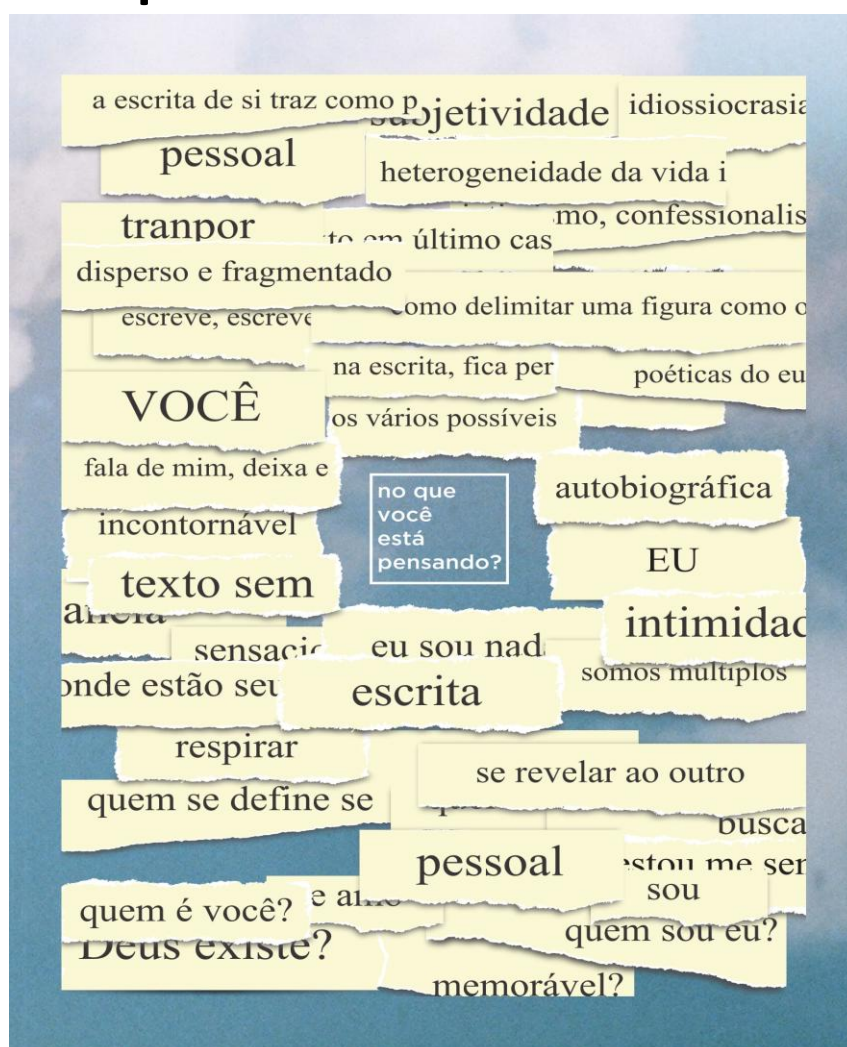


Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 2 • Nº 9 • Jan.-Jun. (2017) • ISSN 1980-4571

Dossiê “Vidas íntimas: poéticas do Eu”



Derivaldo dos Santos
Fernanda Coutinho
Marli Tereza Furtado (Orgs.)



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS UFC**

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 2 • Nº 9 • JAN.-JUN. (2017)

ISSN 1980-4571



**DOSSIÊ “VIDAS ÍNTIMAS:
Poéticas do Eu”**

**Derivaldo dos Santos
Fernanda Coutinho
Marli Tereza Furtado
Organização**

**Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras**

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTELACES

ORGANIZAÇÃO

Derivaldo dos Santos – UFRN

Fernanda Coutinho – UFC

Marli Tereza Furtado – UFPA

CONSELHO EXECUTIVO

Adriana Almeida Colares – UFC

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Arlene Fernandes Vasconcelos – UFC

Bárbara Silva T. de Menezes – UFC

Benedito Teixeira de Sousa – UFC

Elayne Castro Correia – UFC

Francisca Tânia A. Colares – UFC

Francisco Jacson M. Vieira – UFC

Gracielly Dias de Moura – UFC

Lia Leite Santos – UFC

Luciana Bessa Silva – UFC

Orlando Luíz Araújo – UFC

Renato Cândido da Silva – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

Sávio Alencar de Lima Lopes – UFC

Solange Maria S. de Almeida – UFC

Soraya Rodrigues Madeiro – UFC

Taynan Leite da Silva – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CAPA DESTA EDIÇÃO

Rodrigo Lopes – UFC

AVALIADORES CONVIDADOS

Ana Cláudia Veras Santos – UFC

Ana Karla Dubiela – UFC

Algemira de Macedo Mendes – UEPI

Bárbara Ribeiro – UFC

Beatriz Adura Martins – UFF

Carlos E. da S. Ferreira – UNESP

Dariana Paula Silva Gadelha – UFC

Éderson Luís da Silveira – UFSC

Emaxsuel Roger Rodrigues – UFBA

Francisco Alison R. da Silva – UFC

Jivago Oliveira da Fonseca – UFC

Kamila Jéssick Duarte da Costa – UFC

Laila Rayssa de Oliveira Costa – UFC

Leonildo Cerqueira – UFC

Manoel Freire – UERN

Márcia de Mesquita Araújo – UFC

Marcio Henrique Vieira Amaro – UFC

Rafaela Abreu – UFC

Raquel Ferreira Ribeiro – UFC

Romildo Biar Moneiro – UFC

Rúbia Alves Nascimento – UFAM

Samuel Marcilio Lopes – UEFS

Sayonara Bessa Cidrack – UFC

Sayuri Grigório Matsuoka – UFC

Sônia Maria Oliveira Silva – UFSCar

Stefanie Cavalcanti de Lima – UFC

Susana Souto – UFAL

Fernângela Diniz Silva – UFC

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE
Andrea Martins L. Mateus – UFT
Andrea Mazzucchi - UniNA
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ
Antonio Augusto Nery - UFPR
Benedito Antunes – UNESP
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab
Carolina de Aquino Gomes – UFPI
Cassia Alves da Silva – IFRN
Cid Ottoni Bylaardt – UFC
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA
Constantino Luz de Medeiros – UFMG
Danielle Mendes Pereira – UFRJ
Edson Santos Silva – UNICENTRO
Francesco Guardiani – UofT
Harlon Homem L. Sousa – UESPI
Jaqueline Soares Moura - UNIFÉ
José Roberto de Andrade – IFBA
Juliana M. G. C. Nascimento – UFC
Kall Lyws Barroso Sales – UFSC
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
Márcio Ricardo C. Muniz – UFBA
Margarida Pontes Timbó – FLJ
Maria Aparecida de O. Silva – USP
Maria da Glória F. de Sousa – URCA
Maria Eleuda Carvalho – UFT
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN
Matteo Palumbo – UniNA
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE
Nicole Gounalis – Stanford University
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE
Roberto Acízelo Souza – UERJ
Rodrigo Ávila Agrela – UEMG
Roseli Barros Cunha – UFC
Rubens da Cunha – UFRB
Sandro Bochenek – UEL
Sarah Forte – UECE
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE
Terezinha Oliveira – UEM
Tiago Barbosa Souza – UFPI
Tito Lívio Cruz Romão – UFC
Yuri Brunello – UFC

APRESENTAÇÃO

VOLUME 2

Dossiê “Vidas íntimas: poéticas do Eu”

Em 1930, escrevendo sobre Stendhal (1783-1842), Paul Valéry (1871-1945) enuncia um pensamento-aforismo, que vem sendo redito desde então e cujo alcance de interpretação está longe de se esgotar: “Em Literatura, o verdadeiro não é concebível.” Figurando entre as páginas de *Varieté II*, a frase diz respeito à obra do romancista francês, cuja identidade, sedimentada na impermanência do “eu”, materializou-se em assinaturas diversas, desde o Henri-Marie Beyle, do nome civil, até o pseudônimo que o tornou célebre, nomes a que se acrescentam o Henri Brulard, com o qual registra a história de sua vida, e, por fim, o Arrigo Beyle, inscrito em sua lápide, no cemitério de Montmartre, em Paris.

Por seu turno, no preâmbulo que escreveu para suas *Confissões*, nos anos finais do século XVIII, Rousseau refuta a presunção dos que se orgulham de conhecer os homens, com base em uma apreciação céptica: cada um mal conhece a si mesmo. Ao que o escritor-filósofo ainda acrescentava, dubidativo, se é, de fato, verdadeiro, que alguém se conhece. Voltado para a sondagem de si próprio, particularmente nas *Confissões* e nos *Devaneios de um caminhante solitário*, Rousseau foi levado a admitir, afinal, que o conhecimento imperfeito de si é o único meio que se emprega para conhecer os outros.

Apontando para o caráter desdobrável do eu, e da Literatura que o diz – inapreensíveis, ambos – em suas conexões intrincadas e oblíquas – as observações dos dois escritores encaminham-se, de forma natural,

para as Escritas de si, uma das pautas mais assíduas da contemporaneidade, no âmbito dos Estudos Literários.

Esta é também a questão nuclear do presente dossiê da revista *Entrelaces*, o número 9 da Revista, que traz como título *Vidas Íntimas, Poéticas do eu*, numa provocação a que se reflita sobre esse que parece ser um debate ainda em aberto. Como se sabe, na paleta do “eu” que se escreve, é comum encontrar-se uma diversidade de tons – um gradiente de cor – tal a variedade de nuances de abordagem da Literatura, face às experiências escriturais em primeira pessoa. Assim é que os artigos deste dossiê, divididos em dois volumes, discutirão questões ligadas à autobiografia, à autoficção – volume 1 – e às memórias e aos diários, – volume 2 – embora não se possa traçar um nexos distintivo perfeito entre essas categorias, pois se a terminologia as distingue, elas, na realidade, se atravessam, denotando toda a ductilidade que cada uma encerra de *per se*. Por isso mesmo, figuram também no volume 1, alguns textos que se dobraram com menos facilidade ainda a tentativas classificatórias.

“Uma palavra amarga: leitura do romance *Vermelho Amargo* pelo viés memorialístico”, de Bruno Henrique Muniz Souza, analisa a narrativa de Bartolomeu Campos de Queirós, com amparo teórico em Philippe Lejeune e Ecléa Bosi, inclinando-se pela inferência de uma escrita particular do autor, situada entre autobiografia e memória, e na qual é focalizada uma relação familiar deteriorada pela ausência da figura materna e a presença da madrasta, em suma, o entrechoque sim e não, vivido em estado de paroxismo pela criança. O que aflora às páginas do livro é um mundo em ruínas, no qual a reiteração do signo “tomate” contribui para o tormento infindável do memorialista, no que é acompanhado pelo leitor, que lhe captura a refinada expressão da dor de viver.

Ainda no tocante a obras memorialísticas, Gabriela Pacheco do Amaral analisa os muitos “eus” existentes em dois livros de Graciliano Ramos: *Infância* e *Memórias do Cárcere*. No primeiro, se por um lado, o escritor revela a rudeza de sua vida até os 14 anos, em função da aridez do Nordeste, e ainda da sequidão afetiva por ele experimentada, junto à família; por outro, delinea o traçado de sua futura vida como escritor, a qual é anunciada pelo perfil deste leitor adolescente. No segundo, uma obra póstuma, o velho Graça lembra o tempo em que esteve encarcerado pela ditadura getulista. Para a autora, ambos os relatos servem de afirmação do “eu” do escritor. Aproveita-se ela das ponderações de Halbwachs, para o relato prisional e as de Ida Machado, para o raconto da meninice.

A análise de Guilherme Azambuja Castro incide sobre o romance *A Escrita ou a vida*, do destacado intelectual espanhol Jorge Semprun. Trata-se de uma narrativa na qual o escritor revive, depois de 50 anos, o terrível pesadelo experimentado no campo de concentração de Buchenwald, Alemanha. Segundo Semprun, seu objetivo era ficcionalizar sua vivência no horror. Desejaria ele apagar ou avivar essa marca? Importa lembrar que o romancista já havia escrito, sobre a mesma temática, *A grande viagem* e *Que belo domingo!*. Castro propõe uma reflexão sobre a “literatura do trauma” – como narrar o indizível? – com fundamentação em Henry Bergson e Maurice Halbwachs, entre outros.

O enredado território das escritas de si é retratado como um ato de leitura, por Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz, ao tratar criticamente de dois livros da escritora argentina Sylvia Molloy, o ensaio *Vale o Escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica* e o romance *Desarticulaciones*, obras que, no entender de Schmitz, revelam a memória em ruínas. No primeiro dos livros, com respaldo em Paul De

Man, tem-se um apanhado da escrita autobiográfica da hispano-América, nos séculos XIX e XX, o qual denota a ruína da memória oferecida pela visão eurocêntrica desse gênero de escrita, pois nele ressoam as vozes dos mortos, ausentes e marginais. A pergunta que surge no segundo é: Como ler uma vida quando a memória, motor da escrita, é puro apagamento pelo mal de Alzheimer? Seria isso possível? O trabalho problematiza as questões seguindo o “desvio de rota”, de Silvano Santiago.

Em “Memória e criação em Manoel de Barros”, Suzel Domini dos Santos busca uma leitura crítica da ficcionalização da memória nesse trabalho poético, especificamente no “Poema VII”, estampado na terceira parte de *O Livro das Ignorâncias*. Manoel de Barros, que confessa ter vivido apenas a infância, durante toda a sua existência, usa a rememoração da idade originária para elaborar um eu poético, bem como inaugura um espaço natural, que se desprende do Pantanal mato-grossense, sob o efeito de um processo de desreferencialização. A matéria da infância chega ao leitor, enfeixada por uma linguagem metapoética, uma das marcas que identificam a dicção do verso manoelino.

A relação da obra de Lygia Bojunga com a escrita memorialística é grifada por Vanessa Paulino Venancio, em pelo menos três títulos: *Livro – um encontro* (1988), *Feito à mão* (1996) e *O Rio e eu* (1999). É sobre o último deles, o qual versa sobre a cidade-personagem, que a autora do artigo constrói uma poética bonjungueana da memória, assentada em duas premissas: a memória entrevista como “lugar de reflexão”, capaz, por conseguinte, de gerar um metadiscorso em torno de si; e a natureza particular da linguagem meta, que se reflete sobre o par memória-esquecimento e ainda nos vínculos entre memória e processo de criação literária, perceptíveis no texto da escritora gaúcha.

Partindo do Lejeune, do *Pacto autobiográfico*, Cinthia Lopes de Oliveira, Javer Wilson Volpini e Adriana Kelly Furtado Lisboa detêm-se, neste exercício de escrita, nos *Diários*, do romancista mineiro Lúcio Cardoso, texto que em sua última edição de 2012, conta com a organização de Ésio Macedo Ribeiro. Lopes, Volpini e Lisboa recordam que, em seu estudo, Lejeune enumera “várias utilidades de se manter um diário”. No caso de Lúcio Cardoso, além de propiciar dados sobre sua escrita íntima, favoreceria o seguimento da forma de produção de seus romances, de sua poética de narrar, em suma. Além disso, desvelaria as concepções literárias, políticas e religiosas do escritor.

“A escrita de si: história e memória em *Diários de Motocicleta*”, subscrito por Christiane Silveira Batista e Paulo Custódio de Oliveira, apresenta o diário como um texto de vocação aglutinante, abrangendo em suas páginas “desde aspectos políticos, sociais e históricos, até relatos de viagem”. Pode ainda figurar como uma mescla de todas essas abordagens, e nesse sentido os autores aludem ao diário de Ernesto Guevara de la Serna, o jovem argentino, que mais tarde seria o “Che”. A experiência de escrita em foco fala não só do itinerário de sua primeira viagem, mas também comenta o que ele viu, sentiu e viveu. Baseado na memória e em anotações, o livro resulta em uma tentativa de o autor conhecer a si próprio e seus conterrâneos latino-americanos.

É com fundamento em análise teórico-metodológica, calcada nos subsídios da AD francesa, que Fabiana Rodrigues Carrijo lança-se à compreensão de como o sujeito de um discurso elabora sua subjetividade pela escrita de si. As especificidades dessa tendência escritural serão buscadas em dois diários íntimos, da escritora mineira Carolina Maria de Jesus: *Quarto de despejo* (1960) e *Diário de Bitita* (2007). É Blanchot quem chancela o entendimento de que “o narrador-personagem corresponde a um sujeito que se vale da escrita para

preservar o dia vivido na esperança de que se deve preservar e preservar-se para não passar incólume.” Outras contribuições teóricas afloram ao texto, tais como as de Foucault e a dos estudos bakhtinianos.

Fazendo um recorte do *Diário Íntimo*, de Lima Barreto – publicado postumamente, em 1953 – com privilégio para a análise de duas notas situadas em 1908, Maria do Socorro Barbosa de Miranda pretende evidenciar como se dá a construção/desconstrução das imagens do intelectual contidas nessa experimentação da escrita de si. Em conformidade com Miranda, esse livro, que representa uma pungente denúncia do racismo, traz à discussão descentramentos nos discursos hegemônicos do poder, questionando a “verdade” estatuída e os “estereótipos, construídos e cristalizados ao longo do processo histórico-literário”. As reflexões contidas no artigo são desenvolvidas com base em Said, Foucault e outros.

Em “Literatura Íntima: que mistérios têm o diário de Alice?”, Marta Roque Branco e Paulo Bungart Neto tomam como *corpus* de análise dois textos, com atributos de diário, publicados no jornal *O grito*, de Ivinhema-MS. Os textos pertencem a Alice Vaz de Melo, escritora do interior de Mato Grosso do Sul. O diário, forma de escrita íntima, valorizada por Lejeune, como expressiva contribuição da literatura confessional, é sondado em sua arquitetura composicional e também do ponto de vista do estatuto, pois o texto objeta a compreensão do diário como “gênero menor”. Além de Lejeune, o trabalho expõe conceitos teóricos de Leonor Arfuch (2010) e Eliane Zagury (1982).

Machado de Assis e Haroldo Maranhão aparecem imbricados no estudo de Paulo Alberto da Silva Sales, através de *Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis*, livro do escritor paraense, publicado em 1991. As escritas de si estão presentes no romance, sob o formato de trechos de diários e de cartas endereçadas a seus contemporâneos por

Machado. São elas testemunhas dos últimos dias de vida de nosso maior escritor, e se mesclam à ficção de Maranhão. Concorre ainda para o registro do pastiche no romance a utilização do recurso intertextual, com as citações do escritor, morto em 1908, incorporando-se à prosa deste romance contemporâneo.

Ainda na tônica dos diários, Rafaela Souza Maldonado centra seu interesse na discussão do tema da escrita testemunhal, a qual é decorrente de “experiências de conflito e em tempos de catástrofe”, como sustenta Márcio Seligmann-Silva, referência em estudos desse teor. O artigo realça a compreensão do teórico quanto à valorização da voz de quem sobreviveu ao extermínio do Holocausto, uma vez que ele credita à Literatura a valorização do histórico, ainda que essa voz se dilua em um discurso fragmentado. Essa seria uma oportunidade para uma outra perspectivação do real, agora narrado pelo literário. A seleção de textos recaiu sobre obras de Carla Capponi e Ada Gobetti, combatentes do movimento partigiano, à época da Segunda Guerra Mundial.

Todas as formas de tentar dizer o “eu”, sejam artístico-literárias, sejam as incursões analíticas dos estudiosos, que também o querem desvendar, levam-nos a recordar o verso de Herberto Helder: “**e de tudo os espelhos são a invenção mais impura**”, em que a própria **Literatura reconhece o colossal desafio. Ou nos incita a persistir na busca dessa miragem? Quem poderá saber?**

Fernanda Coutinho
Organizadora do Dossiê
“Vidas íntimas: poéticas do eu”

VIDAS ÍNTIMAS: POÉTICAS DO EU

Todo texto, em último caso, seria autobiográfico. É Paul de Man, filósofo belga, quem assina essa proposição arriscada, e por isso mesmo polêmica. O pensamento do autor expresso em "Autobiografia como des-figuração" revela bem a dimensão do lugar, ainda incontornável, que a autobiografia e seu *modus operandi* ocupam no fazer literário e no debate crítico-teórico.

É desse Eu indiscernível e problemático, levado ao extremo em suas muitas possibilidades de expressão, que se ocupam, por exemplo, as investidas intelectuais de Philippe Lejeune, Georges Gusdorf, Jean Starobinski, Serge Doubrovsky, Beatrice Didier, Leonor Arfuch, Paula Morão, Clara Rocha, dentre outros. Seus textos, fundadores ou não, integram um campo de investigação alicerçado sob consecutivas ressalvas e exceções, posto que cada projeto autobiográfico demanda com frequência a criação de um modelo analítico que lhe sustente. Um campo, portanto, erigido em torno do que a heterogeneidade da vida íntima, pessoal e intransferível, pode oferecer de risco e invenção.

No plano literário, o Eu encontra lugar propício para a dar vazão as suas subjetividades e idiossincrasias, cujas provas de dispersão e fragmentação são ratificadas justamente pelos suportes que convocam, naturalmente diversos (diários, memórias, cartas, confissões, relatos de viagem). Se se esconde sob a capa protetora de uma persona ficcional, ele muitas vezes impregna com o humor do corpo a superfície do texto. Assim, da pele à página, são muitos aqueles/as que apostaram e apostam sua fichas no jogo arriscado para o qual a autobiografia convida. Entre nomes lembrados e esquecidos, estão Marcel Proust,

Lima Barreto, Pedro Nava, Helena Morley, Maura Lopes Cançado, Carlos Sussekind, Renato Pompeu, na prosa; Bandeira, Drummond, Ana Cristina Cesar, Stela do Patrocínio, Teresa Rita Lopes, na poesia.

Partindo, então, da autobiografia e de suas noções-valises (escritas de si, intimismo, confessionalismo), a Entrelaces, Revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará, apresenta, a seguir, textos que exploram a temática em dossiê intitulado **Vidas íntimas: poéticas do Eu**. Assim, pertencem ao escopo deste número trabalhos cujos pontos de partida sejam autores, obras e suportes (literários ou não) especialmente interessados nas questões supracitadas.

Equipe Editorial da Revista Entrelaces

NOSSA CAPA

Escrever um texto é expressar algo ao mesmo tempo em que fala de si, sem escancarar, deixando transparecer. Das questões opinativas do colégio, passando pelas redações e chegando às redes sociais, em algum grau estamos a nos revelar um pouco quando escrevemos. Pensar a criação dessa capa, intitulada **Janela de Si**, envolveu várias pessoas, ideias e inquietações e traz como ideia principal pensar a escrita de si como abertura para o mundo.

Quando escrevo um texto, mostro mais sobre quem sou e dou abertura aos possíveis encontros com vários eus. Sem restringir, que suportes podem trazer à tona essa potência autobiográfica de forma mais evidente? De lado, real e palpável, temos o diário. Um pequeno caderno onde são feitas anotações sobre o dia-a-dia, coisa íntima. Fragmentos de papel indicam vários momentos escritos por alguém, compondo a paisagem com uma espécie de bricolagem de palavras recortadas, que ora trazem palavras relacionadas ao tema da publicação, ora trazem indagações pessoais.

Do outro lado, virtual e sem fim, temos as redes sociais. Espaços virtuais compostos por pessoas e instituições que interagem e criam ali. No centro das narrativas recortadas, uma questão que todos os dias nos é lançada ao navegarmos em determinada rede social para saber de nossos próximos: no que você está pensando? Escrever agora não se basta no papel. É possível falar de si e ser recompensado por isso instantaneamente, tendo como estímulo as reações inúmeras de acordo com o conteúdo.

Abrir-se para o mundo como quem abre uma janela e olhar aquilo que ela oferece para que os olhos leiam, tendo o céu como uma dentre várias possibilidades de vista, embora ele só já seja infinito por si.

Rodrigo Lopes¹

¹ Estudante do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Ceará (UFC). Desenvolve pesquisas na área de imagem e fotografia.

CRIAÇÃO

Réquiem a Gullar

João-boá-morte te visitou.

E a menina branca de neve te levou no esquecimento.

A arte existe porque a vida não basta.

Quiseram um grão do teu sentimento.

Entre a lucidez e a loucura, o engajado e o concreto, procurou uma mistura, um signo incompleto.

Carrega tua bandeira, e entra na história pela porta da frente.

Para trás deixa uma cadeira, mas levita num poema de sonho permanente.

No Panteão dos inquietos.

Raul Henrique Amaro da Silveira Ortellado²

² Em 2004, no segundo ano do curso de Letras-português, da Universidade Federal do Rio Grande, foi bolsista pelo Núcleo de Memória da Furg (NUME), onde desenvolveu atividades de pesquisa sobre a memória, história e cultura do município de Rio Grande e da universidade. Concluiu a graduação em 2006 com a monografia *Relações temáticas entre a poesia de Gregório de Mattos e a cultura contemporânea*. Durante o ano de 2007, ministrou a disciplina de Literatura Brasileira, pelo centro associado da UNINTER. No ano de 2009, como mestrando, também foi bolsista da CAPES. Já em 2010, defendeu a dissertação de mestrado em História da Literatura, pela FURG, intitulada *O triunfo da morte, de Augusto Abelaira: Um inventário sintomático, insólito e paródico das antinomias pós-modernas*, narrativa que explora a polifonia e a metaficção historiográfica, e dialoga com as anti-totalizantes teorias pós-modernas. Em 2011, ministrou a disciplina de Literatura Brasileira e Portuguesa com carga horária de 40 horas semanais pelo PAIETS, curso vinculado a PROEXC da FURG. Atualmente, é Doutorando em História da Literatura na FURG.

SUMÁRIO

UMA PALAVRA AMARGA: LEITURA DO ROMANCE <i>VERMELHO AMARGO</i> PELO VIÉS MEMORIALÍSTICO <i>Bruno Henrique Muniz Souza</i>	17
OS “EUS” NAS MEMÓRIAS NARRADAS DE GRACILIANO RAMOS <i>Gabriela Pacheco Amaral</i>	33
A MEMÓRIA VIVA DE JORGE SEMPRUN <i>Guilherme Azambuja Castro</i>	50
A ESCRITA DE SI EM SYLVIA MOLLOY: UM ATO DE LEITURA OU A MEMÓRIA EM RUÍNAS <i>Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz</i>	63
MEMÓRIA E CRIAÇÃO EM MANOEL DE BARROS <i>Suzel Domini dos Santos</i>	76
IMAGENS DO EU: MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO EM <i>O RIO E EU</i> , DE LYGIA BOJUNGA <i>Vanessa Paulino Venancio</i>	91
<i>DIÁRIOS</i> : A ESCRITA CONFSSIONAL DE LÚCIO CARDOSO À LUZ DA TEORIA DE PHILIPPE LEJEUNE <i>Cinthia Lopes de Oliveira; Javer Wilson Volpini; Adriana Kelly Furtado Lisboa</i>	104
A ESCRITA DE SI: HISTÓRIA E MEMÓRIA EM <i>DIÁRIOS DE MOTOCICLETA</i> <i>Christiane Silveira Batista; Paulo Custódio de Oliveira</i>	122
ESCRITA DE SI: FIOS QUE SE (DES)TECEM EM UMA GRADAÇÃO DE CORES EM CAROLINA MARIA DE JESUS <i>Fabiana Rodrigues Carrijo</i>	134
IMAGENS DO INTELLECTUAL NO DIÁRIO ÍNTIMO DE LIMA BARRETO <i>Maria do Socorro Barbosa de Miranda</i>	145
LITERATURA ÍNTIMA: QUE MISTÉRIOS TÊM O DIÁRIO DE ALICE? <i>Marta Roque Branco; Paulo Bungart Neto</i>	157
O EU MACHADIANO RECRIADO NA ESCRITA DE HAROLDO MARANHÃO <i>Paulo Alberto da Silva Sales</i>	173
O VALOR DO TESTEMUNHO DE EXPERIÊNCIAS DE CONFLITO: AUTOBIOGRAFIA E DIÁRIO DE MILITANTES PARTIGIANE <i>Rafaela Souza Maldonado</i>	188
A MOÇA <i>TECELÃ</i> : UMA ANÁLISE DAS INTERPRETAÇÕES TEÓRICAS DO CONTO DE MARINA COLASANTI <i>Lilian Regina Gobbi Bachi</i>	203
<i>BERADÊRO</i> : UMA LEITURA DA CANÇÃO DE CHICO CÉSAR SOB O VIÉS DO IMAGINÁRIO <i>Pedro Picolli Garcia</i>	217
HISTÓRIAS DE MENINOS AFEMINADOS: RESISTÊNCIA E POLÍTICA NAS LEITURAS DE ARTEFATOS CULTURAIS <i>Samilo Takara</i>	226

Uma palavra amarga: Leitura do romance *Vermelho Amargo* Amargo pelo viés memorialístico

Bruno Henrique Muniz Souza³

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMG)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Este artigo busca analisar a obra *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós, a partir de uma abordagem memorialística, tendo em vista a composição formal da narrativa. Mediante os estudos de Philippe Lejeune (2008) e Ecléa Bosi (1987) acerca tanto das características movediças do gênero autobiográfico, quanto do ato perceptual efetuado pelo sujeito em seu processo de atualização de suas recordações do passado no presente de sua enunciação, pode-se inferir que a escrita do romance de Queirós (2011) encena não somente uma forma de escrita particular do autor, como também demanda um modo de leitura específico por parte de seus leitores, na busca por compreender esse discurso tão carregado de significações e traumas. Nessa perspectiva, a presente pesquisa procura demonstrar como o relato desse narrador aturdido possibilita a observação de uma relação familiar deteriorada, graças à ausência da figura materna e a chegada traumática de sua madrasta. Assim, por meio de complexas estratégias textuais empreendidas ao longo das cenas enunciativas do romance, notam-se os múltiplos matizes de um retrato familiar em ruínas, metaforizados nas inúmeras ocorrências do signo ‘tomate’, e que afetam esse sujeito atormentado por suas memórias até o final de sua vida.

Palavras-chave

Memória. *Vermelho Amargo*. Palavra Amarga.

³ Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, sendo bolsista CAPES. Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela referida Instituição, sendo bolsista pela agência de fomento Capes. Bacharel em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, além de graduado, nessa mesma Instituição, do curso de Licenciatura em Letras. Contato: bruno Spartano23@outlook.com.

Introdução

“Todas as mágoas são suportáveis quando fazemos delas uma história ou contamos uma história a seu respeito”.
(Isak Dinesen)

“Foi preciso deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor”.
(Bartolomeu Campos de Queirós)

Empreender uma interpretação literária do livro *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós, assemelha-se a enveredar por um desafiador labirinto discursivo, cujo fio narrativo nos conduz não para a segurança de uma memória enterrada no passado, mas a um perturbador relato que nos desloca por meio de experiências familiares traumáticas, trazidas através das palavras avermelhadas de um narrador aturdido. Desse modo, uma pergunta pareceu ecoar tão recorrentemente em minha leitura, tal como a representação do tomate tão frequente na tessitura da obra: quais seriam as estratégias desse narrador para recordar essas lembranças tão traumáticas?

Diante disso, o presente artigo intenta discutir a respeito da composição formal dessa narrativa, tendo em vista as feições memorialísticas tão amalgamadas no interior desse discurso tão complexo e instigante.

1 Memória: uma palavra poética

“Há dias em que o passado me acorda e não posso desvivê-lo. Esfrego os olhos buscando desanuviar a manhã que embaça o dia. Deixo a cama carregado pelos fados de ontem. [...] O presente é a soma de nostalgias, agora irremediáveis.”
(Bartolomeu Campos de Queirós)

As palavras tecidas em uma obra literária não são diáfanas, adverte Alfredo Bosi (1988), mas fugidias em seus sentidos. Por intermédio de uma engendrada rede de signos e símbolos, o texto literário é estruturado de modo denso até o limite da opacidade. Ainda segundo o estudioso, a escrita literária é gestada em um processo que “percorre campos de força contraditórios, em parte subtraídos à luz de uma consciência vigilante e sempre dona de si própria” (BOSI, 1988, p. 274). Por meio de sua forma, o texto situa e temporaliza as experiências vivenciadas pelo sujeito sempre plasmadas por meio da linguagem.

Diante de tal cenário, interpretar um livro de memórias como *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós, é adentrar em um discurso movedição, em que cada palavra demonstra ser carregada de significados e traumas de um sujeito aturdido por suas experiências. Em um primeiro plano, pensar acerca das estratégias de representação da

memória incide sobre a sua relação com o passado. Embora tal assertiva pareça óbvia, torna-se imprescindível observar como esses eventos recordados por um sujeito são apreendidos não de maneira completa e absoluta, mas de maneira lacunar, matizados pelo presente da linguagem. Desse modo, as lembranças das experiências vivenciadas por um indivíduo são recordadas nesse interstício entre a imagem de um referente que se encontra ausente no instante da enunciação, mas faz-se presença na medida em que se atualiza na forma de recordação.

Por essa perspectiva, a questão da percepção ganha relevo no funcionamento da memória. Ecléa Bosi (1987), ainda no esteio dos estudos de Henri Bergson acerca da psicologia da memória, elenca como um dos elementos fulcrais dos movimentos mnemônicos “um intervalo entre ações e reações do organismo; algo como um “vazio” que se povoa de imagens as quais, trabalhadas, assumirão a qualidade de signos da consciência.” (BOSI, 1987, p.7). Diante disso, o ato perceptual permite a relação entre o presente e o passado, interferindo no processo de representações do sujeito, dado que:

o ato perceptual é um ato presente, uma relação atual do organismo com o ambiente, é também verdade que cada ato de percepção é um novo ato. [...] A certa altura, (Bergson) introduz a reflexão seguinte: “Na realidade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças.” Com essa frase, adensa-se e enriquece-se o que até então parecia bastante simples: a percepção como mero resultado de uma interação entre ambiente com o sistema nervoso. Um outro dado entra no jogo perceptivo: a lembrança que “impregna” as representações. (BOSI, 1987, p. 8-9)

Nesse bojo, pensar no modo como essas representações são impregnadas pelas lembranças é um terreno fértil para o estudo dos textos literários de cunho memorialístico. Por esse viés, a linguagem parece ser decisiva como uma instância mediadora entre as lembranças de um passado que não se encontra mais presente, e a forma de representação de tais experiências no instante da enunciação, pois ela “reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual.” (BOSI, 1987, p.18). Em última análise, a forma de estruturação das memórias por meio da linguagem é extremamente complexa e desafiadora para o estudo. Nesse emaranhado de imagens, as recordações e lembranças são movediças e fugidias, na medida em que atualizam não o fato em si, mas um intrincado jogo de sensações e percepções no limiar entre o elemento a ser recordado e a influência que se manifesta no presente desse sujeito.

