

A JUSTA MEDIDA DA MORTE: O NASCIMENTO E A MORTE DO EU EM *EL OLVIDO QUE SEREMOS* DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE*

LA JUSTA MEDIDA DE LA MUERTE: EL NACIMIENTO Y LA MUERTE DEL YO EN *EL OLVIDO QUE SEREMOS* DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

GUILHERME BELCASTRO DE ALMEIDA
guilhermelbelcastro@hotmail.com
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL

RECIBIDO (13.08.2018) - APROBADO (02.11.2018)
doi.org/10.17533/udea.elc.n45a08

Resumo: Este trabalho procura ler *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince, a partir da articulação de três eixos teóricos principais: a autobiografia, o luto e os relatos de filiação. Com relação ao problema da autobiografia, a leitura aproxima-se de Paul de Man (1991) e Jacques Derrida (2009), que tocam diretamente na relação entre autobiografia e morte, o que leva à questão do luto, lida junto a Freud (2011) e Allouch (2004). A hipótese de leitura é que o romance precisa acrescentar um terceiro elemento à essa discussão: os relatos de filiação (Demanze, 2012; Premat, 2016).

Palavras-chave: Autobiografia; Luto; Relatos de filiação; Héctor Abad Faciolince.

Resumen: este trabajo busca leer *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince, a partir de la conexión entre tres ejes teóricos principales: la autobiografía, el duelo y los relatos de filiación. Con relación al problema de la autobiografía, se acerca a Paul de Man (1991) y Jacques Derrida (2009), que abordan directamente la relación entre autobiografía y muerte, lo que lleva a la cuestión del duelo, leído junto a Freud (2011) y Allouch (2004). La hipótesis de lectura es la de que la novela debe añadir un tercer elemento a la discusión: los relatos de filiación (Demanze, 2012; Premat, 2016).

Palabras clave: autobiografía; duelo; relato de filiación; Héctor Abad Faciolince.

* Artículo derivado de la investigación de doctorado que desarrollo en el Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura de la Universidade Federal do Rio de Janeiro sobre las distintas formas de los relatos de filiación en la literatura latinoamericana contemporánea. En una versión preliminar más corta, fue publicado en *Anais do XVIII Colóquio de Pós-graduação e pesquisa em Letras Neolatinas*, de la misma Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Cómo citar este artículo: Belcastro de Almeida, G. (2019). A justa medida da morte: O nascimento e a morte do eu em *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince. *Estudios de Literatura Colombiana* 45, pp. 139-157. DOI: doi.org/10.17533/udea.elc.n45a08



Introdução

O romance *El olvido que seremos* (2006), de Héctor Abad Faciolince, trata da construção da relação entre o narrador-personagem-autor e seu pai. Dividida em duas partes, a obra apresenta um caráter memorialístico autobiográfico que, a princípio, parece não trazer muitos problemas formais. No entanto, com a aproximação da segunda parte e da morte do pai —anunciada desde o começo, mas que só pode ser narrada depois de quase todo o percurso do romance— essa aparente superficialidade vai dando lugar a uma estrutura mais complexa, que coloca em questão a possibilidade de narrar o passado a partir da visão da memória como narrativa e ficção. A própria linearidade das primeiras recordações vai sendo colocada em xeque pela estrutura da segunda parte. Como é possível que as primeiras memórias, as mais antigas, sejam mais bem-acabadas, sem esquecimentos nem vazios? Essa contradição que vai surgindo com o desenvolvimento do caminho do leitor aponta para a necessidade de uma releitura mais atenta, que já não se engane pela suposta superficialidade de um primeiro momento. Assim, este artigo se dedica a ler o romance a partir da relação com o esquecimento que se coloca ao final da obra. A infância do narrador é construída como um período em que a morte não tinha efeito direto sobre o personagem, nem sobre a narrativa. Aos poucos, a morte vai tomando espaço para si e o luto faz-se necessário.

Articulam-se, neste trabalho, três pontos, em suas variantes possíveis: autobiografia (e a questão da autoria), morte (e o luto) e os relatos de filiação. Para pensar cada um deles, é necessário discutir brevemente algumas posições teóricas possíveis nesses campos. Com o decorrer da leitura do romance, a relação com a teoria se aprofundará, sendo necessário, nesse momento, não mais que uma apresentação em linhas gerais.

Questões teóricas

Começamos pelos relatos de filiação que, como indica Laurent Demanze em “Le récit de filiation aujourd’hui” (2012), vêm assumindo um protagonismo na produção literária contemporânea pelo menos desde o fim do século passado. A proliferação dessas obras chama a atenção não só por uma recorrência de temas referentes à filiação, mas também por estruturas específicas de funcionamento das obras. Tal especificidade passa, segundo Dominique Viart (1999, apud Premat 2016), pela distinção entre os relatos de filiação, que seriam característicos das narrativas

contemporâneas, e o romance genealógico, muito marcante no século xx. Julio Premat (2016), lendo Viart, em “Fin de los tiempos, comienzos de la literatura”, comenta que

Las novelas de genealogía narran la fundación de un linaje y su devenir: *Cien años de soledad* sería, desde este punto de vista, un ejemplo canónico. Por eso mismo, las novelas de genealogía incluyen una perspectiva temporal progresiva: desde el comienzo hacia su después, como es el caso en las novelas de iniciación. Las novelas de filiación, en cambio, parten de otra perspectiva temporal: desde el ahora de la enunciación interrogan el pasado, buscando establecer lazos y relaciones que incluyan al sujeto en una continuidad histórica con las generaciones anteriores, ya que el sujeto se vive como huérfano, como un bastardo, un desheredado (p. 117).

