

Reflexões sobre personagens melancólicas em biografia involuntária dos amantes, de João Tordo

Reflections on melancholic characters in an involuntary biography of lovers, by João Tordo

José Luís Fornos¹

Resumo

O artigo discorre sobre o sujeito melancólico a partir das observações e análises das personagens no romance *Biografia involuntária dos amantes* (2014), do escritor português João Tordo. O texto considera em especial as ações das figuras de um poeta e a de um professor, narrador da história. A partir de perdas significativas, o artista vive atormentado pela condição melancólica. O professor igualmente se vê aprisionado por tal sentimento após tomar conhecimento da biografia do poeta. Em face de tais aspectos, o texto reflete em torno da melancolia, recorrendo aos estudos de Walter Benjamin e Sigmund Freud.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Melancolia. Romance Português Contemporâneo. João Tordo

Abstract

This article is aimed at discussing the melancholic subject, drawing on the observation and analysis of the characters in the novel *An Involuntary Biography of Lovers* (2014), by Portuguese author João Tordo. Particularly, the actions of a poet and a teacher, narrator of the story, are considered in the study. From significant losses in life, the artist is afflicted by a melancholic feeling. The teacher also finds himself trapped by this feeling after learning about the poet's biography. In the face of such aspects, the text reflects on melancholy, based on the studies of Walter Benjamin and Sigmund Freud.

KEYWORDS: Literature. Melancholy. Contemporary Portuguese Novel. João Tordo

Recebido em 24/07/2020

Aceito em 03/02/2021

Introdução

Biografia involuntária dos amantes, romance publicado pelo escritor português João Tordo,² em 2014, se estrutura em torno de personagens submetidas à violência, assinaladas

¹ Possui mestrado em Letras - concentração em Teoria da Literatura, com ênfase em Literatura Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1999) e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004). Atualmente, é professor-associado da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4257-4892>

² João Tordo nasceu em Lisboa a 28 de Agosto de 1975. Formou-se em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa. Ganhou o *Prémio José Saramago* em 2009 com o romance *As Três Vidas* (2008). Dentre os romances publicados até o momento constam os seguintes títulos: *O Livro dos Homens Sem Luz* (2004), *Hotel Memória* (2007), *O Bom Inverno* (2010), *Anatomia dos Mártires* (2011), *O Ano Sabático* (2013), *Biografia Involuntária dos*

por traumas, desajustes e frustrações. Tais personagens se encontram igualmente presos à solidão e à melancolia. A narrativa reflete igualmente sobre o valor da escrita metaficcional. Ao final, o livro traz instantes de alento e esperança, expressos em reencontros familiares e de amizades.

Tais elementos ganham relevo à medida que um professor universitário resolve buscar os fatos que assinalaram a vida passada do desconhecido poeta mexicano Miguel, cujo pseudônimo é Saldaña Paris. É a partir desse interesse, sempre posto em dúvida, que o professor, o narrador do romance, passa a se envolver completamente com a vida daquele homem anônimo que tinha por vocação eliminar os textos que escrevia.

A preocupação do narrador em torno da biografia de Miguel/Saldaña Paris é um dos temas relevantes do livro. Daí o mesmo se questionar acerca das razões que o levam a perseguir a vida pregressa de Saldaña, querendo elucidá-la. Quais os motivos que o fazem rastrear a biografia do poeta, conduzindo-o, inclusive, à suspensão do trabalho na universidade? Qual a validade em trazer à tona a vida de um anônimo? Eis as interrogações feitas pela personagem:

Como sempre acontece quando tomamos uma decisão importante, achava-me caído em dúvida por causa de uma simples pergunta: quais eram as minhas razões? Certamente que eu não pensava escrever uma biografia de um mexicano desconhecido (TORDO, 2014, p. 262).

