

## ***Antimemórias : um gênero narrativo?***

Edson Rosa da Silva

[...] comme l'histoire, la vie ne détermine  
pas les formes, elle les appelle.

**André Malraux<sup>1</sup>**

Cette génération n'éprouvait que répulsion  
pour la platitude de l'énoncé  
autobiographique, que fascination pour les  
jeux du mensonge et de la mystification.

**Jacques Lecarme<sup>2</sup>**

A crítica malruciana sempre abordou a relação estreita existente entre a vida e a obra de André Malraux; esqueceu-se, talvez, de pôr na balança aquilo que o próprio escritor dizia dos atritos sempre possíveis nessa relação. A questão teórica que importa ao crítico literário que se preocupa com a evolução das formas narrativas não é se o que disse o escritor é ou não verdade. Se aquilo aconteceu ou não. O que compete à crítica hoje (e sempre) é aguçar a visão do leitor para os questionamentos que a obra literária faz de si mesma enquanto objeto estético e que faz da realidade do mundo em que surge ou em que se insere. Que formas de arte cabem ao nosso mundo ou em nosso mundo? Pode o escritor reproduzir sua própria vida sem sucumbir à resistência da palavra, à inadequação do real e do imaginário? Pode o escritor deixar de pôr em confronto fronteiras que se perturbam, zonas obscuras, opacas, que, ao invés de se iluminarem, se escurecem? Pode ele ater-se à verdade dos fatos sem se deixar trair e atrair pelos domínios da imaginação? Por isso, pergunto-me se não haveria em todo discurso (auto)biográfico alguma zona turva de imprecisões, incoerências e inverdades que fazem dele, ao invés de um relato verídico, uma *antibiografia*.

Gostaria, portanto, de discutir, a partir das *Antimemórias* (1967) de André Malraux, as possibilidades de um gênero que, ultrapassando os limites da vida, confunde realidade e ficção. Enquanto *memórias*, retoma o percurso da vida do escritor e da formação cultural de seu tempo (são inúmeras as alusões verídicas a importantes acontecimentos de sua vida e de seu mundo); enquanto *antimemórias*, permite ao escritor, não só interrogar-se sobre o sentido das coisas como sobre o sentido de sua própria obra (da qual utiliza e reelabora capítulos e personagens) .

### **Antimemórias**

*Antimemórias* é um livro que Malraux publicou pela primeira vez em 1967. Posteriormente fez mudanças na edição “Folio” de 1972 e integrou o texto a um conjunto de escritos autobiográficos que chamou de *Le miroir des limbes* (1976), cuja primeira parte se

intitula *Antimemórias*<sup>3</sup>. Entre a primeira edição e a edição «Folio», todos os textos foram remanejados, redistribuídos, ampliados ou reduzidos. Entre esta última e a edição da Pléiade de 1976, vários textos anteriormente publicados separadamente foram aí incluídos. É esse trabalho de reescritura da obra que chama a nossa atenção, pois é revelador de uma concepção bastante moderna da criação literária que não se volta só para o mundo que nos cerca, mas também, e, sobretudo, para a própria obra. O primeiro capítulo é muito significativo com relação a isso. Eis o que diz o autor:

Na criação romanesca, na guerra, nos museus verdadeiros ou imaginários, na cultura, na História talvez, encontrei um enigma fundamental, ao acaso da memória que - acaso ou não - não ressuscita uma vida em seu decurso. Iluminadas por um sol invisível, nebulosas aparecem e parecem preparar uma constelação desconhecida. Algumas pertencem ao imaginário, muitas à lembrança de um passado que ressurge por lampejos, ou que devo pacientemente reencontrar: os momentos mais profundos de minha vida não vivem em mim, obsedam-me e escapam-me um após o outro. Pouco importa. Diante do desconhecido, alguns de nossos sonhos não têm menos significação que nossas lembranças. Retomo aqui, portanto, tais cenas outrora transformadas em ficção. Muitas vezes ligadas à lembrança por els intrincados, pode acontecer que o sejam de forma mais desconcertante no futuro.<sup>4</sup>