Como aponta o crítico argentino, a diferenciação se daria a partir de uma ruptura com um subgênero pré-estabelecido no século xx por algumas questões formais, como a estrutura temporal das obras. Não me interessa tanto, neste momento, buscar encaixar a obra de Abad Faciolince nesse gênero, sem estridências. Acredito que seja mais interessante, como dito acima, pensar como *El olvido que seremos* aponta, além das características que a crítica considera como típicas do relato de filiação contemporâneo, para outras que não tiveram essa relevância nas leituras até o momento.

Demanze (2012) aproxima-se de Premat ao propor que uma diferença importante entre os relatos de filiação e os romances genealógicos seja que aqueles se caracterizam menos pela nostalgia ou pelo olhar mítico ao passado, que por uma inquietude e uma busca aos traços apagados. É, em suas palavras, um movimento de “enquêter autour d’une lacune” (p. 2), ou seja, o olhar para o passado já não é um movimento ao redor de um objeto —uma história, uma identidade, uma origem— mas ao redor do vazio. A implicação disso para a leitura do romance é grande, já que coloca em questão a relação com *o real*. Ao tomar o objeto em torno do qual se constrói o relato como uma lacuna —no lugar de uma realidade supostamente anterior à obra, que daria origem à ela— tem-se a narrativa como origem e fim. Se há alguma realidade, ela é a própria linguagem.

Essas constatações sobre a materialidade linguística do real se aproximam das considerações iniciais que me parecem ser necessárias sobre a posição do autor e a autobiografia. Uma das primeiras contribuições que relativizam a posição do autor como origem do texto é a de Roland Barthes (2004), em *A morte do autor*, quando diz:

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado do seu livro: o livro e o autor colocam-se a si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora* (p. 61).

Assim, o autor é incluído como um dos elementos que constituem um texto, nascendo junto dele, sem nenhuma anterioridade e, portanto, sem maior importância que os personagens, o tempo, o espaço da obra. O autor é linguagem.

Partindo dessa perspectiva para pensar o relato autobiográfico, é necessário afastar-se de uma perspectiva que o lê como a verdade sobre a vida do autor, em que os fatos narrados são verificáveis na vida da pessoa que narra,¹ para se aproximar de uma noção da autobiografia como leitura, como propõe Paul de Man (1991) em “La autobiografía como desfiguración”: “la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad o/o, sino que es indecible [...]. La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto” (p. 114). De Man aponta para o fato de que um texto é autobiográfico não por proporcionar um conhecimento veraz sobre o autor, mas por um jogo linguístico de substituições tropológicas (p. 114). Em outras palavras, o que o teórico belga, a partir do estudo dos *Epitáfios* de Wordsworth, sugere que funcione como base da autobiografia não é o real, mas uma figura de linguagem, a prosopopeia: cria-se uma máscara que dá voz aquele que já não tem voz: o morto, o autor.

Esse caráter fúnebre e de jogo de linguagem da autobiografia também é compartilhado por Jacques Derrida em *Otobiografías* (2009). Neste ensaio, em que se dedica às assinaturas —primeiro à da declaração de independência dos Estados Unidos e logo à de Friedrich Nietzsche, principalmente a partir de *Ecce Homo*—, Derrida (2009) indica o caráter duplo da firma, que oscila entre a performance criadora e a comprovação analítica (p. 17) e, nesse movimento sempre duplo, sempre ambíguo, a autobiografia se dobra sobre si mesma:

¹ Essas construções sobre a autobiografia como um gênero são tecidas por Phillipe Lejeune, em *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1991).

Ese relato que entierra al muerto y salva al salvo como inmortal no es *auto*-biográfico porque el signatario cuente su vida, el retorno de su vida pasada en cuanto vida y no en cuanto muerte, sino que, justamente porque se la cuenta, él es el primero si no el único *destinatario* de la narración (p. 43).

O caráter autobiográfico se dá não pela escrita veraz sobre si, de forma análoga ao que de Man propunha, mas por uma inclusão do autor —parte morto, parte vivo— na própria narrativa como seu único destinatário.

A inegável relação entre autobiografia e morte —em alguma medida heterotanatografia, como propõe Derrida— nos leva a pensar na relação entre a escrita e o trabalho de luto que nasce dessas mortes. Para isso, é importante um retorno ainda que breve à Freud, em *Luto e melancolia* (2011). Vale indicar que não me interessa aqui aprofundar-me nas diferenciações entre o luto e a melancolia, já que, enquanto leitor de literatura, não me cabe o diagnóstico patológico ou não. O que mais interessa aqui são as relações que se pode estabelecer entre os processos posteriores a uma perda —sejam eles de luto ou melancolia— e como eles se colocam em ato na estrutura literária. Em outras palavras, como a literatura recoloca a questão da perda. Assim, chamo a atenção para a afirmação de Freud de que “no luto, é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego” (Freud, 2011, p. 53). Se esse esvaziamento do mundo e do ego de que fala Freud não interessa aqui enquanto sintoma de nenhuma pessoa real, tampouco de nenhum personagem ou autor, interessa muito mais como uma questão estrutural na literatura: como esse esvaziamento do eu melancólico se relaciona com o esvaziamento do eu que comentamos acima, referente ao problema da morte do autor? Existe a possibilidade de um trabalho de luto desse lugar de autor? São questões que voltarão no decorrer desse trabalho.

Outra perspectiva importante sobre o luto, que retoma a questão e a reinterpreta, é a que aporta Jean Allouch, em *A erótica do luto* (2004). Sua grande contribuição para a discussão vem do deslocamento do que Freud chama de trabalho de luto para o que ele vai considerar um ato. O luto, sustenta Allouch (2004), não é um desprendimento paulatino do objeto perdido, mas sim uma perda que suplanta a perda original (p. 12). Maria Rita Kehl (2011) aponta para que o fato de que Freud tenha publicado *Luto e Melancolia* (1915) anteriormente a *Além do princípio do prazer* (1920) pode ter levado a que sua leitura se prendesse ao viés da economia, que guiou seus textos até a publicação deste último. Talvez por isso, a mudança

de perspectiva indicada por Allouch proponha uma alteração no estatuto do luto que não se explica através de um princípio do prazer, mas de uma perda de uma parte de si que suplanta a perda inicial. O luto, nessa outra perspectiva, é o sacrifício de uma pequena parte de si (Allouch, 2004, p. 12). Para que haja de fato o luto, é preciso entregar-se em sacrifício. A questão do luto do autor, que menciono acima, dá então mais uma volta.