Outra importante contribuição para os estudos acerca do gênero autobiográfico surge nas reflexões de Philippe Lejeune (2008) em relação ao pacto autobiográfico estabelecido entre Autor e Leitor. Para o teórico, a autobiografia pode ser caracterizada tanto

como um *modo de leitura* de um determinado texto, quanto como um *tipo de escrita* característica de uma determinada estética, sendo, portanto, um produto historicamente variável do ‘contrato de leitura’ envolvido na recepção de uma determinada obra.

Desse modo, as fronteiras que separariam as ‘ficções convencionais’ (sobretudo, os romances) e os textos de natureza memorialística (em especial, as autobiografias) não seriam rígidas, nem tampouco definitivas. Pelo contrário, através do processo enunciativo de escuta dos relatos e das histórias do outro (Autor), transfiguradas nas mais diferentes formas de linguagem literária, “o leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo.” (LEJEUNE, 2008, p. 43). Ainda segundo o autor,

A problemática da autobiografia aqui proposta não está, pois, fundamentada na relação, estabelecida de fora, entre a referência extratextual e o texto – pois tal relação só poderia ser de semelhança e nada provaria. Ela tampouco está fundamentada na análise do funcionamento do texto, da estrutura ou dos aspectos do texto publicado, mas sim em uma análise, empreendida a partir de um enfoque global da *publicação*, do contrato implícito ou explícito proposto pelo *autor* ao *leitor*, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia. (LEJEUNE, 2008, p. 45)

Assim, em consonância com Lejeune (2008), pode-se inferir que somente por meio do entendimento desse processo simbólico de tentativa de representação de um sofrimento indizível por parte do escritor, ou ainda, uma recuperação reflexiva de um passado que atordoa o sujeito que escreve, poderíamos compreender os percursos de (re)escrita das lembranças traumáticas de um indivíduo matizadas no presente de leitura de uma determinada obra, seja ela assumidamente autobiográfica ou não.

Enfim, pensando na memória como um espaço propício do desvelamento das tensões vivenciadas pelo indivíduo, buscarei, em minha leitura, evidenciar algumas das principais estratégias de atualização, na/pela linguagem literária, das experiências do narrador do romance *Vermelho Amargo*, de modo a refletir sobre as implicações de tais lembranças no relato desse sujeito frequentemente atormentado por seu passado.

2 Vermelho Amargo: memórias em forma literária

“Aturdido. Eis uma palavra muda traçando fronteira com a loucura. Só hoje descobro esta sonoridade surda morando em mim, ainda menino. [...] Aturdido pela desconfiância de a vida ser uma definitiva mentira.”
(Bartolomeu Campos de Queirós)

Em uma narrativa que versa sobre questões tão íntimas e subjetivas, considero como um elemento importante a ser ressaltado em minha leitura o modo como o discurso desse narrador parece encenar um fluxo de consciência. Contudo, um olhar mais atento na forma como esse discurso é estruturado revela como essas lembranças estão alicerçadas de modo racional, arquitetadas por meio de refinadas escolhas lexicais e estratégias de composição narrativa típicas dos textos poéticos. Para ilustrar tal afirmação, vejamos o parágrafo de abertura da obra:

Mesmo em maio — com manhãs secas e frias — sou tentado a mentir-me. E minto-me com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das mentiras que invento para mim. Desconheço o ruído que interrompeu meu sono naquela noite. Amparado pela janela, debruçado no meio do escuro, contemplei a rua e sofri imprecisa saudade do mundo, confirmada pela crueldade do tempo. A vida me pareceu inteiramente concluída. Inventei-me mais inverdades para vencer o dia amanhecendo sob névoa. Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras. (QUEIRÓS, 2011, p. 7)⁴

Neste excerto, nota-se como é ressaltado não somente o caráter preponderante da narrativa – um relato de um sujeito atormentado ao final de sua vida – como também a exploração da aliteração do fonema /m/, em um processo típico dos textos de natureza poética. Além disso, a escolha de tal fonema não parece ser aleatória, sobretudo por ele ser tradicionalmente relacionado à figura materna, fato já indiciador da principal ausência retratada na obra: a devastadora perda da mãe. Assim, longe de um discurso aleatório ou prosaico, a narrativa se configura de maneira extremamente calculada e cerebral, tendo em vista o desnudamento de relações familiares fraturadas.

Diante desse cenário, o presente trabalho buscou entender o modo de funcionamento da representação das lembranças desse sujeito aturdido. Para tal, elenquei duas possíveis estratégias de memória bastante recorrentes ao longo da obra: a memória como uma experiência corporal e uma presentificação da ausência, sendo essas duas facetas, responsáveis por compor uma proposta maior de **memória como sendo um construto plasmado pela linguagem.**

3 Memória como uma experiência corporal

“Também pela superfície profunda da pele a memória se faz palavra. No roçar do frio as lembranças das mãos do amor desanuviam-se. Na água morna que enxágua o corpo nasce um desejo de desnascer. É atravessando os poros que sua voz, em

⁴ Doravante, todas as citações referentes ao romance em questão remeterão a essa edição.

música, alcança meus ouvidos. O aço frio da faca afiada encrespa-me da carne à alma.”

(Bartolomeu Campos de Queirós)

Um elemento bastante recorrente ao longo das páginas da obra em análise é a utilização de elementos sensoriais atrelados às lembranças do narrador. Por esse viés, tais recordações são representadas através de uma sofisticada relação, no presente, entre o corpo desse sujeito aturdido e as experiências vividas no passado e que ainda o assolam no final de sua vida:

Página | 22

Dói. Dói muito. Dói pelo corpo inteiro. Principia nas unhas, passa pelos cabelos, contagia os ossos, penaliza a memória e se estende pela altura da pele. Nada fica sem dor. Também os olhos, que só armazenam as imagens do que já fora, doem. A dor vem de afastadas distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares, inseguros futuros. Não se chora pelo amanhã. Só se salga a carne morta. (p. 7-8)

De início, verifica-se como esse relato é exposto por intermédio de uma construção temporal que não se encontra presa ao passado remoto do narrador, como seria o esperado em um texto de memória, mas é sentida em seu presente imediato e projetada na incerteza de seu futuro. Outro ponto relevante para essa corporificação da memória se concretiza nos efeitos sinestésicos explorados ao longo da narrativa. Ao compor o seu relato, esse narrador aturdido recorre a inúmeras passagens cujo forte apelo sensorial remonta aos cinco sentidos de quem recorda. Talvez o melhor exemplo de tal construção seja o trabalho com o sentido da visão:

Ela decapitava um tomate para cada refeição. Isso, depois de tomar do martelo e espancar, com a força dos seus músculos, os bifés. Sofrer amaciava, talvez ela pensasse. Batia forte tornando possível escutar o ruído na rua. O martelar violento avisava aos vizinhos que comeríamos carne no almoço. Eu padecia pelo medo do martelo e a violência da mulher ao açoitar a carne.

Depois, com o sal na ponta dos dedos, ela salgava os bifés, lentamente, dos dois lados, como o rio da cidade. O sal agia sobre a carne morta e uma água ensanguentada se empossava no fundo da travessa de louça. O gato da minha irmã suspirava diante da sangrenta água. Os bifés eram finos — magros como eu — pelo amargor dos espancamentos. Ao depois de muita tortura, a carne se transfigurava em pedaços de rendas esgarçadas. (p. 23-24)

A intensa presença da cor vermelha (bifés, músculos, água ensanguentada etc.), vista, inclusive, no modo como o livro foi editado, norteia o leitor para a dramaticidade que compõe a relação entre o narrador e sua madrastra. Desse modo, o vermelho ensanguentado de tais lembranças ganham as páginas do livro por meio de imagens trazidas à tona pela construção do relato desse sujeito aturdido.

Nota-se ainda a precisão da escolha vocabular empreendida ao longo da narrativa ao polarizar a posição da madrasta como a de uma antagonista, graças à natureza das escolhas lexicais características de sua representação: **decapitava; espancar; sofrer; o martelar violento; açoitar; espancamentos**. Em contrapartida, a posição do narrador demonstra o seu caráter de vítima daquele círculo familiar que tanto o fragiliza, fato este, também evidenciado pela escolha lexical em sua representação: **eu padecia de medo; Os bifos eram finos – magros como eu**.

Cabe ainda ressaltar a forma como tais experiências corporificadas incidem não somente sobre as experiências traumáticas do narrador, mas também sobre as suas lembranças agradáveis, sobretudo às relacionadas ao convívio com mãe, geradoras de uma sensação acalentadora, como pode ser observado na exploração dos sentidos da audição e olfato, sendo esses, meios capazes de quebrar a frieza e o silêncio da relação fraturada com o pai:

Seu remédio era o canto. Recostada na cabeceira da cama, debaixo do crucifixo, a mãe exorcizava a dor. E as canções de despedidas, de amores perdidos, de momentos partidos, preenchiam o silêncio. E mudos, com os pensamentos encharcados de perguntas, os filhos escutavam os gemidos em forma de música e aprendiam a cantar. O pai, atracado na porta, sem âncoras, espiava o horizonte e respirava o cheiro do álcool, agora desinfetando a pele rugosa para doloridas injeções. (p. 50)

Por esse prisma, a exploração empreendida dos recursos sinestésicos ao longo do romance, seja para representar os momentos de drama familiar, seja para ressaltar a importância da figura materna, demonstra o modo como as memórias desse sujeito aturdido não se limitam a um passado remoto, mas se corporificam a cada nova lembrança atualizada em seu relato.

3.1 Memória como uma presentificação da ausência

“O tempo — capaz de trocar a roupa do mundo — não consumia sua lembrança. Quando se ama, em cada dia o morto nasce mais. Em tudo, sua ausência estava presente.”
(Bartolomeu Campos de Queirós)

Outra representação da memória recorrente ao longo da narrativa refere-se a um processo de presentificação da ausência da figura materna, cuja posição no núcleo familiar do narrador fora ocupado pela madrasta. Não é raro no relato desse sujeito atordoado a reiteração do modo como a presença da mãe é sentida a cada instante de atualização da memória:

Sobre os dias, a ausência da mãe ganhava corpo. O tempo — capaz de trocar a roupa do mundo — não consumia sua lembrança. Quando se ama, em cada dia o morto nasce mais. Em tudo, sua ausência estava presente. Sobre a fruteira da mesa da sala de jantar, na janela em que se debruçava nas tardes, na gota de água que pingava da torneira, no anil que clareava os lençóis, ela se anunciava. No silêncio obrigatório para bem escutar os pássaros, ela se emanava. (p. 20)

Nesse excerto, observa-se o modo como a falta da figura materna não se materializa em uma ausência, mas em uma forte presença que se atualiza a cada nova lembrança. Além disso, a referida passagem desvela o processo de resignificação da mãe por meio do deslizamento de sua simbologia para os demais elementos da casa. Não por acaso, os verbos escolhidos para representar a intensidade dessa sensação – anunciava e emanava – aliam a maneira como essas lembranças emergem com tamanha e acalentadora delicadeza, típicas das cenas em que a relação entre mãe e filho é realçada.

Uma segunda estratégia proeminente no discurso do narrador relacionada à presentificação da ausência é o modo como o signo tomate é referenciado tanto em relação à figura materna, quanto à hostilidade oriunda da tensão existente entre esse sujeito aturdido e o seu pai e madrasta. Primeiramente, cabe mencionar a forma como a mãe do narrador é referenciada ao repartir o tomate em cada refeição:

Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol. Cortados em cruces eles se transfiguravam em pequenas embarcações ancoradas na baía da travessa. E barqueiros eram as sementes, vestidas em resina de limo e brilho. Pousado sobre a língua, o pequeno barco suscitava um gosto de palavra por dizer-se. Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar. (p.14-15)

Se a chuva chovia mansa o dia inteiro, o amor da mãe se revelava com mais delicadeza. O tempo definia as receitas. Na beira do fogão ela refogava o arroz. O cheiro do alho frito acordava o ar e impacientava o apetite. A couve, ela cortava mais fina que a ponta da agulha que borda mares em ponto cheio. Depois, mexia o angu para casar com a carne moída, salpicada de salsinha, conversando com o caldo do feijão. Tudo denunciava o seu amor. Nós, meninos, comíamos devagar, tomando sentido para cada gosto. Ela desconfiava que matar nossa fome era como nos pedir para viver. A comida descia leve como o andar do gato da minha irmã. (p. 35)

Nessas duas passagens, fica evidente como o ato de estar à mesa na presença da mãe era, antes de tudo, um exercício de amor e carinho. Não por acaso, a escolha lexical empreendida nesse relato remete a um ambiente claro e iluminado – água pura, pano de prato alvejado, brilho – como se o desejo desse sujeito aturdido fosse de recuperar, através da lembrança, uma experiência propiciadora de paz e tranquilidade. Cabe ainda a menção à figura do barco presente nesse excerto como um elemento que proporciona as condições para

o surgimento da capacidade criativa do narrador, fato este, fundamental para o processo de descoberta da literatura, como será explorado no tópico seguinte. Por hora, vejamos o modo como as refeições feitas após a morte da mãe ganham contornos diametralmente opostos:

A madrasta comia depois. Compunha cuidadosamente seu prato: um mar de feijão com uma ilha de arroz no meio. No cume da montanha nevada ela deixava a transparência do tomate. Desgostava de abóbora, chuchu ou quiabo. A carne — essa sim — ela mortificava ferozmente. Além de torturá-la, triturava com os dentes como meu irmão mastigava os vidros. Sem remorso por ter degolado o tomate ou açoitado a carne, ela saciava sua fome como a Branca de Neve mordera a maçã. Esperava a noite para acalmar-se nos abraços do pai, eu suspeitava. (p. 42)

O pai recebia seu prato, seu garfo e sua faca. Senhor de dois punhais, comia manso. Mastigava tudo sem muito embaraço. Nunca empunhou as armas contra os passageiros do trem. Cortava o bife com a faca e espetava o retalho da renda com o garfo. Em meu livro de catecismo, um demônio empunhando um garfo de três pontas nos levava a um pavor do inferno e medo dos pecados. Eu olhava meu pai comendo e consumia ligeiro todo o meu prato, para arrematar antes de todos. O último ouvia dele a mesma sentença, sempre: “Esse menino só nasceu para comer!”. (p. 40)

Constata-se nesses dois trechos, como a estrutura familiar apresenta um tom completamente destoante se comparado aos momentos em que o narrador recorda dos instantes passados com a sua mãe. Enquanto as ocasiões à mesa anteriormente transbordavam reações de conforto, segurança e amabilidade, nesse novo contexto, evidencia-se um ambiente de hostilidade e tensão. Não é desnecessário lembrar a importância do evento da ceia em nossa cultura como um símbolo da união entre os familiares. Assim, penso que tamanho contraste não parece ser aleatório, sobretudo pela sua recorrência ao longo da narrativa, mas um forte indício de uma estrutura familiar em ruínas. Nesse sentido, a alusão à figura paterna, semelhante a um diabo com seu forçado em punho, assim como, a representação da madrasta como uma degoladora de tomates, apontam não somente para uma recordação presa no subterrâneo das memórias do narrador, mas, sim, realçam uma lembrança viva, materializada em um signo de dor presente na composição do relato desse sujeito atormentado pelo seu passado.

Além disso, o fato da madrasta degolar os tomates (ao contrário da mãe, que os fatiava) pode ser entendido através de um dos inúmeros deslizamentos de significado muito presente ao longo da obra, caracterizado pela associação entre o signo tomate e a lembrança da mãe. Ao refletir sobre a ausência do amor materno, o narrador nos indica uma das facetas desse signifiante:

Exige-se longo tempo e paciência para enterrar uma ausência. Aquele que se foi ocupa todos os vazios. Como água, também a ausência não permite o vácuo. Ela se instala mesmo entre as pausas das palavras. Na morte, a ausência ganha mais presença. É substantivo e concreto tudo aquilo que permanece. Daí, os mortos passearem entre nós. Jamais imaginei seu espírito transfigurado em fruto. (p. 36)

Como mencionado anteriormente, os elementos visuais realçados ao longo de todo o livro (desde a edição até a construção das cenas da obra) possuem uma tonalidade vermelha. Nesse sentido, a recorrência de tal coloração pode ser atribuída aos eventos marcantes na rotina do narrador, sobretudo a ação de repartir o tomate a cada nova refeição. Diante disso, como expresso no excerto anterior, a memória do narrador combina esses dois referentes de modo a destacar a importância de suas experiências acalentadoras nesse breve recorte da sua infância. Por outro lado, a relação entre a madrasta e o tomate é vista sempre de modo hostil:

Havia na cidade a madrasta, a faca, o tomate e o fantasma. A mãe morta ressuscitava das louças, das flores, dos armários, das cadeiras, das panelas, das manchas dos retratos retirados das paredes, das gargantas das galinhas. E ressurgia encarnada em nós, sua prolongada herança. Impossível para a madrasta assassinar o fantasma, que inaugurava seu ciúme, sem passar por nós, engolidores do seu ódio. Ao cortar o tomate — aturdido eu supunha — ela o fazia exercitando um faz de conta. (p. 15-16)

Cada despedida se anunciava dando mais sustância às fatias do tomate. O que antes era apenas transparência — hóstia maculada de ameaça — agora se fazia corpo e decretava abandono. As mãos matemáticas da mulher registravam com a faca e a força, e sobre a pele do tomate, suas premeditadas vitórias. (59-60)

Sendo assim, não seria absurdo pensar que os atos hostis da madrasta ao cortar (decapitar; retalhar) o tomate funcionavam, na perspectiva desse sujeito aturdido, tanto como uma ação contra a própria lembrança da figura da mãe, em uma espécie de atentado à sua memória, quanto um troféu para madrasta em tributo ao esfacelamento ocorrido no núcleo familiar do narrador, simbolizado pelo aumento da espessura das fatias do tomate. Deste modo, observa-se como a representação do signo tomate preserva tanto a doçura das lembranças de seu breve convívio com a mãe, quanto à ameaça de ter tais memórias ceifadas pela frieza de sua madrasta, em um complexo — por vezes doloroso — processo de presentificação da ausência da figura materna:

Coração do outro é uma terra que ninguém pisa. Minha mãe repetia essa oração quando recebia a visita de muda melancolia. Meu coração estava pisado pelo amor, e só eu sabia. Era um caminhar manso como pata de gato traiçoeiro. Fugia com meu amor para todas as penumbras. Seis minutos eram suficientes para a saudade me transbordar. Fui, desde pequeno, contra matar a saudade. Saudade é sentimento que a gente cultiva com o regador para preservar o cheiro de terra encharcada. É bom deixá-la florescer, vê-la brotar como cachos de tomates, desde que permaneçam verdes e longe de faca afiada. Nada tem mais açúcar que um tomate verde. (p. 44)

Como expresso nas palavras do narrador, o ato solitário de cultivar a lembrança materna por meio do sentimento da saudade manifesta-se como um modo único e particular de presentificar a relação afetuosa entre mãe e filho. Não por acaso, os significantes utilizados na caracterização deste relato demonstram o modo como tais lembranças afetam e confortam este sujeito aturdido de tal modo que a simples – porém intensa – recuperação de momentos marcantes do convívio materno, como o cheiro de terra encharcada ou o cultivo do jardim, o auxiliam na turbulenta convivência com os demais membros de seu núcleo familiar, sendo, portanto, a memória materna sempre representada como um refúgio interior, repleto de significações e potencialidades ao longo de toda a narrativa.

3.2 Memória plasmada pela linguagem

“Matriculado na escola me vi diante de imenso oceano. Para vencê-lo, só com muitas palavras. Na margem — entre rendas de areias — as palavras eram meu barco. Com elas atravessaria as ondas, venceria as calmarias, aportaria em outras terras. Se era meu barco, eram também meus remos. Com elas cortava as águas, flutuava sobre marés e me via em poesia.”
(Bartolomeu Campos de Queirós)

Dentre as estratégias de representação das experiências vivenciadas por esse sujeito aturdido, talvez a mais significativa ao longo da obra seja a memória como um construto plasmado pela linguagem. Como vimos, longe de ser algo aleatório ou guiado por qualquer fluxo de consciência, o discurso do narrador é arquitetado e cerebral, de modo a expor tanto as fraturas causadas pelo esfacelamento de seu núcleo familiar, quanto o modo como tais lembranças atuam corporificadas de forma dolorosa em seu presente mais imediato.

Mediante tal cenário, em diálogo com os estudos de Ecléa Bosi (1987) acerca da teoria de Henri Bergson, penso que a materialização das recordações desse sujeito só poderia ser mediada por uma sofisticada estrutura representada pela tríade **lembrança-corpo-representação**, do qual as tensões trazidas à tona ao longo do romance formam não a concretização das ações ocorridas na infância do narrador, mas uma **representação estética** de tais fatos. Nesse sentido, o tratamento formal dado a tais recordações faz com que as cenas relatadas por esse sujeito aturdido não permaneçam na instância do (sofrido) cotidiano, mas alcancem um estatuto literário na medida em que é fruto de um processo de desvelamento das tensões por meio da encenação literária.

A esse respeito, vale ressaltar novamente a forma com a qual o romance é estruturado/editado. Os parágrafos condensados parecem aludir ao próprio aprisionamento e angústia vivenciados por esse sujeito no decorrer de sua vida. As letras grafadas em um tom de vermelho escuro e denso, de modo a ecoar todo o amargor de lembranças ainda dolorosas. A recorrência do signo tomate na busca por mimetizar os permanentes traumas de um passado que ainda castiga a rotina de um indivíduo que sofre. Enfim, todas essas feições demonstram a complexidade do relato presente em *Vermelho Amargo*.

Diante disso, a estratégia literária mais significativa da obra, em minha leitura, diz respeito aos recursos típicos dos textos poéticos na composição do discurso memorialístico do narrador. O uso frequente de aliterações e assonâncias, além de rimas e a recorrências de significantes, remontam não a um texto em prosa, mas a um ritmo cadenciado digno dos mais refinados poemas, tal como a exploração do fonema /f/, ao reproduzir o aço afiado da faca (a mesma faca associada ao pai) a cortar o ar, traumatizando o aturdido narrador que contempla toda a cena:

A madrasta retalhava um tomate em **fatias**, assim **finas**, capaz de envenenar a todos. Era possível entrever o arroz branco do outro lado do tomate, tamanha a sua transparência. Com a saudade evaporando pelos olhos, eu insistia em justificar a economia que administrava seus gestos. **Afiando a faca** no cimento **frio** da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós. (p. 9. Negritos acrescidos)

Ao vivenciar tamanha tortura, seria esperado como postura do narrador a sua transformação em um sujeito introspectivo, retraído em suas lembranças, contudo, o seu discurso enuncia um processo radicalmente oposto: é justamente a partir desse cenário caótico e sem afeto a principal motivação para o surgimento de sua linguagem literária por meio de sua leitura do mundo:

A culpa é relativa ao tamanho da memória. Esquecer é desexistir, é não ter havido. Ao me interrogar se tomate ainda há, não me fecho em silêncio. Confirmo que minha primeira leitura se deu a partir de um recado rabiscado pela faca no ar cortando em fatias o vermelho. (p. 65)

Por outro lado, uma segunda feição fundamental para o entendimento do relato literário desse sujeito aturdido surge nos raros momentos de convívio com a mãe, sobretudo através da metáfora do barco. Como dito anteriormente, a maior parte das palavras conhecidas por esse narrador representam signos de dor e sofrimento, amargos como as lembranças presentes no livro:

Eu desconhecia a extensão do mundo. Minhas palavras minguadas não explicavam minha descrença na esperança. Eu possuía, oculto em mim, também o que eu não sabia dizer. Trazia de cor e decifradas algumas palavras: aturdido, suspeito, profundo, deserto, promessa, solidão e um amor condenado a minguar pelo exílio. Cobiçava conhecer mais palavras para nomear o incômodo perpétuo instalado pela dor. (p. 58)

Todavia, ao legendar o mundo que o cercava, o narrador também mantém contato com uma instância fundamental para a composição de seu relato, sendo sua capacidade imaginativa aprendida na observação de sua mãe:

Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol. Cortados em cruces eles se transfiguravam em pequenas embarcações ancoradas na baía da travessa. E barqueiros eram as sementes, vestidas em resina de limo e brilho. Pousado sobre a língua, o pequeno barco suscitava um gosto de palavra por dizer-se. Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar. (p.14-15)

Ao erguer os olhos do livro, o olhar da mãe vinha vestido com novo luar — eu invejava. Em cada página virada ela se remoçava, afagada pelas viagens, amores, incômodos. O livro aberto era seu berço e seu barco, em suas páginas ela se transmutava. Eu suspeitava que o embarço das letras amarrava segredos que só o coração decifra. Mas uma certeza me vigiava: ler era meu único sonho viável. (p. 19-20)

Desse modo, a escolha do signo barco como principal representante dessa experiência do narrador me parece decisiva para a compreensão da proposta textual do livro, assim como, da natureza memorialística da composição. A meu ver, o domínio das palavras obtido por meio de sua capacidade imaginativa alcança um caráter fundamental, na medida em que se torna talvez o único meio de fuga do exílio vivenciado por esse sujeito nesse núcleo familiar fraturado:

Dobrei — entre contentamento e tristeza — as poucas e mudas roupas. Nunca soube por que as lágrimas se negam a serem doces quando convocadas pela alegria. Sempre chorei salgado, talvez pelo peso da carne morta. Meu desterro, decretado pela voz do pai — naquela manhã seca e fria —, me fez inventar meu porto, mesmo sem escolher a margem do rio. Do abandono construí meu cais sempre do outro lado. Em barco sem âncora e bússola, carrego, agarrado ao meu casco, caramujos suportando sobre si o próprio abrigo, solitariamente. (p. 64)

Ademais, ao considerar o signo barco como um elemento representativo de travessia, aliado aos movimentos memorialísticos encenados no decorrer de toda a narrativa, talvez seja essa uma porta de entrada, ou melhor, um horizonte de possibilidades para o entendimento da composição formal do romance. Por essa perspectiva, penso na necessidade

sentida por esse sujeito aturdido de relatar com todo o seu amargor, as dolorosas lembranças vivenciadas em suas experiências mais traumáticas, de modo a **registrar tais eventos e evitar sua possível entrada por entre os véus do esquecimento**. Em contrapartida, somente através de uma forma literária, pensada e organizada de forma intencionalmente poética, esse sujeito conseguiria, mesmo de maneira provisória, engendrar um discurso que o ajude a **lidar com** o trauma e o sofrimento.

Assim, não parece ser aleatória a assertiva presente na epígrafe do livro ao expor a necessidade de “(...) deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor.” (p.5), pois essa seria a materialização das feições memorialísticas proeminentes ao longo do texto: lembrar como um recurso fabulativo de desvelamento das tensões familiares por meio da densidade característica da mediação entre os eventos ocorridos e recordados por esse sujeito, e a sua formatação em palavras literárias, fazendo do livro (e a própria literatura, de maneira mais ampla), não uma reconstrução exata das circunstâncias narradas, mas uma travessia em busca do “sonho viável”: o retorno ao doce convívio com a mãe.

Conclusão

“A memória suporta o passado por reinventá-lo incansavelmente. Tento espantar o presente balbuciando uma nova palavra. Tudo é maio, tudo é seco, tudo é frio.”
(Bartolomeu Campos de Queirós)

Ao longo deste breve artigo, procurei evidenciar as estratégias memorialísticas empreendidas na composição do relato de uma obra tão instigante e desafiadora como *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós. Em uma narrativa movida por dolorosas lembranças, entendo como a principal motivação para a composição das memórias desse sujeito aturdido a tensão presente na necessidade de **registrar** os traumas sofridos para que eles não fiquem caídos no esquecimento, e o desejo de **‘lidar com’** as sofridas experiências ainda tão presentes no corpo desse narrador, semelhante a uma tentativa de superação desse drama familiar por meio da mediação literária.

Diante disso, talvez não seja acaso o fato de a deusa grega personificadora da memória, Mnemósina, possuir como filhas as musas responsáveis tanto pela preservação da história, quanto pela disseminação das artes e da ciência, fonte inspiradora de homens a procura da paz. Por esse viés, não seria absurdo interpretar as palavras densas e amargas encontradas na obra como uma das mais fundamentais estratégias características da mediação literária: o não soterramento das tensões vivenciadas pelo sujeito, mas o terreno fértil para seu trabalho estético na procura por aplacar em seu relato, mesmo que de forma provisória, um

pouco desse sofrimento pelo esfacelamento de sua estrutura familiar, gerada pela ausência (tão presente!) de sua mãe.

Referências:

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. 1v.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. *In*: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Editora Ática, 1988. p. 274-287.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. cap. 1.

DINESEN, Isak. Todas as mágoas são suportáveis [...] . *In*: ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. Cap. V.

GAGNEBIN Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. *In*: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Unicamp, 2004.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. *In*: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008. P. 13-46.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Vermelho Amargo**. São Paulo: Cosacnayf, 2011.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

A BITTER WORD: STUDY OF THE NOVEL VERMELHO AMARGO FROM THE MEMORIALISTIC PERSPECTIVE

Abstract

This paper aims to analyze the novel *Vermelho Amargo* [Red Bitter], by Bartolomeu Campos de Queirós, from a memorialistic approach with a view of the formal composition of the narrative. Through the studies of Philippe Lejeune (2008) and Ecléa Bosi (1987) about both the shifting characteristics of the autobiographical genre and the perceptual act performed by the subject in his process of updating his past memories in the present of his enunciation, one can infer that the writing of Queirós (2011) enacts not only a particular form of writing of the author, but also demands a specific way of reading on the part of its readers, in the search to understand this discourse full of meanings and traumas. From this perspective, the present study seeks to demonstrate how the story of this dazed narrator allows the observation of a deteriorated family relationship due to the absence of the mother and the traumatic arrival of his (narrator's) stepmother. Thus, through complex textual strategies undertaken over the enunciative scenes of the novel, there are noted the multiple hues of a family portrait in ruins, metaphorized in the numerous occurrences of the sign 'tomato', that are affecting this tormented subject by his memories until the end of his life.

Keywords

Memory. *Vermelho Amargo*. Bitter Word.

Os “eus” nas memórias narradas de Graciliano Ramos

Gabriela Pacheco Amaral⁵

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

O objetivo do presente trabalho é analisar os múltiplos “eus” que podem ser observados em duas autobiografias de Graciliano Ramos, *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1980). Em *Infância*, as memórias narradas correspondem a infância do autor até os 14 anos. Já em *Memórias do Cárcere*, obra póstuma, são contadas as lembranças do autor enquanto o mesmo estava preso na época da ditadura. Acreditamos que no processo de escritura de uma autobiografia, as memórias relembradas e contadas podem servir para um processo de afirmação do “eu” do autor. Nesse caso, a afirmação do “eu” de Graciliano Ramos será observada por intermédio dos posicionamentos do autor. Para isso, em um primeiro momento iremos conceber a noção de memória sob a ótica de HALBWACHS (2006), para investigar como o “eu” do passado, em *Memórias do Cárcere*, será narrado a partir dos conceitos de memória individual e memória coletiva. Em um segundo momento, sob a luz de MACHADO (2014), iremos analisar como revelam-se diversos “eus” do autor a partir das memórias narradas em *Infância*.

Palavras-chave

Memória. Eus. Análise do Discurso. Graciliano Ramos.

⁵ Doutoranda em Estudos Linguísticos do Texto e do Discurso na área da Análise do Discurso

1 Um pouco sobre a vida de Graciliano Ramos

Graciliano Ramos nasceu em Alagoas, no ano de 1892, em um período de transição da política brasileira, já que nessa época a República tinha sido proclamada somente há três anos, em 1889. A situação do Brasil era um resultado de muitas crises econômicas e disputas políticas que geravam muitas incertezas para o futuro dos brasileiros. Com o surgimento dessa nova forma de governo, desencadeou-se uma descentralização econômica e financeira que foi propícia para a imersão do capitalismo no país, beneficiando principalmente as oligarquias cafeeiras.

De acordo com Moraes (1992), na terra natal de G. Ramos, o Nordeste, a economia estava centrada na cana-de-açúcar. Com o tempo, houve um declínio da economia canavieira que alterou a base de ordem política e social: de um lado, dominavam os coronéis do algodão e da pecuária; de outro, o Estado oligárquico se tornava o agente e a forma de estrutura do poder.

O pai do romancista, Sebastião Ramos de Oliveira, estava bem distante do império dos canaviais. Era um senhor do engenho arruinado que mantinha uma loja de tecidos e, posteriormente, deixou o ramo do comércio para começar a trabalhar com a criação de gado, depois comprou uma fazenda onde foi morar com a família. Nesse período, veio a seca e várias mortes dos animais da propriedade. Então, a solução encontrada pelo patriarca foi abandonar a fazenda e voltar para o comércio.

Tendo em vista o que foi dito, podemos perceber como foi o contexto social e histórico que envolveu Graciliano Ramos: cheio de crises, incertezas, secas e mortes. Situações essas que podem ter contribuído para que o autor adotasse um estilo literário pleno de posicionamento ideológico em seus romances, pois como bem postula Brunacci (2008, p. 27), “O escritor é, antes de tudo, um ser social”.

O posicionamento de Graciliano Ramos pode ser percebido por meio de algumas pistas deixadas no fio do discurso e do estilo por ele adotado. Notamos que o escritor aborda questões de desigualdade social, injustiças e pessimismo quanto ao país em seus romances. Levando em consideração a forma e o conteúdo, ou seja, a relação entre a estética e a ideologia que compõem o romance, podemos considerar que a visão de mundo do romancista é transmutada para seu estilo literário. Isto porque, o escritor não se vale de uma linguagem rebuscada, mas sim uma linguagem de poucas palavras que representam a realidade da sociedade e, por isso, tem preferência pelo realismo literário. Preferência essa que ele justifica em suas próprias palavras:

O realismo rompendo a trama falsa do idealismo, descreve a vida tal qual é, sem ilusões nem mentiras. Antes a nudez forte da verdade que o manto diáfano da fantasia [...]. Mas, que querem? A parte boa da sociedade quase não existe. De resto, é bom a gente acostumar-se logo com as misérias da vida (RAMOS *apud* MORAES, 1992, p. 23).

Nas primeiras obras, o romancista já mostra o posicionamento ideológico em seus escritos. Aos doze anos, quando fazia parte da fundação do jornal infantil *Dilúculo*, estreia como escritor do conto *Pequeno Mendigo*. O protagonista principal e a temática do conto já deixam perceber qual seria o viés ideológico e literário deste. O que convenhamos, trata-se de uma abordagem literária um pouco incomum para a faixa etária do autor, mas que de qualquer forma, já mostra a sensibilidade da visão de mundo do pequeno escritor para as desigualdades sociais e financeiras da população de sua cidade.