Esse trecho nos pode ajudar a compreender a idéia de Malraux a respeito do relato autobiográfico, a saber: a impossibilidade para a memória de “ressuscitar uma vida em seu decurso”; a coexistência da memória e do imaginário (“Diante do desconhecido, alguns de nossos sonhos não têm menos significação que nossas lembranças”); e, por fim, como conseqüência, o apagamento das fronteiras entre o passado e o futuro. Eis por que retomará em suas *Antimemórias* “cenas outrora transformadas em ficção”, como num jogo de armar em que se desarma para armar de novo. E, quando diz ao fim da introdução: “Chamo este livro de *Antimemórias* porque responde a uma questão que as Memórias não colocam, e não responde àquelas que elas colocam [...]”<sup>5</sup>, poderíamos pensar que a questão à qual as *Antimemórias* não respondem é talvez a “vida em seu decurso” cronológico, e que a que as Memórias não colocam é provavelmente a aliança do imaginário e da lembrança, bem como a confusão do passado e do futuro. Ou para retomar as palavras de Jacques Lecarme em seu interessante artigo intitulado “Malraux e a autobiografia”, a questão essencial para a autobiografia é que ele “prefere as associações livres da memória sonhadora ao caráter sucessivo da ordem cronológica”<sup>6</sup>. Eis o que diz ao longo de sua análise:

No rastro de Chateaubriand, Malraux coloca em cena uma refinada desordem cronológica [...].

O afastamento de Malraux em relação ao pacto autobiográfico não se acha, portanto, nessas [...] liberdades que ele se dá, mas no direito que se arroga de retomar seqüências de romance, que define como “cenas outrora transformadas em ficção”. Trata-se de introduzir um capítulo inicial retomado do romance *As noqueiras de Altenburg* (1943): a condensação e a contração são muito fortes, mas nem a enunciação nem os nomes de pessoas são modificados em função da adaptação a um discurso autobiográfico. Com efeito, essas cenas de ficção nunca foram a pura transcrição da experiência vivida (Vincent Berger não tem muito em comum com o pai de Malraux, nem os colóquios de Altenburg com os de Pontigny) e elas não são em nada “desficcionalizadas” para se inserirem no curso das

*Antimemórias* [...]. Essa transgressão bastante incomum das regras da narrativa, que justapõe o fictício e o não-fictício, chocou diversos críticos e desorientou diversos leitores atentos.<sup>7</sup>

O que faz André Malraux em *Antimemórias* não é muito diferente do seu procedimento nos romances publicados de 1928 até 1937<sup>8</sup>. No entanto, o trabalho de transfiguração artística, evidente em *Antimemórias*, é freqüentemente negligenciado pelos críticos nos romances ditos “revolucionários», tamanha é a força da realidade histórica que os invade e fascina o leitor. Concordo inteiramente com a reflexão de Jean Lacouture em seu livro *Malraux, uma vida no século*, que diz:

As *Antimemórias* estão longe de ser uma obra-prima, mas constituem a obra por excelência de Malraux, aquela em que se realiza a fusão-confusão do verdadeiro e do imaginário, da experiência e do sonho, da matéria prima vivida e da arte que a transforma. Nem em *Os Conquistadores*, nem em *A Esperança*, nem em *As nozeiras de Altenburg*, nem naquele enorme romance da criação artística que são *As Vozes do silêncio*, fez melhor esse jogo de máscaras e de coisas, da memória que é a imaginação; em nenhum entrelaçou tão arbitrária e diabolicamente os dados da história com os da poesia romanesca. Com tanta audácia que mais ninguém depois disso pode lhe dizer: mas isso não é verdadeiro! Verdadeiro, falso? A China, a Espanha, a Resistência? Voltamos à frase de Clappique em *A Condição Humana* (que não é sem razão que surge nas *Antimemórias*, pois ele é a anti-história): “Não era nem verdadeiro, nem falso, porém vivido...”<sup>9</sup>