A discussão sobre as relações entre os temas e problemas trazidos aqui se faz iminente. O relato de filiação, a autobiografia e o luto se entrecruzam em diversos pontos, no entanto, é necessário, para que este artigo não caia na aplicação direta da teoria sobre a literatura, que mais um ponto seja trazido para a discussão e que nos aproximemos dele com a dedicação que deve ter: a obra literária. Sendo assim, passamos à leitura cerrada de *El olvido que seremos*.

Do nascimento à morte do eu

En la casa vivían diez mujeres, un niño y un señor. Las mujeres eran Tata, que había sido la niñera de mi abuela, tenía casi cien años, y estaba medio sorda y medio ciega; dos muchachas del servicio —Emma y Teresa—; mis cinco hermanas —Mary Luz, Clara, Eva, Marta, Sol—; mi mamá y una monja. El niño, yo, amaba al señor, su padre, sobre todas las cosas. Lo amaba más que a Dios. Un día tuve que escoger entre Dios y mi papá, y escogí a mi papá (Abad Faciolince, 2006, p. 7).

Com essas palavras começa a primeira parte de *El olvido que seremos*. Já nessas linhas iniciais aparece a relação do narrador com o pai, que vai guiar o enredo. Aparecem também as outras personagens da família, as mulheres habitantes da casa da infância do narrador e aparece, ou melhor dizendo, nasce o narrador-autor-personagem. E nasce, antes de tudo, no plural, como três instâncias narrativas diferentes, afastadas pela terceira pessoa do singular: “el niño”. Até aí, a voz que narra ainda sem nome está separada da figura do autor que se construirá e do personagem menino. Aos poucos, essa terceira pessoa vai se aproximando de uma primeira pessoa narrativa, que aparece primeiramente como pronome possessivo —“mi”, “mis”— para só depois aparecer como pronome sujeito —“El niño, yo, amaba al señor, su padre, sobre todas las cosas. Lo amaba más que a Dios. Un día, tuve [...]”—. É interessante notar que o texto parece resistir a essa primeira pessoa narrativa. O “yo”, apesar de aparecer nesse momento, segue sem conjugar os verbos claramente. Primeiro pelo uso do pretérito imperfeito do indicativo, em que a primeira e a terceira pessoas

se sobrepõem sobre a mesma forma conjugada e, segundo, pelo uso do pronome de terceira pessoa “su”, mesmo depois de já ter sido usado o de primeira pessoa algumas vezes. A primeira pessoa do singular só vai aparecer na conjugação de maneira inequívoca na última frase do trecho citado, no verbo “tuve”. Daí em diante, toda a narrativa aparece a partir da perspectiva da primeira pessoa e a leitura segue sem grandes problemas estruturais na narração.

De alguma maneira, ao começar dessa forma, o texto parece opor-se a uma ligação direta entre essas três instâncias da narrativa. No entanto, se seguimos a leitura, notamos que se constrói uma relação entre as figuras construídas por esse “eu” e um “ele”, uma relação de duplo entre o filho e o pai, ainda que uma voz do poder insistisse em separar:

De un momento a otro la hermanita me dijo:

–Su papá se va a ir para el Infierno.

–¿Por qué? —le pregunté yo.

–Porque no va a misa.

–¿Y yo?

–Usted va a irse para el Cielo, porque reza todas las noches conmigo (Abad Faciolince, 2006, p. 7).

Mas o menino, que amava ao pai sobre todas as coisas, o escolhe frente a Deus: “Yo ya no me quiero ir para el Cielo. A mí no me gusta el Cielo sin mi papá. Prefiero irme para el Infierno con él” (p. 7). A insistência na proximidade entre o personagem do narrador e seu pai vai ser constante na sequência da obra, assim como a necessidade de separação, de corte.

Atendo-me primeiro à proximidade entre eles, aponto para a figuração de autor no decorrer do romance como outra forma em que essa duplicação entre Héctor Abad Gómez, o pai, e Héctor Abad Faciolince, o filho, se constrói. Um primeiro exemplo claro de uma tentativa de construir para si uma figura de autor pode ser lido no fragmento abaixo:

Creo que el único motivo por el que he sido capaz de seguir escribiendo todos estos años, y de entregar mis escritos a la imprenta, es porque sé que mi papá hubiera gozado más que nadie al leer todas estas páginas mías que no alcanzó a leer. Que no leerá nunca. Es una de las paradojas más tristes de mi vida: casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme, y este mismo libro no es otra cosa que la carta a una sombra (Abad Faciolince, 2006, pp. 14-15).

A figura de autor vai nascendo espelhada nesse pai morto. O destinatário dessa escrita parece ser esse fantasma. Isso é especialmente relevante se voltamos a nos aproximar de Derrida em suas considerações sobre *Ecce homo*, de Nietzsche, e lembramos que, para ele, o caráter autobiográfico da obra que estuda não tem ligação com a posição de escrita que o autor assume, mas sim com a posição de destinatário. Se lemos junto ao filósofo francês, a duplicação entre o autor de *El olvido que seremos* e seu pai se funda também nessa posição de destinatário assumida pelos dois. As aproximações continuam e se fazem mais interessantes quando Derrida (2009) comenta que

el primer capítulo [de *Ecce homo*] (“Por qué soy tan sabio”) empieza, con los orígenes de ‘mi’ vida: mi padre y mi madre, o sea, una vez más el principio de contradicción en mi vida, entre el principio de muerte y el principio de vida, el fin y el comienzo, lo bajo y lo alto, lo declinante y lo ascendiente, etc. Esa contradicción es mi fatalidad. Ahora bien, obedece a mi genealogía misma, a mi padre y a mi madre, a aquello que, en la forma del enigma, declino como la identidad de mis padres: en una palabra, mi padre muerto, mi madre viva, mi padre el muerto o la muerte, mi madre viva o la vida (pp. 46-47).