Para o romancista, todo escritor deveria “[...]refletir a sua época e iluminá-la ao mesmo tempo” (MORAES, 1992, p.171). Ou seja, ele acreditava ser necessário a existência de uma ligação direta das obras com o contexto social e histórico no qual todo escritor se insere. A abordagem de G. Ramos em seus romances irá assim abranger as questões sociais, levantando aspectos das condições de vida dos brasileiros no campo e na cidade. Por conseguinte, seus escritos são permeados por uma ideologia pessimista que retrata o subdesenvolvimento da nação.

Diante do breve relato da vida de Graciliano Ramos, podemos considerar que desde a infância até a vida adulta o escritor demonstrou interesse por questões sociais de desigualdade e de injustiças com os demais sujeitos da sua cidade e do país. Esse engajamento social e político, que o mesmo adquiriu em toda sua experiência de vida, pode ser percebido em duas autobiografias do autor: *Infância* e *Memórias do Cárcere*. Em ambos os romances moldados a partir das memórias do autor, inferimos diversos posicionamentos que se apresentam de forma explícita ou implícita no discurso. Essas memórias narradas ao leitor possibilita-nos uma possível interpretação dos “eus”, de Graciliano Ramos. Antes de partirmos para a análise dessas memórias em alguns trechos extraídos dos romances, doravante iremos discorrer sucintamente sobre a noção de memória que iremos adotar neste artigo.

2 A memória sob a perspectiva da Análise do Discurso

A noção de memória, na Análise do Discurso, já estava presente desde os postulados sobre o interdiscurso propostos por Pêcheux. O interdiscurso é algo que já foi dito

antes e em outro lugar, desse modo, conforme Orlandi, “o interdiscurso é uma memória discursiva no sujeito” (ORLANDI, 2001, p. 31).

Com esse pressuposto de que o interdiscurso consiste em já ditos evocados por outros discursos, somos levados a lembrar dos estudos de Bakhtin (2002) sobre o dialogismo. De acordo com este autor, todo enunciado comporta em si outros discursos, outras vozes, outros pontos de vistas que são transpassados e são enunciados em diferentes situações e em diferentes épocas. Toda essa multiplicidade de discursos estaria na memória do sujeito. Nesse sentido, a memória discursiva opera de forma dialógica entre o interior e o exterior do sujeito. Pois, o indivíduo em seu meio social estará em contato com as múltiplas vozes que são proferidas por outros sujeitos. Será aí, então, nessa interação que as vozes podem ser internalizadas na memória do indivíduo.

Para o sociólogo Maurice Halbwachs (2006), o sujeito é dotado tanto de uma memória individual quanto de uma memória coletiva. De acordo com o mesmo, na memória coletiva estarão presentes as memórias individuais do sujeito. Ou seja, na lembrança mais íntima do sujeito haverá pontos de referência que são externos a ele. Nessa perspectiva, “o individual na memória do sujeito estará nas sensações, nas emoções e nos sentimentos desse sujeito quanto ao momento lembrado” (HALBWACHS, 2006, p. 36).

Compreendemos que a noção de memória de Halbwachs se assemelha com alguns postulados da Análise do Discurso, principalmente com as questões do dialogismo de Bakhtin. Já que para Halbwachs, a memória individual não pode ser considerada exclusivamente em uma ótica individual, visto que sempre no âmago do sujeito haverá vozes vindas de outros sujeitos, trata-se de:

É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p.16).

A memória, que apresenta uma dimensão individual e uma dimensão coletiva, é carregada de crenças e de imaginários do sujeito em relação a si próprio, aos outros e ao mundo. Ademais, compreendemos também que a memória e as crenças podem demonstrar alguns efeitos de emoção que podem ser analisados no fio do discurso. Consideramos com Santos (2010, p. 113) que “a memória é uma re-significação de episódios do passado atravessados por emoções que remetem às práticas identitárias do sujeito”. Assim, de acordo com o pesquisador, para entender os efeitos da emoção na memória é necessário identificar os saberes de crença do sujeito.

O ato de narrar, de contar para outros sujeitos os fatos do passado é uma prática discursiva que ocorre, provavelmente, desde que o homem passou a viver em sociedade. Podemos notar que o sujeito tem a necessidade de compartilhar suas experiências vividas com o outro, seja na euforia de um filho ao contar como foi o primeiro dia de aula, seja na vontade de compartilhar ou justificar para alguém o motivo de o sujeito sentir angústia, tristeza, alegria, raiva.

As sensações, emoções ou sentimentos que fazem com que o sujeito ative algum acontecimento do passado podem ser entendidos como a dimensão da memória individual no discurso, pois esta constitui o modo íntimo como esse sujeito se sentiu no passado ou como se sente ao lembrar-se no momento de contar sobre suas memórias.

A memória coletiva pode ser delineada no discurso ao pensarmos que na medida em que o escritor tem um projeto de escritura, na qual as memórias serão discursivizadas, poderá haver alguns traços da realidade do autor implícitos ou explícitos no fio discursivo, que deixam transparecer o contexto social e histórico, bem como suas posições ideológicas. E será esse contexto, crenças, ideologias e vozes que irão revelar a dimensão da memória coletiva no discurso de uma narrativa de vida.

Em resumo, podemos compreender que a memória possui uma dimensão íntima e individual que apresenta os sentimentos e as sensações que o sujeito sentiu nos acontecimentos do passado. Na memória, há também uma dimensão coletiva na qual estarão presentes saberes de crença, ideologias e posicionamentos. Podem ser observados, aliás, outros sujeitos e outras vozes no discurso de memória.

3 As vozes na memória

O escritor ao realizar suas narrativas com fatos/menções referentes à vida do mesmo, misturam-se no discurso diversas outras vozes. De acordo com Machado (2016), há uma identidade narrativa, ou seja, quando alguém narra acontecimentos da sua vida, este alguém mescla a identidade à alteridade e sua narrativa se mostra então repleta de múltiplas outras vozes. Ainda segundo Machado (2016), a identidade individual se mostra assim ligada às identidades coletivas e conduz às narrativas de vida: ainda que o sujeito-narrador tenha a ilusão de ser o único das suas aventuras ou desventuras, mesmo assim estará um outro imbricado a essa memória. A história narrada por um sujeito sempre estará interligada com diversas histórias alheias.

Machado (2016), adepta dos pensamentos bakhtinianos, afirma que nos sujeitos-comunicantes aflora um dialogismo que os comanda. Para exemplificá-la, a autora mergulha no conceito de memória coletiva, de Halbwachs. A linguísta tenta ilustrar como o “eu” nunca é só em sua narrativa, como ele se faz acompanhar por outros “eus” (ligados ao pensamento coletivo). Machado (2015) utiliza então o exemplo dado pelo próprio Halbwachs:

Lá, um amigo pintor o acompanha e chama sua atenção para as cores e os tons da cidade, dos jardins. Um amigo arquiteto, que também ali se encontrava, lhe mostra a grandiosidade das construções. Também se depara com um amigo comerciante que lhe apresenta o centro comercial de Londres, suas lindas lojas e a vibração que reina na *City*. Por fim, um amigo historiador vai narrar-lhe acontecimentos importantes da história de Londres. O fato mais intrigante é que, na verdade, o viajante-protagonista Halbwachs passeava sozinho em Londres. Os ‘amigos’ que lhes mostravam isso ou aquilo e que com ele dialogavam, poderiam ser representados pela coletividade de saberes que o protagonista havia já armazenado sobre Londres (MACHADO, 2015, p.9).

A polifonia interna (ou o dialogismo) que acontece no caso da viagem do sujeito-enunciante é produto da coletividade de saberes, de conhecimentos e de sensações que outros viajantes já tiveram sobre Londres e que foram por ele incorporados. Por conseguinte, Machado (2015) nota que houve um desdobramento dos “eus” do autor, ocasionado por uma memória coletiva que já existia sobre a cidade. Em um mesmo sujeito, surge um “eu” que assume a identidade de um pintor, depois um outro “eu” com a identidade de arquiteto, posteriormente um “eu” como comerciante e, por fim, um “eu” como historiador.

Em um gênero como a narrativa de vida, ou a autobiografia,⁶ há também essa “polifonia interna”, já que ao narrar sobre seu passado, inevitavelmente estarão presentes e em constante diálogo o “eu” do passado com o “eu” do presente (MACHADO, 2014).

Enfim, o sujeito é heterogêneo por natureza e, por isso, sempre em seu íntimo haverá uma multiplicidade de vozes que possivelmente dialogam-se, refutam-se, opõem-se e complementam-se. Dessa maneira, na memória será possível observar como se manifestam as vozes do sujeito ao contar sobre si e sobre o outro e como ocorre um desdobramento desse sujeito entre o “eu” do passado e o “eu” do presente.

Diante dessas considerações sobre memória e polifonia do/no sujeito, partiremos então para as análises dos excertos retirados das duas autobiografias de Graciliano Ramos.

⁶ Os termos “narrativa de vida” e “autobiografia” serão tomados como sinônimos neste trabalho.

4 Os desdobramentos dos “eus” de Graciliano Ramos, em *Memórias do Cárcere*

O livro *Memórias do Cárcere* é uma obra póstuma na qual Graciliano Ramos narra sobre o período em que esteve preso por acusações de participar do movimento comunista no Brasil. O escritor relata alguns sentimentos e sensações que sentiu momentos antes de ser preso e também durante a prisão. Dentre essas lembranças que relatam os sentimentos do escritor antes de ser preso, selecionamos dois trechos para análise, eis o primeiro:

No começo de 1936, funcionário na Instrução Pública de Alagoas, tive a notícia de que misteriosos telefonemas, com veladas ameaças, me procuravam o endereço. [...] [...] Se todos os sujeitos perseguidos fizessem como eu, não teria havido uma só revolução no mundo. Revolucionário chinfrim. Desculpava-me a ideia de não pertencer a nenhuma organização, de ser inteiramente incapaz de realizar tarefas práticas. Impossível trabalhar em conjunto. As minhas armas, fracas e de papel, só podiam ser manejadas no isolamento (RAMOS, 1980, p. 14).

Antes de iniciar as lembranças que serão contadas para o leitor, o romancista faz uma referência sobre os dados históricos e se localiza no tempo e na posição social que ocupava. Ao escrever sobre fatos da sua vida, G. Ramos aciona uma memória individual que está carregada de uma memória coletiva, já que nestas lembranças há a presença de outras vozes, de outros discursos que circulam na sociedade, como por exemplo, podemos citar as vozes das pessoas perseguidas pela ditadura, dos revolucionários, e etc. Ademais, o romancista se inscreve em diversos grupos sociais, tanto de ordem de posição social quanto de posição ideológica e de crenças. Isso que podemos inferir no momento em que ele se identifica com o grupo de funcionários na Instrução Pública de Alagoas e com as características de identidade de um grupo de pessoas perseguidas e de revolucionárias frente ao governo. O escritor também se identifica com o grupo de autores que usam a literatura para agir contra o governo. Nesse sentido, entendemos que a memória coletiva de G. Ramos está atrelada aos múltiplos papéis identitários que ocupava no passado.

Os acontecimentos ao serem lembrados e narrados pelo autor são carregados de crenças, de imaginários e de emoções. Essa consideração pode ser feita ao observamos que quando G. Ramos se caracteriza como um “revolucionário chinfrim” e “inteiramente incapaz de realizar atividades práticas” (RAMOS, 1980, p. 14), o mesmo constrói para si a imagem de uma pessoa que não consegue lutar fisicamente igual a alguns colegas comunistas. Vale ressaltar que G. Ramos era contra o governo na época da ditadura e apresentava ideais comunistas revolucionários. Dito isso, a memória do autor é uma dialética entre a memória individual e a memória coletiva em que ambas estão afloradas de crenças e de imaginários,

pois o romancista apresenta seu ponto de vista ao se descrever e apresentar uma imagem de si (“revolucionário chinfrim”) que vai em contraste com um grupo social que apresenta características identitárias de revolucionários mais ativos e impetuosos. Em síntese, no universo de crenças do autor há o imaginário de que as pessoas revolucionárias precisam sustentar um tipo de comportamento mais ativo, com “atividades práticas” na revolução. Por conseguinte, a imagem que G. Ramos constrói de si próprio não apresenta uma identificação plena com a de um grupo social de revolucionários.

Partiremos agora para o segundo trecho de *Memórias de Cárcere* que pode revelar os sentimentos e as preocupações do escritor nordestino quanto a prisão que estava para concretizar-se:

Naquele momento a ideia da prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade. Eximira-me do parecer, do ofício, da estampilha, dos horríveis cumprimentos ao deputado e ao senador; iria escapar a outras maçadas, gotas espessas, amargas, corrosivas. Na verdade suponho que me revelei covarde e egoísta: várias crianças exigiam sustento, a minha obrigação era permanecer junto a elas, arranjar-lhes por qualquer meio o indispensável (RAMOS, 1980, p.18).

A memória narrada por G. Ramos é constituída por uma memória coletiva e uma memória individual. Na memória coletiva deparamo-nos com a presença do dialogismo constituinte em todo discurso e em todo sujeito. Ou seja, nas lembranças do autor, há a presença de outros sujeitos e de outros grupos sociais, como por exemplo, o grupo de políticos ao qual desejava esquivar-se e o grupo de crianças que ele pensava em ajudar. Com a memória coletiva, é possível delinear os papéis identitários que o romancista deseja não ocupar com a possibilidade da prisão, principalmente em “eximira-me do parecer, do ofício, da estampilha, dos horríveis cumprimentos ao deputado e ao senador [...]” (RAMOS, 1980, p.18).

Na memória individual deparamo-nos com um desdobramento que ocorre na relação entre os saberes de crença e a emoção. Nesse sentido, os saberes de crença que podem compor a lembrança do romancista são estruturados por um discurso no qual notamos o ponto de vista e o julgamento do sujeito falante. Este saber de crença pode ser observado quando o autor revela uma apreciação por estar preso e que por esse motivo estaria livre de atividades e encontros que lhe causavam desgostos. Todavia, ao estar preso, não poderia dar auxílio às crianças necessitadas ao seu redor. Por conseguinte, observamos uma polifonia interna no autor em que podemos inferir, no mínimo, dois “eus-internos”. G. Ramos demonstra ter um “eu-interno-esquivo” aos encontros indesejáveis, como também pode transparecer um “eu-interno-engajado” com os problemas sociais das crianças do seu meio social.

Compreendemos, portanto, que nessa polifonia interna há a inserção dos papéis identitários que produzem um paradoxo efeito de alegria e de vergonha. A alegria por estar longe dos sujeitos que não lhe agradam e a vergonha por sentir prazer em estar preso e, assim, não ajudar aos demais. Desse modo, com a alegria há uma satisfação quanto a condição e a posição social de presidiário. Já com a vergonha, pode revelar-se um julgamento sobre a imagem que ele faz de si.

5 Os desdobramentos dos “eus” de Graciliano Ramos, em *Infância*

Infância é uma autobiografia, ou uma narrativa de vida que apresenta as aventuras da meninice de G. Ramos: seu doloroso processo de alfabetização; a primeira visão de um cadáver; a primeira paixão; as primeiras injustiças; e as diversas punições. Em alguns fatos narrados, notamos como a identidade do romancista se desdobra em diversos “eus” que são repletos de outras vozes. Trata-se de uma experiência, ainda na fase escolar inicial, sobre a leitura de um livro de literatura do Barão de Macaúbas, que contava a história de um menino que a caminho da escola conversa com passarinhos. O jovem personagem do livro questiona a linguagem utilizada no livro:

Forma de perguntar esquisita, pensei. [...] O que ele intentava era elevar as crianças, os insetos e os pássaros ao nível dos professores. [...] Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores.

– Queres tu brincar comigo?

O passarinho, no galho, respondia com preceito e moral. E a mosca usava adjetivos colhidos no dicionário. A figura do barão manchava o frontispício do livro – e a gente percebia que era dele o pedantismo, atribuído à mosca e ao passarinho. Ridículo um indivíduo hirsuto e grave, doutor e barão, pipilar conselhos, zumbir admoestações (RAMOS, 2008, p. 108).

Notamos que dois “eus” do romancista se imbricam: o “eu” do passado, da infância, e o “eu” do presente. O “eu” do passado relembra as histórias que lia e a dificuldade de aceitar a linguagem que até então era desconhecida para ele. Já o “eu” do presente, o “eu” do momento do processo de escritura, analisa e faz reflexões sobre essa dificuldade de entender a linguagem pouco usual em seu cotidiano.

O posicionamento sobre a dificuldade que a forma sintática, “– Queres tu brincar comigo?” (RAMOS, 2008, p. 108), causa em Graciliano Ramos pode ser considerada como uma reflexão que se baseia em seu trabalho de escritor e de professor, portanto possui e mostra uma ideologia que pertence ao “eu” do presente. Nesse caso, percebemos como o trabalho está imbricado nas memórias de vida do romancista, pois ao passo em que ele vai

contando os fatos passados, neles misturam-se o contexto social e histórico do presente. Trata-se de uma voz ideológica que vai contra o uso de uma linguagem que a população em geral não usa no cotidiano e que, por consequência, o “eu” do presente de G. Ramos pensa que poderá dificultar o ensino/aprendizagem da língua. Não é que o escritor defenda que não se deva ensinar gramática na escola, pelo contrário, é um autor que preza por uma escrita impecável em termos gramaticais. Mas ao mesmo tempo, acredita que a linguagem ensinada deve aproximar-se ao uso cotidiano das pessoas e não a uma forma idealizada pelo escritor do livro que o menino-personagem de *Infância* lia, exemplificada aqui pela frase “Queres tu brincar comigo?” (RAMOS, 2008, p. 108).

As críticas que Graciliano Ramos faz ao longo do excerto acima, possibilita-nos inferir que no discurso há uma dialética entre a memória individual e a memória coletiva. Com a memória individual, são lembrados fatos do passado a partir de emoções íntimas causadas pelo livro lido na infância pelo romancista. Nesse sentido, será a dificuldade de aprendizagem que o menino Graciliano Ramos tinha com a leitura que nos permite perceber a memória individual. Diante desse fato, podemos perceber a voz do passado nas emoções íntimas que o escritor, enquanto criança, sentia ao deparar-se com o livro infantil que apresentava uma linguagem rebuscada.

Já com a memória coletiva, conseguimos notar outras vozes e outros contextos que estão envolvidos no discurso. Outras vozes podem ser analisadas com a inserção da descrição qualitativa que o romancista faz ao autor do livro infantil, como em “ridículo um indivíduo hirsuto e grave, doutor e barão [...]” (RAMOS, 2008, p. 108). Nessa qualificação, é possível inferir que não será mais a voz do menino Graciliano que discursa, mas sim a voz de Graciliano enquanto escritor, professor e crítico. Assim, adentra-se no discurso a memória coletiva por meio da experiência de vida, os saberes de crenças e as ideologias que o romancista adquiriu com estas posições sociais, citadas acima, e com a inclusão de outrem por meio da figura do autor do livro infantil, Barão de Macaúbas. Ao depararmos com a memória coletiva que envolve em si outras vozes e outros sujeitos, também será possível inferir a voz de avaliação e julgamento de Graciliano Ramos quando o mesmo insere um posicionamento sobre o estilo do autor, principalmente ao utilizar o termo “ridículo”.

Em outros momentos em *Infância*, também é possível identificar a crítica que o romancista faz acerca da linguagem usada para o ensino do português na escola. São enunciados que lhe causam muitas dúvidas, como em:

[...] ‘A preguiça é a chave da pobreza – Quem não ouve conselhos raras vezes acerta – Fala pouco e bem: ter-te-ão pro alguém.’

Esse Terteão para mim era um homem, e não pude saber que fazia ele na página final da carta. As outras folhas se desprendiam, restavam-me as linhas em negrita, resumo da ciência anunciada por meu pai.

– Mocinha, quem é o Terteão? (RAMOS, 2008, p. 93).

Podemos observar que Graciliano Ramos serve-se de um sujeito-enunciador irônico para criticar a linguagem utilizada nestas aulas, para isso relembra a dificuldade que teve para entender o significado da estrutura “ter-te-ão” em sua infância. Pelo fato de não ter presenciado o uso de tal expressão em seu cotidiano, acreditava tratar-se de um nome próprio, o que narrado no romance *Infância* pode causar risos no leitor. Estamos, portanto, diante de uma situação de comunicação que não alcançou seu objetivo. O sujeito-enunciador utilizou uma expressão linguística que ele acreditaria ser entendido pelo seu sujeito-destinatário. O enunciado, porém, não foi interpretado pelo aluno, o que causou a falha comunicativa.

É evidente que tais memórias podem ter sido reais ou não. Entretanto, o que importa é o posicionamento do romancista sobre o assunto e a imagem que ele constrói para si e para o outro deixando transparecer sua visão de mundo. Nesse sentido, percebemos que tanto o “eu” - escritor-crítico quanto o “eu”-professor de Ramos fazem parte dos trechos de *Infância* por nós destacados neste segmento. Vale ressaltar que durante alguns anos Ramos foi professor de Francês. Assim, as experiências de vida do professor que se torna escritor podem ter se misturado aos, ou pelo menos influenciado os, fatos narrados sobre sua infância.

Seguindo o pensamento, podemos afirmar que a memória individual pode ser percebida por meio das experiências íntimas que Graciliano Ramos obteve ao deparar-se com o livro infantil, do excerto anterior, e com a expressão “ter-te-ão” da carta do trecho acima. Já a memória coletiva, pode ser apreendida por meio da inserção de outras vozes e de outros sujeitos.

O escritor nordestino também conta, no mesmo livro, as diversas violências que os negros sofriam nas mãos dos seus empregadores. São várias as situações narradas dentro desse tema e nelas percebemos uma ideologia racista e de propriedade dos patrões brancos em face aos empregados negros. O pai de Graciliano era um dos vários agressores que havia na cidade, assim como era também a figura de Chico Brabo. Este último, porém, foi uma surpresa para Ramos, pois ele o via como uma pessoa bondosa, mas que em casa, revelava-se um ser bastante agressivo. Como em uma situação, descrita em *Infância*, na qual o menino-personagem presencia uma agressão feita por Chico Brabo ao seu jovem empregado, João. Diante disso, o romancista faz a seguinte reflexão sobre as máscaras de identidade que o sujeito manipula quando está na rua e quando está em casa:

Duas figuras me perseguiram na doença prolongada: o sujeito amável, visto na rua, e a criatura feroz da sala de jantar. As discrepâncias avultavam, acumulavam-se – e era difícil admitir que alguém fosse tão generoso e tão cruel. [...] Onde estava Chico Brabo? Qual dos dois era o verdadeiro Chico Brabo? Estarrecia-me esse desdobramento. [...] Chico Brabo parecia-me dois seres incompatíveis. Em vão tentei harmonizá-los. As lembranças multiplicavam-se, exageravam-se. Arriado na cama de lona, as pálpebras coladas, via distintamente um deles. Os ouvidos excitados na cegueira fixavam-me na imaginação o segundo (RAMOS, 2008, p. 129).

Nas memórias juvenis do autor, compreendemos sua aflição ao presenciar tamanhas violências contra o ser humano e as mudanças das atitudes/personalidades de certos seres que ele até então apreciava. Desse modo, estamos diante de um “eu” do passado juntamente com um “eu” do presente que crítica as máscaras destes indivíduos que constroem uma imagem benevolente de si, sociável, amigável, mas que conforme as situações em que não precisam mais sustentar tal imagem, deixam aflorar outros “eus” contraditórios, violentos, como o caso acima da figura de Chico Brabo.

A memória individual que faz parte deste excerto, pode ser apreendida por meio das emoções e das impressões que foram causadas devido à atitude da figura de Chico Brabo. Podemos inferir que o menino Graciliano Ramos demonstrou sentir medo e estranhamento pela diferença de personalidade que o outro personagem apresenta. Essa experiência na infância do escritor suscita sentimentos íntimos que só podem ser contados na íntegra pelo seu próprio ponto de vista, tornando-se, portanto, uma memória individual. Ao depararmos com a memória coletiva estamos diante de outras vozes que estão presentes no discurso. Estas que podem ser compreendidas com a inserção de outro sujeito, nesse caso, o personagem Chico Brabo. Como, aliás, as vozes do “eu” do presente do romancista por meio das avaliações e julgamentos sobre o comportamento alheio.

Podemos citar outro trecho, em *Infância*, que narra um acontecimento no qual uma mulher negra é morta por causa de um incêndio em sua casa. O jovem personagem de Graciliano Ramos vai até o local para ver o corpo e fica horrorizado ao vê-lo totalmente destruído, volta para casa e narra o que viu aos seus pais. Ele ouve dos seus pais que o caso não foi muito ruim, uma vez que poderia ter acontecido um incêndio na igreja ou no comércio e, dessa maneira, poderiam ter morrido pessoas mais importantes. A mulher que morrera, portanto, nada significa para os pais do escritor, pois era negra e pobre, como podemos observar em:

Arrepiava-me, repetia a descrição, excitava-me tanto que meus pais tentaram acalmar-me, reduzir o sinistro. Não havia motivo para a gente se aperrear. Fora uma infelicidade, sem dúvida. Mas era a vontade de Deus, estava escrito. E podia ser pior, muito pior. Se se tivesse queimado a igreja, ou a loja de seu Quinca Epifânio, a

mais importante da vila, o dano seria tremendo. Deus era misericordioso: contentava-se com uma habitação miserável, situada longe da rua, e com o sacrifício de uma preta anônima. Não me convenci. A loja de seu Quinca Epifânio e a igreja não tinham nada com o negócio. Eu não vira incêndio na igreja nem na loja de seu Quinca Epifânio: uma choupana destruída, e a choupana crescia, igualava-se às construções de tijolo. Seu Quinca Epifânio e padre João Inácio estavam vivos. Se tivessem morrido no fogaréu, não seriam mais nojentos que a negra (RAMOS, 2008, p. 80).

Diante das palavras utilizadas pelos pais de Ramos, estamos diante de uma crença que acredita que a morte da mulher negra somente aconteceu pela vontade de Deus, assim deparamos com uma crença religiosa. Contrapondo às ideias dos pais, surge a voz de Graciliano para afirmar que a choupana da mulher se igualava às construções de tijolos e refuta que o acidente foi por vontade de Deus, como assim os pais acreditavam.

Isto posto, é possível delinear a emersão de um “eu” empático de G. Ramos quanto ao incidente que ocorreu com a mulher. Dessa maneira, ao narrar sobre as suas memórias de vida, estão ali presentes um “eu” do presente que carrega em si diversas crenças, experiências, ideologias que se associam às experiências do “eu” do passado. Nesse sentido, podemos considerar que os acontecimentos que ocorreram na infância do escritor podem servir para uma afirmação das características identitárias do “eu” do presente. Como nesse caso, por exemplo, no qual a atitude dos pais pode ser um fato que proporciona ao escritor a oportunidade de afirmar, ou de reafirmar, seus posicionamentos socialistas por intermédio do processo da escritura de um livro sobre suas memórias.

Nas lembranças narradas, estará entrelaçado no discurso o “eu” do passado, que relembra os fatos, com o “eu” do presente, que pode fazer o julgamento destes. Com essa perspectiva, podemos compreender que as lembranças da visão de um cadáver, bem como a reação dos seus pais, podem gerar um julgamento sobre o posicionamento da sua família.

Por fim, estamos diante da memória individual e da memória coletiva. A memória individual pode ser percebida por meio da experiência íntima, com os sentimentos de medo e horror que o menino G. Ramos sentiu ao deparar-se com um corpo. Esta lembrança pode fazer emergir um “eu” do passado assustado e temeroso com o desconhecido. Já a memória coletiva pode ser observada com a presença de outras vozes, de outros sujeitos e de saberes de crença. Percebemos outras vozes com a inserção do discurso dos pais do escritor sobre o acontecido, como também a inclusão de outros sujeitos, como a mulher falecida, o personagem de Seu Quinca Epifânio e o Padre Inácio. Será na memória coletiva que poderemos observar o posicionamento de G. Ramos na dimensão do “eu” do presente. Nesse sentido, o acontecimento do passado pode servir para uma afirmação das crenças do escritor, desse

modo, a refutação e a avaliação que ele faz ao discurso dos pais sobre a morte da mulher pode ser considerada como um modo para expor sua opinião e seu julgamento sobre o acontecido.

Considerações Finais

Conseguimos observar, nesse trabalho, que o processo de escritura de uma autobiografia pode servir como um processo de afirmação sobre os posicionamentos do autor enquanto ser social. Será, portanto, viável afirmar que em uma escritura motivada pelas memórias do passado, estarão presentes alguns traços da identidade do autor, como a visão de mundo, como adesão à algumas ideologias e as crenças que são do momento presente da produção do romance. Por esse motivo, sempre o “eu” do presente estará imerso no discurso da memória para narrar um “eu” do passado.

Esse “eu” do presente pode ser observado com os julgamentos e as opiniões do escritor, desse modo, revela-se um “eu” julgador que relembra os fatos do passado sob uma ótica de avaliador sobre os seus próprios comportamentos como também sobre as atitudes alheias.

Outro ponto que se destaca é a divisão dos “eus” que podem ser observados nos trechos analisados. Percebemos que na autobiografia, o autor pode fazer avaliações e julgamentos de fatos ou ações que emergem ao discursivizar as memórias. Desse modo, haveria uma deliberação interna no sujeito escritor por meio dos diversos “eus” que emergem no discurso para apontar algum posicionamento face a algum acontecimento, ou à alguma crença ou à alguma ideologia. Nesse sentido, o “eu” do presente pode servir-se das suas lembranças para afirmar ou reafirmar traços de sua identidade e de sua personalidade por meio das avaliações e das reflexões sobre os fatos do passado. Enfim, podemos considerar que o processo de escritura das memórias de vida de um sujeito acontecerá sob uma constante relação entre o “eu” do passado com o “eu” do presente.

Referências:

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. **Graciliano Ramos**: cidadão e artista. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

BAKTHIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 5ª ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BASTOS, Hemegerildo. Prefácio In: BRUNACCI, Maria Izabel. **Graciliano Ramos: um escritor personagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BRUNACCI, Maria Izabel. **Graciliano Ramos: um escritor personagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, [1983] 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006
LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MOIRAND, S. Discours, memories et contexts: à propôs du fonctionnement de l' allusion dans l' apresse. In: **Estudos da língua(gem)**. Vitoria da Conquista, V. 6, n. 1, p. 7 -46, 2008.

MACHADO, Ida Lucia. A ironia como estratégia comunicativa e argumentativa. **Bakhtiniana**, São Paulo, Número 9 (1): 108-128, Jan./Jul. 2014.

_____. Percursos de vida que se entremeia a percursos teóricos. In: SANTOS, S.P. & MENEZES, W. A. **Discurso, Identidade, Memória**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2015, p. 83-96.

_____. Notas tomadas no curso **STV em Linguística do Texto e do Discurso: Identidades, Emoções e Imaginários discursivos**, ministrado pela Professora Doutora Ida Lucia Machado, no Poslin da FALE/UFMG, no primeiro semestre de 2016.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 3 ed. Campinas, SP: Pontes, 2001.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. **Infância**. 41ª ed. Rio de Janeiro: Record, [1945] 2008.

_____. **Angústia**. 64ª ed. Rio, São Paulo: Record, [1936] 2009.

_____. **Memórias do Cárcere**. Rio de Janeiro: Record, [1980] 2008.

_____. Entrevista de Graciliano Ramos concedida em 1948. Trecho em versão eletrônica da **Revista Travessias** Ed. XIV. ISSN 192-5935. P. 268-273. Publicada em 2008. Disponível em: <www.unioeste.br/travessias> acesso em 26 de Julho de 2014.

PAVEAU, M. A. Retrouver la mémoire. **Parcours épistémologique et historique**. Université de Paris, 13, Villetaneuse, 2005. <http://www.discurso.ufrgs.br/sead/simposios.html>. Acesso em Setembro de 2016.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SANTOS, J. B. C. O *pathos* da memória na identificação de práticas de leitura. In: MENDES, E., MACHADO, I. L. **Emoções no discurso volume II**. Campinas –SP: Mercado de Letras, 2010, p. 113 – 122.

THE MULTIPLE “ME” IN THE NARRATED MEMORIES OF GRACILIANO RAMOS

Abstract

The objective of this paper is analysis the múltiples of "me" tha can be observeded in two autobiografic of Graciliano Ramos, *Infância* (1945) and *Memórias do Cárcere* (1980). In *Infância*, the narrated memories are of the infancy of author until fourteen years old. In *Memórias do Cárcere*, posthumous novel, the narrated memories are during the time he was in prison. We believe that in the processo of the write a autobiografic, the remembred and narrated memories can be helping in hte process of afirmation of "me" of tthe author. In this case, the afirmation of “me” of the Graciliano Ramos will be observed by placements of the author. For this, in a first moment, we will adopt the concept of memory of HALBWACS (2006), for investigate how the “me” of past, in *Memórias do Cárcere*, is narreted in individual memory and coletive memory. In a second moment, we will adopt the concept of MACHADO (2014) for analisis how the “me” of the author are showed in *Infância*.

Keywords

Memory. “Me”. Discourse Analisis. Graciliano Ramos.

A memória viva de Jorge

Semprun Página | 50

Guilherme Azambuja Castro⁷

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Recebido em: 30/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Somente passados mais do que cinquenta anos de sua libertação do campo de concentração nazista de Buchenwald, Alemanha, que o escritor espanhol Jorge Semprun conseguirá narrar sua vivência no campo, ou melhor, a vivência do horror. Em 1994, portanto, Semprun publica o romance *A escrita ou a vida*, que cumpre esse papel. Tanto no romance como em entrevistas posteriores, Semprun informa que o livro foi escrito, em parte, graças à opção autoral de ficcionalizar a sua vivência no campo de concentração. No caso de Jorge Semprun, narrar o trauma significaria a destruição da sua capacidade de linguagem? Seria a ficção a alternativa do autor para preservar essa memória do horror? Propomos, neste artigo, um trabalho de reflexão sobre a chamada “literatura do trauma”, com base na teoria de Henry Bergson e Maurice Halbwachs, entre outros, sobre a memória individual e coletiva, a partir da leitura crítica do romance *A escrita ou a vida* de Jorge Semprun.

Palavras-chave

Memória. Romance. Literatura memorialista.

⁷ É formado em Direito e Mestre em Escrita Criativa pela PUCRS. Atualmente faz doutorado em Escrita Criativa, também pela PUCRS. Publicou em coletâneas de contos e em revistas literárias digitais. Foi vencedor do 21º Concurso de Contos Luiz Vilela em 2011. Em 2014 foi finalista do Prêmio SESC de Literatura na categoria Contos. Foi vencedor do Prêmio CEPE de Literatura, categoria Contos, em 2015. Seu primeiro livro, *O amor que não sentimos e outros contos*, foi publicado pela editora CEPE em abril de 2016.