*Nem verdadeiro, nem falso, porém vivido...* eis a filosofia de Clappique, o mitômano da *Condição Humana* (1933), que reaparece como historiador e cineasta, mais de trinta anos depois, nas *Antimemórias* (1967). Aí, discute ele, o Clappique-personagem, com o Malraux real, acerca de outro personagem – o lendário rei de Mayrena – que o escritor colocara em cena em outra obra, *A Estrada real* (1930), anterior ao próprio romance em que, pela primeira vez, Clappique aparece. A confusão temporal não é menos evidente do que intencional: Clappique conhecia uma história criada antes do seu personagem; tampouco a fusão ficcional é menos complexa. O Clappique imaginário, criado pelo escritor, torna-se real ou o escritor torna-se seu próprio personagem? E, o que ainda é mais curioso, Clappique torna-se o autor do *Règne du malin* (a citada história do rei de Mayrena), que Malraux empreende e deixa de lado em torno dos anos 40, e que só em 1996 viria a público na edição das *Obras Completas*<sup>10</sup>. Vale a pena recuperar alguns trechos do diálogo entre os dois “personagens”, quando de seu “reencontro” em Singapura, em 1965, durante a viagem real do escritor-ministro:

Chega um personagem que reconheço antes que o anunciem, embora não o tenha visto há trinta anos [alusão evidente à publicação da *Condição humana* (1933)]: é o barão de Clappique. Não usa mais o tapa-olho, mas um monóculo. Apesar da calvície, seu perfil de furão simpático não mudou. [...] Depois da emoção do reencontro, diz: “Vim porque os jornais anunciaram sua presença. Ficaria feliz de conversar com você, um pouco por causa do passado, mas sobretudo porque estou fazendo um *p’pequeno* filme [e a grafia imita o tique de pronúncia que o caracteriza no romance de 1933] sobre um cara *pele qual você se interessou* nos tempos da *Estrada Real*: David de Mayrena, rei dos Sedangs [alusão direta a um episódio do romance de 1930].”<sup>11</sup>

Malraux, narrador de suas memórias, refere-se ao seu conhecimento anterior do personagem como se falasse de uma pessoa do seu convívio real. Lembra de sua cara, do seu jeito e dos seus tiques. Em vários outros trechos, faz menção a um tempo passado (*jadis*), com toda a simplicidade, sem nada que permita a separação entre o *jadis* da ficção e o *jadis* do tempo histórico do escritor: «Ele [Clappique] inspira ao Cônsul e a sua esposa a mesma simpatia que inspirava *outrora* a todos [no tempo do romance]» (A, 377). E, um pouco mais adiante, após uma tirada em que Clappique utiliza as expressões típicas de seu personagem romanescos, Malraux comenta: “O vocabulário de *outrora* não desapareceu» (A, 378). Tendo, assim, acesso ao mundo real pelo texto de um Malraux “memorialista” (que diz ter reencontrado o personagem da *Condição Humana* durante sua viagem, ao passar por Singapura), e fazendo agora, paradoxalmente, parte do relato da vida do escritor, torna-se a metáfora viva da força e do jogo da ficção. É possível, assim, compreender uma afirmação de Malraux sobre a «sinceridade» dos relatos memorialistas: «Mas o homem não atinge o âmago do homem; não encontra sua imagem na extensão dos conhecimentos que adquire, encontra uma imagem de si mesmo nas questões que coloca» (A, 17). A importância de Clappique como personagem da *Condição Humana*, pelo seu envolvimento na trama e pelas reflexões que permite ao escritor aí elaborar, confirma-se pela sua ressurreição no texto das *Antimemórias*. É objeto das memórias, tanto quanto Malraux, pois representa uma das «questões que [o escritor] coloca» e que lhe permitem assim chegar ao âmago do homem. Ao invés de interrogar tão simplesmente a experiência da vida real, Malraux interroga, outra vez, o seu personagem, aliando definitivamente realidade e ficção.