A duplicação, nesse fragmento, se dá não só entre o pai, a mãe e o autor, a través da extensão de uma linha de causalidade genealógica —sou quem sou, porque sou filho de quem sou—, mas também pela entrada da própria voz crítica de Derrida que assume para si esse pronome de primeira pessoa “mi”, primeiro entre aspas e, logo, no correr do texto, como se falasse de si mesmo. Esse lugar ambíguo e duplo parece contagiar ao próprio crítico que, vendo-se também como autor, vê-se sob essa lógica ambígua de morte e de vida. A morte do autor —desde Barthes (2004), passando por Derrida (2009)— se associa à relação dupla com o pai morto. Soma-se a isso, em uma autobiografia, a posição do destinatário também como morto. Não é acaso que o romance de Abad Faciolince seja apresentado como uma “carta a uma sombra”. Através da morte, o autor —já não aquele autor “real”, de carne e osso— se sobrepõe ao leitor —também somente como figura textual, como destinatário—.

Assim, uma série de imagens vão-se formando e se juntando à dupla do narrador e seu pai: o autor e o leitor, a escrita e a leitura, a vida e a morte. Como mencionado acima, por vezes esses elementos se aproximam, por outras se afastam. Me dedico, agora, a pensar os momentos de corte, de afastamento, que acontecem, principalmente, através da entrada da morte na obra.

As separações, os cortes, muitas vezes, no decorrer de *El olvido que seremos*, se dão a partir uma série de lutos, pequenos ou grandes, que vão sendo apresentados aos poucos. Não sempre posto em ato pela morte de alguém, o luto aqui é entendido como uma reação à perda de um objeto de amor. Esse esforço pode ser lido em um movimento duplo, brevemente mencionado na introdução: por um lado o corte, a separação ligada à teoria freudiana sobre o luto (Freud, 2011), em que é preciso desvincular-se do objeto perdido e reatribuir a outro objeto a libido que se prendia a isso que se perdeu. Por outro, a leitura de Allouch (2004) do luto como um ato de enterrar junto ao morto uma parte de si mesmo.

Assim passamos à leitura da primeira parte de *El olvido que seremos*,² dedicada quase exclusivamente à infância do narrador. Esse momento do romance apresenta pequenas imagens de separação. A morte, em sua plenitude, não está presente, sempre adiada, sempre fora de cena —“Al entrar pasábamos al lado del anfiteatro, donde se dictaban las clases de anatomía, y yo le rogaba que me mostrara los cadáveres. Él siempre me respondía: ‘No, todavía no’” (Abad Faciolince, 2006, p. 12)—. À cena, restam então, imagens de resistência ao luto e à morte, que nascem das primeiras necessidades de separação entre esse filho e esse pai tão colados um ao outro. É o caso, por exemplo, das primeiras idas à escola do menino, quando “La ceremonia de los adioses duraba tanto tiempo, que el chofer del bus se cansaba de pitar y de esperar. Cuando yo bajaba, el bus se había ido, y yo ya no tenía que presentarme en La Presentación” (p. 20), ou das viagens do pai ao oriente a trabalho que chegam a ser comparados diretamente com a morte:

Recuerdo que los primeros días, cuando él se marchó para uno de esos viajes, tal vez el primero, de más de seis meses, y que para mí era casi lo mismo que una muerte, yo le rogaba a mi mamá que me dejara dormir en la cama de él, y les pedía a las muchachas que no cambiaran las sábanas ni las fundas de las almohadas, para poder dormirme sintiendo todavía el olor de mi papá (p. 72).

As separações são adiadas o máximo possível. A escola, no fim de tanta dificuldade de separação, pode esperar por mais um ano e, enquanto o cheiro do pai resistisse nos lençóis, sua partida não seria total. Parece uma espécie de resistência ao luto, à separação com o pai, de forma análoga

² Não me refiro à primeira parte da obra nomeada “Un niño de la mano de su padre” (Abad Faciolince, 2006, pp. 6-27), mas sim ao trecho que se estende entre o começo da narrativa, na página 6, até a entrada de vez da morte na narrativa, na página 105, próximo à metade exata do romance.

ao que Freud comenta em “Sobre a transitoriedade” (1974), sobre um poeta que, ao revoltar-se contra a transitoriedade da beleza, o faz como uma antecipação ao sofrimento do luto e da morte.

A esse enredo desprovido de morte se corresponde uma estrutura semelhante. A narrativa memorialística não dá muitos sinais de inconsistências, esquecimentos, ausências, cortes. Nessa primeira parte do romance, o narrador quase não duvida abertamente da própria capacidade de dar conta do fato narrado, o que acontece muito mais da segunda parte em diante. Um retorno aos trechos do romance citados nas páginas acima — todos da primeira parte — é suficiente para se dar conta do que estou falando. Nesses fragmentos, há frequentemente a reconstituição de cenas inteiras, com diálogos, e a participação do narrador se dá sempre como uma certeza, como uma espécie de narrador onisciente que tem a memória e a narrativa perfeitamente sob seu domínio. Soa duvidoso vindo de um romance que se chama *El olvido que seremos*.