Este artigo pretende analisar o romance *A escrita ou a vida*, do autor espanhol Jorge Semprun, como um exemplar da literatura memorialista em que o autor parece optar pelo esquecimento como alternativa de sobrevivência após ter experimentado o trauma. No caso de Semprun, trata-se da experiência no campo de concentração de Buchenwald, na Alemanha nazista.

Outros exemplos de silenciamento após o trauma podem ser encontrados na literatura mundial. Lembramos, aqui, de Flávio Tavares, escritor e jornalista brasileiro. Em *Memórias do esquecimento*, livro notável que Tavares trata, sobretudo, de sua experiência na tortura durante o regime militar brasileiro, ele diz:

São 30 anos que esperei para escrever e contar. Lutei com a necessidade de dizer e a absoluta impossibilidade de escrever. A cada dia, adiei o que iria escrever ontem. A ideia vinha à memória, mas, logo, logo, se esvaía naquele cansaço imenso que me fazia deixar tudo para amanhã e jamais recomeçar. (TAVARES, 2012, p. 11).

E mais adiante, a frase que resume a aflição do escritor silenciado frente à força da memória em ressuscitar sensações: “Tendo tudo para contar, sempre quis esquecer”. (TAVARES, 2012, p. 11).

Em *Matéria e memória*, Henry Bergson traz um importante conceito para nosso estudo, o da “memória do corpo”. Para Bergson, a lembrança pura – ele chama de “lembrança pura” o que aqui compreendemos como um estado submerso e ainda não identificável de memória – será resgatada em imagens presentes somente se encontrar utilidade nesse presente. “De meu passado”, diz Bergson, “apenas torna-se imagem, e portanto sensação ao menos nascente, o que é capaz de colaborar com essa ação, de inserir-se nessa atitude, em uma palavra, de tornar-se útil”. (BERGSON, 1990, p. 115). Essa busca interna transmuta a nossa “lembrança pura”, quando encontrada sua utilidade, em sensações, e nesse instante a lembrança pura deixa de habitar o nosso passado para integrar o nosso “estado presente”, de ação, de atitude.

Neste sentido, Bergson diz que “nosso corpo não é nada mais que a parte invariavelmente renascente de nossa representação”. (BERGSON, 1990, p. 124). As imagens do passado não se encontram no corpo, mas o corpo é que se encontra nas imagens presentes. O corpo é “o lugar de passagens dos movimentos recebidos e devolvidos, o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores”. (BERGSON, 1990, p. 124).

O escritor recorrer à memória para produzir o texto, sua obra, não diz muita coisa: é, senão, o óbvio, o desnecessário. No entanto, quando a lembrança de um eu passado, que pelo menos na literatura memorialista é condição à feitura do texto, paralisa seu executor, temos aí um paradoxo merecedor de maior atenção.

Há experiências que naturalmente são esquecidas; inúteis, sofrem facilmente o processo de desgaste no tempo. Esse esquecimento, podemos dizer, é pacífico, e, embora algumas experiências possam voltar em sonhos, quando o nosso sistema sensorio-motor relaxa toda sua capacidade seletiva e abre as comportas do inconsciente, não fazem rearder antigas feridas. Já não podemos falar o mesmo de lembranças traumáticas. Não são aprazíveis; de outro modo, podem ser nocivas. Por mais esforço que o sujeito faça para esquecê-las, são indelévels, estarão, no máximo, temporariamente adormecidas em nós. Pode ser o caso das experiências com a violência física e psicológica empreendidas nos regimes militares no Brasil, no Uruguai, na Argentina, no Chile, com os raptos de recém-nascidos, assassinatos em massa, tortura. Também o caso das vítimas de radiação em Chernobyl, da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki, das vítimas dos campos de concentração nazistas, e paramos por aqui, pois o século XX fora abundante em traumas coletivos.

“Para que uma lembrança reapareça à consciência”, diz Bergson, “é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação”. (BERGSON, 1990, p. 125). A ação do escritor é a escrita, e são, portanto, os elementos sensorio-motores da escrita que irão reviver as lembranças puras em imagens novas, presentificadas. Assim, o escritor que experimentara no passado o horror, reviverá necessariamente o horror na escrita, mas não mais em seu corpo de outrora, este não existe mais, e sim no corpo sobrevivente, marcado, cicatrizado, que enfrenta agora o impasse entre a necessidade de preservar a memória do horror, para que este justamente não volte a acontecer, e a aparente paz que o esquecimento deliberado pode proporcionar, ao menos em estado consciente.

Como diz Joël Candau, em *Memória e Identidade*, acerca da memória das tragédias, se por um lado há “a amnésia que permite a sobrevivência, mas que enfraquece o sentimento de identidade”, por outro, parafraseando Jorge Semprun, há “a memória que, uma vez retornando, tal como um câncer luminoso vem devorar a vida da pessoa permitindo recuperar os traços entre o que é e o que foi”. (CANDAU, 2016, p. 151).

O teórico brasileiro Márcio Seligmann-Silva, na introdução ao livro intitulado *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, sustenta que, nesses casos, há o testemunho de um “excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto

narração testemunha uma falta: a cisão entre linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) ”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46-47). Essa análise nos é útil para introduzir a nossa própria sobre o romance de Jorge Semprun. Mais adiante, a retomaremos para tratar de uma questão essencial e que pode ser traduzida na pergunta: Se é verdade que na narrativa do trauma o evento destrói a capacidade da linguagem, qual a alternativa para a preservação dessa memória?

Em *A escrita ou a vida*, romance publicado em 1994, Jorge Semprun narra a história de um nada, um vácuo de escritura. O que para qualquer escritor seria sinônimo de morte, angústia pessoal frente ao vazio criativo, Semprun toma como salvação, uma forma de continuar vivo. Isso porque, após a experiência no campo de concentração de Buchenwald, Alemanha, entre 1943 e 1945, prisioneiro dos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, apanhado pela Gestapo por ser membro da resistência francesa na época da ocupação (Semprun era líder do partido comunista na França), após sua experiência com o que no livro ele chama de “Mal absoluto” (a visão dos mortos transubstanciados em fumaça saindo pelas chaminés dos crematórios, a perda de companheiros), após ter vivenciado de perto a morte, no que a morte pode ser de mais cruel e uma contínua certeza, a lembrança disso tudo, num momento posterior, no ato mesmo de escrita, em que o escritor pode se derramar em linguagem sobre o papel, em nada diferiria de uma volta àquela mesma vivência, ou seja, àquela morte.

Semprun optara pelo esquecimento, diz Seligmann-Silva. Com efeito, ao decidir pelo esquecimento, Semprun decidira-se ao mesmo tempo pela vida, o mesmo que não escrever: “Qual um câncer luminoso, o relato que eu me arrancava da memória, fiapo por fiapo, frase após frase, devorava minha vida” (SEMPRUN, 1995, p. 190), diz, referindo-se à época logo após a libertação do campo, em abril de 1945, pelo exército norte-americano comandado pelo General Patton, quando ainda nele se confundiam, como uma única coisa, as lembranças da morte e a própria vida.

Graças ao esquecimento ele consegue, passados dezesseis anos da vivência no campo de concentração, escrever *A grande viagem*, obra não classificada como autobiográfica, mas puramente de ficção, pois nela não há, podemos assim dizer, o resgate de si mesmo pela memória. Neste sentido, lembra Seligmann-Silva que Semprun, antes de *A escrita ou a vida*, apenas lidara com seu passado concentracionista em relatos puramente ficcionais. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53).

Esse silenciamento de mais do que cinquenta anos, entendemos, deve-se talvez a uma incapacidade de escrever sobre qualquer outro assunto que não sobre sua experiência em Buchenwald. “O esquecimento”, diz Semprun,

a vida era esse preço. Esquecimento deliberado, sistemático, da experiência do campo. Esquecimento da escrita, também. Na realidade, estava fora de cogitação escrever sobre qualquer outra coisa. Teria sido ridículo, talvez, até ignóbil, escrever qualquer coisa contornando essa experiência. (SEMPRUN, 1995, p. 191).

Ou escrevia sobre a vivência no campo de concentração, ou estava fadado ao silêncio. Como outro tema não lhe fosse permitido. Como se a um ex-prisioneiro de campo de concentração, pela magnitude da vivência, lhe tolhessem o direito de escrever sobre assuntos mais palatáveis, menos letais ao corpo, ainda que sobre outro tipo de angústia, pois tantos outros conflitos humanos há na vida de um sobrevivente.

Do processo criativo do escritor, tomando-o genericamente, podemos dizer que a escrita costuma surgir de formas variadas. Da observação do outro, por exemplo. Assim como do contato com outras linguagens como o cinema, as artes plásticas, a música etc. Mas, sobretudo, é a vivência do escritor que vai torná-lo capaz – se manejar com eficiência as ferramentas de linguagem, é claro – de investir seu produto literário de identidade. A identidade é a singularidade do texto, o que o faz único no mundo. E pensamos impossível dotar de singularidade o texto se nele não estiverem, ainda que sutilmente, as marcas do autor, do sujeito. O estilo, em outras palavras.

Identidade e linguagem tornam-se então uma só coisa, entranhados num todo orgânico que é o texto literário. Por isso uma bifurcação crucial se forma para este sujeito-autor, Jorge Semprun: a escrita, que é vida, porque ligada à sua vocação, o conduz inexoravelmente à lembrança da vivência no campo de concentração nazista, portanto é também morte. Sendo a escrita este túnel que jamais encontrará a luz, surge a óbvia necessidade de escolha. O livro é a história de uma escolha, mas não de uma escolha qualquer. O que torna a escolha de Semprun literária é justamente, se tratando de um jovem intelectual e aspirante a escritor à época do trauma, ser a taxativa escolha pelo silêncio, pela ausência do que, num escritor, simboliza seu próprio eu, ou seja, a escrita.

Mas é aí que surge a pergunta: Será que o exercício do não-escrever como meio de criar uma sobrevida também não o levaria ao mesmo fim: à morte pela asfixia da memória? Semprun responde, e, ao responder, aponta para a existência do livro que agora encontramos aberto.

Há um destino muito claro quando se tem uma vivência tão traumática quanto à dos campos de concentração, ou a vivência do “Mal absoluto”, e deste modo diria Semprun: não tive outra escolha senão contornar a memória letal com o esquecimento (depois de dezesseis anos da vivência, a escrita de *A grande viagem*, como ele diz, foi um relato ficcional, para dar mais verossimilhança à vida), mas aí em 1987, quando num desvio accidental de um projeto literário ficcional, passando o relato da terceira para a primeira pessoa, eis que eu mesmo surjo na escrita. Referindo-se à gênese de *A escrita ou a vida*, suas palavras são exatamente estas:

Disfarçadamente, no desvão de uma página de ficção que de início não parecia exigir minha presença, eu surgia no relato romanesco, carregando unicamente a sombra devastada dessa memória.
Eu invadia o relato, inclusive.
Com efeito, a partir desse momento a escrita caiu na primeira pessoa do singular (...). (SEMPRUN, 1995, p. 224).

Então, o esquecimento de que falamos não se tratou de um esquecimento absoluto. Foi um esquecimento, senão providencial, oriundo de uma necessidade de sobrevivência apenas inconsciente. Daí o indício de que o esquecimento tenha sido – e o autor, como o próprio diz, teria administrado até mesmo seus sonhos, livrando-os das imagens de Buchenwald – uma estratégia do corpo em preservar a si mesmo.

A ficção, portanto, é um elemento importante do relato. Semprun compreende as possibilidades de libertação das mordidas do esquecimento que a ficção proporcionaria, e no livro ele relata essa epifania durante uma sessão de cinema, em que, antes do filme principal, imagens do campo são projetadas na tela. “Ao me tornar, graças aos operadores de serviços cinematográficos dos exércitos aliados, espectador de minha vida, voyeur da minha própria vivência, parecia-me escapar das incertezas dilacerantes da memória”. (SEMPRUN, 1995, p. 196). E, para que a vida fosse representada de uma forma real, “seria preciso tratar a realidade documental como matéria de ficção”. (SEMPRUN, 1995, p. 197). Percebe ele que não há melhor narrador para narrar o que chama de “verdade vivida” do que os próprios sobreviventes dos campos de concentração. Nenhuma voz seria mais autêntica para representar a verdade, mesmo que sob a forma de ficção, do que a voz das “assombrações dessa longa ausência, os Lázarus dessa longa morte”. (SEMPRUN, 1995, p. 196). Sua própria voz, portanto.

Paradoxalmente, é quando toma consciência da melhor forma de narrar a vivência em Buchenwald, ou narrar a “morte”, que se decide pelo silêncio. Aqui, entra na trama uma das mulheres com quem ele se envolve após a retomada da vida: Loréne. Completamente

alheia à sua vivência no campo, Loréne é quem o insere novamente na experiência cotidiana do prazer carnal, do calor humano, e a vida se expõe então mais do que algo plausível, mas um objeto de desejo compulsivo. É quando sente o corpo de Loréne tocar o seu que Semprun tem a certeza da escolha pela vida em detrimento da escrita.

O episódio com Loréne ocorre em 1945. Somente em 1961 Semprun vai escrever sua primeira obra sobre o campo de concentração, *A grande viagem*, após dezesseis anos de silêncio. E, em 1987, acidentalmente, alterando o ponto de vista do narrador da cena com os oficiais britânicos – o capítulo que acabou intitulado como *O olhar* – começa o primeiro esboço de *A escrita ou a vida*, obra em que reservará capítulos para dar relevo e eloquência ao vazio de uma escrita – escrita impossível pois imediata à vivência da morte – e capítulos para desenvolver o próprio esquecimento, como força potencial para o renascimento de outra escrita, que vai buscar não a verdade documental, mas a vida verossímil, pois admitirá a ficcionalização do real em benefício do efeito narrativo que chamara, em outro momento, de “verdade vivida”.

Deste modo, há uma sugestão na obra de que a sua própria estrutura busca a preservação da integridade do autor, que opta por atenuar os efeitos da lembrança pura do “Mal absoluto” (Semprun trata desses efeitos, sobretudo, na primeira parte do livro), numa narrativa voltada à compreensão desse esquecimento. O autor narra pelo menos dois momentos em que decide estancar seu processo de escrita. Um, logo após o fim da vivência no campo, em 1945, enquanto outros escritores e intelectuais também sobreviventes – como Primo Levi, ex-prisioneiro judeu de Auschwitz – começavam a produzir testemunhos em obras literárias; e outro, logo após o começo de escrita deste livro, em 1987, ainda intitulado *A escrita ou a morte*, que só retomaria tempos depois, ao revisitar Buchenwald por ocasião de uma entrevista para a televisão.

Em que se identificam essas duas paralisias? Podemos começar dizendo que é algo bastante distinto falar de si e falar de si através de personagens. A primeira tentativa que Semprun empreende de testemunho, ainda em 1945, foi a de uma autobiografia. Por definição, a biografia não admite a deformação do acontecimento em um novo, inventado, criado pela mente do escritor. Ainda que possamos concordar que o exercício da linguagem seja sempre a representação de uma realidade segunda, o fato narrado numa biografia deve ater-se ao acontecimento tal e qual aconteceu.

Em suma, o empreendimento biográfico deve ser passível de comprovação documental. A autobiografia difere sutilmente da biografia (escrita por um terceiro) neste ponto: a base de documentos do autobiógrafo é a sua própria memória, e, num exercício de

lembança, poderá ele escrever um livro inteiro prescindindo de qualquer outra fonte, bastando dizer “lembro-me que...” e o leitor ficará satisfeito. Há aqui o pacto ficcional, que na biografia não há. Mas justamente por isso – bastar-se com a sua lembrança –, os acontecimentos que o autobiógrafo relata, bem como as ações (suas e de outros), os diálogos, as descrições, estão mais suscetíveis de deformação do que os acontecimentos à disposição de um biógrafo através de fontes rígidas, como cartas, fotos, diários etc. Um escritor que em seu relato de memórias recriar sua infância substituindo nomes, inventando novos personagens, modificando ainda que sutilmente personalidades reais (como o faz Carlos Heitor Cony, em *Quase-memória: quase romance*), porém em benefício de uma história que se eleve à mera reportagem da vida, não só evitará problemas de crença junto ao leitor, mas, se for hábil, provavelmente irá cativá-lo pela construção da linguagem. A mentira então é aceita em nome de algo maior: a literatura, a arte, o prazer em ler a pulsação da vida. A infância do autor, por exemplo, diz respeito somente a ele, ainda que sujeita às mesmas condições externas que outras pessoas. Quer dizer, todos estamos sujeitos à mesma política, estrutura das cidades, arquitetura, educação de uma época determinada etc. Com isso queremos dizer que a infância do autor, ela mesma, é algo personalíssima, e, portanto, o escritor está naturalmente autorizado a reinventá-la, remodelá-la a bel-prazer, sem que tema quaisquer sanções. Por outro lado, a memória individual do escritor pode se confundir com a memória coletiva de um país, de um povo, de um grupo ainda menor. O trauma vivenciado em campos de concentração nazistas é um exemplo de trauma cuja memória não dirá respeito apenas à lembrança de Semprun – embora a urgência em relatar parta sim de uma ferida personalíssima – mas a todos que, direta ou indiretamente, também sofreram o mesmo acontecimento.

Segundo Maurice Halbwachs, na obra *A memória coletiva*, a memória individual é uma ilusão, não passa de um ponto de vista, variável de acordo com o lugar em que o sujeito ocupa num determinado grupo, sobre a memória de um grupo, ou seja, coletiva. Em contrapartida, o estado de consciência puramente individual Halbwachs chama de “intuição sensível”:

A intuição sensível está sempre no presente. Portanto, não podemos pressupor que ela seja capaz de se recriar espontaneamente, como se subsistisse em nós no estado de fantasma pronto a retomar o corpo: transportada ao passado em imaginação, ela não é mais nada. Contudo, pelo menos às vezes, explicamos o seu reaparecimento porque não encontrando fora as causas que a originaram, só podemos procurá-las em nós. (HALBWACHS, 2009, p. 60).

Uma lembrança individual, portanto, somente aparentemente será individual, e a sua transmutação em imagens presentes dependerá assim de uma base de referência coletiva,

na qual estejamos aptos a perceber-nos na condição de copartícipes. Somente pode ser reconstituída a lembrança, diz Halbwachs, a partir de “noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa”. (HALBWACHS, 2009, p. 39). A lembrança somente será possível de ser reconhecida e reconstruída se “continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo”. (HALBWACHS, 2009, p. 39).

Talvez por isso – é uma hipótese –, Semprun não tenha, imediatamente à libertação, se servido da ficção para mimetizar o horror, pois o evento não se mostrou desta forma para ele apenas, mas: diretamente, para os outros prisioneiros (mortos e sobreviventes); e, indiretamente, para os familiares e para a parcela da humanidade empática aos genocídios que ocorreram dentro dos campos de concentração nazistas.

Distanciando-se no tempo dos fatos traumáticos, Semprun aceita enfim a ficção. Não apenas como meio para representação da memória traumatizada, mas também como instrumento de busca desta memória. Nesse momento, quando a ficção pode fazer-se presente no empreendimento autobiográfico, a escrita sobre Buchenwald torna-se não só mais uma possibilidade de produção artística, mas uma urgência.

Pressupomos que, por tais motivos, *A escrita ou a vida* – tomando sua composição estrutural – seja mais um relato sobre o esquecimento como sobrevivência frente ao “Mal absoluto” do que propriamente a mimese da morte num campo de concentração nazista, o que normalmente se esperaria de uma narrativa de um ex-prisioneiro que, após tantos anos da vivência, resolvesse tratar o assunto. Ocorre que a narrativa, aqui, é também um narrar-se a si mesmo, e não o outro. Semprun parece entender que ele mesmo é o texto que tece, e é por isso que apenas na medida em que a ficção se fez possível, dado o afastamento no tempo de duas identidades – a de um Semprun recém-liberto, jovem, silenciado, e a de um Semprun idoso, reconhecido escritor –, e a morte já longe de confundir-se com o texto, o livro foi concretamente produzido. Em uma entrevista à revista Paris Review, Semprun diz:

Defenderei sempre a legitimidade da ficção ao expor a verdade histórica. No caso da deportação de judeus ou não-judeus simplesmente não é possível dizer, ou escrever, a verdade. A verdade não é verossímil, e este é um fato que os nazistas confiaram como seu legado para as gerações futuras. Se dissermos a verdade nua e crua, ninguém vai acreditar em nós. É por isso que mencionei Manolo naquele apartamento em Madrid. Ele estava dizendo a verdade crua, que era incompreensível porque estava desprovida de verossimilhança. Precisava adquirir uma forma humana, uma forma real. É aqui que a literatura começa: narração, artifício, arte - o que Primo Levi chama de "verdade filtrada". E creio ardentemente que a memória real, não a memória histórica e documental, mas a memória viva, será perpetuada somente pela literatura. Porque a literatura sozinha é capaz de reinventar e regenerar a verdade. É uma arma extraordinária, e você verá que em dez ou quinze anos, o

material de referência sobre a destruição dos judeus da Europa incluirá uma coleção de testemunhos literários - possivelmente nossos, mas também os das gerações mais jovens, que não terão testemunhado, mas serão capazes de imaginar⁸. (Tradução nossa.) (SEMPRUN, 2017).

Antes perguntávamos: se é verdade que na narrativa do trauma o evento destrói a capacidade da linguagem, qual a alternativa para a preservação dessa memória? Veremos se, com base na resposta de Semprun à Paris Review, e com as conclusões de Seligmann-Silva, conseguimos respondê-la.

Está claro que Semprun sobreleva a forma em relação à mera exposição dos acontecimentos reais. Fazem-se necessárias, para ele, as técnicas da arte da ficção para melhor representar a verdade dos acontecimentos num texto. Prefere, portanto, a memória viva à memória documental, e a melhor maneira de preservar a memória viva é através da narrativa literária, narrativa que se expressará através das ferramentas da arte da ficção.

Embora haja algo em comum entre o narrador literário e o historiador, este ainda não precisa ter o cuidado de transmitir o que na literatura é primordial: a sensação de vida, o drama humano, em suma: a representação viva de uma “intuição sensível”, mas sim de transmitir a informação (datas, nomes, documentos etc.) em toda a sua fidelidade histórica, verdadeira somente enquanto dado comprovável.

O episódio do Manolo, que Semprun menciona na entrevista, encontra-se de fato em *A escrita ou a vida*. Em Madri, anos após a libertação, enquanto dirigente do partido comunista, Semprun vivia de forma clandestina no apartamento de Manuel A.. Este, também sobrevivente de campo de concentração nazista, à noite contava-lhe, horas a fio, sua vivência no campo. O relato, entretanto, era “desordenado, confuso, prolixo demais”, diz Semprun, “a coisa se atolava nos detalhes, não havia nenhuma visão de conjunto, tudo recebia o mesmo enfoque. Era, em suma, um depoimento em estado bruto: imagens a granel. Uma maçaroca de fatos, de impressões, de comentários inúteis”. (SEMPRUN, 1995, p. 234).

Nessa passagem, Semprun resume o que poderíamos chamar de má narrativa. Manuel A. não sabe arranjar um relato de modo a conseguir transmiti-lo, prendendo a atenção

⁸ *I will always defend the legitimacy of literary fiction in expounding historical truth. In the case of deportation, both Jewish and non-Jewish, it is simply not possible to tell, or write, the truth. The truth we experienced is not credible, and this is a fact the Nazis relied upon in terms of their own legacy, for future generations. If we tell the raw, naked truth, no one will believe us. This is why I mentioned Manolo in that Madrid apartment. He was telling the raw truth, which was incomprehensible because it was bereft of verisimilitude. It needed to acquire a human shape, an actual form. This is where literature begins: narration, artifice, art—what Primo Levi calls a “filtered truth.” And I believe ardently that real memory, not historical and documentary memory but living memory, will be perpetuated only through literature. Because literature alone is capable of reinventing and regenerating truth. It is an extraordinary weapon, and you’ll see that in ten or fifteen years, the reference material on the destruction of the Jews of Europe will include a collection of literary testimonies—ours, possibly, but also those of younger generations, who have not witnessed but will be able to imagine.*

do ouvinte, seja pelo domínio da linguagem, seja pela habilidade na concatenação das várias partes de uma história. Como num ato de exorcismo, Manuel A. expulsa a matéria de sua lembrança num fluxo inorgânico, disforme, de imagens. Era necessário organizá-la. Era necessário pensar numa coisa que talvez, em 1945, Semprun não havia pensado: num leitor.

Na entrevista, Semprun diz que os eventos do Holocausto foram tão desumanos que chegavam a inverossímeis, simplesmente impossíveis de se relatar ou de se descrever. Seligmann-Silva, também a respeito do Holocausto, a que prefere chamar de Shoah, chama nossa atenção à “sensação de descrédito” que um relato sobre fatos “reais demais para serem verdadeiros” pode gerar nos espectadores. Deste modo, entende que “a saída para esse problema foi a passagem para o estético: a busca da voz correta. A memória da Shoah – e a literatura de testemunho de um modo geral – desconstrói a historiografia tradicional (e também os tradicionais gêneros literários) ao incorporar elementos antes reservados à ficção.” (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 57).

Para atingir seu objetivo – o romance autobiográfico –, Semprun, o autor, procede com o conhecido desdobramento escritor-narrador. Não basta apenas sentar-se frente à folha em branco e, com um lápis bem apontado, pôr-se a narrar, mas antes há de se encontrar uma voz. E encontrar uma voz é encontrar um narrador, um ser outro que, por ser outro, não terá necessariamente o mesmo tom, a mesma tessitura que a voz do autor, detentor originário do trauma. O autor, distanciando temporalmente dos acontecimentos, encontra enfim a máscara, a persona com a qual vai atuar no romance, e ainda selecionará em sua lembrança os acontecimentos reais que vai efetivamente transubstanciar em narrativa comunicável. Vai, portanto, recordá-los, descrevê-los, revisá-los, até encontrar o efeito que melhor atenda a sua exigência estética. Essa preocupação encontra-se no trecho da entrevista que transcrevemos: Semprun, ao mencionar a eficácia dos testemunhos de sobreviventes, incluindo o seu, qualifica-os não de biográficos, mas de literários. A ficção, aqui, é evocada por Semprun para reencontrar-se a si próprio no texto autobiográfico, e para fazer o leitor acreditar no que o narrador afinal quer dizer. Se foi assim mesmo que ocorreu, não importa. A verdade dos acontecimentos reais, no caso de narradores sobreviventes de campos de concentração nazistas, poderá ser melhor representada não por si mesma, já que é excessiva, mas pela comunicabilidade das verossimilhanças.

Referências:

BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CANDAU, J. **Memoria e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2016.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** 2º ed. São Paulo: Centauro, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M (org.). Apresentação da questão. In: SELIGMANN-SILVA, M. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes.** São Paulo: Unicamp, 2003, p. 45-89.

SEMPRUN, J. *A escrita ou a vida.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____, J. The Art Of Ficcion n. 192. **The Paris Review.** Disponível em:

<<http://www.theparisreview.org/interviews/5740/the-art-of-fiction-no-192-jorge-semprn>>

Acesso em: 29 mar. 2017.

TAVARES, F. **Memórias do esquecimento.** Porto Alegre: L&PM, 2012.

THE LIVING MEMORY OF JORGE SEMPRUN

Abstract

Página | 62

Only after more than fifty years of his liberation from the Nazi concentration camp of Buchenwald, Germany, that the Spanish writer Jorge Semprun will be able to narrate his experience in the field, or rather, the experience of the horror. In 1994, therefore, Semprun publishes the novel *Literature or life*, that fulfills this paper. Both in the novel and in subsequent interviews, Semprun reports that the book was written in part thanks to the authorial option of fictionalizing his experience in the concentration camp. In Jorge Semprun's case, would narrating the trauma mean the destruction of his language capacity? Was fiction the author's alternative to preserve this memory of horror? We propose, in this article, a work of reflection on the so-called "literature of trauma", based on the theory of Henry Bergson and Maurice Halbwachs, among others, on individual and collective memory, from the critical reading of the novel *Literature or life* of Jorge Semprun.

Keywords

Memory. Novel. Memorialist literature.

A escrita de si em Sylvia Molloy:

um ato de leitura ou a memória em Página | 63

ruínas

Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz⁹
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Recebido em: 25/03/2017
Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Neste artigo, a escrita de si será mostrada como um ato de leitura, a partir de dois textos da escritora argentina Sylvia Molloy: o ensaio *Vale o Escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica* e o romance *Desarticulaciones*. Em ambos, a memória está em ruínas. No primeiro, constrói, a partir da concepção de Paul De Man, um panorama da escrita autobiográfica hispano-americana dos séculos XIX e XX, que dá voz aos mortos, aos ausentes e aos marginais, ruindo a memória oferecida pela visão eurocêntrica da escrita autobiográfica; no segundo, por meio do Mal de Alzheimer, problematiza a questão da memória na escrita autobiográfica, mostrando os limites de se ler uma vida quando o objeto de escrita (a memória) está em ruínas. Operando, portanto, como “desvio de rota”, segundo Silviano Santiago, por meio de estilhaços, trânsitos e restos, a autora trabalha com uma escrita de si irreverente, crítica, que abre as possibilidades de leitura da vida e, portanto, de uma escrita autobiográfica suplementar ao cânone europeu, porque, enfim, “estampa e revela a vida”.

Palavras-chave

Sylvia Molloy. Escrita de si. Ato de Leitura.

⁹ Bacharel em Língua e Literatura Vernáculas pela UFSC e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, na Linha de Pesquisa Teoria da Modernidade, da mesma Universidade.

Introdução

Sylvia Molloy (2003b), em seu livro *Vale o Escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*, investiga o gênero autobiográfico, sob a perspectiva de Paul de Man (2012) de que o relato de si é mais bem assimilado pela figura de linguagem da prosopopeia, por meio da qual é possível dar voz aos mortos, aos ausentes, aos seres inanimados, por meio da máscara textual. Na teoria de Paul de Man, há uma relação paradoxal entre vida e morte, escrita e morte, porque é pelo fim de uma vida que se dá início ao relato de uma experiência de vida. Assim, segundo Molloy, as autobiografias são análogas às introduções de um texto:

Escrever uma introdução é uma forma mais modesta, embora não menos exigente, da mesma figura. Terminado o texto, é preciso dar-lhe um rosto, fazê-lo falar com a voz do autor, pela última vez. A introdução é, precisamente, o momento que marca a última vez que alguém fala pelo texto e, também, perturbadoramente, a primeira vez em que se começa a sentir quão distante este texto ficou. *Como as autobiografias, as introduções também começam pelo fim.* (MOLLOY, 2003b, p. 13, grifos meus).

Olhando pelo viés da des-figuração, da retórica clássica da prosopopeia, Molloy dá-nos seu entendimento da escrita de si, alertando-nos de que não se espelhará num itinerário pessoal em sua pesquisa em *Vale o escrito* (2003b). Contudo, logo percebemos que o seu texto será uma tentativa “sempre renovada e sempre fracassada” (MOLLOY, 2003b, p. 13) de, ao escrever sobre o autobiográfico, fugir do autobiográfico. Isso, porque, ao intentar “[...] analisar formas diferentes de autotransfiguração para extrair as estratégias textuais, as atribuições genéricas e, claro, as percepções de si que informam os textos autobiográficos escritos na América hispânica” (MOLLOY, 2003b, p. 14), tanto os do século XIX como os do XX, a autora nos mostra um alinhamento de sua teoria com o seu próprio trajeto ficcional, ou seja, nas obras que ela publicará nos anos subsequentes, a exemplo de *El Común Olvido* (2002)¹⁰, *Varia Imaginación* (2003c)¹¹ e, nosso objeto de análise, *Desarticulaciones* (2010)¹².

¹⁰ *El Común Olvido*, publicado em 2002 pela Editora Norma, por meio de um narrador-personagem, conta a história de um homem que busca reconstruir sua história ao retornar à Argentina (seu país de origem), depois de passar anos vivendo nos Estados Unidos. A busca de identidade vacila entre o ato de lembrar e o de esquecer, entre a língua de origem (espanhol) e a do exílio (inglês), de forma lenta e fragmentária, nunca totalizante e fechada. Tais questões estarão presentes nas discussões em torno da escrita autobiográfica, da qual Molloy irá se ocupar tanto em seu ensaio *Vale o escrito*, como nos demais romances que publicará, e de que trataremos mais adiante.

¹¹ A maneira de *El Común Olvido*, o romance, publicado em 2004, desta vez pela editora Beatriz Viterbo, relaciona a constituição do sujeito à memória, à escrita de si e ao deslocamento, de modo que os relatos, breves, divididos em quatro partes, repletos de fragmentos, mesclam o empírico e o ficcional. *Varia Imaginación* responde de certa forma ao conceito de autobiografia, pautada pelo trabalho linguístico de articulação da memória.

¹² As citações da obra *Desarticulaciones* (2010) foram mantidas em espanhol, pois que se trata de marcar a escrita de uma autora latino-americana exilada nos EUA. Este é um dos pontos-chave utilizados na argumentação: a valorização de uma língua que o cânone eurocêntrico despreza.

Noutras palavras, ao reivindicar a “autobiografia como des-figuração” (DE MAN, 2012), logo em sua introdução, a autora aponta para a refutação de uma teoria tradicional do autobiográfico, segundo a qual a história é lida de forma rígida, como algo fechado, a partir de datas e fatos comprováveis – algo que apareceria já n’*As Confissões*, de Rousseau ([1789]1959) –, pois que incorreria, dessa forma, numa problemática maior que envolve a própria noção de modernidade, dentro do debate em voga acerca da virada subjetiva, do multiculturalismo etc., permitindo assim a leitura anacrônica de vários textos, por exemplo, da década de 1970, nos quais é possível perceber já as marcas da autoficção¹³, termo utilizado apenas a partir dos anos de 1980.

Justamente a partir desse momento em que Molloy produz seu ensaio, Beatriz Sarlo (2007) desenvolve o seu trabalho a respeito da *autoarqueologização* do momento presente, segundo o qual cada detalhe da vida é posto numa espécie de altar ou museu, como se fosse de importância coletiva e o qual ela relaciona com a *guinada subjetiva*¹⁴:

As últimas décadas deram a impressão de que o império do passado se enfraquecia diante do “instante” (os lugares-comuns sobre a pós-modernidade, com suas operações de “apagamento”, repicam o luto ou celebram a dissolução do passado); no entanto, também foram as décadas da museificação, da *heritage*, do passado-espetáculo, das aldeias Potemkin e dos *theme-parks* históricos; daquilo que Ralph Samuel chamou de “mania preservacionista”, do surpreendente renascer do romance histórico, dos *best-sellers* e filmes que visitam desde Tróia até o século XIX, das histórias da vida privada, por vezes indiferenciáveis do costumbrismo, da reciclagem de estilos, tudo isso que Nietzsche chamou, irritado, de história dos antiquários. “As sociedades ocidentais estão vivendo uma era de autoarqueologização”, escreveu Charles Maier. (SARLO, 2007, p. 11, grifos da autora).

