que precisam ser reconhecidos, o passado significa um elo entre as gerações. Na concepção de Benjamin, as dobras do presente trazem um testemunho material latente que estão à espera de serem descobertos e redimidos. Conforme as palavras do filósofo:

O historicismo se contenta em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é somente por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um "agora" no qual se infiltraram estilhaços do missiânico (BENJAMIN, 1994, p. 230-231).

Entender a concepção de História defendida por Benjamin é indispensável para quem quer se valer de sua produção teórica. O conceito de História perpassa toda a sua obra e está presente, sobretudo, quando fala da sensibilidade do artista enquanto alguém que escava, renova, reinterpreta e empreende uma busca das dimensões presentes. Nesse sentido, o escritor deve retratar a sua época. Deve desvelar, por meio de sua obra, as paixões e os fantasmas característicos do momento histórico em que está vivendo, para romper com as convenções. O artista será alguém que se

expressará em estado de espanto e choque diante de suas experiências. Ao mesmo tempo, deverá fazer uma ligação entre os acontecimentos do presente com épocas anteriores porque só assim os fatos serão compreendidos. A sua linguagem deve expressar os sinais de um tempo a ser redescoberto. O escritor, por meio do despertar da memória, faz irromper o passado no presente e conseqüentemente prenuncia a ruptura das formas tradicionais de representação do real, ruptura que caracteriza a mudança estrutural do modo de viver e conceber o mundo.

Para Aleida Assmann (2013), os autores contemporâneos voltam a determinados acontecimentos do passado porque querem continuar acompanhando as repercussões dos acontecimentos do passado na vida atual ou então porque tem a necessidade de narrar a história de uma maneira diferente. Conforme a pesquisadora: “De qualquer modo, mostram que o passado com o qual eles lidam ainda não passou e ainda é parte do presente” (ASSMANN, 2013, s/p). Ainda segundo Assmann, a nova literatura da memória representa um desafio especial para os estudos literários, porque nela se apagam as marcas de diferenciação entre literatura e vida, assim como entre fatos e ficções. Ao mesmo tempo, há uma característica bem peculiar: a nova literatura memorialista conta a História maior – oficial – por meio das várias histórias privadas, ao contrário da literatura memorialista anterior, que tinha como panorama geral a história maior e dela partia para a história privada ou familiar. A respeito das histórias individuais presentes na literatura memorialista contemporânea, Assmann afirma: “Como destinos individuais, elas não representam o todo, mas são representantes exemplares de centenas e milhares de outras histórias contingentes, não narradas, não ouvidas, não registradas” (ASSMANN, 2013, s/p). Para ela, enquanto os historiadores insistem em uma alternativa estrita (“ou isso ou aquilo”), os autores de literatura memorialista contemporânea trabalham com a inclusão (“tanto isso quanto aquilo”), e, deste modo, essa literatura age como a própria memória – se move entre fatos e ficções, entre imaginação e pesquisa, entre desilusão e reflexão, entre invenção e autenticidade.

A literatura de Miguel Sanches Neto pode ser inserida nesse panorama apontado por Assmann, tanto é assim que em livros como *Chove sobre minha infância* (2000) e *Herdando uma biblioteca* (2004), o escritor destaca o significado da sua trajetória pessoal, da história da sua própria família, da região onde passou a infância e partir dessas trajetórias individuais conta a História oficial sob outra ótica. Miguel Sanches Neto assume essa exigência ética de descrever com lucidez a história dos vencidos e dos mortos, de acolher o sofrimento irresolvido e dizê-lo a partir de outro ponto de vista – o não oficial. Em suas obras, o escritor assume a dor e o sofrimento humanos para propor outro jeito de ver o que se tornou corriqueiro, habitual e

oficial.

Do mesmo modo, é possível também afirmar que as narrativas aqui analisadas fazem uma espécie de homenagem aos mortos e antepassados da vida de Miguel Sanches Neto, especialmente a seu pai, que faleceu vítima de um acidente quando Miguel tinha apenas quatro anos. A primeira vez em que "O tamanho do mundo" fora publicado, em 2008, recebeu o título de "Abença, pai", o que significa um pedido de proteção aquele que é a autoridade sobre os acontecimentos. Ele faz questão de lembrar o quanto os mortos e a morte podem ser sinônimos de vida, de seguir em frente, porque foi nessa perspectiva que ele próprio enfrentou a morte do pai e subverteu a própria história: se tornou escritor ao vencer as várias adversidades.

NOTAS

¹ Professora do Departamento de Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná – UNICENTRO, Guarapuava.

² Todas as citações do livro *Então você quer ser escritor?*, de Sanches Neto referem-se a: SANCHES NETO, Miguel. *Então você quer ser escritor?* Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011. E serão referenciadas apenas com a abreviatura (EVSE) e com a indicação da página.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média*. 2. ed. Trad. Pedro Jordão. Alfragidie – Portugal: Teorema, 1989.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

_____. "Fatos e ficções na literatura memorialista contemporânea". Conferência ministrada por Aleida Assmann em 20/05/2013, na Universidade Estadual de Londrina – UEL. Tivemos acesso aos slides utilizados pela pesquisadora durante sua apresentação.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. I)

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COUTO, Mia. "Quebrando as armadilhas da opressão no mundo" In: Leitura: teoria & prática. Revista da Associação de Leitura do Brasil. Ano 26, n. 50, jun. 2008.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "O rastro e a cicatriz: metáforas da memória". *Pro-Posições* – vol. 13, n. 3 (39) – set./dez. 2002.

GARCIA, Érica de Lima Melo. *A experiência da infância em Graciliano Ramos*. Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2010.

JÓDAR, Francisco; GÓMEZ, Lúcia. "Devir-criança: experimentar e explorar outra educação". *Educação e realidade*. 27 (2): jul./dez., 2002, p. 31-45.

LARROSA, Jorge. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, jan-abr, 2002, p. 20-28.

_____. *Pedagogia Profana*: danças, piruetas e mascaradas. Trad. Alfredo Veiga-Neto. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LISPECTOR, Clarice. (1971) *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NETO, Miguel Sanches. *Então você quer ser escritor?* Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011.

_____. (Org.). *Falação*: entrevistas e textos afins. Julho de 2009.

_____. *Chove sobre minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Venho de um país obscuro*. Travessa dos editores: 2000.

_____. *Herdando uma biblioteca*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

OLIVEIRA, Flávio. *Arte, teologia e morte*: Interlúdios filosóficos entre Franz Kafka e Walter Benjamin. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Unicamp, Campinas, 2009.

SILVA, Anilde Tombolato Tavares da. *Infância, experiência e trabalho docente*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP. Marília, 2007.

TEIXEIRA, Mona Lisa Bezerra. *Imagens da infância na obra de Clarice Lispector*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2010.

VIORST, Judith. *Perdas necessárias*. São Paulo: Melhoramentos, 2002.