Essa estrutura de certezas e totalidades sofre o primeiro grande abalo no capítulo 22, que pertence à parte “Años felices”, já bem próximo à metade da narrativa em que as tragédias familiares do romance se materializam.³ Nesse capítulo, prenunciam-se os desastres, ainda que não se falem deles diretamente, nem possamos saber exatamente do que se trata, resumindo-se a expressões genéricas como “Creo que lo que pasó después no puede contaminar de amargura esos años felices” (Abad Faciolince, 2006, p. 93) ou “cuando llegaron las tragedias” (p. 94). Não é acaso que neste mesmo momento seja narrada uma *quase* tragédia, um momento em que a irmã do narrador por pouco não morre afogada bem diante dos olhos do irmão, que nada fez para ajudá-la. Esse momento em que a morte se faz uma realidade iminente, é também o momento em que o narrador coloca, talvez pela primeira vez no romance, uma dúvida na posição do narrador: “Y yo todavía no sé por qué no hice nada” (p. 96), desdizendo-se logo em seguida, dizendo que não fez nada por covardia.

Desse momento em diante, a morte vai entrando de fato na narrativa e, junto com ela, as incertezas e os cortes da narração. O capítulo seguinte, por exemplo, conta do momento em que Héctor Abad Faciolince, o pai, ao ser chamado para dar a opinião sobre a autópsia do cadáver de um menino, decide levar seu filho para conhecer a morte. A cena se dá no anfiteatro citado

³ É relevante ressaltar, inclusive, que a palavra “tragédia”, que não aparece até a página 78 desta edição, apareça 14 vezes daí em diante. As primeiras aparições são ligadas às tragédias sociais pelas quais a Colômbia passou no século xx, enquanto que aos poucos essa palavra vai se associando aos desastres familiares da família Abad Faciolince.

acima, onde eram ditadas as aulas de anatomia. A princípio, o narrador reage com empolgação pelo pai por fim decidir levá-lo para ver um morto, no entanto, a felicidade se esvai assim que entram no necrotério. A cena é descrita de maneira bastante sensorial, com odores a formol e a visão dos corpos mortos, alguns cobertos por lençóis, outros não. A intensidade das imagens aumenta quando a autópsia começa a ser feita diante do menino:

Mis recuerdos ahí no son muy nítidos. Veo una segueta que empieza a serruchar el cráneo, veo intestinos azules que se depositan en un balde, veo una tibia rota que se asoma por un lado de la pantorrilla, rompiendo la carne. Huelo un profundo olor a sangre disuelto con formol, como una mezcla de carnicería bovina con laboratorio de química (Abad, 2006, p. 97).

Pela primeira vez no romance, a impossibilidade de recordar recai sobre a narração. A nitidez das memórias se perde e as imagens se sobrepõe sem articulação, sem que seja possível dar conta da concatenação entre os pedaços dilacerados do corpo. O menino, frente a esse turbilhão mórbido, desmaia. A narrativa ainda resiste, segue um pouco e termina mais uma vez com a anunciação das tragédias: “Pero quizá si hubiera podido adivinar el futuro habría pensado que esa temprana terapia de choque era completamente innecesaria” (p. 98).

O princípio do capítulo seguinte parece corroborar com a leitura que faço aqui de que esse momento seja central para a virada da estrutura narrativa:

La cronología de la infancia no está hecha de líneas sino de sobresaltos. La memoria es un espejo opaco y vuelto añicos, o, mejor dicho, está hecha de intemporales conchas de recuerdos desperdigadas sobre una playa de olvidos. Sé que pasaron muchas cosas durante aquellos años, pero intentar recordarlas es tan desesperante como intentar recordar un sueño, un sueño que nos ha dejado una sensación, pero ninguna imagen, una historia sin historia, vacía, de la que queda solamente un vago estado de ánimo. Las imágenes se han perdido. [...] Casi siempre se trata de una vergüenza mezclada con alegría, y casi siempre está la cara de mi papá, pegada a la mía como la sombra que arrastramos o que nos arrastra (p. 99).

Não havia, até então, nenhum momento especular em que a atenção do narrador recaísse sobre a estrutura da própria obra. A primeira frase chega a parecer quase incoerente com o que vinha sendo construído, já que o que se faz no romance até então é justamente contar a infância como uma linha, sem grandes sobressaltos. Essa aparente contradição aponta, de maneira indireta, para a construção narrativa de uma estrutura sem morte, nessa primeira parte.

A narrativa, aos poucos, se faz muito mais quebradiça, incerta, como esse espelho opaco em pedaços. Acredito que já seja possível vislumbrar que a entrada da morte na narrativa tem relação direta com um corte na estrutura total da memória e da narração que se fundava na obra em sua primeira parte. No entanto, o romance parece sugerir, uma vez mais, que, para seguir, não podemos deixar de lado uma questão já discutida aqui: a relação de duplo entre o filho e o pai. A imagem final do fragmento acima cola — “la cara de mi papá, pegada a la mía” — a imagem do pai e do filho.

Esse duplo movimento de aproximação e separação a partir dos efeitos da morte na narrativa se acentua na segunda parte do romance. A primeira das tragédias que vinha sendo prenunciada, se materializa, se enuncia: “Y ahora tengo que contar la muerte de Marta, porque eso partió en dos la historia de mi casa” (Abad Faciolince, 2006, p. 109). Esse *partir en dois a história* toma um caráter literal na estrutura do romance, que, como vinha sendo construído acima, muda bastante com a entrada da morte. A linearidade com que se guiava a narrativa, sem sobressaltos, já não dá mais o tom. Depois de contar todo o processo desde o descobrimento de um melanoma já em estágio avançado até a morte da irmã, o narrador diz: “El presente y el pasado de mi familia se partieron ahí, con la devastadora muerte de Marta, y el futuro ya no volvería a ser el mismo para ninguno de nosotros” (p. 124). As implicações temporais dessa afirmação — de que o presente, o passado e o futuro já não tem mais as mesmas conexões de antes — são imediatas e, num salto de quinze anos, são descritos em sequência, em uma mesma parte chamada “Dos entierros”, os enterros de Marta e de Héctor Abad Gómez. É o eterno presente da narrativa que comentava Barthes (2004).