Em um episódio da *Condição humana*, depois de ter jogado “seus últimos tostões, sua vida e a de outra pessoa»<sup>12</sup>, e de volta à solidão de seu quarto, Clappique dirige-se ao seu duplo no espelho – em uma espécie de jogo que «se aproximava do cômico atroz da loucura». Em seguida o barão Totô (era assim conhecido) exclama: «[...] *Você que imagina tantas coisas, o que está esperando para imaginar que é feliz? Você acha...*”<sup>13</sup>

... E o que esperava ele para imaginar ainda que era real? Se Clappique não o fez, Malraux o imaginou. “*Nem verdadeiro, nem falso, porém vivido...*”: não é totalmente verdadeiro, porque há aí algo de imaginado; não é inteiramente falso, porque há aí algo de verdadeiro. Em cada caso, a experiência é vivida por atores diversos: pelo homem de ação ou pelo próprio romancista.

Lacouture já observara, antes dos comentários sobre o caráter híbrido das *Antimemórias*, ao falar dos romances sobre a Revolução Chinesa, as vigorosas intuições do escritor, que se opunham afinal à busca da realidade, ao julgamento da obra pela sua maior ou menor fidelidade ao vivido. Não se trata de recusar o vivido, mas de ver o uso que Malraux dele faz. Eis o que diz Lacouture, referindo-se aos *Conquistadores* e à *Condição Humana*<sup>14</sup>:

A textura e os temas dos dois romances iluminam-se muito bem pelo estudo da ação revolucionária dos dois animadores de *Le Jeune Annam*, movimento morto ao nascer, de pouco alcance, mas que serve a Malraux de núcleo e suporte imaginativo. A aventura da Indochina é para ele o negativo a partir do qual fará a ampliação dos *Conquistadores* e até mesmo de *Condição humana*.

A imagem do negativo da foto parece-me muito significativa para exprimir a relação entre a realidade e a obra de arte. Se por um lado, revela a semelhança entre a obra e o mundo, por outro, põe em destaque igualmente todas as suas diferenças: do negativo monocromático surge uma ampliação cheia de cores, cujo formato é manipulado em função do interesse do fotógrafo, em função daquilo que quer fazer significar, em função do detalhe ou do conjunto que quer acentuar. Esta imagem do negativo reconhece as duas operações sucessivas da reprodução do mundo real: as tomadas de cenas - trabalho ao vivo (que implica evidentemente a seleção do ponto de vista, a escolha dos ângulos, da luz ideal e do objeto da fotografia) e o trabalho posterior, de criação no laboratório, sobre o objeto já aprisionado, aparentemente controlado, mas que propõe e permite mil montagens e mil tiragens diversas.

Esta imagem é tanto mais significativa porque nos lembra o papel que Malraux atribui à fotografia na metamorfose das obras e na formação do museu imaginário, já em *As vozes do silêncio*<sup>15</sup>:

O enquadramento de uma escultura, o ângulo sob o qual ela é tomada, a *iluminação estudada*, sobretudo, acentuam quase sempre imperiosamente o que até então estava apenas sugerido. Além disso, a fotografia em preto e branco «aproxima» os objetos que representa, por mais que sejam diferentes. Uma tapeçaria, uma miniatura, um quadro, uma escultura e um vitral medievais, objetos muito diferentes, uma vez reproduzidos na mesma página, tornam-se parentes.

Para Malraux, portanto, os fragmentos e a reprodução das obras criam o museu imaginário; pedaços de vida e o engajamento político se metamorfoseiam em romance.