Nesse viés, portanto, colocando-se contra a visão evolucionista da Literatura, o recorte de Molloy (2003b) – autobiografias hispano-americanas dos séculos XIX e XX – é trabalhado sob a perspectiva da crise ideológica advinda do Iluminismo, que aparece então para a autora como definidora, como precursora da crise de autoridade, ou de um sujeito em crise, que, num contexto de independência colonial, já não sabe para quem escreve *eu*. Trata-se, portanto, de um debate que se estabelece sobre identidades e culturas nacionais, sobre instituição, em virtude de uma mudança da ordem, de modo que, se antes, o *eu* escrevia para um *Outro* institucional (Coroa, Igreja etc.), a partir do Iluminismo, não há mais quem valide esse escrito autobiográfico. Como consequência, estabelece-se uma hesitação que marcará a autobiografia hispano-americana sobre a qual Molloy se coloca a pesquisar: “A hesitação entre pessoa pública e pessoa privada, entre honra e vaidade, entre sujeito e pátria, entre evocação lírica e anotação factual do passado [...]” (MOLLOY, 2003b, p. 17). Interessa-lhe,

¹³ Sobre *autoficção*, ver KLINGER (2006).

¹⁴ A respeito da *guinada subjetiva*, ver SARLO (2007).

enfim, enxergar as conexões, vistas como contaminação e não como essência, estabelecidas por essa crise, entre autofiguração, identidade nacional e autoconsciência cultural.

Assim, para Molloy, “[...] a autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através da rememoração e verbalização” (2003b, p. 19). A história de uma vida, pois, se tece por intermédio da memória, da re-construção das ruínas da memória e, nesse sentido, se revela como um exercício de ficção. É o que a autora revela ter realizado ao escrever *Varía Imaginación* (2003c) e que se repetirá em *Desarticulaciones* (2010), como veremos mais adiante: “Apesar de sua origem, em alguns casos, autobiográfica, e apesar do uso da primeira pessoa, [os relatos breves que compõem *Varía Imaginación*] são textos nem mais nem menos ficcionais do que outros. A escrita autobiográfica, por sua vez, é sempre um exercício de ficção” (MOLLOY, 2003a, s/p, tradução nossa)¹⁵.

É desse modo que, portanto, passaremos também à ficção de Sylvia Molloy, em *Desarticulaciones* (2010) – adaptado pelo Teatro brasileiro, sob direção de Izabel Teixeira (2013) –, entendendo que neste romance a autora põe em prática a escrita defendida em seu ensaio, uma escrita de si que privilegia a contaminação entre o factual e o ficcional, e, de forma crítica, trabalha as relações da autobiografia com a memória, a identidade e os deslocamentos geográficos e linguísticos. A partir de relatos breves e estilizados sobre o relacionamento da própria Molloy com uma amiga com Mal de Alzheimer, *Desarticulaciones* (2010) abre várias reflexões, como a impossibilidade de se dizer “eu”, se não me lembro de quem sou, ou seja, qual o lugar de enunciação quando a memória se perdeu?¹⁶

Vale o escrito: um ato de leitura

Silviano Santiago, no prefácio de *Vale o escrito* (2003b), por vezes se utiliza de uma espécie de mantra a fim de qualificar essa obra da escritora argentina: “[...] um elogio ao livro, à literatura e à leitura”. *Vale o escrito* é tomado pelo crítico brasileiro como sendo um suplemento à teoria eurocêntrica, no sentido de operar dentro dos requisitos acadêmicos com um tipo de abordagem crítica e teórica que não se submete aos modelos europeus senão como saque, como apropriação desse arquivo em nome do diferente. Para Santiago, ao privilegiar

¹⁵ No original: “[...] pese a su origen, en algunos casos autobiográficos, pese al uso de la primera persona, son textos, ni más ni menos ficticios que otros. La escritura autobiográfica, por otra parte, es siempre un ejercicio de ficción” (MOLLOY, 2003a, s/p).

¹⁶ No capítulo *Identikit*, a autora escreve: “¿Cómo dice yo el que no recuerda, cuál es el lugar de su enunciacón cuando se ha destejido la memoria?” (MOLLOY, 2010, p. 19).

autobiografias hispano-americanas dos séculos XIX e XX, e ao excluir os testemunhos, Molloy está operando nos “extravios de rota”, evocando das margens uma ética da autobiografia.

A partir disso, Santiago desenvolve a questão – para ele fundamental – da irreverência, a fim de compreender as abordagens trabalhadas por Molloy, não no sentido de um humor sem importância, da gargalhada, mas via pastiche, trabalho de falsificação, apócrifo, tradução de textos etc. A palavra “irreverência” aparece, portanto, como contradição, paradoxo. É a partir dessa irreverência, portanto, autoral, que será possível desconstruir¹⁷ – no sentido não de destruição, mas de desmontagem, decomposição da escrita – os pilares de uma historiografia nacional tradicional, *i.e.*, pautadas no ufanismo, no monolinguismo e no falocentrismo, irreverência essa que Molloy (2003b) privilegiará em sua pesquisa e que poderemos ver refletidas em sua produção criativa, como no romance *Desarticulaciones* (2010), de que trataremos adiante – assim como o fará o próprio crítico e escritor brasileiro, em grande parte de sua obra e sobre a qual, ainda que sucintamente, abordaremos também adiante.

Assim, num exercício, por Santiago nomeado de *contra-sedimentação*, Molloy elege textos capazes de conscientemente “verter o eu em uma construção retórica” (SANTIAGO, 2003b, p. 9), como o da cubana Mercedes Merlin, falando da dimensão da infância, em *Mis doce primeiros años* (1838), triplamente marginal, porque era mulher, estava exilada (França) e escreveu numa língua que não era a sua (francês). Desse modo, o mérito de Molloy, segundo Santiago, está em perceber e evidenciar essas experiências vividas e transladadas ao papel, de tal modo ausentes e emudecidas pelo cânone europeu, articulando, dessa forma, “literatura à ética pelos elementos auto-reflexivos que fazem a graça e a perdição do texto autobiográfico” (SANTIAGO, 2003b, p. 11), porque, afinal, “a morte (a escrita) estampa e revela a vida (experiência)” (SANTIAGO, 2003b, p. 10).

Importante contextualizar que também o autor Silviano Santiago tem uma produção voltada a esses questionamentos operados por Sylvia Molloy, tanto em sua escritura ficcional como crítica, privilegiando discussões não somente em torno do autobiográfico, a exemplo de *Em Liberdade* (1981)¹⁸, *O Falso Mentiroso. Memórias.* (2004)¹⁹, *Histórias Mal*

¹⁷*Desconstruir* no sentido de *desconstrução derridiana*: é utilizado pelo crítico brasileiro, no prefácio de Molloy (2003, p. 9). Sobre *desconstrução*, ver *Gramatologia* ([1967] 1973) e *Da escritura e da diferença* ([1967]2009), ambos de Jacques Derrida.

¹⁸Em suma, trata-se de uma narrativa de memórias fictícias, por vezes tomada como *autoficção* ou mesmo por *alterbiografia*, porque Silviano Santiago conta as memórias de Graciliano Ramos, quando este saiu do cárcere, como se fosse ele próprio o Graciliano.

contadas (2005)²⁰ etc., como em torno da passagem das fronteiras historicamente estabelecidas entre nós, inclusive rompendo a barreira da língua, proporcionando uma maior integração entre os países. Santiago ([1978]2000, 2006, 2008) põe sempre em discussão a maneira como se operam as identidades, colocando-as como divisores de águas. É o caso de “O entre-lugar do discurso latino-americano” ([1978]2000) que se torna central para o debate em torno de conceitos como cópia e simulacro, autoria e processos de textualização, centro e periferia etc., também trabalhados por Molloy, em toda a sua obra, que permeiam o debate em torno da escrita de si.

Não à toa, portanto, o prefácio de Santiago chamar-se-á “Das margens sobre a margem”, pois o autor coloca o discurso autobiográfico, acima de tudo, como força motora de criação:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2008, p. 174, grifos meus).

É por esse caminho que, no prefácio, o autor põe em destaque criticamente a concepção de tradição afortunada, *i.e.*, a tentativa de se criar um antídoto contra o estereótipo e os valores da margem, através da intervenção suplementar de uma leitura monumentalizante, heroicizante, baseada nas figuras modelares europeias e na sua cópia, mormente feitas pelo Brasil e pelos países latino-americanos no século XIX. Para ele, a importância da pesquisa de Molloy (2003b) está em, portanto, escolher deliberadamente autores que trazem a concepção de uma viagem transnacional, sem fronteiras, nas diversas línguas em que esses relatos são escritos, sem exclusão em função do aspecto da identidade nacional, das fronteiras estabelecidas pela ideia de uma formação canônica de Literatura,

¹⁹Muitas vezes, tomado como texto autobiográfico, dadas algumas semelhanças entre o narrador Samuel e o autor Silviano Santiago, o livro, publicado pela Editora Rocco, é provocativo desde o título. A narrativa se apresenta como um jogo de máscaras, a partir da questão verdade *versus* mentira, conduzido pelo narrador Samuel. Eis a elucidativa contracapa quanto ao teor da narrativa: “[...] paradoxo atribuído a Euclides de Mileto (século IV a.C.), cuja forma mais simples é: se alguém afirma ‘eu minto’, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa. (Enciclopédia Mirador)”.

²⁰Lançado novamente pela editora Rocco, *Histórias mal contadas* é formado por doze contos que exploram o caos que envolve a tentativa de se contar uma história, *i.e.*, falam acerca da impossibilidade de se narrar, diante da criação. À semelhança de “O falso mentiroso”, nos deparamos como a ficcionalização da experiência, própria ou alheia, da memória, porque, para o narrador dessas histórias, é o labor literário que mais aproxima o relato de vida daquilo que tomamos como verdade.

como acontece, por exemplo, no Brasil, por meio de críticos como Joaquim Nabuco (1900), Caio Prado Jr (1942), Antonio Candido (1959) e Afrânio Coutinho (1959).

Assim, pensando a respeito da superação do paradigma de “formação”, que pautou a reflexão do século XX, Santiago, nos estudos supracitados, e também Molloy, em *Vale o escrito* (2003b), lançam a proposta de desenvolver um novo paradigma, o da inserção, através da evocação da leitura. Ao retomarmos o mantra de Santiago, “um elogio ao livro, à literatura e à leitura”, o modo de leitura surge como elemento fundamental, não só no sentido de operar uma leitura diferente ao privilegiar certos textos, questionando, pois, a dependência cultural, mas da própria construção do discurso autobiográfico, enquanto construção do leitor, porque também o próprio autor faz o exercício de lê suas memórias, suas ruínas, seus pedaços permeados de deslocamentos, num movimento em que passa de sujeito a objeto.

Desarticulações da memória

Tratando-se ao mesmo tempo de uma escrita que rememora uma experiência de vida, *Desarticulaciones* (2010) aborda a falta de memória em decorrência de uma doença, o Mal de Alzheimer, acometido pela amiga da autora, ML. Desse modo, o romance é especialmente engenhoso, porque, como escrita de si, a linguagem se extrai da vida e morte, do humano e não humano, se extrai do resgate da memória.

Mas, que espécie de memória?

Já na abertura de *Desarticulaciones*, a autora reflete sobre o exercício de escrever sobre a experiência desarticuladora por que passa sua amiga, por causa da enfermidade, e ela, em virtude da dor e do luto próximos:

Tengo que escribir estos textos mientras ella está viva mientras no haya muerte o clausura, para tratar de entender este estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos. Tengo que hacerlo así para seguir adelante, para hacer durar una relación que continúa pese a la ruina, que subsiste aunque apenas queden palabras. (MOLLOY, 2010, p. 9).

Mais adiante, no capítulo “*Libertad Narrativa*”, podemos então entrelaçar a questão da memória com a própria concepção de escrita autobiográfica de que Molloy se apropria, funcionando como chave textual de sua compreensão acerca da escrita de si e defendida em *Vale o escrito* (2003b):

No quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo. Esa pérdida que podría angustiarme curiosamente me libera: no hay nadie que me corrija se me decido a inventar. En su presencia le cuento alguna anécdota mía a L., que poco sabe de su pasado y nada del mío, y para mejorar el relato

invento algún detalle, varios detalles. L. se ríe y ella también festeja, ninguna de las dos duda de la veracidad de lo que digo, aun cuando no ha ocurrido.

Acaso esté inventando esto que escribo. Nadie, después de todo, me podría contradecir. (MOLLOY, 2010, p. 22).

Porém, para além da alegria e da dor, num movimento de “duplo sim à vida” – qual Silviano Santiago (2014), via Mário de Andrade (1926)²¹ –, utilizando-se de irreverência, o romance evidencia o caráter ficcional da autobiografia. A memória confrontada, porque são várias – a resgatada pela autora; a perdida pelo Alzheimer; a inventada/reelaborada por Molloy, como vista em “*Libertad Narrativa*”, por exemplo – revela a expressividade do silêncio e do fragmentário e transpõe as margens do empírico e do imaginário, pontos privilegiados pela autora em seu ensaio *Vale o escrito*, acerca da autobiografia como construção narrativa, como trabalho linguístico de retórica, de re-presentação do eu, e coloca em xeque as ideias de autobiografia como “o mais referencial dos gêneros” e de memória como “mecanismo de reprodução confiável” (MOLLOY, 2003b, p. 22):

A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa. Portanto, dizer que a autobiografia é o mais referencial dos gêneros – entendendo por referência o remeter ingênuo a uma “realidade” e a fatos concretos, verificáveis – é, em certo sentido, pôr a questão de maneira falsa. [...] A linguagem é a única maneira de que disponho para “ver” minha existência. Em certo sentido, já fui “contado” – contado pela mesma história que estou narrando. (MOLLOY, 2003b, p. 19).

Nisso, mais uma vez, as ideias de Molloy se entrelaçam as de Silviano Santiago, que privilegia a contaminação do empírico e da ficção como prática textual, colocando novamente a importância da leitura como chave da escrita de si, pois, segundo ele afirma: “A boa literatura é uma verdade bem contada... pelo leitor... que delega a si – pelo ato de leitura – a incumbência de decifrar uma história mal contada pelo narrador.” (SANTIAGO, 2008, p. 177).

A abordagem do estrangeirismo e das barreiras territoriais e identitárias, uma das pautas de Molloy – e de Santiago –, é outro traço que, trabalhado no ensaio *Vale o escrito* (2003), reaparece em *Desarticulaciones* (2010), pois que as personagens principais são argentinas e vivem em Nova York. De que modo, portanto, entrecruzam-se a memória e a experiência da viagem, do estar fora da cidade natal, e como relacionam-se as línguas

²¹Em entrevista a Schneider Carpeggiani, em virtude do lançamento de *Mil Rosas Roubadas*, Silviano Santiago fala sobre a escrita autobiográfica. A respeito da epígrafe que remete a questões como culpa, mágoa, dor e amor, que envolvem os relatos de uma vida, Santiago diz que, diferente da vida que aparece na forma de alegria ou de dor, seus personagens dizem um duplo sim à vida, como no verso do poema “Losango Cáqui” (1926), de Mário de Andrade, “A própria dor é uma felicidade” e, é nesse sentido que podemos aproximar o romance de Sylvia Molloy, *Desarticulaciones*, do pensamento do crítico brasileiro.

estrangeira e materna nesse romance? Responde Molloy (2013): “Vivo fora da Argentina há muito tempo e isso te dá um sentimento de deriva, uma errância e para isto creio que a memória seja muito importante. Para mim, havia uma coisa muito importante nas visitas a essa amiga porque com ela podia falar como argentina”.

No romance, são vários os deslocamentos que aparecem, inclusive na sua relação com a língua, tanto falada como escrita. No capítulo “Retórica”, Molloy explora a ideia curiosa que permeia o Mal de Alzheimer no sentido de que, apesar da falta de memória, o doente não se esquece da estrutura da língua, de tal modo que se poderia dizer que está mais presente do que nunca, ao lado de uma delicadeza das palavras tão esquisita, como se ambas pudessem suprimir a falta de razão, o anoitecer da mente de ML. Eis que, em seguida, a ironia advinda da questão do esquecimento, dos deslocamentos e da língua estrangeira surge:

Hace dos días, antes de la crisis, le pregunté como se sentía y me dijo “Bien porque te veo”. A la enfermera hoy le dijo “Estás muy linda, te veo muy bien de cara”, a pesar de que era la primera vez que la veía y que la enfermera no hablaba español. Traduje, y la enfermera la amó en el acto. También la amó en el acto, recuerdo, una mesera negra dominicana que nos atendió un día en un café [...]. La mujer nos oyó hablar español y cuando le dijimos de dónde éramos no podía creerlo, dijo que no nos imaginaba latinoamericanas porque éramos de “raza fina”. Como un rayo ella respondió “raza fina tiene la gente buena”. (MOLLOY, 2010, p. 13).

No capítulo “Traducción”, Molloy, aproximando-se do conceito de retórica, explora a questão da tradução, esse exercício também curioso e irônico quando pensado sob a perspectiva de uma pessoa que padece do Mal de Alzheimer. No caso de sua amiga ML., incapaz de se lembrar que passou por um episódio de tontura, é paradoxalmente capaz de se lembrar de um idioma (inglês) que não é o de sua origem (espanhol):

Como la retórica, la facultad de traducir no se pierde, por lo menos hasta el final. Lo comprobé una vez más hoy, al hablar con L. Le pregunté si el médico estaba al tanto de que ML. había sufrido un mareo y me dijo que sí. Por curiosidad le pregunté cómo le había transmitido la información, ya que L. no habla inglés. Me lo tradujo ML., me dijo. Es decir, ML. es incapaz de decir que ella misma ha sufrido un mareo, o sea, es incapaz de recordar que sufrió un mareo, pero es capaz de traducir al inglés el mensaje en que L. dice que ella, ML., ha sufrido un mareo. Es como lograr una momentánea identidad, una momentánea existencia, en es discurso transmitido eficazmente. Por un instante, en esa traducción, ML. es. (MOLLOY, 2010, p. 18).

Há outras passagens que nos dão *flashes* de lugares e línguas transitados pelas personagens. Em “Cuestionario”, as perguntas feitas a outra paciente “desmemoriada” são relativas aos Estados Unidos; em “Rememoración”, a autora indigna-se com a sua própria atitude de insistir em perguntar a ML. se ela lembra-se de algum fato do passado, mesmo sabendo da negativa dessa resposta, e, ao buscar por rememoração, nos oferece lembranças de

Buenos Aires, essa mesma que aparece em “*Que no lee y escribe*”, por meio do “*regalito de la patria*” (MOLLOY, 2010, p. 63) que Molloy leva para a amiga doente: uma caixa de *alfajores*. Em “*Fractura*”, nos deparamos com Molloy relembrando-se de estadias em Paris etc.

Assim, também os espaços aparecem como pedaços, fragmentos de uma experiência e de uma memória, mostrando o indivíduo em sua mobilidade, um indivíduo cuja identidade é-nos apresentada pela mescla de fronteiras transpostas, tanto geográficas como linguísticas. Dito de outra forma, também a memória é deslocamento e o sujeito, um trânsito. Acerca desse trânsito, Bruno Massare, em entrevista²² a Molloy, pergunta: “*¿Cómo cambia la forma de escribir en la lengua original a partir de la vida cotidiana en otro idioma?*”. A autora explica:

Cuando empecé a escribir crítica en inglés, hace unos 20 años, las estructuras me salían primero en francés y luego las traducía. Siento que subyace algo de estructuras mezcladas en mí. Hay mucho interés ahora en la literatura que se escribe en un idioma que no es el original del escritor. Algunos inmigrantes latinos que viven acá terminan escribiendo en inglés, y esa literatura es por sobre todo norteamericana, pero a la vez tiene un sustrato latinoamericano que la hace diferente. Por más que uno sólo puede escribir en un idioma, está pensando en más de uno, y eso a veces genera algo diferente en la escritura, el resultado final es algo donde todo está mezclado. (MASSARE, 2003a, s/p).

É desse modo que, a partir da consciência e experiência do fugidio, do fragmentário, das várias vozes que atravessam e transpõem fronteiras geográficas e linguísticas, *Desarticulaciones* (2010) se apresenta como “desvio de rota”, no sentido apresentado por Silviano Santiago no prefácio de *Vale o escrito* (2003b) e defendido pela própria autora: escrito por uma mulher latino-americana vivendo em outro país, em contato com outras línguas; não há intenções confortantes ou exemplares, mas ironia e mesmo alegria na dor; e a memória como detentora de uma verdade inquestionável que dá bases sólidas ao escrito autobiográfico se desfaz, pela própria experiência do Mal de Alzheimer. O romance de Molloy (2010) constitui-se, portanto, como um texto híbrido, cujas margens autobiográficas e ficcionais se contaminam, revelando-se, sobretudo, como um lugar de trabalho crítico e reflexivo de Molloy acerca tanto da escrita criativa, como mais especificamente, da escrita de si.

²²A entrevista é realizada em decorrência do lançamento de *Varia Imaginación* (2003c) pela editora Beatriz Viterbo.

Considerações finais

[...] a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência.
Beatriz Sarlo

A partir da citação de Beatriz Sarlo (2007), chamamos a atenção para uma escrita de si como uma re-presentação, um tornar a contar e, de certa forma, um tornar à vida, porque é o relato, por meio da linguagem, que redime a experiência, que a liberta do esquecimento. Sylvia Molloy (2003b, 2010) assim o faz, com engenho e arte: i. ao construir, a partir da concepção de Paul De Man (2012), um panorama da escrita autobiográfica hispano-americana dos séculos XX, dando voz aos mortos, aos ausentes, aos marginais, ruindo, pois, a memória oferecida pela visão eurocêntrica da autobiografia; e ii. ao colocar em tensão a escrita autobiográfica, referencial, e a ficção, construção, via ruínas da memória, contaminação de línguas e territórios, via irreverência. Em ambos os textos, o ensaio *Vale o Escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica* e o romance *Desarticulaciones*, portanto, a memória está em ruínas e a escrita de si se mostra como ato de leitura.

Valemo-nos do escrito, portanto, e do prefácio de Silviano Santiago para qualificar também *Desarticulaciones* (2010) como “um elogio ao livro, à literatura e à leitura”, porque, como “desvio de rota”, por meio de estilhaços, trânsitos e restos (especialmente, partindo da desarticulação da memória), trabalha com uma escrita de si irreverente, crítica, que abre as possibilidades de leitura da vida e, portanto, de uma escrita autobiográfica suplementar ao cânone europeu, porque, enfim, “estampa e revela a vida”.

Referências

ANDRADE, Mário. Losango Cáqui. In: _____. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. v. I.

DE MAN, Paul. A autobiografia como des-figuração. Trad. de Jorge Wolff. **Sopro**, 71, Florianópolis, maio 2012.

DERRIDA, Jacques. (1967). **A escritura e a diferença**. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. (1967). **Gramatologia**. Trad. de Miriam Schniderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=198038>. Acesso em: dez. 2014.

MOLLOY, Sylvia. **Desarticulaciones**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

_____. **El común olvido**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006.

Página | 74

_____. Memoria de una juventude en Olivos [2003a]. Entrevistador: Bruno Massare. Buenos Aires: **Clarín.com**, 26 jul. 2003a. Disponível em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/07/26/u-00601.htm>>. Acesso em: fev. 2015.

_____. [2013]. Recordações Literárias de Sylvia Molloy. Entrevistador: Helder Ferreira. *Revista Cult*, São Paulo, 5 ago. 2013. Seção Espaço Cult. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/08/desarticulacoes-de-sylvia-molloy/>>. Acesso em: fev. 2015.

_____. **Vale o escrito**: a escrita autobiográfica na América Hispânica. Trad. de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003b.

_____. **Varia Imaginación**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003c.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1789). **As Confissões**. São Paulo: Atena, 1959. 2v.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Das margens sobre as margens. In: MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito**: a escrita autobiográfica na América Hispânica. Trad. de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

_____. **O falso mentiroso**. Memórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. **Histórias mal contadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Literatura para mim é ruptura** [2014]. Entrevistador: Schneider Carpeggiani. *Revista Continente*, Pernambuco, edição 164, 7 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/477-entrevista/9024-literatura-para-mim-e-ruptura.html>>. Acesso em: jan. 2015.

_____. (1978). **Uma Literatura nos Trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 18, jul./dez. 2008.

LA ESCRITURA DE SÍ EN SYLVIA MOLLOY: UN ACTO DE LA LECTURA O LA MEMORIA EN RUINAS

Resumen

En este artículo, la escritura de sí se mostrará como un acto de la lectura, a partir de dos textos de la escritora argentina Sylvia Molloy: *Valle de la prueba escrita: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica* y la novela *Desarticulaciones*. En tanto, la memoria está en ruinas. En el primero, se basa, desde el diseño de Paul de Man, un panorama de la escritura autobiográfica América española de los siglos XIX y XX, que da voz a los muertos, los desaparecidos y el marginal, el colapso de la memoria que ofrece la visión eurocéntrica de la escritura autobiográfica; en el segundo, a través de la enfermedad de Alzheimer, se analiza la cuestión de la memoria en la escritura autobiográfica, que muestra los límites de la lectura de una vida al escribir objeto (la memoria) está en ruinas. Operativo, con el fin de “desviación”, dijo Silviano Santiago, a través de metralla, tránsitos y restos, el autor trabaja con un auto escritura irreverente, crítico, que abre las posibilidades de vida de la lectura y, por tanto, una adicional autobiográfica del canon europeo, porque, después de todo, por escrito “de impresión y revela la vida.”.

Palabras clave

Sylvia Molloy. Escritura de sí. Acto de la lectura.

Memória e criação em Manoel de Barros

Suzel Domini dos Santos²³

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Recebido em: 30/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

O presente artigo tem por propósito apresentar uma leitura crítica da ficcionalização da memória na poesia de Manoel de Barros, concentrando-se, especificamente, em um poema que integra a terceira parte de *O livro das ignorâncias*, de 1993. Entre os recursos utilizados pelo poeta na composição do universo de linguagem singular que caracteriza sua obra, destacamos a rememoração como meio de elaboração de um eu poético, bem como de um espaço natural que promove a desreferencialização do Pantanal mato-grossense. Manoel de Barros se vale da lembrança de situações vividas por ele, especialmente no período da infância, como matéria de poesia, tomando aquilo que se conserva na memória como material apto à construção de uma realidade outra, ficcional. Além disso, o poeta ressalta a infância como origem, tempo primordial a ser alcançado novamente pela construção da poesia. Enlaçando esse material à reflexão metalinguística, Manoel de Barros arquiteta uma linguagem que se debruça sobre si mesma, uma linguagem que se incumba de revelar e defender uma assinatura poética.

Palavras-chave

Manoel de Barros. Memória. Metalinguagem.

²³ Doutora em Teoria da Literatura (UNESP/SJRP).

A questão da memória como fator criativo na poesia de Manoel de Barros é algo que, como diria o sujeito lírico do poema “O muro” (BARROS, 2010, p. 441-442), “intriga nossa atenção”. Como muito já enfatizou a fortuna crítica – e, nesse sentido, destacamos o trabalho de Grácia-Rodrigues (2006) – a poesia de Manoel de Barros promove, a partir da memória, uma reelaboração estética da natureza ou, mais propriamente, do Pantanal matogrossense. Eis aí um dos aspectos que contribuem para que a linguagem construída pelo poeta mostre-se um universo muito particular, composto por um tecido imagético único. A imagem é um dos pontos de força da poesia de Barros e, no uso deste dispositivo de criação, fundamenta-se uma busca monumental pela origem ou pela verdade das coisas que integram o mundo, especialmente daquelas que constituem o espaço da natureza pantaneira. Tal busca equilibra-se na concepção idealista de que a verdadeira essência das coisas não pode ser apreendida pela linguagem, e realiza-se no limiar das possibilidades demiúrgicas da palavra poética. Ou seja, o que nasce, efetivamente, dessa busca é uma Natureza figurativa mnemônica que engendra uma verdade estética do Pantanal, um universo poético original caracterizado pelo entrecruzamento do sensível e do inteligível. Manoel de Barros constrói um espaço ficcional singular, pleno em si mesmo, e o faz partindo não apenas de um modo particular de perceber e sentir o mundo, mas, também, de um modo particular de organizar e trabalhar a linguagem, a fim de expressar o visto e o sentido, que se acumulam na memória.

Salientamos, particularmente, que o poeta aciona o resgate e a reelaboração dramática de situações e episódios vividos (ou não) por ele – com ênfase para o período da infância – como mecanismo de criação, operando, assim, uma ficcionalização da memória pessoal. Esse é um procedimento recorrente em sua poesia, sendo que as *Memórias inventadas*, uma sequência de três livros publicados entre os anos de 2003 e 2006, se destacam como exemplo máximo da citada característica. É para esse processo criativo em específico, enquanto aliado de uma consciência crítica empenhada em defender uma visão do poético, que direcionamos, aqui, nossos esforços reflexivos, propondo uma leitura crítica do poema “VII” que compõe a “3ª parte” de *O livro das ignorâncias* – livro publicado pela primeira vez no ano de 1993. O poema em questão aparece transcrito na sequência:

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas
leituras não era a beleza das frases, mas a doença
delas.
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor,
esse gosto esquisito.
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável,
o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.

O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença,
pode muito que você carregue para o resto da vida
um certo gosto por nada...

E se riu.

Você não é de bugre? – ele continuou.

Que sim, eu respondi.

Veja que bugre só pega por desvios, não anda em
estradas –

Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas
e os ariticuns maduros.

Há que apenas saber errar bem o seu idioma.

Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de
agramática (BARROS, 2010, p. 319-320).

Dentre os principais direcionamentos temáticos dos poemas de Manoel de Barros que apresentam traços autobiográficos, apontamos a transformação do menino em poeta, o reconhecimento de um eu do passado com certa inclinação para o manuseio e elaboração das palavras. Eis o caso do poema aqui selecionado como *corpus*, que, em linhas gerais, desdobra a seguinte fábula²⁴: sentindo-se diferente por gostar “da doença das frases”, o “Manoel de 13 anos” procura o “Padre Ezequiel” – seu professor (“um meu Preceptor”) – que o tranquiliza e direciona ao esclarecer que o tal “gosto esquisito” não é “doença”, mas, sim, uma inclinação para os “desvios”, para caminhos alternativos e/ou não convencionais da linguagem: uma inclinação para a literatura ou, mais propriamente, para a poesia. Na medida em que dispõe da memória, o poeta atualiza as lembranças, recriando-as pela palavra poética. Ele mergulha no tempo passado e reconhece um garoto de “gosto esquisito”, propenso ao encanto provocado pela “doença das frases”. Flagramos o eu que fala no presente em meio à busca pela coesão da própria identidade, reconhecendo sua subjetividade num outro, evocado pela memória. Essa evocação caracteriza-se como um processo mimético, pois o sujeito transforma as lembranças em representações autônomas, calcadas no texto literário. E, aqui, vale lembrar o seguinte verso-poema, presente em *Livro sobre nada*: “Tudo que não invento é falso” (BARROS, 2010, p. 345).

Em termos de forma, o primeiro ponto que destacamos é o aproveitamento de características específicas do texto em prosa. Acionando a memória e fazendo uso da primeira pessoa do singular (“descobri”, “me dava prazer”, “eu pensava”), o sujeito lírico – enquanto voz que, carregada de maturidade e consciência, fala no presente e se assume como poeta – “narra” um acontecimento de sua história vivido aos “13 anos”, no período que marca a passagem da infância para a adolescência. Entre outros recursos, o eu lírico lança mão do pretérito como tempo verbal predominante (“era”, “comuniquei”, “disse”, “se riu”,

²⁴ Evocamos o conceito de *fábula* que os formalistas russos utilizavam, isto é, enquanto “descrição de acontecimentos” (EIKHENBAUM, 1973, p. 22).

“continuou”, “foi”), do diálogo entre o que podemos entender como duas personagens, o “Manoel de 13 anos” e o “Padre Ezequiel” (“– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, / o Padre me disse.”, “Que sim, eu respondi.”), e do narrador-protagonista como foco narrativo (“Descobri aos 13 anos que o que me dava [...]”). Das falas proferidas pelo “Padre Ezequiel”, especificamente, destacamos o uso do presente do indicativo e do infinitivo, pois, moldadas nesses tempos verbais, acabam por gerar um efeito de atemporalidade e permanência, manifestando-se como ensinamentos.

Na medida em que Manoel de Barros se vale da autobiografia e de uma apropriação de elementos do texto em prosa, trazemos, aqui, o pensamento de Paul Ricoeur (2010), que identifica uma relação dialética entre narrativa e temporalidade. O autor defende que, diferentemente da identidade real, incorporada por uma substancialidade permanente, a identidade narrativa assume a forma da mudança, da transformação, conforme podemos notar na seguinte afirmação:

A ipseidade pode escapar ao dilema do Mesmo e do Outro na medida em que sua identidade repousa numa estrutura temporal conforme ao modelo de identidade dinâmica oriundo da composição poética de um texto narrativo. Pode-se dizer que **o si-mesmo é refigurado pela relação reflexiva das configurações narrativas** (RICOEUR, 2010, p. 419; grifo nosso).

Com base nessas ideias, podemos ressaltar que a identidade narrativa apresenta-se como realidade ficcionalizada, como linguagem trabalhada pelo autor. Os elementos que permanecem na memória mostram-se um rico material de elaboração poética e, mais que isso, de recomposição da própria vida. Essa identidade construída pela palavra que encontramos no plano do texto inscreve-se numa dinâmica de busca, coloca-se em um processo de constante reformulação. O sujeito fragmentado vai procurar na memória o material necessário ou desejado para construir as inúmeras máscaras de si mesmo que se alternam no plano do texto, compondo um jogo incessante de fazer-se e desfazer-se. Novamente, nos reportamos a um verso-poema de *Livro sobre nada*, em que o sujeito lírico afirma: “Do lugar onde estou já fui embora” (BARROS, 2010, p. 348).

Considerando esses aspectos, propomos uma leitura possível para os acontecimentos construídos no poema, para o encadeamento narrativo apresentado no texto. O “Manoel de 13 anos” pouco ou nada sabe da atração que sente pelas “frases defeituosas”. Ou melhor, o garoto não sabe nada a respeito da poesia em termos convencionais, tanto que o sujeito lírico lembra-se de si mesmo como um desajustado, um “sujeito escaleno”, e tanto que tece, conscientemente, várias elaborações metafóricas (“doença das frases”, “defeitos na frase”, “nadas”, “desvios”, “agramática”) para reproduzir a noção de poesia sob o ponto de

vista concreto do menino “Manoel”. Tal reprodução enfatiza o modo particular das crianças de conhecer e perceber as coisas e o mundo, um conhecer mais próprio da ordem do sensível, que, conforme salienta Baudelaire (1988), não dispõe de meios analíticos para expressar-se:

A criança vê tudo como *novidade*; ela sempre está *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. [...] O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. Mas o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada (p. 168-169; grifos no original).