De alguma forma, essa sobreposição de enterros parece responder também à aproximação entre as posições do pai e do filho, que lemos acima. Se antes a aproximação se dava como uma negação da morte — como no caso das idas à escola e das viagens ao oriente —, nesse momento, a morte é o que une o pai e a filha. Um enterro se desdobra em outro e as cenas se aproximam:

Quince años más tarde, en la misma iglesia de Santa Teresita, nos tocó asistir a otro entierro tumultuoso. Era el 26 de agosto, y la tarde anterior habían matado a mi papá. Lo velamos, primero, en la casa de mi hermana mayor, Mary Luz, la última parte de la noche, después de que *en aquella morgue de mi infancia* (la misma donde me había llevado a conocer un muerto, como si quisiera prepararme para el futuro) ya en la madrugada, nos entregaron el cadáver (Abad Faciolince, 2006, p. 126).

As similaridades não aparecem não só entre os enterros, mas também com relação à cena do necrotério citada acima. A linearidade temporal já não é responsável por guiar a narrativa, que responde agora à lógica da morte, uma lógica que não respeita a cronologia. Uma lógica que interrompe, corta.

Esse movimento ambíguo e quase paradoxal do texto, que ao mesmo tempo liga e corta, segue em diversos momentos, como nos efeitos da morte de Marta na vida do pai:

No sé en qué momento la sed de justicia pasa esa frontera peligrosa en que se convierte también en una tentación de martirio. [...] Estoy seguro de que mi papá no padeció la tentación del martirio antes de la muerte de Marta, pero después de esa tragedia familiar cualquier inconveniente parecía pequeño, y cualquier precio ya no parecía tan alto como antes. [...] Aunque uno no se quiera suicidar, o no sea capaz de levantar la mano contra sí mismo, la opción de hacerse matar por otro, y por una causa justa, se vuelve más atractiva si se ha perdido la alegría de vivir (Abad Faciolince, 2006, p. 132).

Nesse fragmento, o narrador aponta uma vez mais para a relação entre a morte de Marta e a morte do pai. Parece que o luto pela morte da filha que Héctor Abad Gómez coloca em ato culminaria com a sua própria morte. Esse caráter autossacrificante do luto faz lembrar da proposição de Allouch (2004) comentada mais acima de que o luto só se faz ao enterrar com o morto uma parte de si mesmo. A diferença fundamental entre os dois, no entanto, é a de que, no que aponta Allouch, o luto se coloca como uma forma de salvar-se perdendo um pedaço de si, enquanto que, no caso de Héctor Abad Gómez, o sacrifício ultrapassa esse limite da salvação e chega à morte em si mesma.

Algo semelhante chega perto de acontecer também com o narrador e seu pai, no ano em que viveram no México, quando o pai havia sido nomeado conselheiro cultural na embaixada colombiana. Esse ano de aproximação quase total entre os dois leva a um momento em que a indistinção chega a ser insuportável e o corte se faz imprescindível:

Pero ese año de excesiva intimidad con mi papá fue el año, también, en que yo me di cuenta de que debía separarme de él, así fuera matándolo. No quiero que esto suene muy freudiano, porque la cosa es literal. Un papá tan perfecto puede llegar a ser insoportable. [...] Pero el clímax de la total dependencia y comunión fue en México, a mis 19 años, en 1978, cuando digo que quise matarlo, matarlo y matarme, y lo voy a contar muy brevemente pues es un recuerdo que no me gusta evocar, por lo confuso, lo impreciso y lo violento, aunque nada pasara en realidad (p. 143).

Uma vez mais, o relato da morte —ou um relato sob o efeito da morte— se faz impossível, em sua totalidade. Para falar dela, é preciso passar rapidamente, indiretamente. A precisão não é possível. De fato, o narrador não se demora na narração deste acontecimento que quase terminou com a morte dos dois: um dia, viajavam os dois por uma estrada no meio de um deserto mexicano. O filho dirigia, enquanto o pai dormia no banco ao lado. Em um impulso parricida e suicida —o que, pelo que viemos desenvolvendo até aqui, podem não ser duas coisas tão diferentes— o jovem acelera até o limite do carro até que é surpreendido por uma manada de cabras e precisa frear bruscamente. Como antecipado pelo trecho citado aqui, o pior não acontece e a viagem segue com o pai no volante.

No entanto, não me interessa tanto aqui o enredo, mas sim o que isso aporta para a estrutura do romance e a relação entre a morte e a narrativa. No fragmento acima, a necessidade de separação e de corte leva ao extremo da quase morte dos personagens, mas é em outro detalhe que proponho fixar atenção. O narrador, de maneira direta, afirma que não quer que o trecho soe freudiano —pelo motivo óbvio da associação de Freud com o parricídio e o Complexo de Édipo— porque “a coisa é literal”. A rejeição da leitura freudiana me parece, no entanto, uma pista falsa, que me leva de volta aos detalhes do trecho. Proponho, de forma análoga ao que Freud em *A interpretação dos sonhos* (2001) aponta como o trabalho do analista ao ler o sonho, que a atenção da interpretação não se fixe nos elementos centrais, mas nos que passariam despercebidos.