Pode-se afirmar que tais questionamentos funcionam como um mecanismo de estruturação do romance, procurando, com tal procedimento, dar uma forma à história que se está a ler. Cria o estatuto da verossimilhança, elaborando um texto que permite ao leitor aceitar aquilo que se está sendo narrado, estabelecendo um pacto de leitura. As perguntas do narrador significam, em última instância, uma espécie de credibilidade na tentativa de reafirmar que a história vale a pena de ser lida e conhecida, mesmo que se trate de um sujeito anônimo. Nesse sentido, as biografias, mesmo involuntariamente despertadas, são importantes diante das angústias, temores e tristezas que venham, por ventura, assolar as pessoas.³

São os sentimentos, acima mencionados, que o romance procura expor ao narrar os comportamentos do narrador e das demais personagens. Interrogar sobre suas vidas, rememoradas em episódios violentos e traumáticos, vividos com dor e solidão que vão desde um casamento desfeito, passando pela falta de compreensão entre pais e filhos, a emergência de vícios e paixões, culminando numa atividade acadêmica e artística frustrada, que parece informar ao leitor o vínculo a um universo marcado por uma realidade cruel, exigindo alguma responsabilidade ética ao narrar-se tal história de sofrimentos. Neste empenhamento

Amantes (2014), *O Luto de Elias Gro* (2015), *O Paraíso Segundo Lars D.* (2015), *O Deslumbre de Cecília Fluss* (2017), *Ensina-me a voar sobre os telhados* (2018), *A mulher que correu atrás do vento* (2019), *A noite que o verão acabou* (2019).

³ As conclusões acima são uma hipótese às perguntas do narrador. Pergunta-se, então: para que inventar uma história, sendo que a vida empírica pode oferecer tantos exemplos? Para que inventar uma história sobre uma personagem a quem ninguém conhece, pois se sabe, de antemão que é uma figura de ficção? Em última instância, é de se perguntar qual o interesse em ler romances como este que temos em mãos, sobre personagens que não possuem dimensão real? Não seria mais propício ler sobre a biografia de alguém conhecido? Ou sobre testemunhos baseados em fatos realmente existentes e acontecidos? Talvez seja uma interrogação que se possa fazer diante daquilo que se tem chamado de literatura de testemunhos.

narrativo, a estratégia escolhida depõe diametralmente ao exercício da metaficcionalidade,⁴ aqui entrevista como jogo excessivo de ironia e humor.

Neste sentido, a narrativa de Tordo sugere, como propõe uma escrita de teor testemunhal, assinalada por contextos catastróficos, que a abordagem só pode ser seguida pelo alcance dramático do ser diante da morte e do amor em o que o horror e o sublime se manifestam.⁵ Frente aos acontecimentos em que despontam comportamentos, assinalados pela dor, solidão e melancolia, pela violência extrema, parece oportuno que o riso e a ironia se restrinjam, possuindo menos efeito e menor alcance, sendo substituídos por uma escrita em que a experiência do luto ou o nascer da esperança são os elementos disponíveis.

Tais reflexões talvez façam algum sentido quando se constata a forte melancolia que se abate sobre Saldaña Paris, ecoando igualmente no narrador como se este fosse o espelho do amigo, duplicando as imagens da dor, da solidão e do desalento em ambos.⁶

No primeiro capítulo, cujo título é *A persistente melancolia de Saldaña Paris*, o narrador declara:

Era a sua melancolia que me encantava, uma melancolia que ele não procurava abater; uma melancolia duradoura e persistente, que chegava

⁴ Ainda que o narrador se manifeste contra tal estratégia, o mesmo parece cair em tentação ao se utilizar do manuscrito de Teresa, uma espécie de diário confessional acerca dos percalços vividos pela personagem, observando que o mesmo tenha sido escrito por outra pessoa, demonstrando uma preocupação sobre o fazer literário e sua problematização.