No poema de Barros, podemos observar bem a distinção apontada por Baudelaire, na medida em que o sujeito lírico, dotado do “espírito analítico”, próprio do homem adulto, reproduz, por construções imagéticas, o modo particular de lidar com a poesia e de percebê-la que o caracterizava quando menino. Mergulhando na memória, o eu do presente depara-se com um outro ser, um menino que gosta de brincar com os vocábulos, de inventar novos arranjos para os signos e fabricar o avesso do mundo. Observamos, aí, um movimento em direção às origens, como se o poeta reconhecesse na infância um tempo primordial, e buscasse construir pela palavra um mito de si mesmo, de sua gênese. E, nesse ponto, citamos o trecho de uma entrevista concedida por Barros: “Através das imagens o que aparece é o mito de mim. Sempre que escrevo, escrevo a criação de um mito. Gosto de progredir para o início dos seres. Quando eles inventavam para eles o mundo possível” (BARROS, 2003).

Por conta do modo como o sujeito lírico conduz a “memória inventada” que o poema engendra, notamos que “Padre Ezequiel” é responsável por um direcionamento intelectual que levou o menino ao cultivo efetivo da poesia. O que “dava prazer” a “Manoel” não era a “beleza das frases”, mas, sim, aquilo que as frases tinham de “defeito”; o que o atraía nas “leituras” não eram as “frases” que se organizavam de acordo com a norma culta da língua, mas, sim, aquelas que estabeleciam um princípio próprio de organização, aquelas que reinventavam os princípios normativos da língua. Nesse sentido, salientamos a presença do signo “efeito” dentro do signo “defeito”, pois tal proximidade mórfica reforça a leitura do fazer por via da ruptura em relação às normas: os “defeitos” construídos geram um efeito poético.

Podemos pensar que, apesar de não afirmar de maneira explícita e categórica, o poema é um modo de agradecer à figura do “Padre Ezequiel”, o qual desempenha a função de esclarecer, “fazendo um limpamento nos receios” do menino “Manoel”, e, com isso, encoraja, direciona e, mais, proporciona alívio, visto que o garoto se livra da ideia de que possa ter uma

“doença”. Esse ser infantil presente na memória a princípio sente-se estranho diante das pessoas que o cercam, pois se vê atraído por detalhes que passam despercebidos pela maioria. Não obstante, a partir do diálogo com o “Padre”, o menino descobre-se um poeta em formação e pode, enfim, iluminar sua existência. Justamente aquilo que o diferencia dos demais e o coloca numa posição de marginalidade passa a ser sua marca, a caracterizar sua personalidade e modo de perceber a vida, as coisas e o mundo.

A inclinação de “Manoel” pela poesia, segundo o “Padre Ezequiel” lhe instrui, além de não se tratar de uma “doença”, ainda pode levá-lo a topar com as “melhores surpresas” e os “ariticuns maduros”. Ao apontar os “desvios” como possibilidades saudáveis – e sedutoras – o “Padre” abre um caminho totalmente novo para o menino: o caminho da poesia. Como o sujeito lírico caracteriza-se enquanto consciência plena de maturidade que rememora, num momento presente, tal lembrança em versos e linguagem metafórica, é possível depreender que o caminho apontado pelo “Padre” foi, de fato, tomado por “Manoel”. Mais que isso, é possível dizer que o poeta elege o prisma do olhar infantil como perspectiva primordial de elaboração de sua linguagem: é com os olhos da criança que Manoel de Barros enxerga e recompõe o mundo. Aquilo que foi experimentado na infância permanece na memória e determina o modo como o eu do presente concebe sua poesia. O ser infantil legou ao poeta maduro a subversão das regras gramaticais, a intensidade da fantasia e da imaginação na construção das imagens, a lógica de conceder valor àquilo que foi descartado pela sociedade. Ou seja, o poeta também se descobre no menino que foi, se reconhece nas reminiscências de um passado que permanece na memória e serve de substância à composição do eu. Nesse sentido, a construção poética e os traços autobiográficos se cruzam, compactuando na busca por uma unidade, o que nos faz lembrar esses versos: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo” (BARROS, 2010, p. 350).

O texto nos fornece alguns indícios da possibilidade de haver uma relação de confiança e amizade entre o menino e o “Padre Ezequiel”. Conforme já enfatizamos, a personagem “Manoel”, aos “13 anos”, ou melhor, até os “13 anos”, considerava-se um “sujeito escaleno”, alguém diferente das outras pessoas por “gostar do defeito das frases”. Expor para os outros este traço de si corresponde a uma confissão, um ato que implica o risco da rejeição. Sendo assim, confessar o inconfessável, isto é, a diferença, exige coragem e, mais que isso, uma boa dose de confiança daquele que se confessa diferente – por acreditar-se diferente, no caso do poema – em relação àquele a quem se destina a confissão. Nesses termos, cabe aqui o destaque para o modo paciente e instrutivo com que o “Padre” se dirige ao

menino. Cabe, ainda, o destaque para a construção “E se riu”, já que revela a superioridade de conhecimento e maturidade do “Padre” em relação ao menino. O “Padre” ri da dificuldade juvenil do garoto – que se pensa diferente por ter um gosto que não reconhece nas outras pessoas – porque sabe bem do que se trata esse “gosto esquisito”. Entretanto, não há presunção ou arrogância no riso do “Padre Ezequiel”. Pelo contrário, há generosidade em seu gesto, pois, sabendo que os “receios” de “Manoel” são infundados, coloca-se à disposição para operar neles um “limpamento”. O “Padre” sabe que existe um lugar no mundo para o menino, e não hesita em apresentar este lugar.

Além disso, pensamos que a figura do “Padre Ezequiel” desempenha para o “Manoel de 13 anos” o papel do grande Outro, da alteridade que exerce autoridade sobre o sujeito. Diante do incômodo de se perceber diferente dos demais, o menino faz uma confissão ao “Padre Ezequiel”, que, como já mencionamos, aponta-lhe o caminho da poesia, direcionando-o. A autoridade que o “Padre” exerce sobre “Manoel” é tamanha que ele segue o caminho apontado, conforme também já temos dito. O “Padre” diz para o menino: “Manoel, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada”. Esta afirmação, mesmo que formulada como hipótese (“pode muito que”), recai sobre “Manoel” como uma sentença, e sua concretização pode ser notada, entre outras coisas, a partir da seguinte enunciação feita pelo sujeito lírico: “esse Padre Ezequiel foi meu primeiro professor de agramática”, haja vista que inferimos daí uma possível continuação formativa: depois do primeiro professor de “agramática”, ou seja, de poesia, vieram outros, que direcionaram a continuidade da formação poética do sujeito lírico.

Jacques Lacan (1998, p. 250) afirma que o ego é um ser construído pelo sujeito no imaginário ou, mais precisamente, uma reconstrução do eu do real para um Outro. Em outros termos, podemos dizer que o ego é fruto da alienação do desejo próprio do sujeito em função do desejo do Outro: um outro. Considerando esta formulação de Lacan, é possível estabelecer, como leitura, a ideia de que o poema aqui em análise revela, então, a concretização do gozo do Outro, o gozo do “Padre Ezequiel”, uma vez que o sujeito lírico indica mostras de ter efetivamente seguido o caminho da poesia, conforme previu o “Padre”. Como já apontamos, a enunciação do “Padre” trata-se de uma previsão hipotética, contudo, recai sobre “Manoel” como desejo do Outro e, portanto, não há como fugir de sua concretização. O menino “de 13 anos”, inevitavelmente, cultivará “para o resto da vida um certo gosto por nada”.

Neste íterim, não podemos deixar de focalizar o nome dado, por Manoel de Barros, ao “Padre”, já que, no contexto da bíblia cristã, “Ezequiel” é um profeta. Pensamos que o recurso da intertextualidade – que planta uma ponte entre o “Padre Ezequiel”, criado

por Barros, e o profeta da tradição judaico-cristã – reforça a atuação do “Padre”, no poema, como o grande Outro do menino “Manoel”. Segundo a tradição hebraica, profeta é aquele que anuncia e interpreta a vontade e os desígnios divinos, e, até mesmo, aquele que pode prever, por inspiração divina, situações que deverão acontecer no futuro. A função que o “Padre Ezequiel” desempenha no poema apresenta, justamente, semelhanças com a função do profeta: o “Padre” anuncia o destino do “Manoel de 13 anos”: tornar-se poeta por manifestar potencial para isso; no entanto, ao anunciar, também sentencia, por ser o grande Outro.

Barros faz uso de um episódio que de fato aconteceu em sua vida como matéria primeira de construção do poema, isto é, o texto apresenta traços autobiográficos, tanto que o poeta faz menção a seu próprio nome, colocando-se como personagem – “**Manoel**, isso não é doença, / pode muito que você carregue para o resto da vida / um certo gosto por nada...”. Mais especificamente, o poema faz menção ao período em que Manoel de Barros foi interno de um colégio católico na cidade do Rio de Janeiro. No documentário *Só dez por cento é mentira* (2008), dirigido por Pedro Cezar, Barros fala sobre o poema aqui em análise, e afirma que de fato houve um padre – que não se chamava “Ezequiel” – seu professor, que o direcionou intelectualmente, introduzindo-o à leitura de determinados autores, entre eles, Padre Antônio Vieira, por cujo trabalho Manoel de Barros sentiu-se imediata e irremediavelmente atraído. Como acontece em muitos outros poemas presentes em sua obra, Barros opera, neste poema, por via da reinvenção da memória, da dramatização de episódios vivos como lembrança.

Até que ponto existe fidelidade aos contornos da lembrança, não nos interessa aqui, mesmo porque, o eu da autobiografia, como sustenta Marcos Siscar (2000), é um eu performático: a autobiografia coloca em cena um outro, por quem o vivo pode conhecer-se e internalizar o nome próprio. Além disso, e antes de qualquer coisa, a lembrança só é fiel a si mesma, não ao acontecimento que se deu no plano da realidade material. Sobressaltamos, ainda, que, quando utilizada como matéria-prima de uma construção artística, a lembrança pode ser trabalhada de acordo com a vontade do artista. O poema de Manoel de Barros apresenta, sim, uma “fidelidade à memória pessoal” (SISCAR, 2000, p. 163), na medida em que tem traços autobiográficos, mas, principalmente, o poeta opera pela ficcionalização da memória pessoal, construindo um outro: o sujeito lírico. Nesse sentido, citamos as seguintes palavras do autor:

Em se tratando de autobiografia, o importante é mobilizar os recursos do nome próprio e da assinatura, cuja estrutura supõe a reiteração e a morte; o nome *sobrevive*. A assinatura do “eu”, a identificação do *auto* da autobiografia, é assim

mais do que nunca problemática, plural, labiríntica. Ela não se confunde com a do autor dito real, ainda que ela dramatize os signos pelos quais ele se distingue (SISCAR, 2000, p.167; grifos no original).

O vínculo de lealdade que se estabelece entre as duas personagens do poema de Barros envolve uma complexidade que pode ser mais bem desdobrada. Levando em consideração as ideias de Siscar (2000), pensamos, mais precisamente, que o poema incorpora a experiência de uma *confissão* maior, a confissão do reconhecimento. Conforme temos dito, acreditamos que o poema engendra, implicitamente, uma ação de gratificação ao “Padre” por parte do sujeito lírico. De acordo com Siscar, a “confissão [do reconhecimento] precede a gratidão” (2000, p. 170). Mais: “o reconhecimento é um cálculo, talvez uma consciência de dívida, ele é essencialmente reconhecimento de dívida, que se deve assinar” (idem, *ibidem*).

A leitura do texto enquanto reconhecimento de um eu, naquilo que se refere à atuação de uma alteridade em seu destino, se faz possível pela construção imagética que integra os dois últimos versos: “Esse Padre Ezequiel foi meu primeiro professor de agramática”. Temos aí, nessa construção, o reconhecimento do sujeito lírico de que o “Padre” o introduziu no caminho da leitura, do estudo e da prática da poesia. Considerando o enunciado, pensamos que todo o desenvolvimento da fábula que estrutura o poema se dá em função do anúncio que o encerra.

Ao reformular a memória em linguagem poética, reconhecendo a importância da interferência do “Padre Ezequiel” em seu percurso intelectual, o sujeito lírico reconhece também uma dívida para com esta figura. Siscar (2000) afirma que o reconhecimento da dívida para com uma alteridade é algo tão evidente para aquele que reconhece a dívida que a confissão do reconhecimento exige ousadia. Mais que isso, e por isso, o autor defende que o ato de agradecer, proveniente do reconhecimento, seria uma paixão – “o lugar de uma ausência de razão onde a lei do coração reina solitária, onde o ato de dar ou de retribuir não leva em conta valores, prioridades, méritos” (SISCAR, 2000, p. 160). Mais: “uma paixão que coloca em jogo a **assinatura**” (idem, p. 161; grifo nosso). Sendo o reconhecimento uma paixão, implica uma relação de afeto. O afeto, por sua vez, revela uma ligação entre o discurso e o vivo, isto é, o discurso é um modo de que o vivo dispõe para chegar à verdade – sua verdade: “interiorização do nome próprio considerado como apresentação do discurso por ele mesmo” (idem, p. 164).

Apesar da contribuição decisiva que o “Padre Ezequiel” tem para o ingresso de “Manoel” no universo da poesia, observamos que o sujeito lírico fala com voz própria, com voz única: o sujeito lírico assina o poema, e, no ato da assinatura, flagramos também o gozo

deste sujeito, haja vista que o ato da assinatura implica autonomia. O poema engendra então, a um só tempo, a confissão do reconhecimento da autoridade de uma alteridade e o reconhecimento da própria autonomia, o gozo do Outro e o gozo do sujeito. E, nesse ponto, citamos mais uma vez Siscar (2000), que diz:

Quando alguém pensa reconhecer algo, pode também estar criando, inventando ou realizando um conhecimento; este movimento supõe, portanto, que o uso da descrição, da recordação, da memória, pode em um certo momento constituir **um ato inaugural** (p. 174; grifo nosso).

Siscar salienta que a confissão do reconhecimento implica, conjuntamente, “um estilo e a escuta de uma alteridade” (p. 161). Ou seja, no cerne mesmo daquilo que define a singularidade do sujeito – o estilo, a assinatura – é que emerge a expressão da força da autoridade de um outro na determinação de caminhos tomados. Nesse caso, o reconhecimento da dívida para com uma alteridade se sustenta por um mecanismo tensional complexo e indissolúvel: o reconhecimento da interferência de um outro – do Outro, no caso do poema de Manoel de Barros – se opera por via de um processo de “internalização do nome próprio”.

Para o autor, o reconhecimento configura, diretamente, um “movimento de restituição”, “uma maneira de compensação pelos benefícios recebidos” (SISCAR, 2000, p. 172). Todavia, compensar o outro, saldar a dívida, é também uma forma de afirmar a própria potência, de afirmar a própria singularidade: “um ato de vontade” (idem, *ibidem*) e uma “abertura de crédito” (idem, p. 173): “o reconhecimento é a *boa vingança*” (idem, p. 172; grifo no original), afirma Siscar. Assim, a gratidão trata-se de um ato ingrato, uma *paixão ingrata*: “aquela pela qual devo tomar sozinho a responsabilidade, por mim e em meu nome” (SISCAR, 2000, p. 178).

Estabelecendo uma relação entre o raciocínio tecido por Siscar e o poema de Barros que aqui analisamos, engendramos a seguinte leitura: quem identifica no menino “Manoel” o potencial para a poesia, e o direciona para este caminho, é o “Padre Ezequiel”; quem desdobra este potencial, elaborando e colocando em evidência uma assinatura, entretanto, é o próprio “Manoel”. Na voz do sujeito lírico, temos um movimento de “quebra do espelho” (SISCAR, 2000, p. 177), pois a identificamos como voz que enuncia “sem a lei do mestre” (idem, *ibidem*), uma vez que o sujeito lírico reconhece a autoridade do Outro e, ao agradecer, restitui, afirmando sua própria potência pela assinatura.

Desdobrando, agora, um segundo nível de leitura, destacamos que as imagens que compõem o poema são bem típicas da poesia barrosiana, isto é, se devem ao projeto estético elaborado pelo poeta. Mais precisamente, identificamos que as imagens poéticas que

constituem o texto são formadas a partir de alguns dos procedimentos mais recorrentes da poesia de Barros, a saber, o entrelaçamento entre os espaços imagético e metalinguístico (“o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas”), o acionamento da lógica e da fala infantil (“eu pensava que fosse um sujeito escaleno”), e a referência mnemônica ao Pantanal (“você não é de bugre?”).

Além disso, as ideias críticas a respeito da própria poesia, que o poema traz por via da metalinguagem, fazem, reconhecidamente, parte da visão do poético cultivada por Manoel de Barros, visto que compõem um grupo de ideias continuamente reiteradas em sua obra.

Neste sentido, lançamos foco sobre a concepção crítica que aparece na construção metapoética em que o “Padre” aconselha o menino “Manoel” a respeito dos modos como melhor exercer o “gosto esquisito” que carrega: “há que apenas saber errar bem o seu idioma”. O destaque da oposição entre linguagem funcional e linguagem poética é muito frequente na poesia de Manoel de Barros, bem como a defesa de métodos aptos a construir e evidenciar tal oposição. Para o poeta, a construção da poesia deve acontecer pela elaboração de “erros gramaticais”.

Dito de outra maneira, segundo a visão de Barros – que apresenta, de certa forma, ressonâncias das concepções formalistas sobre a linguagem poética, se considerarmos que os formalistas russos procuraram evidenciar incisivamente a oposição entre “língua cotidiana” e “língua poética” (EIKHENBAUM, 1973) – o poeta deve retrabalhar a linguagem funcional de modo que desta operação resulte uma nova linguagem, a poética. Dispondo do mesmo material de construção que a linguagem funcional, ou seja, um sistema de signos convencionalizado, o poeta deve reformular os princípios normativos de dado sistema – nos níveis morfológico, sintático, semântico e/ou pragmático, segundo sua escolha e objetivo – com o propósito de estabelecer um princípio de organização linguística próprio do texto construído, um princípio não convencionalizado. De acordo com as ideias de Roman Jakobson (2003), essa operação acontece por intermédio do processo de projeção do eixo paradigmático (seleção) sobre o eixo sintagmático (combinação).

E, aqui, cabe ressaltar que a composição metafórica “**saber errar bem** o idioma” faz supor, diretamente, a reelaboração consciente e bem realizada da língua. “Errar bem o idioma” – exercício que levaria a uma “agramática”, como quer o poema – requer conhecimento prévio e profundo do funcionamento do idioma, e dos princípios normativos que o regem.

Destacamos, ainda, que o poema traz a concepção estética, muito cara a Manoel de Barros, de que a poesia se identifica com o ínfimo, de que o inútil é, por excelência, o material de construção da poesia. Tal concepção é um dos pilares do projeto estético do poeta, e podemos flagrá-la na seguinte construção: “Manoel, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo **gosto por nada**”. Consoante o projeto estético de Barros, os elementos desvalorizados e inúteis são recolhidos e gozam de uma posição privilegiada no espaço da poesia. Os elementos que compõem o paradigma da inutilidade e da pequenez têm, para o poeta, o valor de matéria-prima legítima, como é possível notar no poema que abre o livro *Matéria de poesia*: “Tudo aquilo que nossa / civilização rejeita, pisa e mija em cima, / serve para poesia”; “O que é bom para o lixo é bom para a poesia” (BARROS, 2010, p. 145-148). Para Manoel de Barros, é no seio do ínfimo, no meio do monturo que deve germinar a semente da qual nascerá o broto pálido da palavra poética (idem, p. 240-241).

O poema de Barros mobiliza recursos para construir um modo de autoafirmação, de sustentação e ênfase de sua própria assinatura poética, evidenciando a “agramática” como fundamento de um projeto singular. Considerando tais ideias, finalizamos com o raciocínio de que o poeta promove uma conjugação entre forma e conteúdo, na medida em que se vale da metalinguagem, defendendo sua visão do poético explicitamente, e que “comete erros gramaticais”, construindo imagens que materializam uma “agramática”.

Siscar (2000) defende que o discurso autobiográfico em si é um modo do vivo entrar em contato com sua verdade, por isso, caracteriza-se como escuta e escrita da vida. Mostrando-se como método para se chegar à “verdade da vida”, a autobiografia é posta, pelo autor, enquanto “recurso estilístico de um procedimento filosófico” (p. 164). Isto é, o discurso autobiográfico caracteriza-se, para Siscar, enquanto “interiorização do nome próprio como apresentação do discurso por ele mesmo” (SISCAR, 2000, p. 164). Mais especificamente,

[...] para que eu me conheça, é preciso que eu me diga quem sou eu, pois não há escuta silenciosa do eu, não há “viva voz” de uma consciência presente para si mesma. A escritura autobiográfica seria então compreendida como uma interiorização do nome, não somente como relação ao nome próprio em seu próprio nome, mas como movimento para dentro de um nome pessoal que não se distingue mais do nome do outro (SISCAR, 2000, p. 168-169).

Para finalizar, pensamos ser possível tomar as ideias do autor como base para pensar a poesia da modernidade, naquilo que se refere ao mecanismo da “tradição da ruptura” – que Octavio Paz (1894) destaca como caráter próprio do moderno. A poesia lírica da modernidade – e a poesia de Manoel de Barros na esteira desta vertente – coloca em cena a tradição, evidenciando o percurso intelectual do poeta, para, no mesmo ato, romper com ela,

uma vez que o poeta moderno procura alçar sua própria voz. É desta dinâmica tensional, e paradoxal, que nasce a assinatura poética: “para ser fiel ao mestre, [o discípulo] deve-lhe também a infidelidade pelo próprio fato de estar vivo, de ser outro” (Siscar, 2000, p. 176-177). É preciso “quebrar o espelho, começar a falar sem a lei do mestre” (idem, p. 177). Acreditamos, assim, que a “tradição da ruptura” poderia ser entendida como um recurso, como um dispositivo para se chegar à verdade da escrita – como processo de internalização e expressão do nome próprio.

Referências

- BARROS, M. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, M. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta, 2008.
- BARROS, M. Aos 86 anos, o poeta Manoel de Barros faz de “Memórias Inventadas” o início de sua arqueologia pessoal. São Paulo, **Folha de S. Paulo**, 13 mai. 2003. Entrevista a Rogério Eduardo Alves. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1305200318.htm>>. Acesso em: 16 abr. 2017.
- BAUDELAIRE, C. **A modernidade de Baudelaire**: textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. Trad. de S. Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Trad. de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 03-38.
- GRÁCIA-RODRIGUES, K. **De corixos e de veredas**: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.
- JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: _____. **Lingüística e comunicação**. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 2003, p. 118-162.
- LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: **Escritos**. Trad. de V. L. R. Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 238-324.
- PAZ, O. A tradição da ruptura. In: _____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. de O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17-35.
- RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa. O tempo narrado**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SISCAR, M. A. A paixão ingrata. In: NASCIMENTO, E.; GLENADEL, P. (Org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7letras, 2000, p. 160-187.

SÓ DEZ por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar. Produção: Pedro Cezar, Kátia Adler e Marcio Paes. [S.l.]: Artezanato Eletrônico, 2008, 1 DVD (81min).

MEMORY AND CREATION IN MANOEL DE BARROS

Abstract

Página | 90

This article aims to present a critical reading of memory fictionalization in the poetry of Manoel de Barros, focusing on a poem that integrates the third part of *O livro das ignoranças*, a book published in 1993. Among the resources used by the poet in the composition of the universe of singular language that characterizes his work, we highlight the remembrance as a means of elaborating a poetic character, as well as a natural space that promotes the lyrical reinvention of the Pantanal. Manoel de Barros uses the memory of situations lived by him, especially in the period of childhood, as matter of poetry, taking what is preserved in mind as material for the construction of a fictional reality. Furthermore, the poet emphasizes childhood as a source, a primordial time to be reached again by the construction of poetry. Linking this material to metalinguistic reflection, Manoel de Barros builds a language that points to itself, a language that is responsible for revealing and defending a poetic signature.

Keywords

Manoel de Barros. Memory. Metalanguage.

Imagens do eu: memória e imaginação em *O rio e eu*, de Lygia Bojunga

Vanessa Paulino Venancio²⁵

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Recebido em: 28/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Os gêneros memorialísticos têm um espaço de importância na obra de Lygia Bojunga. As obras *Livro – um encontro* (1988), *Feito à mão* (1996) e *O Rio e eu* (1999) são as que ganham destaque nessa perspectiva. Nos textos bojungueanos, a memória pode ser vista como “lugar de reflexão” que, após ser problematizada, também se estabelece como uma espécie de “metamemória”. Por sua vez, esse caráter metalinguístico é duplamente presente nas obras da escritora: primeiro, no processo de (re)memoração, discutido em termos que perpassam a memória e o esquecimento e, segundo, na ligação entre memória e processo de criação literária. Este trabalho irá centrar-se na obra *O Rio e eu*, a qual narra seu “caso de amor” com a cidade do Rio de Janeiro. Desse modo, este artigo dialoga com a obra *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago* (1992), de Wander Melo Miranda e outros aportes teóricos no que tange à memória a fim de percebê-la como um “arquivo duplo do eu”, em que esse “eu” se fragmenta em vários, já que, à medida que a escritora remonta a sua relação com o Rio de Janeiro, ela vê sua condição humana e desvenda sua proximidade com o processo imaginativo.

Palavras-chave

Memória. Imaginação. Criação literária.

²⁵ Graduada em 2014 no curso de Letras-Português pela Universidade Federal do Ceará (UFC), em que participa do grupo de pesquisa Espaços de leituras: Cânon e Bibliotecas, sob orientação da profa. Dra. Odalice de Castro e Silva. Mestranda em Letras (Literatura Comparada) pela mesma instituição, desde 2016. É também professora efetiva de Língua Portuguesa do Governo do Estado do Ceará. Está ligada à arte: bailarina, coreógrafa e escritora. Foi premiada em dois concursos literários de contos em 2013, Concurso Literário Olhar da Gente e Prêmio de Literatura UNIFOR, respectivamente, e ainda, o VIII Concurso Literário de Presidente Prudente (CLIPP), que homenageou Ruth Campos, em 2014.

Lygia Bojunga: a produção literária e suas circunstâncias

Todo e qualquer autor escreve em um determinado período de tempo, em uma época e em circunstâncias específicas. Ao refletirmos sobre tais circunstâncias, é que retomamos a frase do pensador espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955), em *Meditações do Quixote* (1967), que teve a primeira publicação em 1914: “Eu sou eu e minhas circunstâncias, se não as salvo, não salvo a mim” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 52). Por sua vez, elegemos esse pensamento de Ortega a frase motriz para o desenvolvimento dos argumentos deste trabalho.

Com a publicação dessa obra, em 1914, o crítico adota um ponto de vista marcadamente umbilical, que contribuiu para o estabelecimento da fase conhecida como perspectivismo (1924-1955). É relevante salientar que as ideias de Ortega y Gasset não são inteiramente novas, tendo em vista as contribuições dos estudos de fenomenologia e existencialismo, entretanto, o caráter inaugural de sua obra está no modo de tratamento do eu juntamente com sua circunstância. O próprio crítico demonstra sua consciência quando elenca como pano de fundo de suas discussões teóricas o cenário da Espanha, no qual está imerso. Não poderia ser diferente, o salvamento da Espanha é o salvar a si próprio, já que esta representa o lugar onde a circunstância opera.

Assim, quando Ortega y Gasset fala em salvar as circunstâncias, ele ressalta a importância de sua compreensão, sem ignorá-las. Essa compreensão, por sua vez, só pode ser alcançada à luz da teoria, isto é, de uma análise sistematizada do texto literário. A respeito da relação entre os estudos das “circunstâncias” e da teoria, Vilson Ribeiro Santos, em seu ensaio “O homem e sua circunstância: introdução à filosofia de Ortega y Gasset” (1999), conclui que: “Portanto, a pretensão de Ortega é devolver os olhos para a teoria. Porém, uma teoria que nasça da vida” (SANTOS, 1989, p. 63).

Acreditamos que a principal discussão a ser fomentada por meio da análise de Santos acerca de Ortega y Gasset é a abordagem humanizada deste. Para o crítico espanhol, nessa fase, os estudos absolutamente imanentistas – focados apenas na teoria estruturalista, desconsiderando as circunstâncias (sociais, políticas, econômicas, culturais, etc) – eram considerados limitados.

Essa oposição entre correntes textualistas e sociológicas existe há bastante tempo nas discussões que permeiam a teoria da literatura. Podemos citar dois dentre vários textos clássicos que perpassam esse debate: “A morte do autor” (1988), de Roland Barthes e “O que é um autor?” (1969), de Michel Foucault. Como o objetivo do trabalho não é se aprofundar

nesse aspecto, mencionamos pelo menos a argumentação contrária de L. Goldmann, que dialoga com as ideias de Ortega, em relação à suposta retirada da figura do autor do cenário da escritura, ocorrida no fim da conferência ministrada no College de France que, posteriormente, foi transcrita. Goldmann diz que: “[...] as estruturas não sobem as ruas” (FOULCALT, 2006, p. 293). Dessa maneira, essa citação ressalta o cerne das preocupações ortegueanas: “[...] uma teoria que nasça da vida” (SANTOS, 1889, p. 63). Em outras palavras, uma teoria que tenha o ser humano como ponto de partida.

Daí o retorno ao questionamento acerca da temática das circunstâncias. O que a frase motriz deste trabalho nos diz? Pensemos em uma situação concreta.

Lygia Bojunga, após abandonar os estudos de medicina, dedica-se ao teatro e, por conseguinte, à escrita de roteiros. Entretanto, apesar de satisfeita, havia algo que ainda a desagradava, era o que a autora chama de escrita por encomenda, com prazos curtos e pressões. Essas insatisfações, posteriormente, levaram-na a aventurar-se pela escrita ficcional, em que ela se depara com uma liberdade imaginativa que jamais quis abandonar durante a produção do conjunto de sua obra.

A autora publica o seu primeiro livro, *Os Colegas*, em 1972, em um período sombrio, oito anos após o início da Ditadura Militar. Ainda dentro desse regime ditatorial que foi de 1964 a 1985, a autora publica mais seis livros, além do primeiro: *Angélica* (1976), *A Bolsa Amarela* (1976), *A Casa da Madrinha* (1978), *Corda Bamba* (1979), *O Sofá Estampado* (1980) e *Tchau* (1984).

Geralmente, a escritora é associada ao universo infantil, no entanto, ela já fez declarações que desmistificam essa ideia que comumente vem carregada de um tom pejorativo, com o objetivo de limitar o público-alvo de sua obra, ou ainda, fazer uma hierarquia de qualidade entre literatura para crianças/jovens e literatura para adultos.

Podemos citar, por exemplo, pelo menos duas situações distintas em que a escritora se posiciona a respeito disso, quando ela fez um comentário sobre a sua produção literária na época da Ditadura Militar, afirmando que os militares não liam livros para as crianças. E, ainda, a propósito da entrevista com Laura Sandroni – presente na obra *De Lobato a Bojunga: as renações renovadas* (1987) –, quando a escritora responde que não sabe afirmar ao certo para quem ela escreve suas obras – se para crianças, se para jovens, se para adultos. A esse respeito Sandroni pontua:

A obra de Lygia Bojunga Nunes, como se procurou demonstrar nesse estudo, situa-se entre as que melhor evidenciam essa concepção inovadora: a de uma Literatura Infantil suficientemente amadurecida para colocar-se lado a lado com a produção

artística na qual os valores estéticos preponderam. Seus textos são essencialmente literários, originalmente metafóricos e questionadores, realizam-se enquanto linguagem promovendo a empatia. A distância Autor/Leitor é por ela anulada porque seu caminho é o da introspecção: ela está em busca da criança dentro de si mesma e por isso sua obra interessa ao leitor de qualquer idade (SANDRONI, 1987, p. 168).

Como comenta Sandroni, esse retorno para si na obra de Lygia Bojunga atravessa o caminho da introspecção, muito mais que isso, marca o caminho da autorreflexão gerada nos leitores através de personagens que se transformam ao longo da narrativa e que, sem dúvida, promovem a catarse em quem lê. Para exemplificação, cito, na obra *Sapato de Salto* (2006), a personagem Paloma, mulher submissa que vive em uma cidadezinha com o esposo (Rodolfo) e o filho (Andrea Doria). Durante a narrativa, a protagonista tem de enfrentar diversas dificuldades, como: a possível homossexualidade do filho, a dependência financeira e as constantes discussões com o marido, a perda da filha Betina no parto, entre outras. Todos esses desafios levam Paloma a um estado de introspecção, em que ela reflete sobre sua vida e sobre suas ações diante dela e das pessoas que a rodeiam.

No final da narrativa, Paloma muda radicalmente: finalmente consegue enfrentar o marido, envolve-se em um projeto para impedir o governo de demolir um patrimônio cultural da cidade e adota uma garota de onze anos, Sabrina, que estava se encaminhando para a prostituição infantil, a fim de aplacar fome e miséria.

A busca introspectiva de Lygia Bojunga é fruto de uma escavação do eu. Escavação já mencionada em outras obras, em que algumas vezes se refere aos personagens, como é o caso do Vítor-menino que passou a ser Vítor-tatu, durante o processo de feitura da obra *O sofá estampado* (1980) – as unhas do menino transformaram-se em cascos para escavar fundo, dentro de si, é o que a autora nos apresenta no “Pra você que me lê” do livro –, ou ainda, pode referir-se à escritora, como encontramos em seu último livro publicado *Intramuros* (2016): “[...] quanto mais eu me demorava numa escavação que fazia mais detalhes do episódio ressurgiam. E lá se ia a manhã todinha nesse trabalho arqueológico que eu fazia” (BOJUNGA, 2016, p. 165).

Nesse contexto, suas personagens, em geral, refletem sobre a condição humana e sua inserção no mundo. O sonho é um elemento chave em sua narrativa, perpassando inúmeros enredos, citamos pelo menos três deles: os sonhos-desejos de Raquel que alimentam o real cotidiano com suas fantasias e com sua imaginação fértil em *A bolsa amarela* (1976), a ligação entre realidade e fantasia nesta história de linha psicológica que possibilita o diálogo com o inconsciente, através da personagem Maria de *Corda Bamba* (1979), e os sonhos reveladores de Rafaela, em *Nós três* (1987).

Sendo assim, o “caminho” escolhido por Lygia, de modo algum, exclui leitores. Laura Sandroni (1987) evidencia justamente o contrário, já que a autora, “em busca da criança dentro de si mesma” (p. 168), tanto alcança os leitores infantis e juvenis, quanto os leitores adultos. Então, como dissociar a obra da escritora brasileira de suas circunstâncias, ou ainda, simplesmente desconsiderá-las?