Chamo a atenção para a palavra “literal”, usada no trecho. Uma possibilidade de leitura dessa palavra aponta para uma relação direta entre o que foi dito e a realidade. Matar o pai não estaria no campo simbólico, segundo essa leitura, e sim no plano dos acontecimentos concretos, das experiências. É o que pareceria pelo evento narrado, em que os personagens quase morrem. É o que pareceria também pela relação causal que se sugere entre a morte de Marta e a do pai, em que esta é o efeito do luto pela morte da filha. Ou ainda, por uma visão de uma escrita autobiográfica com relação direta com a realidade. Por outro lado, se retornamos às discussões sobre o autor e a autobiografia desenvolvidas acima, temos elementos suficientes para duvidar dessa relação direta com a experiência empírica. A morte e o luto, como o *eu* que narra este romance, precisam ser lidas também como construções linguísticas. A morte é literal porque, da mesma forma que a psicanálise freudiana, está sob efeito da letra, da linguagem. Assim, se o

luto pela morte de Marta é feito com a morte do pai, o luto pela morte do pai pode ser feito de outra forma, através da linguagem.

É interessante, nessa lógica, observar que o capítulo seguinte a esse em que se narra o evento do carro, é dedicado à leitura dos artigos do pai. A aproximação entre os dois se dá, agora, pela posição de autor. O pai é, em seus artigos, não a pessoa real Héctor Abad Gómez, com quem se vive uma vida, mas sim o autor Héctor Abad Gómez, esse elemento discursivo que constrói para si mesmo uma figura autoral. É, também, se retomamos Barthes (2004), uma aproximação pela morte. Ambos —o filho autor do romance e o pai autor de ensaios— estão mortos exatamente porque são efeito da linguagem, de maneira semelhante ao que sugere Paul de Man em “La autobiografía como desfiguración” (1991).

Se seguimos esse caminho do luto como um trabalho de linguagem, vemos que, mais adiante na narrativa, aparecem algumas menções à própria escrita do romance como uma forma de fazer o luto pela morte do pai. É o caso, por exemplo, do momento em que o narrador comenta sobre a camisa que o pai vestia quando foi assassinado e que guardou por muitos anos como uma forma de não esquecer e de manter acesa uma possibilidade de vingança. A escrita do romance, no entanto, aparece como outra saída possível: “Al escribir este libro la quemé también pues entendí que la única venganza, el único recuerdo, y también la única posibilidad de olvido y de perdón, consistía en contar lo que pasó, y nada más” (Abad Faciolince, 2006, p. 165). A escrita passa a ser a única forma possível de vingança, de memória e de luto. É um exercício

[...] al mismo tiempo inútil y necesario. Inútil porque el tiempo no se devuelve ni los hechos se modifican, pero necesario al menos para mí, porque mi vida y mi oficio carecerían de sentido si no escribiera esto que siento que tengo que escribir, y que en casi veinte años de intentos no había sido capaz de escribir, hasta ahora (p. 171).

A partir desses dois últimos fragmentos citados, parece impossível dissociar o trabalho de luto da própria escrita do romance. A narrativa é, assim, a única forma de luto porque ela é a culminação do próprio movimento do luto pela morte do pai.

Mas não podemos deixar de apontar mais uma vez que a morte do pai, no romance, parece implicar diretamente na morte do filho.⁴

⁴ Os efeitos da morte do pai sempre recaem sobre o filho. Não seria exagero remeter a Édipo, que precisa punir-se ao descobrir seus crimes de parricídio e incesto, mesmo sem poder saber da culpa ao cometê-los.

No entanto, a construção da ideia de luto como um trabalho de linguagem coloca também, como afirmado acima, a possibilidade de outra morte, uma morte narrativa: a morte do autor. A sequência da narrativa traz um elemento fundamental para essa interpretação. Me refiro a um poema de Jorge Luis Borges que, segundo o narrador, o pai levava no bolso da camisa no momento em que foi assassinado. A primeira menção ao poema não aparece junto ao momento citado acima em que o narrador comenta sobre a camisa do pai, mas só algumas páginas adiante, quando de fato se começa a narrar a cena do assassinato. Transcrevo abaixo o poema intitulado “Epitáfio”:

Ya somos el olvido que seremos.
El polvo elemental que nos ignora
y que fue el rojo Adán, y que es ahora,
todos los hombres, y que no veremos.
Ya somos en la tumba las dos fechas
del principio y el término. La caja,
la obscena corrupción y la mortaja,
los triunfos de la muerte, y las endechas.
No soy el insensato que se aferra
al mágico sonido de su nombre.
Pienso con esperanza en aquel hombre
que no sabrá que fui sobre la tierra.
Bajo el indiferente azul del Cielo
esta meditación es un consuelo (Abad Faciolince, 2006, pp. 175-176).

A relação entre a morte e o esquecimento se coloca imediatamente no poema. A primeira pessoa do plural que aparece nos primeiros versos arrasta a todos — a voz do poema, o próprio narrador do romance, o leitor — ao esquecimento e à morte. Todos são enterrados juntos na mesma tumba, sob a mesma lápide. Essa morte espelhada entre as instâncias textuais se aproxima à construção de Paul de Man (1991) sobre a autobiografia, em que fala da posição do autor como efeito de uma figura de linguagem, a prosopopeia. Nesse ensaio, de Man parte da leitura dos *Essays upon epitaphs*, de Wordsworth, para relacionar a autobiografia e os epitáfios (de Man, 1991, p. 116).

O epitáfio e a autobiografia são, nesse sentido, dois modos de dar voz àqueles que já não a tem por não terem existência: o morto, o autor. No poema de Borges, a relação se dá não só pela menção direta à inscrição na lápide, com a sobreposição dos tempos, mas também pelos versos “No soy

el insensato que se aferra / al mágico sonido de su nombre”, dissociando-se, assim, como começamos esta análise propondo para o narrador de *El olvido que seremos*, o *eu* do autor. Esse procedimento borgeano —também *abadiano*— é lido por Julio Premat (2008), que, buscando as figurações autorais nos textos de Borges, lê alguns textos em que essa relação entre o eu e o autor se divide, como “Borges y yo”, “El otro” e “25 de agosto de 1983”. Nesses três contos, ainda que de maneiras diferentes, há uma “disociación entre el nombre (Borges), sujeto de la enunciación y su expresión discursiva, el pronombre deíctico “yo”. El escritor es un personaje creado por el yo, pero que ha cobrado autonomía y ha tomado el poder, falseándolo todo” (Premat, 2008, p. 81).