## Lazare

*Lazare*, livro originalmente publicado em 1974, e posteriormente incluído como o sexto capítulo da segunda parte de *Le Miroir des limbes*, relata a experiência do escritor no hospital da Salpêtrière, quando de uma crise que o ameaçou de paralisia. Vivendo um de seus últimos combates pela vida, retoma os antigos diálogos com a obra, onde é marcante a presença da morte. Recupera, de forma admirável, momentos de sua experiência vivida e cenas de sua criação romanesca, refundindo-os na imagem ancestral de uma sombra arquetípica: a da morte do homem. Aqui, as fronteiras da vida real e da ficção parecem abolir-se para confundir-se numa espécie de mergulho no tempo onde o escritor redescobre, não suas idéias ou enredos romanescos, mas cenas obsedantes cujo protagonista é o Homem. Referindo-se ao conhecido episódio de *As noqueiras de Altenburg* - o ataque a gás em 1915, às margens do rio Vístula<sup>16</sup> - dá-lhe nova importância: revela que «este ataque exerce sobre [ele] a ação poderosa e perturbadora dos grandes mitos, do *Não* de Antígona e de Prometeu»<sup>17</sup>. Ora, ao evocar a cena passada e ao equipará-la aos mitos gregos de Antígona e de Prometeu, Malraux penetra no intemporal, fazendo da História e do romance, não mais formas distintas de expressão do mundo, porém uma forma híbrida que tem força fundadora: uma forma fora-do-tempo que lhe permite falar do tempo.

Acreditamos ser exatamente esse salto para fora-do-tempo que faz de *Lazare* um lugar de síntese, um ponto de convergência de onde toda uma vida contempla a morte e onde a imagem da morte ilumina aspectos da vida do escritor. Nos limites físicos de sua existência, André Malraux experimenta aquilo que sempre pressentiu: que é no acesso ao outro lado das coisas que se encontra uma possibilidade de ressurreição, que a evocação de Lázaro já sugere. Compreende que «afrontar a morte [...] pertence ao mito. A um mito cujo herói não é nem uma nação nem um povo, mas o homem» (L, 156). Rompe, dessa maneira, as barreiras do tempo e do espaço, mergulhando num «passado atual (em que) os gemidos do Hospital da Salpêtrière respondem aos gritos do pátio de Xangai» (L, 237).

Assimilando-se, dessa forma, aos seus próprios personagens, reconhecendo e revivendo no sofrimento dos doentes do hospital em Paris a mesma dor dos presos condenados em Xangai, que tão bem representara na sexta parte da *Condição humana*, o escritor estabelece o elo entre a vida e a arte, já que vividas ou contadas a dor e a morte se confundem numa mesma imagem.

### A obra fora do tempo

O nascimento de uma obra não se deve à presença da vida individual ou da história no texto de ficção. A duração e o valor de um romance não se medem tampouco por uma maior ou menor relação com o mundo real. Nem pelo caráter exemplar do modelo que aí se desenha, ideal mítico ao qual se deveria consagrar toda ação em qualquer tempo e espaço, e que poderia trazer uma solução aos impasses da vida, sublimando os conflitos por uma visão transcendente da história e do tempo. A permanência das obras se deve, antes, ao caráter trans-histórico e impessoal da experiência artística que, sem indicar soluções e sem prender-se a um sujeito único, conduz à confrontação das diferenças, bem como à polifonia dos discursos.

É graças à mediação da ficção que a vida se transforma em obra. Não esqueçamos que, na origem da palavra *ficção*, encontra-se *fictus*, particípio passado do verbo  *fingere*, que significa primeiramente *modelar com barro, esculpir, reproduzir*, para tomar depois o sentido figurado de *criar pela imaginação, fingir, inventar*. A obra modelada não é mais a cópia da vida: se ela dela tira seus traços, com eles modela um outro rosto. Não é mais biografia: o vivido deixa-se contaminar pela ficção.

Quanto à possibilidade de um olhar novo sobre a obra de Malraux, seria necessário abandonar a busca da presença do homem na obra. Com relação a isso, apóio-me no texto de Derrida («Qual Quelle») em que este redescobre a obra de Paul Valéry<sup>18</sup>:

Que deve ser um texto se pode, por si mesmo, voltar-se para continuar a brilhar, após um eclipse, com uma luz diferente, em um tempo que não é mais o de sua fonte produtiva (terá sido algum dia seu contemporâneo?), depois repetir ainda essa ressurgência após diversas mortes, das quais, dentre outras, as do autor, e o simulacro de uma múltipla extinção? Valéry interessava-se também por esse poder de regenerescência. Pensava que isso – a possibilidade de um texto dar(-se) vários tempos e várias vidas – (se) calcula. Digo *isso* se calcula: uma tal audácia não se pode maquinar no cérebro de um autor, tão simplesmente, salvo para situá-lo como uma aranha um tanto perdida em um canto da teia, distante. A teia

torna-se rapidamente indiferente ao animal-fonte que pode muito bem morrer sem ter até mesmo compreendido o que se passara. Muito tempo depois, outros animais virão prender-se ainda aos fios, especulando, para dali sair, sobre o primeiro sentido da tecelagem, ou seja de um ardil textual cuja economia pode sempre ser abandonada a si mesma. A isso chamamos escritura.

Essa reflexão de Derrida parece-me importante, pois determina um novo lugar para o autor, não mais no coração da obra onde apareceria como o criador e o proprietário dos sentidos ou como o objeto da narrativa, porém deslocado para o lado, relegado a um lugar secundário, sem ter controle sobre sua produção. Derrida coloca em questão até a contemporaneidade do autor e do mundo em que escreve, o que nos leva a questionar as possibilidades de representação do real, ou a ver o artista como essa aranha sempre deslocada capaz de escrever ou de descrever o tempo a partir de uma perspectiva *fora do tempo*. Nesse caso, poderíamos admitir que ele rivaliza com a história, que renuncia os tempos ou que inventa o real?

Essa questão não está ausente da obra de Malraux que afirmou em 1945: “O mundo pôs-se a parecer-se com os meus livros”. Isso equivale a dizer que o romancista não copiou a vida, criou uma outra, conforme o que disse em *O Homem precário e a literatura* (1977)<sup>19</sup>, seu último livro, publicado postumamente: «As cores do imaginário não resistem à cópia da vida, à encarnação biográfica de seus personagens. O gênio do romancista está na parte do romance que não se pode reduzir ao relato.»

É evidente que vida e obra não se assemelham, que pertencem a dois domínios inteiramente diferentes, e que a parte do romance a que se refere a citação é o espaço do sonho, o espaço da fabulação do imaginário, a margem, o vazio donde emerge o desejo, e, por conseguinte, o texto. Ouçamos ainda o que diz Malraux:

A criação romanesca nasce do intervalo que vimos separar o romance da história que ele conta – mas no qual não vimos desenrolar-se o diálogo do autor com seu imaginário por meio da escritura: arrependimentos, adjunções, liberdades que nenhum intérprete, nenhuma narração oral, nenhuma memória limitam, mas somente a interação autor / personagens, a margem em que estes proliferam, inseparável da consciência que tem o romancista de não se dirigir nem a um interlocutor nem a um espectador, mas a um leitor.<sup>20</sup>

A consciência que tem o autor da construção ficcional, a consciência do faz-de-conta conduz a uma outra questão: a ficção é um jogo, a escritura é um jogo. Eis o que diz Derrida:

O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo hoje entrega-se a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se julgou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados seguros, reduzindo todas as fortalezas, todos os abrigos do que escapa ao jogo, que vigiam o campo da linguagem. Isso equivale, com todo rigor, a destruir o conceito de «signo» e toda a sua lógica.

É nesse sentido que a ficção pode deformar a história, na medida em que não consegue controlar a circulação dos signos. Que importa que se trate de tal ou tal episódio histórico ou de tal momento da vida do escritor? Deslocado de seu contexto - do manual

ou do livro de História ou do livro de memórias – e recolocado na ficção, ele entra no jogo, isto é, ele cria *ilusão*, tece uma outra história, acrescenta fios à teia já tecida pela história e pela vida. E então as histórias jogam, com quem e o que as conta, um jogo de sedução e formam com a história um corpo enxertado:

Todo texto se abre para outro texto, [diz Sarah Kofman], toda escritura tem por referente uma outra escritura, já está sempre compromissada, entalhada [...]. O enxerto generalizado apaga a distinção do texto e do “fora-do-texto”. Nada antes ou além do texto. Circulação infinita dos textos que deslizam uns para os outros porque a estrutura do suplemento implica que um suplemento de suplemento é sempre possível, necessário: o movimento da suplementariedade não é acidental, está ligado à essência da idealidade como possibilidade do duplo e da repetição.<sup>21</sup>

É na inserção do enxerto no texto biográfico ou no discurso oficial que se realiza a correção da história, a retificação do mundo, papel que Malraux atribui à arte.