O espaço autobiográfico em Lygia Bojunga

Analisar as circunstâncias da produção literária de um escritor, inclui observar também os percursos de vida e obra, os quais se entrecruzam em uma “difícil união” (MAINGUENEAU, 1995, p. 46) que não se reduz a uma perspectiva causalista, na busca incessante dos fatos biográficos da autora nas suas obras e em seus personagens de forma direta. Sobre isso, Dominique Maingueneau, em seu livro *O contexto da obra literária* (1995), mostra que os vestígios autobiográficos são vistos sempre de modo complexo, em uma tensão constante. Para isso, ele vai refletir acerca do preconceito que existe entre estudos que se norteiam na relação existente entre os percursos biográficos singulares (vida) e a obra dos escritores que se inserem em um determinado campo literário. Acerca desse assunto, ele assevera que essa relação não se resume a uma simples transcrição de sentimentos íntimos para a escrita, ou ainda, a uma espécie de descrição vaga de casos particulares do autor:

O preconceito supõe que um homem se torna autor se possui o dom de “exprimir” esteticamente seus sofrimentos e suas alegrias. Nessa concepção, existiriam, por um lado, as experiências da vida, por outro, flutuando em algum éter, as obras que pretensamente os representam de maneira mais ou menos disfarçada. Cabe então à história literária tecer correspondências entre as fases da criação e os acontecimentos da vida. Na realidade, a obra está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo que a literatura participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união (MAINGUENEAU, 1995, p. 46).

Portanto, esse entrecruzamento complexo entre vida e obra, fruto da “difícil união”, será o campo em que iremos nos aprofundar, com o intuito de realizar a análise proposta sobre o espaço autobiográfico em Lygia Bojunga.

Lygia Bojunga (1932) nasceu em Pelotas, Rio Grande do Sul, mas vive no Rio de Janeiro²⁶ desde a segunda infância, quando os pais se mudaram do Rio Grande do Sul, vivendo há mais de trinta anos uma “vida dupla” (BOJUNGA, 2010, p. 83) devido a suas “[...] migrações. Rio-Londres-Rio, ano-atrás-de-ano-atrás-de-ano” (BOJUNGA, 2016, p. 86), após

²⁶ A partir de então, vamos nos referir à cidade do Rio de Janeiro através da abreviação RJ.

o casamento com Peter. Essas migrações influenciaram sua produção literária, já que Lygia costuma dizer que os livros escritos em Londres são meio cinzentos, talvez, por sofrerem influência da diferença climática entre os dois ambientes.

A autora escreve há quarenta e quatro anos, tendo vinte e três obras publicadas. Infelizmente, não temos uma biografia oficial da escritora, o que nos leva a buscar outras fontes para investigar esses percursos biográficos, como: entrevistas, livros sobre a autora, jornais, dissertações, teses e visitas de campo (fazemos menção especificamente à Editora e à Fundação Casa Lygia Bojunga ou ao Sítio Boa Liga). Fora isso, o advento das novas tecnologias auxilia bastante nossas pesquisas.

Não obstante, há uma fonte de pesquisa que comumente vem sendo negligenciada. Referimo-nos, em especial, ao espaço autobiográfico que pode ser analisado através do conjunto da obra da escritora. Esse espaço autobiográfico, termo cunhado por Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2014), consiste em um lugar a que convergem discussões que se referem direta e indiretamente à biografia do escritor e a sua relação com a produção de sua obra.

Vale ressaltar que esses discursos podem ser encontrados na obra ficcional dos autores. Consoante Lejeune, essas informações não devem ser vistas apenas como ficção, ou ainda, como textos que tocam em questões universais no que diz respeito à condição humana, entretanto, devem ser encarados como sombras que se desvelam, verdadeiros “fantasmas reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 2014, p. 50). Nesse contexto, o pacto autobiográfico torna-se sinônimo de “pacto fantasmagórico”. Assim, este trabalho pretende se concentrar no espaço autobiográfico em Lygia Bojunga.

Partindo de uma investigação mais geral, podemos dizer que a escritora tem textos de naturezas distintas inscritos em seu espaço autobiográfico. São eles: livros memorialísticos – *Livro – um encontro* (1988), *Feito à mão* (1996) e *O Rio e eu* (1999) –; romances em que a escritora constrói sua *persona* no texto – *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992) e *Retratos de Carolina* (2002) –; forma mista ou intermediária (romance e autobiografia literária)²⁷ – *Intramuros* (2016) –; itinerário sobre a produção da escritora²⁸ – *Dos Vinte I* (2007) –; os paratextos, totalizando 16 “Pra você que me lê”.

²⁷ Supomos que o livro *Intramuros* tenha traços de romance e de autobiografia literária com base em alguns argumentos. O primeiro argumento é com base na análise nas ideias de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, pois, na obra, o teórico afirma que mesmo o escritor não admitindo ser uma ficção autobiográfica, a partir dos elementos da obra, o leitor arguto (crítico) pode identificar, a partir de elementos intra e extra literários. O segundo baseia-se no depoimento da escritora na quarta capa do livro: “Creio que o *Intramuros* pode ser catalogado como romance, mas, pra mim, tem mais a ver com um depoimento literário, digamos assim – um desprezioso relato de como a gente, se perdendo, vai se descobrindo no esforço de

O número de obras da autora é mais vasto, contudo, selecionamos os que estão circunscritos ao espaço autobiográfico em Lygia Bojunga, já que eles dão indícios, de forma explícita ou implícita, de suas contribuições para a produção de uma imagem do *eu* na obra da escritora. É importante lembrar que essa imagem do *eu* não deve ser caracterizada como unitária. Sobre isso, o crítico Wander Melo Miranda, em seu texto “A ilusão autobiográfica” (1992), comenta sobre textos híbridos que se colocam no entrecruzamento das representações literárias e das experiências vividas. Nesse espaço ambíguo, os textos com projeções autobiográficas não devem ser considerados como “a representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma forma de encenação ilusória de um eu exclusivo” (MIRANDA, 1992, p. 38).

Ao tomarmos consciência da complexidade dessa imagem do *eu*, é que percebemos os diálogos intra (com as obras entre si da autora) e extratextuais (com elementos fora do texto). Portanto, há os textos que estabelecem de forma explícita essa ligação com a imagem do *eu*, que são os textos memorialísticos, ou ainda, as conversas mais diretas com os leitores, as quais compõem a marca da autora (o “Pra você que me lê”). Também, há os textos que tendem a produzir uma imagem do *eu* implicitamente. Esses textos estão situados no campo ficcional, haja vista que “(...) a autobiografia elucida fenômenos que a ficção deixa numa zona de indecisão” (LEJEUNE, 2014, p. 19).

Selecionamos, pois, a obra memorialística *O Rio e eu* (1999) para elucidar, com mais profundidade, alguns pontos sobre o espaço autobiográfico em Lygia Bojunga. É curioso que, mesmo que essa obra esteja situada no campo de textos que se dirigem explicitamente ao pacto autobiográfico da autora, com relação às pesquisas sobre a obra da escritora, há um silêncio no que diz respeito a estudo do livro *O Rio e eu* (1999). Sendo assim, esse foi um dos motivos para a escolha do recorte deste trabalho.

escrever um livro. Não é uma obra voltada para leitores mirins, e sim para quem se interessa pelo fazer literário e pelo cumprimento de um projeto de vida.” O terceiro é o fato de a capa do livro trazer a foto de Lygia Bojunga, tirada por Peter, seu esposo. Refletindo sobre essa hipótese, por meio da análise minuciosa da fotografia, observamos que a foto escolhida por Lygia para capa é uma foto sua atual, já com cabelos brancos, com um ar reflexivo e tirada na sua Casa no RJ, a Fundação. Assim, podemos inferir que, ao falar desse depoimento literário, que funciona como o cumprimento de um projeto de vida, a escritora esteja se referindo a si própria.

²⁸ Fazemos referência ao itinerário feito por Lygia Bojunga, após a produção de suas vinte obras. Atualmente, são vinte três. Contudo, ele se diferencia dos demais itinerários, uma vez que, em vez de trazer comentários específicos da escritora sobre cada obra, ou ainda, as de sua preferência, a autora decide eleger sua própria literatura, para a construção desse itinerário, escolhendo um capítulo ou um trecho de sua preferência para compor essa seleção, antecedidos da conversa de Lygia Bojunga com seus leitores na seção “pra você que me lê”. Assim, estamos como que colocados diante de uma lente de aumento no texto da escritora, com o objetivo de perscrutar suas predileções. Na quarta capa do livro, há uma chamada para os leitores: “Se você já conviveu no passado com os personagens de Lygia, aqui está a ocasião para um belo reencontro. Se está lendo Lygia Bojunga pela primeira vez, este livro vai apresentar você a um punhado dos mais famosos personagens que ela criou – primeiramente para crianças, depois para jovens e adultos.”

A investigação dessa obra possibilita aos leitores adquirirem uma maior dimensão da relação que o RJ tem com o processo imaginativo-criativo da escritora desde a infância. A obra é dividida em quatro partes: “O anúncio”, “Papo com o Rio”, “Carta de Santa Teresa”, “O papo outravez” mais o “Pra você que me lê”. Das quatro partes, focar-nos-emos na primeira que está ligada mais diretamente à infância da escritora.

Em “O anúncio”, a autora nos apresenta a primeira referência em que ela, ainda pequena (seis anos), tomou conhecimento do RJ, através de Maria da Anunciação que engomava e passava roupa para sua mãe. Maria da Anunciação havia deixado o RJ e foi para o Sul em busca de um caso de amor que não se consolidou, mesmo depois de sua viagem. Esta, por sua vez, era uma contadora de histórias e foi assim que o RJ começou a habitar o imaginário de Lygia. Todavia, para a garota, às vezes, ao ouvir as histórias enérgicas da mulher, a realidade parecia mais fictícia que a própria ficção:

– Pois eu tô dizendo. E a gente vê outra coisa que, essa sim, vai deixar você de boca aberta: a gente vê, lá longe, dois enormes morros, cada um mais lindo que o outro, saindo de dentro do mar; e aí, foram na parte mais alta do morro, amarraram um fio, esticaram, esticaram até a ponta do fio chegar no alto do outro morro; aí pegaram um bonde, penduraram no fio, e o bonde fica indo de um morro pro outro, levando gente assim.

– Tudo lá dentro do bonde?

– Pendurado do céu.

– A senhora não tá inventando, não?

[...]

– Que invenção que nada! (BOJUNGA, 2010, p. 21).

Não se pode medir o grau de *mimesis* que as histórias de Maria da Assunção tinham, mas o que nos interessa é perceber os efeitos dessas narrativas em Lygia. A propósito desses efeitos, citamos uma frase que marca, de fato, o início da afetividade entre a autora e a cidade maravilhosa: “O Rio começou a germinar dentro de mim” (p. 23). Na verdade, o processo afetivo e o fascínio de Lygia pelo RJ iniciam anteriormente, quando Maria da Anunciação comenta com Lygia, ainda criança, sobre o Cristo Redentor, mas a frase acima demarca a consciência posterior aos fatos da escritora sobre essa relação que duraria uma vida inteira e iria exercer uma forte influência em sua escrita ficcional.

A dúvida de Lygia sobre a existência real do RJ persiste por algum tempo, levando-a a iniciar seu processo criativo e imaginativo no que diz respeito à cidade. Consequentemente, o medo da (in)existência da cidade agiganta-se. No entanto, *a posteriori*, a constatação da “verdade” ocorre por meio da publicação especial de uma revista dedicada ao RJ que Lygia encontra, quando o pai traz o jornal para casa:

[...] a dúvida veio mais forte e mais funda: será que é mesmo verdade que esse Rio existe assim?...

E aí aconteceu uma coisa a calhar: meu pai chegou do trabalho e botou no consolo da entrada, feito ele sempre botava, o jornal que na volta pra casa ele sempre comprava e que, dessa vez, vinha acompanhado de uma publicação especial, em cor, dedicada ao Rio. Foi meu olho bater na revista e a pergunta que eu vinha querendo-e-não-querendo fazer recebeu a única resposta que eu queria ouvir: o Rio que a Maria da Anunciação tinha me anunciado existia sim! (BOJUNGA, 2010, p. 26).

A constatação de Lygia, que mais tarde será uma constatação real (quando ela se mudou com os pais para o RJ, aos oito anos), não encerra sua curiosidade. Do contrário, ativa-a ainda mais, já que a cidade passa a estar diretamente ligada ao processo imaginativo (criador) da escritora. Esta citação ilustra bem esse processo: “A chegada da Maria da Anunciação na minha vida foi uma verdadeira revelação: não só me apresentou o Rio, mas me apresentou também um jeito novo de contar história” (BOJUNGA, 2010, p. 28).

É curioso perceber que Lygia tem consciência de que a memória e o esquecimento caminham juntos. Por um lado, a escritora foi esquecendo-se pouco a pouco de Maria da Anunciação, para resgatar sua figura apenas para a tessitura de suas memórias. Por outro, o RJ não saiu mais de sua vida, nem de sua escritura. É com essa reflexão que a autora encerra a primeira parte de suas memórias: “Fui me esquecendo dela. Mas do Rio não” (p. 30).

O conceito de memória já pressupõe seu par oposto: o esquecimento. Nesse sentido, remetemo-nos a Paul Ricoeur, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento* (2007), em que afirma que esse embaraço ou confusão de lembranças passa pelo crivo de um exercício de memória para se chegar às recordações de fato, uma vez que estas se situam no intervalo entre a impressão original e o seu retorno.

Tais discussões acerca da memória e do esquecimento passam pela categoria de *tempo*, presente na obra *Tempo e Narrativa*, dividida em três tomos. Nessa obra, as discussões de Ricoeur complementam-se, pois, segundo o crítico, as narrativas históricas trabalham com um imaginário ligado ao passado, ao “ter sido”. Assim, esse imaginário representaria o cerne para a construção da história, uma vez que para aproximar o tempo vivido ao tempo do mundo seria inerente construir conectores para mediar essa relação. Os conectores têm como papel primordial possibilitar a legibilidade do tempo aos olhos humanos, assim como funciona o calendário para a contagem do tempo, ou ainda, como a noção de *rastro*, em que não é possível observar completamente um determinado fato, no entanto, fica perceptível a passagem das coisas que existem certamente e se inserem na categoria espaço-temporal, isto é, não há mais a presença efetiva do acontecimento em tempo real, mas, através dele, é possível resgatar em parte o que ocorreu, tendo em vista o conhecimento parcial do fato.

Tal parcialidade ocorre devido à impossibilidade da lembrança e da recordação ser fidedigna, isto é, esse processo não exclui o embaraço ou a confusão de lembranças, citados anteriormente. Ricoeur denomina ainda esse rastro de *efeito-signo*, que dá a mesma atribuição a algo no presente de preteridade, com o objetivo de complementar as lacunas do conhecimento.

Em suma, notamos a relevância da investigação minuciosa do espaço autobiográfico em Lygia que nos permite elencar nomes, lugares e situações para a compreensão desse universo complexo de escritura bojuiana. Lygia baseia-se em suas circunstâncias, assim como Ortega y Gasset. Para pensar a escrita, e, conseqüentemente, materializá-la, a autora parte de suas vivências, inscrevendo-se em um espaço-tempo específico. Assim como a Espanha tem um destaque para as reflexões do crítico, as migrações da escritora que envolvem, principalmente, as três cidades (Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Londres) são relevantes para uma investigação profunda. Como está posto na quarta capa da obra *Dos Vinte I* (2007), essa investigação é pertinente para os leitores se aproximarem do: “(...) imaginário fugidio desta singular escritora”.

Consoante Ortega y Gasset (1967), sua obra constitui-se como o próprio exemplo da presentificação da circunstância, partindo de suas “entranhas”, de seu lugar de origem (a Espanha), o qual não se restringe a uma mera influência na vida do crítico, mas antes representa um elemento constitutivo de sua formação. Em Lygia, essa relação visceral também ocorre de modo tão constante que não se restringe às obras memorialísticas, mas adentra o campo ficcional, o que demonstra o grau de importância dado pela escritora às suas circunstâncias.

Sendo assim, Ortega y Gasset dá ênfase à condição humana que é trazida à baila das discussões sobre teoria literária. Lygia constrói seus textos literários sob o mesmo viés. Por fim, encerramos com um trecho do ensaio de Juan Escámez Sánchez sobre o crítico espanhol, presente na obra intitulada *Ortega y Gasset* (2010), pertencente à Coleção Educadores:

A interpretação que Ortega faz de sua própria filosofia impede de que a consideremos um sistema, menos ainda um sistema fechado. O pensamento de Ortega, focado no problema da Espanha, possui o dinamismo de uma busca incessante de soluções, tanto exigiu dos especialistas notáveis esforços para estabelecer as diferentes etapas dessa evolução (SÁNCHEZ, 2010, p. 18)

Mais uma vez o dinamismo de Ortega y Gasset no que tange à crítica literária se assemelha ao aspecto fugidio dos textos literários de Lygia. A complexidade da escritora

brasileira começa pela dificuldade de definição do público-alvo de sua obra e termina pela multiplicidade de *eus* que se dispersam de diferentes maneiras no conjunto da obra da autora.

Considerações finais

Esperamos por meio deste artigo, contribuir com as pesquisas sobre a escritora Lygia Bojunga. Sobretudo, a respeito da obra *O Rio e eu* (1999), que vem sendo, ao longo dos anos, silenciada pela crítica. Logo, este trabalho tem por objetivo possibilitar outras pesquisas concernentes à obra, ciente de que o livro traz diversas informações a respeito do espaço autobiográfico da autora.

Portanto, a autora evidencia seja pelo discurso indireto (narradores), seja pelo direto (personagens), que suas narrativas levam os leitores à reflexão. Vale ressaltar que tais obras continuam a envolver um público de todas as idades, uma vez que suas histórias não se tratam de peripécias intimistas inacessíveis, pois a autora tem como objetivo o humano, a começar por si própria, que geralmente funde o discurso ficcional com o autobiográfico em suas narrativas.

Lygia mostra-nos um exemplo disso através da voz de uma personagem que, na verdade, é a construção de uma *persona*, pois a própria autora se coloca como personagem da narrativa, em sua última obra *Intramuros* (2016). Lygia-personagem comenta: “[...] *Intramuros* é [...] uma espécie de depoimento literário, digamos assim, um despretensioso relato de como a gente, se perdendo, vai se achando no esforço de escrever um livro” (BOJUNGA, 2016, p. 180).

Dentro dessa possibilidade de romance, como coloca a autora, ela expõe seu depoimento literário, compartilhando suas vivências, num entrecruzamento do discurso ficcional com o autobiográfico.

É importante ressaltar que essa dinâmica perder-achar está ligada ao ato de escrever, em que a escritora sugere que a escritura envolve dois processos opostos: a intuição e a racionalidade – o primeiro que se refere à expressão “se perdendo”, ou ainda, sendo guiado por um processo mais intuitivo, enquanto o segundo que se relaciona à expressão “se achando”, remete à noção de trabalho, visto através do vocábulo “esforço”.

Em suma, ao longo das vinte três obras da escritora, passando por memórias, contos, romances, depoimentos literários e peças de teatro, pouco a pouco Lygia vai compondo sua poética, uma poética do *eu*, de um eu que tateia para se encontrar no processo de escrita literária.

É possível perceber esse processo duplo de criação literária e de “escavação” do *eu* no relato memorialístico da escritora, presente em sua obra *Livro – um encontro* (1988), na parte “Livro - eu te lendo”: “[...] a unha do Vítor ia fazer o que eu vivia querendo fazer inventar uma cavação pra descobrir os pedaços dentro de mim...” (BOJUNGA, 2007, p. 72)

Vítor era um personagem criado por Lygia. Sendo assim, à medida que ela ia descortinando o personagem através de sua imaginação, ia também descobrindo a si mesma no processo de feitura do texto literário.

Referências:

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOJUNGA, Lygia. **O Rio e eu**. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2010.

_____. **Intramuros**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Trad. de I. A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet**. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. “A vida e a obra”. In: **O contexto da obra literária**. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MIRANDA, Wander Melo. “A ilusão biográfica”. In.: **Corpos Escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EdUSP/ Belo Horizonte: EdUFMG, 1992.

SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga: as renaixões renovadas**. Rio de Janeiro, Agir, 1987.

SÁNCHEZ, Juan Escámez. **Ortega Y Gasset**. Trad. e org. de José Gabriel Perissé. Coleção Educadores.

SANTOS, Vilson Ribeiro. O homem e sua circunstância: introdução à filosofia de Ortega y Gasset. Revista Eletrônica **Metanoia**, São João del-Rei, n. 1, p. 61-64, jul. 1998/1999.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote**. Trad. de Gilberto de Mello Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-Americano, 1967.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad. de Alain François [*et al.*]. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa**. Trad. de Claudia Berliner São Paulo: Wmfmartinsfontes, 2010. 3v.

**IMAGES OF THE SELF – MEMORY, IMAGINATION ON *O RIO E EU*,
BY LYGIA BOJUNGA**

Abstract

The memorialistic genres have had a particular relevance on Lygia Bojunga literary work. *Livro – um encontro* (1988), *Feito à mão* (1996) and *O Rio e eu* (1999) are those ones that takes a noticeable spot on that perspective. In her works, the Memory can be seen as a “place of reflection” that, after being problematized, settles down as a “metamemory”. In return, this metalinguistic nature is doubly presented in the works of that writer: firstly, in the process of Remembrance, discussed in terms that passes through Memory and Oblivion; and second, in the connection between Memory and Literary Creation process. This work will focus on *O Rio e Eu*, which narrates its “love fair” with Rio de Janeiro city. Thus, this article dialogues with the literary work *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago* (1992), by Wander Melo Miranda and other theoretical contributions, regarding to memory in order to perceive it as a “double file of self”, in which this “self” fragments itself into several, since then, as the writer goes back to her relationship with Rio de Janeiro, she stares her human condition and uncovers her proximity with the imaginative process.

Keywords

Memory. Imagination. Literary Creation.

Diários: a escrita confessional de Lúcio Cardoso à luz da teoria de Philippe Lejeune

Cynthia Lopes de Oliveira²⁹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Javer Wilson Volpini³⁰

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Adriana Kelly Furtado Lisboa³¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Recebido em: 23/01/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Partindo-se dos estudos de Philippe Lejeune sobre a escrita de si, inseridos na obra intitulada *O pacto autobiográfico* (2014), a presente pesquisa lança um olhar sobre *Diários* (2012) de Lúcio Cardoso (1912-1968), em sua mais recente edição organizada por Ésió Macedo Ribeiro. Em seu estudo, Lejeune dedica um capítulo à escrita confessional, considerando-a um subgênero da autobiografia, e discorreu sobre as várias utilidades de se manter um diário. Os diários de Lúcio Cardoso são fonte de pesquisa para quem deseja conhecer mais sobre a escrita íntima desse escritor e para quem deseja acompanhar a forma de produção de seus romances. Revelam, na sua essência, traços da introspecção e da fragmentação, características essas que se farão presentes na sua obra como um todo. Cruzando os escritos íntimos de Lúcio Cardoso com a proposta de Lejeune, procura-se elucidar o texto de Cardoso, visto aqui como ponto de partida para compreensão de suas concepções literárias, políticas, religiosas, e outros temas abordados em seus diários.

Palavras-chave

Escrita confessional. Lúcio Cardoso. Diário. Philippe Lejeune.

²⁹ Doutoranda do PPG Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF/MG).

³⁰ Doutorando do PPG Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF/MG) e Professor assistente do Instituto de Artes e Design (UFJF/MG).

³¹ Mestre em Literatura pelo CES-JF/MG.

Introdução

Os escritos confessionais do mineiro Lúcio Cardoso são o ponto de partida para a análise literária desse escritor, nascido em Curvelo, em 1912. Dentre suas publicações podem-se destacar as novelas *Mãos Vazias* (1938) e *O desconhecido* (1940), os romances *Crônica da casa assassinada* (1959) e o inacabado *O viajante* (1970), todos esses com adaptações para o cinema. Além dessas publicações, escreveu peças de teatro, dois livros de poesias, um livro infantil, publicou dois volumes de seus escritos autobiográficos em forma de diários e se aventurou como roteirista e diretor de um filme que deixou inacabado: *A mulher de longe* (2012), lançado em forma de documentário. Em 1962, quando sofreu o primeiro derrame, ficando hemiplégico e afásico, estando, pois, impossibilitado de falar e escrever, passa a pintar, com a mão esquerda, imagens que, certamente, já se encontravam descritas em seus romances e poemas. Em 1966, dois anos antes da sua morte, recebeu o prêmio Machado de Assis da *Academia Brasileira de Letras*, pelo conjunto da obra.

Ancorada aos estudos de Philippe Lejeune sobre a autobiografia e seus subgêneros, a escrita de si revela pistas sobre o projeto literário de Cardoso. A motivação para esse trabalho parte da dificuldade em se classificar obras de cunho intimista e pessoal, como são os diários, e da necessidade de lhes aferir importância e reconhecimento enquanto obras literárias.

Perpassando pelas considerações de Lejeune sobre a utilidade dos diários, pretende-se reconhecer não só o grande valor como documentos essenciais na conservação da memória – refletores de um tempo e espaço específico – mas também, como obras projetadas para o futuro, que se pretendem elos de identificação com seus possíveis leitores.

Este estudo dialoga com o ponto de vista da escrita intencional, quando, conscientemente, o escritor projeta seus escritos para uma futura publicação, fato que não desqualifica tais obras enquanto confessionais, mas, sim, acrescenta-lhes uma visão particular e direcionada do escritor para com seu público. Assim, reconhece-se a problemática de lidar com a verdade e com fatos reais e fictícios que possam ser confrontados em tais escritos, estando, pois, a verdade a serviço da ficcionalização ou invenção desses escritores.

Por fim, pretende-se reconhecer a relevância dos diários cardosianos como fonte de pesquisa da literatura produzida e almejada por ele. A escrita cardosiana, pautada por temas polêmicos e reconhecida pela característica fragmentação, encontra respaldo nessa forma de expressão tão íntima que são os diários. Nesses escritos, pode-se verificar o quanto o

escritor se utilizou desse espaço para estabelecer uma ponte com seus leitores e testar novas formas de narrativa.

Os escritos diários de Lúcio Cardoso

O ato de narrar é intrínseco ao ser humano, bem como a busca pelo autoconhecimento. As narrativas, sejam elas, orais ou escritas, são parte do legado cultural de todo povo revelando sua história, seus costumes, suas crenças e modos de vida. Maurice Blanchot (2011, p. 20) afirma que a partir do momento em que "a obra se converte em busca da arte, se converte em literatura, o escritor sente cada vez mais a necessidade de manter uma relação consigo", o que revela a reciprocidade entre a literatura de cunho confessional e a perspectiva do outro. A presença do escritor torna-se nítida nos traços da escrita. Para Michel Foucault (1992, p. 150), "escrever é, pois, 'mostrar-se', dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro".

Segundo Anna Faedrich Martins (2013), a literatura de aspecto íntimo, confessional e subjetiva é a que mais se aproxima do leitor por estar centrada na fala de um sujeito cuja intimidade se desnuda, estabelecendo, pois, um elo entre autor e leitor. Essas narrativas são compostas de gêneros, muitas vezes, híbridos que mesclam ficção e realidade. Dentre esses, são citados: "a autobiografia, o romance autobiográfico, a narrativa epistolar, o diário íntimo, o diário ficcional e, recentemente, a autoficção" (MARTINS, 2013, p. 126).

Lúcio Cardoso foi um representante dessa vertente na literatura brasileira, tendo publicado além de inúmeros romances e novelas ficcionais, um romance de cunho autobiográfico *Dias Perdidos* (1943) e vários escritos de cunho intimista publicados sob a forma de diários. Tais textos que compreendem escritos diários, publicações em jornais e manuscritos inéditos foram organizados pelo pesquisador Ésio Macedo Ribeiro em um único volume denominado *Diários* (2012), especialmente para o ano de comemoração do centenário de nascimento de Lúcio Cardoso. Além da publicação de textos esparsos e inéditos, Ribeiro se dedicou às correções das publicações dos diários anteriores: *Diário I* (1960) e *Diário completo* (1970). As duplicidades e transcrições errôneas de palavras e trechos dessas duas obras anteriores prejudicavam a correta análise dos fatos narrados e das concepções literárias e políticas do escritor, bem como o entendimento do processo de composição de seus romances:

Um fator que me incitou a querer reunir e rever os diários de Lúcio é que seu *Diário completo* apresenta problemas de organização e de edição, sem esquecer das partes que nunca tinham sido publicadas em livro. Também o fato de os textos publicados em periódicos, como aqueles da coluna “Diário não íntimo”, do jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, nunca terem sido reunidos em livro (RIBEIRO, 2012, p. 13).

Em estudo preliminar, Cássia dos Santos já havia catalogado alguns desses equívocos e salientado a necessidade de uma nova edição corrigida e atualizada dada a importância de “desvendar não apenas a interioridade do autor, por meio das anotações de cunho mais pessoal, como também suas concepções sobre literatura, política, religião e os temas mais diversos” (SANTOS, 2008, p. 68). Uma edição atualizada (como foi concebida posteriormente por Ribeiro) forneceria, sem dúvida, elementos mais contundentes para o estudo do processo de elaboração dos romances e novelas de Cardoso:

Os diários de Lúcio são dos mais pungentes já escritos em nossas letras, não só pela elegância e erudição, mas pelo conhecimento intrínseco da alma humana e, sobretudo, por desvelar, em suas páginas, elementos essenciais para a compreensão dos desdobramentos da vida e da literatura de Lúcio, bem como das suas outras atividades artísticas, tais como o cinema e o teatro, num total de 28 anos de produção literária ininterrupta e mais seis em que, hemiplégico e afásico, se dedicou às artes plásticas (RIBEIRO, 2012, p. 12).

Antoine Compagnon (2012) elege três fios cuja amarração reataria o sentido pleno do estudo literário, quais sejam: a teoria, a história e a crítica. “A teoria e a história serão as maneiras, mas a crítica – quero dizer, o julgamento ou a avaliação – será sua razão de ser” (COMPAGNON, 2012, p. 22). Assim, a literatura move-se pelos questionamentos sobre a vida, sobre a existência e sobre si mesma, em reflexões que garantem seu estado de contemporaneidade. Compagnon observa ainda, que somente a literatura permite uma visão além do próprio homem. Através da leitura, pode se enxergar planos de realidade diversos, identificações e uma visão além de si mesmo, através de outras perspectivas apresentadas. Cardoso exercia em relação à literatura as perspectivas de escritor e de observador, inserindo em seus diários uma forma crítica de avaliar sua trajetória literária. Através de sua autoficção exercitava “a arte de gostar, mas também a arte de julgar” (GLIKSOHN, 1988, p. 59). Em diversas passagens de seu diário, Cardoso reflete sobre o caráter de sua escrita, destacando a proeminência das impressões e sentimentos responsáveis pela criação dos ambientes ficcionais:

Repassando estas páginas, vejo que falta quase tudo o que me sucedeu – e examinando as notas escritas até agora, pergunto se um determinado gênero de palavras – ou de sensações – em vez de criar a impressão de realidade, não levantaria, ao contrário, uma outra, substituindo a verdadeira e se impondo com uma autonomia cheia de força? Sim, o uso de certas expressões acaba criando uma realidade nova – talvez eu não esteja completamente dentro dela, e o seu manto, que

é imposto a despeito meu, traduza somente os suspiros e as falhas de uma existência que não conseguiu se expressar (CARDOSO, 2012, p. 266).

De acordo com Compagnon (2012, p. 31), como um “exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo”. Citando Zola, ele compartilha a ideia de que a verdade dita pelas obras-primas dos romances contemporâneos fala mais do homem e de sua natureza que quaisquer obras de filosofia ou de história crítica. Os escritos diários de Cardoso tornaram-se, pois, exercícios reflexivos sobre a experiência cultural de uma época com vários indícios literários que ajuízam ideias e concepções de um tempo histórico. É possível observar nos escritos diários cardosianos que compreendem os anos de 1942 a 1962, a evolução de pensamento e alternância de visões e perspectivas da época.

Para uma abordagem mais específica dos escritos íntimos de Lúcio Cardoso, far-se-á uma análise dessa literatura à luz dos estudos de Philippe Lejeune sobre o subgênero diário.

Os vestígios da escrita cotidiana

Philippe Lejeune é um dos pesquisadores que se propõe a investigar as escritas que se amparam nas narrativas do eu. Na obra intitulada *O pacto autobiográfico* (2014), estabeleceu definições e diferenças entre os gêneros e subgêneros da autobiografia e o próprio conceito de pacto autobiográfico em que o autor institui com seu leitor parâmetros para identidade entre o narrador e o autor dos textos.

Lejeune descreve a escrita cotidiana como "uma série de vestígios datados" cujos traços invariáveis seriam a fragmentação e a repetição podendo ter formas, motivações e conteúdos diversos, além de estar disponível em vários suportes como cadernetas, cadernos, agendas, folhas soltas, e, atualmente, no ambiente virtual:

No início, os diários foram coletivos e públicos, antes de entrarem também na esfera privada, depois individual, e, enfim, na mais secreta intimidade. Digamos apenas que um diário serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor (grupo ou indivíduo). Quanto ao conteúdo, depende de sua função: todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário. [...] O diário é, em primeiro lugar, uma *lista de dias*, uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo. Mas ele também foi capaz de se transformar em outra coisa (LEJEUNE, 2014, p. 301-302).

Em suas proposições, ele reforça que o diário deve refletir o pensamento de um determinado momento presente, sem indagações sobre o futuro, com a certeza de não ter

sofrido modificações. Ainda que existam diários lapidados para uma possível publicação, com valor literário, segundo ele, a partir de futuras alterações, os mesmos perderiam “a autenticidade do momento” (LEJEUNE, 2014, p. 300). Considerando-se as assertivas de Lejeune, os diários de Lúcio Cardoso não teriam uma classificação única, além da escrita cotidiana, mesclariam características da autobiografia e do memorial.

A escrita cardosiana é caracterizada por sua fragmentação e intensa reflexão literária. Em seus escritos diários, Cardoso não estabelece compromisso com o tempo e não pretende obedecer a uma rígida sequência cronológica. Antônia Cristina de Alencar Pires atesta que, embora os diários pretendam ser arquivos pessoais refletores da imagem do diarista, Cardoso rompe com essas regras de formalidade com notas esparsas "tal qual um espelho partido que, longe de refletir uma imagem inteira do seu autor, revela-a fragmentada, ainda que muitas vezes o diarista busque uma unidade identitária" (PIRES, 1998, p. 97).