Essa falsificação do autor, em *El olvido que seremos*, se intensifica quando, saindo da obra, procura-se pelo poema. Qual não é a surpresa do leitor ao ver-se de frente com uma enorme polêmica entre Héctor Abad Faciolince e outro autor colombiano, Harold Alvarado Tenorio, quanto a autoria do poema.⁵ Resumindo a polêmica ao seu centro, Tenorio afirma ser o verdadeiro autor do poema, enquanto Abad Faciolince afirma que o poema era, sim, de Borges, como indicava o papel encontrado no bolso do pai morto. A discussão se estende de tal forma que Héctor Abad Faciolince desenvolve toda uma narrativa investigativa ao redor da origem do poema. Essa narrativa se converte, alguns anos mais tarde, em *Traiciones de la memoria* (2009a), romance em que se narra a saga desse Héctor Abad Faciolince —que não podemos deixar nunca de pensar como uma criação de linguagem— pelo mundo, procurando as possíveis histórias e memórias daqueles que tiveram contato com o poema e que poderiam ajudar a provar que se tratava mesmo de um texto de Jorge Luis Borges.

A leitura mais profunda dessa polêmica e desse outro romance não parece, no entanto, caber a este momento. Acredito que a própria aproximação ao poema feita acima e o fato de estar atribuído a Borges, junto à leitura de Premat, são suficientes para trazer novamente a questão da morte do autor. Se, como vimos, se constrói no romance uma aproximação tal entre pai e filhos que a morte de um implica na morte do outro, há, agora, um giro que permite uma diferença. Por um lado, a morte de Marta que, sugere-se acima, leva o pai a entregar-se à própria morte. Por outro lado, a morte de Héctor Abad Gómez que conduz à morte do autor. O giro é sutil,

⁵ Dois ensaios publicados pela revista literária “Letras libres” dão uma boa visão geral sobre a polêmica. São eles “Un poema en el bolsillo” (2009b), por Héctor Abad Faciolince, e “Sobre un poema en el bolsillo” (2009), por Harold Alvarado Tenorio.

mas fundamental. A literatura passa a aparecer como uma possibilidade de salvação da morte completa, em si mesma, como uma outra forma de entregar-se em sacrifício, sem passar do limite, como uma forma de não morrer demais.⁶

Conclusão

O caminho percorrido aqui buscou relacionar, a partir de *El olvido que seremos*, os relatos de filiação, a autobiografia e o luto. Depois das leituras que se estenderam por essas páginas, me parece que a relação entre os três se dá pelo caráter linguístico-narrativo que assumem essas três questões. Quero dizer, tanto os relatos de filiação, quanto a autobiografia e o luto não podem ser vistos, no romance, como outra coisa que não linguagem. Essa afirmação não tem nenhuma pretensão de diminuir a importância do caráter testemunhal da obra nem da denúncia da violência que se constrói no decorrer de suas linhas. Este é, inclusive, um ponto central que pode ser desenvolvido como sequência de leitura: a relação dos relatos de filiação com os traumas históricos nacionais e latino-americanos, em geral, que, acredito, não podem deixar de ser visto como construções literárias.

Outro caminho interessante que só tem a acrescentar à essa proposta é, sem dúvida, a leitura de *Traiciones de la memoria* (2009a). A questão da autoria, nesse romance, passa por outros caminhos, por outros problemas que precisam ser pensados com a atenção que dediquei a *El olvido que seremos*. Me parece importante pensar a diferença nas estruturas dessas duas obras, a mais antiga, memorialística, a mais recente, investigativa.

Por enquanto, é até aqui que posso chegar. A linguagem se reafirma como a única forma de construção possível e, com ela, tentamos construir o nosso mundo, nossa vida, nossa morte. Ficamos sob o efeito da letra de *El olvido que seremos*, na sua literalidade. A obra parece querer nos lembrar de que tanto o luto quanto a literatura são formas de morrer somente o estritamente necessário, a procura da justa medida da morte.

Referências

- Abad Faciolince, H. (2006). *El olvido que seremos*. Buenos Aires: Seix Barral.
Abad Faciolince, H. (2009a). *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara.
Abad Faciolince, H. (2009b). Un poema en el bolsillo. *Letras Libres* 128. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/un-poema-en-el-bolsillo> [24.02.2018].
Allouch, J. (2004). *Erótica do luto*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

⁶ Faço referência aqui ao verso de *Autotomia*, de Wisława Szymborska.

- Barthes, R. (2004). A morte do autor. In: *O rumor da língua* (pp. 57-64). São Paulo: Martins Fontes.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos: Boletín de Información y Documentación* 29, pp. 113-118.
- Demanze, L. (2012). Le recit de filiation aujourd'hui. *Lire au lycée professionnel* 67. Recuperado de: <http://www.educ-revues.fr/LLP/AffichageDocument.aspx?iddoc=40389> [23.02.2018].
- Derrida, J. (2009). *Otobiografías: La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1974). Sobre a Transitoriedade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIV (pp. 182-185). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2001). *A Interpretação de Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2011). *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lejeune, P. (1991). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Premat, J. (2008). Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Premat, J. (2016). Fin de los tiempos, comienzos de la literatura. *Revista Eidos* 24, pp. 104-123.
- Tenorio, H. A. (2009). Sobre un poema en el bolsillo. *Letras Libres* 129. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico/sobre-un-poema-en-el-bolsillo> [25.02.2018].