No diálogo da vida e da obra, da vida e das obras o escritor inscreve sua experiência: *nem verdadeira, nem falsa, porém vivida...* A obra de Malraux não é sua autobiografia: a obra de Malraux, assim como a obra de todo grande artista, não é a história de sua vida mas o concerto de sua experiência e de sua biblioteca imaginária.

A biblioteca imaginária é o lugar do reencontro de todos os escritores, da mesma forma que o museu imaginário é o espaço privilegiado onde todas as obras de arte dialogam. O que o artista lega à posteridade não é a história exemplar de sua vida, mas um *palimpsesto* infinitamente *rasurado*, portador de sua ação no mundo e daquelas que o precederam, por vezes, ilegível para aguçar o desejo, por vezes confuso em razão da mistura de línguas diversas; por vezes, sobrecarregado de mensagens, por vezes, vago e distraído como uma memória. Que seja ou não possível decifrá-lo, que seja ou não possível compreendê-lo, o importante é que ele esteja ali, que nos faça sonhar com as possibilidades múltiplas que encerra, e que cumpra a difícil tarefa, senão impossível, de fazer falar conjuntamente artistas e poetas vindos de outros tempos e de outros espaços. A autobiografia, assim enxertada das marcas e das vozes de seu tempo tanto quanto dos momentos da obra ficcional, rememora, não a história de uma vida individual, não o destino do artista, mas o destino da obra de arte que escapa ao esquecimento, inscreve-se no cadastro universal e escreve-se com todas as incertezas como uma página possível da história dos homens.

Não é significativo que as memórias de André Malraux se intitulem *Antimemórias* e que ele diga, como vimos: “Chamo este livro de *Antimemórias* porque responde a uma questão que as Memórias não colocam, e não responde àquelas que elas colocam [...]” (A, 20)? As memórias interrogam-se sobre a vida medida pelos parâmetros da cronologia histórica; as *antimemórias* recompõem o percurso desconcertante de uma lógica que reúne, sem inquietação, o homem e seus personagens, a realidade e «seus gatos de botas» (A, 20), a vida confessa, e a vida inventada. Para que escrever a história do *homem precário* se, “diante do aleatório, nem o mundo nem o homem têm sentido, posto que sua própria definição é a impossibilidade de um sentido”, diz André Malraux *O Homem precário e a literatura*<sup>22</sup>.

Diante do aleatório nada resiste. Nem a história nem a biografia. Tudo desaparece, tudo se transforma, tudo se confunde. Se as *antimemórias* não nos dão acesso ao inventário da vida de Malraux, propõem-nos, ao menos, o percurso *antibiográfico* de uma *ficção revisitada*,

de uma ficção disseminada nos capítulos de um novo livro, *memória da ficção* ou *ficção da memória*. E da fronteira instável entre a realidade e a irrealidade, elas nos seduzem, despertando em nós o desejo de outros textos, de outras histórias, não de uma *auto-biografia*, mas de uma *alter-biografia*.

#### Notas

<sup>1</sup> MALRAUX, André. *Les Voix du silence*. Paris: Gallimard, 1951, p. 416.

<sup>2</sup> LECARME, Jacques. “Malraux et l’*autobiographie*”, *André Malraux 9: notre siècle aux «Miroir des limbes»*. Paris: Lettres Modernes, 1995, p. 38.