⁵ Márcio Seligmann-Silva discorre sobre a importância do testemunho. Para Seligmann-Silva (2003, p. 8), o testemunho deve ser compreendido tanto no seu sentido jurídico e de testemunho histórico como também no sentido de ‘sobreviver’, “de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um atravessar a morte, que problematiza a relação entre a linguagem e o real”. Nesse sentido, o testemunho ou teor testemunhal, como quer o autor, é o mecanismo narrativo essencial para se pensar a realidade e, simultaneamente, os limites da representação, em especial a literária, problematizando o dizer e o dito a partir de uma perspectiva traumática que colocaria em questão o texto realista e os chamados textos pós-modernos. Seligmann-Silva (2003, p. 8) escreve: “Falamos também de um *teor testemunhal* da literatura de um modo geral que se torna mais explícito nas obras nascidas de ou que tem por tema eventos-limites.”. Ainda para Seligmann-Silva (2003, p. 10) esse real requer uma nova ética da representação, na medida em que não se satisfaz “nem com o positivismo inocente que acredita na possibilidade de se dar conta do passado, nem com o relativismo inconsequente que quer resolver a questão de representação eliminando o real”. A reflexão sobre o testemunho conduz a problematização da divisão fixa entre o discurso dito denotativo-representativo e o dito literário. Todavia, não aceita o apagamento das fronteiras. O conceito de teor testemunhal não deve apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias “estético-poéticas” que impregnam toda a manifestação escrita. Um estudo que leva em conta o teor testemunhal deve, no entanto, conduzir a uma nova interpretação desses componentes. Com base nessas disposições, Seligmann-Silva (2003, p. 12) defende que “toda a obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie”.

⁶ No capítulo *Morte e melancolia*, do livro *Literatura, violência e melancolia* (2013), Jaime Ginzburg propõe a seguinte questão: “Como fala um melancólico?”. Para responder, recorre a Hipócrates que, segundo Ginzburg, se atribui a primeira concepção acerca do conceito de melancolia. Hipócrates diz: “se o medo e a tristeza duram muito tempo, tal estado é próprio da melancolia” (GINZBURG, 2013, p. 47). Tal formulação teve desdobramentos importantes na obra de Constantino El Africano, para quem “os acidentes que a partir [da melancolia] sucedem na alma parecem ser o medo e a tristeza. Ambos são péssimos, porque confundem a alma. Com efeito, a definição de tristeza é a perda do muito intensamente amado. O medo é a suspeita de que algo ocasionará dano” (GINZBURG, 2013, p. 48). Melancólicos são aqueles que perdem seus filhos e amigos queridos, ou algo valioso que não podem restaurar. Desta forma, Ginzburg observa que o melancólico “estaria em uma espécie de ponto de mediação temporal, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquietava com o futuro, pelo medo de um possível dano” (GINZBURG, 2013, p. 48). Assim, Ginzburg faz o seguinte questionamento: “como falar valendo-se desse lugar em que não há sossego? Em que o passado é doloroso, e o futuro não oferece paz?”

para ficar. Essa condição insalubre que chama a si fantasmas e que abre brechas nas convicções mais empedernidas. Saldaña Paris era verdadeiramente melancólico: um homem de um tempo em que a felicidade não era uma obrigação, mas a sorte de uns quantos tolos (TORDO, 2014, p. 35).

O encantamento exercido pela melancolia do companheiro se estende, atingindo o narrador no decorrer dos episódios quando o mesmo se depara com a ocorrência de tristes fatos. Num determinado momento, o professor confessa: “embora eu sentisse que a melancolia de Saldaña Paris era agora a minha, isso não me conferia o direito de mexer no passado a meu bel-prazer” (TORDO, 2014, p. 263). Em outra passagem, reforça que a melancolia que estava presente no comportamento do amigo Saldaña igualmente o afetara: “melancolia que era agora minha me mostrava que o mundo era feito de uma matéria porosa que se desfazia assim que tentássemos tocar” (TORDO, 2014, p. 311).

Ao procurar reconstruir o passado de Saldaña Paris, o narrador, assinalado pelo sentimento melancólico, tenta igualmente dar respostas a si mesmo, evocando os efeitos da perda do amor e sua ausência a partir do que ocorrera ao poeta. Há uma crise de identidade, observada inicialmente na descrença nas relações amorosas e profissionais, mas também com o avançar do tempo como se a chegada da maturidade mergulhasse o indivíduo inevitavelmente na solidão e na melancolia.

A amizade com Saldaña Paris inicia-se num encontro inusitado numa praça da cidade de Pontevedra, na Galícia, no norte da Espanha, onde reside o professor. A partir do encontro, cresce a confiança e amizade, levando Saldaña a entregar um manuscrito ao narrador onde estão contidas passagens da história de Teresa, a ex-esposa do poeta mexicano. O manuscrito, em princípio escrito por Teresa, expõe episódios de sua infância e adolescência, desperta, no narrador, curiosidade, alimentando o desejo de conhecer a vida da moça, em especial, no momento em que esta vivera com o mexicano durante cinco anos em Londres. Tal relacionamento parece ter deixado Saldaña Paris profundamente deprimido.

A depressão do poeta faz com que o mesmo tente arrancar um dos seus braços. Abalado com o ocorrido,⁷ o narrador passa a dar plena atenção ao amigo. Ao mesmo tempo, quer saber mais sobre o poeta, decidido a rastrear seu passado, procurando entender sua vida com Teresa e os motivos da separação. Para tanto, licencia-se das aulas na universidade em Santiago de Compostela, enquanto Saldaña se encontra em coma num hospital. O gesto violento sobre si mesmo é decisivo para que o narrador altere sua rotina e passe a buscar explicações acerca do passado de Saldaña.

É aqui que se evoca o ensaio *Luto e melancolia*, escrito por Freud, como uma tentativa de compreender a automutilação executada por Saldaña. O ponto de partida do psicanalista é a análise de uma perda significativa. Perda essa que conduz o sujeito a um superinvestimento na representação do objeto perdido, numa tentativa de mantê-lo vivo e presente. Duas linhas de ação decorrem dessa situação. A primeira seria a realização do luto,

⁷ O narrador faz a seguinte reflexão após o episódio em que o poeta tentara mutilar um dos braços: “Seguiram dias de grande tristeza. A melancolia que fora de Saldaña Paris era agora a minha, como se os estados de alma fossem transmissíveis entre duas pessoas quando a história do outro passa a ser a nossa história. A partir do momento em que ele tentou amputar-se, foi como se também me tivesse amputado - o gume de uma navalha que cortou a minha existência em duas partes distintas, que me separou em definitivo de mim mesmo” (TORDO, 2014, p. 238).

“presumido como diretamente acessível, pelo menos num primeiro momento” (RICOEUR, 2007, p. 85). A segunda linha, consequência do fracasso da primeira, seria a impossibilidade de abandono do investimento no objeto perdido, levando o sujeito à melancolia. O luto, para Freud, é “a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como país, a liberdade ou ideal de alguém” (FREUD, 1988, p. 249).

O trabalho de luto é realizado quando, não existindo mais o objeto amado, a libido é retirada do mesmo, afastando qualquer ligação entre ambos. Todavia, o abandono de uma posição libidinal não se constitui em tarefa fácil, nem mesmo quando da já apresentação de um substituto. É necessário grande dispêndio de tempo e energia catexial,⁸ prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Todavia, quando da conclusão do trabalho de luto, o sujeito fica livre e desimpedido novamente. Em relação ao poeta, algumas hipóteses se apresentam. Em primeiro lugar, o desaparecimento da mãe quando ainda criança. Em segundo, pode-se afirmar o distanciamento da figura paterna e, em terceiro, a perda de Teresa. Outra explicação pode ser extraída a partir das reflexões feitas por Aristóteles quando associa a melancolia como um elemento que marca os sujeitos relacionados à criação artística, assinalados pela genialidade e loucura.⁹

O estado melancólico igualmente pode ser resultado do que Freud aponta como uma “perda de natureza mais ideal” (FREUD, 1988, p. 251), isto é, “o objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor” (FREUD, 1988, p. 251). Desta forma, não se pode ver claramente o que foi perdido. Ainda que o sujeito esteja consciente da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém ou algo. Isso sugeriria que a melancolia, de acordo com Freud, “está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda” (FREUD, 1988, p. 251).

Na melancolia, a perda desconhecida resultará num trabalho interno tal como no luto, e será, portanto, responsável pela inibição melancólica. Todavia, “a diferença consiste em que a inibição do melancólico nos parece enigmática porque não podemos ver o que é que o está absorvendo tão completamente” (FREUD, 1988, p. 251). Esse enigma parece ser uma das dificuldades em se concluir plenamente o que fez com que Saldaña se punisse de forma tão drástica.