<sup>3</sup> *Le miroir des limbes* reúne, em 1976, os seguintes textos anteriores: *Antimémoires* (1967), *Les Chênes qu’on abat* (1971), *Oraisons funèbres* (1971), *La Tête d’obsidienne* (1974), *Lazare* (1974) e *Hôtes de passage* (1975). O III volume das *Œuvres complètes* pela Pléiade retoma praticamente a edição de 1976, à qual acrescenta o romance inédito *Le règne du malin* (1939-1940), sem nenhuma relação com as memórias do escritor, porém, intimamente vinculado ao personagem Clappique e ao romance *La Voie royale*, como veremos.

<sup>4</sup> «Dans la création romanesque, la guerre, les musées vrais ou imaginaires, la culture, l’Histoire peut-être, j’ai retrouvé une énigme fondamentale, au hasard de la mémoire qui – hasard ou non – ne ressuscite pas une vie dans son déroulement. Eclairées par un invisible soleil, des nébuleuses apparaissent et semblent préparer une constellation inconnue. Quelques-unes appartiennent à l’imaginaire, beaucoup au souvenir d’un passé surgi par éclairs, ou que je dois patiemment retrouver: les moments les plus profonds de ma vie ne m’habitent pas, ils m’obsèdent et me fuient tour à tour. Peu importe. En face de l’inconnu, certains de nos rêves n’ont pas moins de signification que nos souvenirs. Je reprends donc ici telles scènes autrefois transformées en fiction. Souvent liées au souvenir par des liens enchevêtrés, il advient qu’elles le soient, de façon plus troublante, à l’avenir.» (Malraux, 1967, 17) A tradução é de minha inteira responsabilidade.

<sup>5</sup> MALRAUX, André. *Antimémoires*. Paris: Gallimard, 1967, p. 20. Doravante, A seguido da página correspondente.

<sup>6</sup> LECARME, op. cit, p. 40. Tradução minha.

<sup>7</sup> Idem, p. 41.

<sup>8</sup> *Les Conquérants* (1928), *La Voie royale* (1930), *La Condition humaine* (1933), *Le Temps du mépris* (1935) et *L’Espoir* (1937).

<sup>9</sup> Lacouture, Jean. *Malraux, une vie dans le siècle*. Paris: Seuil, 1976 (Points, H22), p. 414. Tradução minha.

<sup>10</sup> *Œuvres complètes*, t. III, p. 971-1116.

<sup>11</sup> “Arrive un personnage que je reconnais avant qu’on l’ait annoncé, bien que je ne l’aie pas vu depuis trente ans: c’est le baron de Clappique. Il n’a plus de taffetas sur l’œil, mais un monocle. Malgré la calvitie, son profil de sympathique furet n’a pas changé. Jadis, il se fut précipité, les bras en ailes de moulin: “Vous ici! Pas un mot! Rentrez sous terre!” L’âge l’a calmé. Les retrouvailles achevées, il me dit: «Je suis venu parce que les journaux ont annoncé votre présence. Je serais heureux de causer avec vous, un peu à cause d’autrefois, mais surtout parce que je suis en train de faire un p’tit film sur un type auquel vous vous êtes intéressé au temps de *La Voie royale*: David de Mayrena, le roi des Sedangs. [...]» (A, 376) Os itálicos da tradução são meus.

<sup>12</sup> MALRAUX, André. *La Condition Humaine*. In: MALRAUX, *Romans*. Paris: Gallimard, 1978, p. 495

<sup>13</sup> Idem, 507.

<sup>14</sup> Idem, p. 98.

<sup>15</sup> Op. cit., p. 19.

<sup>16</sup> Cf. *Les Noyers de l’Altenburg*. Paris: Gallimard, 1948, p. 157-245.

<sup>17</sup> MALRAUX, André. *Lazare*. Paris: Gallimard, 1974, p. 12. Doravante, L seguido da página correspondente.

<sup>18</sup> DERRIDA, Jacques. *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit, 1972, p.331.

<sup>19</sup> MALRAUX, André. *L’homme précaire et la littérature*. Paris: Gallimard, 197, 142.

<sup>20</sup> Idem, 180.

<sup>21</sup> KOFMAN, Sarah. *Lectures de Derrida*. Paris: Galilée, 1984, p. 17.

<sup>22</sup> Idem, 329.