⁸ Segundo Freud, catexia é o processo por meio do qual a energia libidinal contida na psique é relacionada ou aplicada na representação mental de um indivíduo, coisa ou ideia.

⁹ Na antiguidade, o tratado atribuído a Aristóteles, conhecido como Problema XXX (1998), cunha uma definição de melancolia que se tornaria cara, posteriormente, ao campo das artes e das atividades intelectuais – segundo o tratado, há uma associação íntima entre melancolia e estados de inventividade genial, de maneira que excentricidade, tristeza e solidão seriam atributos próprios das mentes superiores e invulgares. A equação entre tristeza, loucura e inspiração, já presente no Problema XXX, será de grande importância para a configuração do conceito de gênio no Romantismo; essas categorias tornar-se-ão ainda mais próximas conforme se desenvolve a sociedade burguesa e, conseqüentemente, marginaliza-se o artista, que, como reconhece Hugo Friedrich (1979), ao ser alheado do plano utilitário da sociedade moderna, assume o estigma do isolamento como identidade. Além disso, a própria arte, no processo de constituição da sociedade moderna, é extirpada de suas pretensões à transcendência e à sacralidade aurática, de acordo com Benjamin. Na esfera do utilitarismo moderno, o artista converte-se em anátema e a arte tem em seu norte um ideal vazio. Sensível a esses fenômenos, o gênio romântico converte-se em artista maldito, e o complexo melancólico torna-se não apenas referência para a identidade do artista moderno, mas prisma monocromático pelo qual ele enxerga a realidade e relaciona-se com a história, mediante uma atitude de negação e resistência.

A rebeldia expressa pelo poeta, extraindo parte do seu corpo, singularmente pelo braço esquerdo, parece se prender a um anacronismo, diante de inúmeras possibilidades de contestação social. É preciso lembrar que, embora afastado do pai, aventurando-se por diversos países, recorria a ele na falta de dinheiro. Para o narrador, a persistente melancolia de Saldaña que o encantava era a de “um homem de um tempo em que a felicidade não era uma obrigação” (TORDO, 2014, p. 35). No entanto, devia-se também à “sorte de uns quantos tolos” (TORDO, 2014, p. 35).

Essa caracterização do poeta se contrapõe aos nossos tempos em que as regras econômicas balizam toda e qualquer ação, transformando-se a arte puramente em mercadoria. Nesse sentido, o romantismo de Saldaña igualmente é ironizado pelo narrador. De acordo com o professor, para livrar-se de relações em que o dinheiro se sobressai em detrimento de uma vida menos comercial cabe somente a sorte de alguns tolos.

De outro modo, os principais traços da melancolia estão presentes no sujeito enlutado. Em ambas as situações, Freud descreve “um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar” (FREUD, 1988, p. 250). Todavia, no sujeito melancólico há uma diminuição dos sentimentos de autoestima, algo ausente no luto. Há autorecriminação e autoenvilecimento, culminando, segundo o psicanalista, “numa expectativa delirante de punição” (FREUD, 1988, p. 250). Tal desejo de autopunição parece tomar conta de Saldaña. O episódio da tentativa de amputar o braço exemplifica tal condição.¹⁰

Para melhor entender o gesto agressivo contra si próprio, executado pelo poeta, o narrador sai em busca dos seus rastros. Inicialmente, contata com o pai de Saldaña, um britânico aposentado que exercera a diplomacia no México. Por meio de um telefonema, nota que, entre filho e pai, há diferenças na maneira de enxergar o viver, bem como no entendimento do valor do trabalho artístico, situações que criam um distanciamento entre ambos.

Desde muito jovem, Saldaña saíra de casa, vivendo, sem rumo definido, em distintos países. Perdera a mãe muito cedo, o que ocasionara uma espécie de vazio afetivo que o próprio rapaz preenche com a poesia e as viagens. Os dois atributos seguidos por Saldaña vão ao encontro das reflexões feitas por Walter Benjamin. Em *Origem do drama trágico alemão* (2011), Benjamin se vale da tese de Aristóteles sobre os sintomas da melancolia. De acordo com o filósofo grego, tal estado faz parte dos espíritos engenhosos que se lançam nos altos voos da atividade criadora, envolvendo-se com as artes. De outro modo, Benjamin chama igualmente a atenção para a tendência dos melancólicos para as grandes viagens o que explicaria, segundo o filósofo alemão, a “presença do mar no horizonte da *Melancolia*, de Dürer” (BENJAMIN, 2011, p. 155).

¹⁰ Deve-se confirmar de imediato, e sem reservas, algumas de suas declarações. O sujeito tomado pela melancolia se encontra de fato tão desinteressado e tão incapaz de amor e de realização quanto afirma. Quando, diz Freud, em sua exacerbada autocrítica, ele se descreve como mesquinho, egoísta, desonesto, carente de independência, pode ser, até onde se sabe, que tenha chegado bem perto de se compreender a si mesmo. No entanto, Freud observa com perspicácia: “ficamos imaginando, tão-somente, por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie” (FREUD, 1988, p. 252). De outro modo, Freud, na interpretação de Agamben, acena ao “eventual caráter fantasmático do processo melancólico, observando que a revolta contra a perda do objeto de amor pode chegar a tal ponto que o sujeito se esquiva da realidade e se apega ao objeto perdido graças a uma psicose alucinatória do desejo” (AGAMBEN, 2007, p. 48).

A partir da análise do drama trágico alemão, Benjamin é taxativo ao dizer que o “príncipe é o paradigma do melancólico” (BENJAMIN, 2011, p. 155). Aqui, pode-se fazer uma aproximação entre a figura de tal governante com a do poeta, ambos envolvidos com o poder - um deles visto como lugar de ação, o outro, no da imaginação. Entre ambos, o ar contemplativo e ocioso, que são características do melancólico, trazem resultados distintos. Para o artista, a contemplação é uma necessidade; para o rei, torna-se um pesadelo, fonte de medos e questionamentos.¹¹

No seu objetivo para entender o caráter auto-destrutivo do poeta, o narrador viaja aos lugares em que distintos conhecidos possam testemunhar acerca do relacionamento do casal Saldaña e Teresa. Nos contatos, descobre que a ex-mulher de Paris, desde jovem, sofrera abusos de um tio, chamado Franquelin. Apaixonada, fugira com o tio na adolescência. É em Montreal que o narrador toma conhecimento da história da relação de Teresa e Franquelin por intermédio de um pianista solitário que, após a morte da esposa, refugia-se num luto melancólico numa cabana em meio a um lago distante da vida urbana. Envolvido com a morte de uma adolescente no Canadá, o tio encontra-se preso, cumprindo pena de 25 anos em Lisboa, quando recebe a visita do narrador, para o espanto do condenado.

Em Londres visita Antónia, a editora dos livros do poeta, observando que o mesmo fora amante dela, traindo Teresa. A declaração da moça surpreende o narrador em vista do sofrimento de Saldaña. Teresa abandona o poeta para viver com o tio no Canadá. O narrador vai ao encontro de Jaime Toledo, um ex-colega de liceu com quem Teresa tivera as primeiras relações amorosas. Igualmente, encontrara-se com Benxamin, provável autor do manuscrito de Teresa.

Tais investigações ocorrem entre o natal e o ano novo, período festivo que adensa o sentimento de solidão do narrador, que se encontra distante de sua cidade e de sua família. Em meio à neve de Montreal e a visita a um assassino, o narrador se vê a si mesmo metido numa solidão que lhe traz melancolia. Em seu retorno, assiste diariamente o poeta em seu coma no hospital, dedicando-se ao amigo com a leitura de livros.

O retorno às atividades de professor e o interesse por novas ocupações do cotidiano, como o cuidado com as plantas do jardim, ajudam o narrador a combater a solidão. Todavia, admite que, em relação à melancolia, é impossível combatê-la, pois, segundo ele próprio diz, a “partir do momento em que nos aventuramos no mundo, teremos sempre saudades de tudo” (TORDO, 2014, p. 408). E segue: “De tudo. Do que fizemos e do que não fizemos, de quem cruzou no nosso caminho e de quem jamais conseguiremos encontrar” (TORDO, 2014, p. 408).

Assim, de acordo com Tordo (2014):

Cuidar das plantas no nosso jardim é prolongar a existência a criaturas que não-de morrer quando nos esquecermos delas; é querer fazer com que o amor dure mais tempo para, quando nos virmos livres desta vida de uma

¹¹ É nesse sentido que Benjamin escreve que era comum nas cortes que o nobre usufruísse de todos os entretenimentos físicos e mentais para manter-se ocupado em atividades diversas, a fim de que não voltasse o pensamento para si. Tal atitude evitaria o confronto desolador com suas próprias misérias que, em última instância, o faria tão humano e, por isso, susceptível às fraquezas, como qualquer outro homem. Na perspectiva de Benjamin, quando os artifícios para o entretenimento não são suficientes para distrair os espíritos nobres o confronto desolador do homem consigo mesmo é a medida do próprio trágico.

vez por todas, partirmos de coração a transbordar de tudo que deixamos para trás (TORDO, 2014, p. 408).

Na sequência de suas reflexões, o narrador reafirma, ainda que estivesse tomado de dúvidas quanto às buscas sobre o passado de Teresa e Saldaña, o valor da amizade, ajudando ao poeta que se encontra ainda preso ao coma.

Tal como faço hoje com as plantas, dei água a Saldaña Paris. Alimentei-o todos os dias de voz e de palavras. Conte-lhe mentiras, é certo. Até hoje, continuo a esconder a verdade. Ou melhor dizendo, reservo-a comigo para um dia em que sejamos velhíssimos e já nada importe. Conte-lhe mentiras e li-lhe livros em voz alta enquanto ele andava por outros lados. Tal como as plantas que parecem dormir estando sempre acordadas, acredito que cegamente me ouviu (TORDO, 2014, p. 408).

Desta forma, numa tarde de fevereiro, Saldaña volta-se na direção do narrador e pede-lhe que se cale, retornando do coma depois de meses, para a surpresa e felicidade do professor.

A última parte do romance se encerra com o casamento de Andrea, filha do professor. Casara-se com um jovem mecânico. Após os desentendimentos, pai e filha se reconciliam. Numa outra ponta, depois de passar um período com o pai no México, reconciliando-se com o mesmo, Saldaña vem para as festividades da filha do amigo, numa espécie de celebração do amor, entendido como uma forma sublime de suportar a dor das ausências.

Depois dos múltiplos testemunhos em que a violência, a solidão, a dor e a melancolia aparecem como elementos norteadores das ações entre as personagens, o romance culmina unindo pai e filha através do prestígio do narrador ao casamento de Andrea. Marcos, neto do narrador, dá partida a outro provável momento da história que, simbolizado na presença da criança, pretende perpetuar uma imagem de esperança em meio a uma série de situações aterradoras. “O nascimento de Marcos foi uma espécie de bálsamo para a violência do ano anterior: um bebé de olhos grandes que, com o passar do tempo, se transformou numa criança sorridente” (TORDO, 2014, p. 408), admite o narrador.

Desta forma, o romance prestigia o encontro amoroso, aludindo de maneira positiva os laços familiares e de amizade, afugentando, por um momento, os percalços da violência e da solidão. Ainda que o caminho para se encontrar respostas seja longo, para o narrador, a proposta era dar continuidade a tal busca a fim de “procurar um sentido para as coisas” (TORDO, 2014, p. 415) e, tal como o sonho narrado a ele por Saldaña Paris, no reencontro dos amigos, talvez a resposta fosse “um lugar em que se flutua”, isto é, “um sem-número de possibilidades, todas inatingíveis” (TORDO, 2014, p. 415). Assim, o narrador olha para o amigo, olha para a praia iluminada pelo sol, e sorrindo convida-o para entrar, selando, nesse convite, um elogio à comunhão e à amizade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: **A história do movimento psicanalítico**. Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIV (1914-1916), 1988.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.

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

TORDO, João. **Biografia involuntária dos amantes**. Lisboa: Alfabeta, 2014.