Como afirma Lejeune, o diarista, enquanto escritor no presente, deixa um rastro de memórias que poderá ser o destino dessa leitura, no futuro (LEJEUNE, 2014, p. 302), por sua vez, Cardoso classifica o diário como uma “crônica de gemidos” que jamais poderia ser um relato constante, “um rio descontínuo e sem desfalecimento” que fosse delineando a vida (CARDOSO, 2012, p. 387). Ele atesta o caráter fragmentário e inconstante de seus escritos cotidianos. Não pretende produzir um diário de confidências e de fatos diários, mas um laboratório de escrita onde possa se expressar, compartilhar pensamentos e sensações e testar novas formas de narrativa.

As várias utilidades dos diários

Ainda que os diários de Lúcio Cardoso tenham passado por cortes e adaptações em sua escrita, visando a sua publicação, é possível observar que eles mantêm, em sua essência, muitos traços que se identificam com o perfil de diários apresentado por Philippe Lejeune (2014), no que tange, principalmente, a sua utilidade. Nas premissas desse autor, os diários podem ser utilizados, dentre outras necessidades, para conservar a memória, sobreviver ao tempo, como forma de desabafo, de conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e, claro, pelo hábito e gosto de escrever.

Como forma de *conservar a memória*, Lejeune declara que o diário é escrito para si mesmo e funciona como um arquivo de testemunho, incapaz de deixar que as fantasias e as reconstruções da memória tomem às rédeas no momento de reencontrar os elementos do passado. A escrita do diário, nesse sentido, oferece a possibilidade de construção da memória

com identidade narrativa. “O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, ‘disco rígido’ e memória viva” (LEJEUNE, 2014, p. 302). Os diários de Lúcio Cardoso corroboram com essa visão de Lejeune. Tais escritos não somente oferecem pistas sobre o pensamento cardosiano, como também, em sua essência, exprimem a construção narrativa contida nesses escritos. Em causa própria, Cardoso alega: “Não discuto o mérito da obra a ser feita – é mesmo possível que não interesse a ninguém – mas só ela me explica perante mim mesmo e é o único testemunho que posso apresentar de uma existência que, devidamente examinada, é inútil a toda gente” (CARDOSO, 2012, p. 239).

A questão do tempo parece ser essencial ao estudo dos diários. O escritor encontra-se numa encruzilhada: manter uma relação subjetiva com a escrita ou escolher uma escrita de identificação universal numa posição neutra: "O diário representa a sequência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se quando presente a metamorfose perigosa a que está exposto" (BLANCHOT, 2011, p. 20).

O recurso do diário enraíza o movimento de escrever no tempo, preservado por sua data. Porquanto, Lejeune confere ao diário a denominação de vestígios: "Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas a de fixá-lo em um momento-origem" (LEJEUNE, 2014, p. 301).

Nem todos os vestígios dos diários cardosianos são datados. Sobre o tempo, contudo, Cardoso (2012) tece vários comentários em seus diários. Em um deles afirma não existir nem o ontem, nem o amanhã, apenas o momento em que se vive: “Entre essas ilhas de noite e alvorada que se chamam passado e futuro, o hoje, o instante que nos faz respirar e nos possui entre seus dedos implacáveis, colore-se com a única tinta possível”. Ressalta que nem sempre o momento que se expressa é real e perfeitamente verdadeiro. Para Cardoso, há momentos nos quais, pela força do sofrimento, perde-se todo o contato com o existente e “somos apenas o ponto de encontro, confuso e tumultuário, das pobres sensações que conseguimos abrigar no coração”. Sensações descritas como emoções perdidas, pressentimentos, ânsias de uma vida ainda não atingida, como se não fosse própria, mas já na eminência de ser assimilada pelo sangue como uma revelação (CARDOSO, 2012, p. 216).

Refletindo-se ainda sobre o tempo, o diário se apresenta, para Lejeune, como forma de *sobreviver*. “Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro” (LEJEUNE, 2014, p. 303). Para ele, o diário sempre será escrito com a intenção de ser lido por alguém em um determinado tempo futuro, servindo tanto para a sobrevivência de uma memória individual

quanto para a formação de uma memória coletiva. O simples fato das publicações dos diários de Lúcio Cardoso terem ocorrido, uma parte em vida, e a outra após sua morte, já corroboram com essa função do diário apresentada por Lejeune. No entanto, Lúcio é bastante enfático e, em determinado momento, questiona quem se interessará por essa sobrevivência em seu próprio diário:

Decisão de não publicar mais os meus “Diários” senão em conjunto, e sob outro título – provavelmente “Itinerário de um escritor” ou qualquer coisa no gênero. Não creio que eu interesse a ninguém, e aos pedaços, esse constante ser que me forma e que eu com uma vivacidade tão à tona, esmiúço incansavelmente para um possível leitor. (CARDOSO, 2012, p. 508).

O diário também poderia servir para *desabafar*, “é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real” (LEJEUNE, 2014, p. 303). O diário se apresenta, dessa forma, como o amigo mais próximo a que tudo se confia, é nele que se pode fazer os desabafo que talvez não fossem feitos de outra forma. Cardoso, embora saliente que grande parte desse tom de desabafo tenha sido excluído de seus escritos, também o assume ao confessar: “Este Diário é uma súplica de remorso e de consciência culpada. Tenho agora outro remorso, é de não ter ido até o fim, de não ter perseguido até a fronteira, as sombras que sempre me acenaram de lá”. (CARDOSO, 2012, p. 359).

Segundo Santos, com o nome em evidência nos jornais após a publicação de *Crônica da casa assassinada* (1959), Cardoso encontraria condições propícias para concretizar um antigo projeto: “a publicação de um diário íntimo inspirado nas leituras daqueles elaborados por André Gide e Julien Green, cujas obras admirava” (SANTOS, 2008, p. 52).

Numa coluna de um jornal da época, Mauritônio Meira revelava detalhes sobre a futura publicação numa espécie de *marketing* do livro que seria publicado pela editora Elos no final do ano de 1960, e não em julho como informado inicialmente:

Vão ser publicados, finalmente os cinco volumes do *Diário íntimo* do romancista Lúcio Cardoso. Simões planejou o lançamento da primeira edição para julho, anunciando que guardará a composição do livro para uma segunda edição “que será necessária imediatamente”, dado o grande interesse que o livro despertará. (MEIRA, 1960, p. 6).

Meira salientava as temáticas polêmicas do livro, como a homossexualidade, a fim de gerar expectativas e a curiosidade do público leitor, embora Cardoso não tenha tratado do tema tão explicitamente no livro.

Pires destaca o registro das leituras e a filiação literária, bem como a temática da religiosidade bastante presente na narrativa diária. O gosto pela confidência e a atração por essa tipologia textual se fazem presentes em outras obras cardosianas. Pires cita como exemplo *Crônica da casa assassinada* (1959) que “mimetiza a escrita de diários, cartas e depoimentos” (PIRES, 1998, p. 102).

O diário também é uma possibilidade de *conhecer-se*. Lejeune defende essa utilidade quando afirma que “o papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. [...] É certo que só é possível viver com alguma autoestima, e o diário será, como a autobiografia, o espaço de construção dessa imagem positiva” (LEJEUNE, 2014, p. 303-304). Por meio do diário, de sua leitura, tem-se a possibilidade de se enxergar a si próprio através do olhar do distanciamento, permitindo uma construção contínua e positiva, experiência essa à qual Cardoso não se furtou:

Como é difícil encontrar a si mesmo: tanto tempo perdido, tantas amizades destruídas, tanta palavra esquiva e abandonada que mais tarde se transforma em veneno, tanto rumor, tanta vaidade inútil, para finalmente encontrar um pouco de mim mesmo – esta leveza, esta ausência de paixões, este coração de criança – ouvindo três sonatas de Schubert. (CARDOSO, 2012, p. 400).

Em várias ocasiões, deixou registrado como a leitura de seu diário alterava profundamente a construção de si e de suas impressões. Em outra de suas anotações desse caráter revisional afirma: “Revendo o primeiro volume do *Diário* para publicação – quanta coisa me parece inútil, que eu poderia ter deixado de dizer” (CARDOSO, 2012, p. 443).

Na função de *deliberar*, Lejeune reforça que “o diário está voltado para o futuro. [...] Escrever força a formular os desafios e os argumentos, deixando vestígios que poderão ser repensados” (LEJEUNE, 2014, p. 304). Para ele, o diário é local de reflexão, servindo de construção para o futuro, com o registro das impressões que podem ser revistas, no sentido de tomar decisões. Assim, Cardoso também se utilizava dos seus diários. Em uma passagem fica clara a possibilidade deliberativa contida na leitura de seus escritos e uma de suas mais importantes funções:

Há exatamente um ano, iniciava eu este *Diário*. Através de tantas lacunas e tropeços, de tantas ausências e esquecimento, vem sendo ele, na verdade, o único itinerário válido da minha vida. Não sei qual é a força que comanda a necessidade das coisas, mas sinto-me percorrido por tendências e opiniões tão contraditórias, que o esforço para fixar-me é a origem do nascimento destes cadernos. (CARDOSO, 2012, p. 293).

Sérgio Barcellos alega que os estudos de Lejeune colocam os leitores de diários em dois papéis extremos: confidente ou *voyeur*. Segundo ele, há “no repertório diarístico

diversos exemplos de leituras consentidas, de leituras invasivas e de diários impotentes – porque mortos ou incapacitados – diante da intromissão do leitor voyeur, ou expectante, diante do convite do leitor confidente" (BARCELLOS, 2007, p. 49-50). Além dessa escolha inspirada em Lejeune, Barcellos aposta em outra opção em que o leitor seja partícipe ou "presença ostensiva, subliminar" na tentativa do reconhecimento de si próprio na gênese narrativa.

Para Martins (2013, p. 129), os diários estabelecem o espaço de um sujeito que se volta para si mesmo num mergulho no "eu", buscando o autoconhecimento através das experiências vividas. "Por que ler um diário? Quais as razões que movem o leitor para a literatura confessional? Seria apenas a curiosidade? Um consolo talvez? Ou uma identificação com os problemas pessoais do autor?" Refletindo sobre questões comuns aos pesquisadores da escrita confessional, Martins conclui que, de acordo com o conceito de introspecção, o autor de diários busca "na criação literária a emergência de si mesmo, num processo contínuo de autoconhecimento", processo esse que recria experiências vividas pelo desdobramento do "eu" numa reconstrução de si mesmo. Seria uma das possibilidades de identificação dos possíveis leitores da escrita de si (MARTINS, 2013, p. 129).

Por sua vez, Pires justifica seu interesse em pesquisar diários por serem escritos que envolvem a questão da memória subjetiva e da memória cultural. Ainda que sejam pertencentes ao terreno memorialístico, os diários não precisam, necessariamente, pertencer ao terreno autobiográfico. A autora adverte que sempre houve controvérsias quanto ao valor dos diários íntimos, bem como indefinições de classificação e gênero e acusações de serem uma realização narcisista até que fossem reconhecidos pelo seu valor literário (PIRES, 1998, p. 95).

Manter um diário significaria enclausurar-se, distanciar-se do mundo e das pessoas? De acordo com Lejeune, essa premissa não se sustentaria diante dos grandes gênios que mantiveram diários e se destacaram pela sua criatividade, em nada prejudicada por essa prática íntima. Cita Stendhal, Delacroix e Victor Hugo entre outros, cuja criatividade e imaginação não poderiam ser questionadas e muito menos o interesse destes pelo mundo (LEJEUNE, 2014, p. 308).

Outro questionamento a ser desconstruído seria a atribuição de temperamentos fracos ou perturbados à personalidade dos diaristas. Lejeune indaga: "Como transformar o 'foro íntimo' em campo de defesa onde recuperamos as energias e buscamos forças? O diário pode trazer encorajamento e apoio" (LEJEUNE, 2014, p. 304-305). Para ele, a prática do diário pode oferecer resistência frente aos obstáculos da vida. Talvez o maior exemplo na

história contemporânea desse estilo esteja contido no diário de Anne Frank que, durante a Segunda Guerra Mundial, protegida em um esconderijo, serviu-se de seu diário para registrar, numa atitude de resistência, as atrocidades a que os judeus foram submetidos.

Nos diários de Lúcio Cardoso não estão explícitas passagens de uma resistência a adversidades de proporções tamanhas como o assolamento de uma guerra, mas, nas entrelinhas de sua escrita diária, pode-se observar outra forma de resistência. Cardoso publica em seu diário uma carta escrita a um frade e que nunca fora encaminhada. Nessa carta, ele expõe seus conflitos e anseios amalgamados à sua fé. Ele se reconhece confiante na misericórdia divina para com suas faltas, dentre essas, cita sua escrita como uma chaga, um mal do qual não pode fugir. Assim, confessa:

Não meu caro Frei..., não nos salvamos com um retiro de um mês, e nem coordenamos assim tempestades que não existem. Um problema existe, sim, e grave, mas há vinte anos que eu me debato dentro dele, e é possível que, ultrapassando-o, nada mais me afaste desses sacramentos que são a base de toda a vida eterna. Este problema sou eu mesmo, simplesmente. Não preciso ferir a natureza particular de meus defeitos, para confessar que unicamente eles me impedem uma submissão total à Igreja – é que, lá dentro, esses defeitos que sou eu mesmo, não teriam lugar e, sem eles, no momento eu não consigo imaginar-me bem. (CARDOSO, 2012, p. 323).

A resistência à submissão religiosa na tentativa de solucionar um problema íntimo é latente. Lúcio Cardoso não se enquadrava em dogmas religiosos, apesar de se observar, em seus escritos íntimos, diversas passagens em que, de alguma forma, aborda a religiosidade, quer seja através de críticas às passagens bíblicas, como as que aparecem em “Diário 0”, quer seja através de confissões em que demonstra fé quando declara:

Não acredito que tenhamos perdido Jesus Cristo, como tantos homens de ideias gostam de apregoar [...]. Reflito isto amargamente, enquanto penso num outro Jesus Cristo, despojado e nu, com o corpo coberto de cicatrizes. E passo e torno a passar diante da igreja iluminada, sem coragem para entrar, sentindo que meu lugar não está ali, e que lá dentro só existe um grande espaço esvaziado da verdadeira grandeza. Uma grande onda de ternura se apossa de mim e caminho mais depressa, sentindo que o ar se torna mais leve e que já não me acho tão sozinho. (CARDOSO, 2012, p. 325).

Por meio de seus pensamentos e reflexões, que tangem em grande parte às questões do homem no mundo, à sua religiosidade, sexualidade e seu projeto literário, Cardoso resiste. Não há como separar totalmente esses termos, pois, como na vida, em sua obra tudo isso também se aglutina e explana ao leitor muito de quem foi o homem, o escritor e o diarista Lúcio Cardoso:

Durante muito tempo procurei obter uma visão pessoal do mundo, e não consegui senão quando obtive uma visão pessoal de mim mesmo. (Não sei bem a quem possa

interessar tais afirmativas, mas sou um homem eminentemente gratuito). Reafirmo, em vez de limitar o mundo por ideias falsas que seriam simplesmente adotadas por mim, apenas o limitei a uma expansão do meu ser, a uma dilatação interior que me garantiu um pleno conhecimento e uma avaliação mais ou menos autêntica do existente. Porque não se cria nada vindo do exterior – a velha verdade – mas em permanente colaboração com as forças mais obscuras e mais indeterminadas que nos percorrem. (CARDOSO, 2012, p. 533).

Como possibilidade de *pensar* por meio da escrita, Lejeune reflete que “a forma do diário desloca a atenção para um processo de criação, torna o pensamento mais livre, mais aberto a suas contradições, e comunica ao leitor a dinâmica da reflexão tanto quanto seu resultado” (LEJEUNE, 2014, p. 305). É como se o diário oferecesse suporte à criação literária e à vida como laboratório para as narrativas. Essa utilidade do diário compreende todas as outras apresentadas, resguardando suas respectivas peculiaridades.

Por fim, quanto à última utilidade do diário apresentada por Lejeune, qual seja, *escrever*, o autor enfatiza que “mantém-se, enfim, um diário porque se gosta de escrever. É fascinante transformar-se em palavras e frases. [...] O prazer é ainda maior por ser livre. [...] Pode-se escolher as regras do jogo” (LEJEUNE, 2014, p. 305-306). De forma semelhante, para Cardoso, o diário é antes de tudo o gosto pela escrita. Em uma passagem específica, ele próprio responde a essa indagação:

Por que escrevo? Infindável é o número de vezes que já fiz a mesma pergunta e sempre encontrei a mesma resposta. Escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência. [...] – para que me escutem se morrer agora. E depois, é inútil procurar razões, sou feito com estes braços, estas mãos, estes olhos – e assim sendo, todo cheio de vozes que só sabem se exprimir através das vias brancas do papel. (CARDOSO, 2012, p. 244).

Como tantas vezes deixou registrado em seu diário, escrever para ele tratava-se de suprir o silêncio e a solidão que sentia dentro de si. Seu compromisso era com a escrita em si, se o que escrevia agradava ou era considerado verdadeiro para outros, isso não o preocupava muito, conforme se verá a seguir.

Reflexões sobre os diários e a verdade

Outro aspecto que se pode destacar em relação aos diários é o que Martins denomina de escrita intencional, quando o escritor escreve com a presença de um leitor implícito: “a escrita íntima intencional também exige do autor um compromisso estético, deixando de ser um livre fluxo de desabafo para tornar-se uma obra literária” (MARTINS,

2013, p. 128). Essa consciência da possibilidade de publicação, bem como o diálogo implícito entre autor e leitor, pode ser observada em vários trechos de *Diários*.

Em “Diário 0”, na nota introdutória à publicação do primeiro grupo de escritos, Cardoso escreve: “Quando estas anotações foram primeiro tomadas, havia a intenção firme de uma publicação posterior integral e sem qualquer retoque na sua redação instantânea” (CARDOSO, 2012, p. 39). Esse primeiro comentário é complementado com a informação de que seriam necessários retoques e cortes ao conteúdo para fins de publicação. Esse primeiro conjunto de escritos, bem como sua nota introdutória, ficaram inéditos até 2012.

Em outro trecho, reflete sobre as motivações da escrita de um diário: “Escrevo para que me escutem – quem? Um ouvido anônimo e amigo perdido na distância do tempo e das idades” (CARDOSO, 2012, p. 244). Cardoso reflete junto aos seus possíveis leitores sobre a necessidade da escrita para vencer o tempo e procura a identificação de um ouvido amigo com quem possa compartilhar suas angústias e reflexões. Questiona-se sobre o futuro, pergunta-se que olhos tombarão sobre suas notas, olhos, descritos como “frios e desinteressados” (CARDOSO, 2012, p. 469), olhos que não arrancarão da frase a real experiência vivida, pois jamais terão a ciência exata sobre o momento compartilhado e descrito no diário. Duvida da sua própria capacidade de representar a verdade e da possibilidade do leitor de compreensão de tais sensações e pensamentos, pois os diários seriam feitos de momentos e do entendimento de sensações “furtivas e precárias”. Segundo André Seffrin, na maré contrária a maioria dos escritores de sua geração, Lúcio tinha consciência de suas limitações e uma noção nítida da abertura de possibilidades da escrita que realizava: “Poucos autores nacionais terão se espelhado tanto na obra a ponto de fazer dela a história das suas frustrações e angústias, dos seus medos e conquistas” (SEFFRIN, 2009, p. 10).

Pires assevera que as experiências subjetivas refletidas nos diários de Cardoso mesclam-se ao contexto cultural e sócio-político da época: “lembranças de pessoas, de lugares e de leituras aparecem entre notas em que o escritor faz profundos questionamentos de cunho existencial” (PIRES, 1998, p. 96), revelando de fato o que o escritor viveu, sentiu e observou: “Os diários, por serem textos datados, contêm implícita ou explicitamente informações sobre o contexto da época em que foram escritos” (PIRES, 1998, p. 101). A pesquisadora evidencia, também, que essas informações passam pelo filtro das experiências pessoais do diarista que reflete tanto seu modo de ver o mundo como seu posicionamento ideológico. Além dessas informações que são fontes para a memória histórico-cultural, os diários de Cardoso descrevem suas leituras e seu processo de produção ficcional e artística.

Sobre um de seus romances, Cardoso expõe em diversos trechos a dificuldade em achar a forma exata da expressão: “Luto em vão com o terceiro capítulo de *O viajante*. Parece-me, não sei, que não tinha seu desenvolvimento suficientemente amadurecido. [...] Tenho de refazê-lo todo e fico imaginando o tempo que sobra, até julho, data que marquei para concluir este romance” (CARDOSO, 2012, p. 447-448). Após escrever várias versões para esse romance, Cardoso o deixou inacabado, sendo uma dessas versões publicada postumamente em 1973.

A questão da publicação dos diários na contemporaneidade parece ser menos problemática do que o era no final do século XIX e início do século XX, pois o escritor atual encontra-se em outro plano em relação à escrita e aos leitores. A globalização e a virtualidade são realidades que por si já expõem as ditas “confidências”, mudando a referência do que é público e do que é privado. Para Cardoso, publicar seus diários ainda em vida, na década de 1960, época em que não havia tantas publicações desse gênero, era uma atitude inovadora. Ditas em relação a um momento específico e lidas posteriormente como uma verdade fundamental aplicada a quaisquer situações, as palavras estariam sujeitas às modificações do tempo e ao amadurecimento das ideias do escritor. Em prefácio escrito para acompanhar o segundo volume do diário, mas não publicado à época, Cardoso adverte:

A tarefa do verdadeiro escritor [...] é pressentir por onde as ideias ressuscitam. O que outrora me deixava indiferente, hoje me é instrumento de paixão, não por um orgulho [...] de quem não se entrega à evidência dos fatos, mas por um sofrimento consciente que me adverte da sinceridade da minha vocação. Aqui e ali, por erros circunstanciais, posso ter falseado o pé e dito mais do que pretendia – jamais do que devia. Pode parecer, nesta grande festa democrática que viu nascer o meu caderno, que prossegui dedilhando solitário a minha lira de entusiasmos atrasados. Por mim, acreditava estar inaugurando uma das coisas mais novas do mundo. (CARDOSO, 2012, p. 179-180).

A verdade relativa nos escritos ficcionais ou confessionais é motivo de estudo de Foucault quando afirma que “a escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva” por ser uma maneira de combinar a autoridade do já dito – com a singularidade da verdade que lhe é própria – com a particularidade da aplicação ao momento e à circunstância do seu uso posterior (FOUCAULT, 1992, p. 141). Dessa forma não há garantias de que a verdade presente nos escritos seja a mesma encontrada na interpretação da leitura feita posteriormente sob outras circunstâncias. A escrita, seja ela ficcional ou não, está sujeita às interpretações da leitura de um outro que não coincidirá com o momento da escrita.

Cardoso, consciente dessa perspectiva da leitura-outra, conclui que “a verdade inteira jamais poderá ser dita. O importante é escrever aquilo que nos ocorre – sua ‘verdade’, seu ‘peso’, virá depois, se houver necessidade disto” (CARDOSO, 2012, p. 447).

Blanchot assegura que aquele que se utiliza do recurso de escrita diarística não quer romper com a felicidade, a conveniência de dias que sejam verdadeiramente dias, enraizados no tempo e momento da escrita, pela data: “Talvez o que é escrito já não seja mais do que insinceridade, talvez seja dito sem preocupação do verdadeiro, mas é dito com a salvaguarda do evento, pertence aos negócios, aos incidentes, ao comércio do mundo, a um presente ativo” (BLANCHOT, 2011, p. 20-21). Embora escrito no presente, o tempo dessa escrita tem uma duração que pode ser considerada nula ou insignificante. Mesmo sujeito à reescrita, o momento descrito no diário não tem retorno, pertence já ao passado, mas inscreve-se e avança para o futuro quando poderá ser relido e ressignificado de outras verdades.

Para Cardoso, o ideal para um diário não seria um processo constante de autoanálise, para ele, considerado como enfadonho, sem grandes novidades, mas sim “alguma coisa que participe da invenção. Gênero híbrido, a ser tentado” (CARDOSO, 2012, p. 270).

Na concepção de Pires, ao qualificar o diário de “gênero híbrido”, Cardoso justifica a necessidade de inserir a invenção em sua narrativa diária, bem como a necessidade de inscrever a própria vida e suas experiências pessoais na obra ficcional (PIRES, 1998, p. 102). Tais necessidades poderiam ser interpretadas como uma ressignificação do conceito da narrativa confessional.

Considerações finais

A literatura intimista, introspectiva e de caráter psicológico de Lúcio Cardoso, por tantos estudada e tantas vezes analisada em seus romances ficcionais, se vê refletida, da mesma forma, em seus escritos diários. A presença da perspectiva de si mesmo como um outro a ser desnudado é nítida em seus textos. Cardoso, que não se furtava a escrever sobre a verdade, apenas tentava demonstrar que não existe uma realidade única e basilar em que se possa amparar, pois, ele próprio se encontrava refletido em vários espelhos e fragmentos de reflexões filosóficas que, por vezes contraditórios, refletiam temas de sua ficção: a loucura, a homossexualidade, o incesto e o mal como intrínseco ao ser humano.

O fato de se escrever um diário reforça o desejo de pensar sobre os vários registros ali inseridos, sejam eles de caráter memorialístico, descritivo ou apenas do registro cotidiano. No entanto, ao se referenciar essa utilidade do diário à escrita de Lúcio Cardoso,

pode-se notar que o diário, para ele, serviu, em grande parte, como laboratório de sua escrita literária. Por meio da escrita íntima de Cardoso o leitor percebe como os registros de suas leituras, as reflexões acerca delas e, principalmente, os depoimentos de sua criação literária foram fortemente influenciados pela experiência do exercício do diário. Sua leitura revela, ainda, a materialidade da criação ficcional: a relevância da criação de um ambiente onde as personagens se fizessem independentes e pudessem criar vida, assim como o próprio Lúcio se fazia personagem do seu diário.

Por fim, cabe ressaltar que os vestígios dessa escrita fragmentada, sem autoridade de datas e fatos nos diários e demais escritos cardosianos, é fonte fidedigna da construção de uma identidade memorial. Além disso, retrata o processo de construção literária desse escritor e serve de testemunho da projeção de um homem que busca vencer o seu tempo.

Referências:

BARCELLOS, Sérgio. Aproximações: teorias contemporâneas da literatura, identidade e diários. **Terra roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 9, p. 44-55, 2007. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/>>. Acesso em 20 jan. 2014.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

CARDOSO, Lúcio. **Diários**. Organização de Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

GLIKSOHN, J.-M. “Julgar”. In: BRUNEL, P. et al. **A crítica literária**. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 59-78.

LEJEUNE, Philippe. “Um diário todo seu”. In: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização Jovita Maria G. Noronha. Trad. de Jovita Maria G. Noronha, Maria Inês C. Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 297-309.

MARTINS, Anna Faedrich. “Os perfis da literatura de introspecção: o diário em Vergílio Ferreira e a autoria na autoficção”. **Desassossego**, São Paulo, v. 1, jun. 2013, p. 125-138.

MEIRA, Mauritônio. “Vida literária”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 maio 1960, p. 6.

PIRES, Antônia Cristina de Alencar. “A voragem da escrita: considerações sobre o diário de Lúcio Cardoso”. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). **Lúcio Cardoso – a travessia da escrita**. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 94-105.

RIBEIRO, Ésio Macedo. “Apresentação”. In: CARDOSO, Lúcio. **Diários**. Organização de Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 9-19.

SANTOS, Cássia dos. “Vicissitudes de uma obra: o caso do Diário de Lúcio Cardoso”. **Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 8, n. 39, jan./jun. 2008, p. 51-78.

SEFFRIN, André. “Uma gigantesca espiral colorida”. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 7-13.

DIÁRIOS: THE CONFSSIONAL WRITING OF LUCIO CARDOSO UNDER THE LIGTH OF PHILIPPE LEJEUNE'S THEORY

Abstract

Starting from Philippe Lejeune's studies on self writing that appear in the book *O pacto autobiográfico* (2014), the present research focuses on the work *Diários*(2012) by Lúcio Cardoso (1912-1968) in its most recent edition organized by Ézio Macedo Ribeiro. In his study, Lejeune dedicates a chapter to confessional writing, considering it a subgenre of autobiography and explaining the several uses of keeping a journal. The Lúcio Cardoso's journals are a source of research for those who want to know more about the confessional writing of this writer and for those who wish to follow the way of production of his novels. They reveal, in essence, traces of introspection and fragmentation, these features will be present in his work as a whole. Interweaving the intimate writings of Lúcio Cardoso with Lejeune's considerations, we aim at elucidating Cardoso's text, regarded here as a starting point to understand his literary, political and religious concepts besides other themes discussed in his journals.

Keywords

Confessional writing. Lúcio Cardoso. Journal. Philippe Lejeune.

A escrita de si: história e memória em Diários de Motocicleta

Christiane Silveira Batista³²

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Paulo Custódio de Oliveira³³

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Recebido em: 20/02/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

A escrita de si é composta por toda gama de narrativas da memória, incluindo o diário íntimo, que neste estudo é compreendido segundo as definições de alguns autores como Maurice Blanchot (2005). O diário se constitui como um documento que pode abordar desde aspectos políticos, sociais e históricos, até os relatos de viagem. Ou ainda ser uma mescla de tudo isso, como ocorre em *Diários de Motocicleta* (2005) - obra que é uma das edições do primeiro diário escrito por Ernesto Guevara de la Serna quando ainda não havia se tornado o “Che”. Nesse documento o autor-narrador revela não apenas o itinerário de sua primeira grande viagem, mas também faz considerações acerca do que viu, sentiu e viveu. Seu texto expõe situações que ficaram registradas em suas anotações e em sua memória – já que a obra foi revisada e narrativizada por ele cerca de um ano após o término da viagem – e se configura como uma tentativa do autor de conhecer a si próprio e a seus conterrâneos latino-americanos por meio da escrita. Já o leitor é um convidado a desfrutar de um passeio pela América Latina e a refletir sobre o que lê.

Palavras-chave

Diários de Motocicleta. Escrita de si. Diário íntimo.

³² Mestranda em Letras, na área de Literatura e Práticas Culturais, pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Graduada em Letras - Português/Inglês pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), especialista em Língua Espanhola pela Faculdade Internacional Signorelli e integrante do Grupo de Estudo InterArtes/UFGD.

³³ Doutor em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Professor Adjunto II da UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados. Coordenador do Grupo de Estudo InterArtes/UFGD.

Introdução

“Esse vagar sem rumo por nossa “Maiúscula América” me mudou mais do que imaginei”
(Ernesto Che Guevara, tradução nossa).

Página |
123

Registrar o que acontece na vida cotidiana em diários íntimos tem sido uma prática universal. Esses relatos pessoais revelam experiências individuais e coletivas que, quando são passadas de documentos privados a públicos, podem indicar aos leitores alguns aspectos históricos e sociais vistos por meio de outros “olhos”: os da subjetividade.

Os diários, que ao longo dos anos vêm sendo considerados como arquivos pela história, auxiliam na (re)configuração do passado, pois são compostos por “uma multiplicidade de histórias parciais, de cronologias heterogêneas e de relatos contraditórios” (COMPAGNON, 2012, p. 219). Ao resgatá-los e/ou publicá-los, há uma (re)construção da identidade de certa comunidade, tendo em vista que ela é constituída por muitas versões da história, é mutável, inconstante e formada de acordo com as “estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2005, p. 51). Ou seja, nunca está finalizada.

Além de auxiliar na formação identitária de um grupo social e de ser uma peça do quebra-cabeça na construção dessa história, o diário é também um importante instrumento de conhecimento das angústias e expectativas de um povo em um dado momento. Isso porque essa escrita revela uma percepção do autor-narrador sobre seu entorno, que “corresponde às estruturas profundas de uma visão de mundo, a uma consciência de si e a uma consciência do mundo através dessa consciência de si” (COMPAGNON, 2012, p. 65).

Utilizando-se desse tipo de narrativa, “Che” Guevara escreveu, ao longo de sua vida, diversos aspectos de sua rotina, de suas viagens e de seus ideais. Entretanto, apenas uma delas contempla um lado um tanto quanto desconhecido dessa figura emblemática: o do homem antes de ser um guerrilheiro, antes de ser um mito, antes de ser o “Che”. Quem o escreve é “apenas” Ernesto Guevara de la Serna.

O diário em questão é sobre sua primeira grande viagem, realizada entre 1951 e 1952, junto a seu amigo Alberto Granado, quando percorreram cinco países da América Latina. Eles se locomoveram, inicialmente, de moto e, depois de abandoná-la por problemas mecânicos, a pé ou de carona, segundo as possibilidades que lhes eram acessíveis.

Durante a viagem, Ernesto Guevara registrou o que viu e viveu por meio de anotações, que foram revisadas e narrativizadas cerca de um ano após o término da viagem,

sob o título provisório de *Mi primer gran viaje*. Esse material só obteve sua primeira publicação em 1994 e manteve o título proposto inicialmente por ele.

Já em 2005, a mesma obra é publicada com novo título: *Diarios de Motocicleta*. Nessa última edição, podem ser notadas algumas outras diferenças editoriais, como capa, fotos, prefácio, posfácio, comentários e introdução, completando, assim, as alterações efetuadas em relação à primeira edição. A modificação desses recursos configura-se em uma estratégia para captar novos leitores, já que “a transformação das formas através das quais um texto é proposto autoriza recepções inéditas, portanto, cria novos públicos e novos usos” (CHARTIER, 2002, p. 76).

Essa versão de 2005, ainda não traduzida para a língua portuguesa, é o cerne da presente reflexão, pois, mediante os excertos do livro, busca-se verificar algumas características históricas e sociais do período, a partir do olhar crítico e questionador do autor. Pretende-se ainda elucidar os recursos utilizados para indicar ao leitor como deve ser feita a leitura do texto, assim como apresentar o próprio conceito de diário íntimo.

O que é um diário?

De acordo com o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2004, p. 121), um diário narra “desde os episódios políticos até a pura introspecção, passando pelo registro crítico dos cenários e das peripécias que as viagens propiciam, ou pelos embates da vida literária”. É, portanto, um gênero híbrido: pode ser um discurso puramente histórico ou não conter nada de história, bem como ser um texto puramente literário. Ou melhor, o diário poder conter tudo: fatos históricos, política, autobiografia, ficção, cartas, fotos.

Sendo assim, na escritura de um diário não há regras: são permitidas as digressões, os devaneios, as reflexões e até os espaços em branco. Pode-se escrever sobre tudo o que quiser, na (des)sequência que convier. No entanto, uma única regra parece ser a essencial: a noção de tempo. Como afirma Blanchot (2005),

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. (BLANCHOT, 2005, p. 270)

Logo, ainda que livre para conter uma diversidade de documentos e de fatos, ele deve ser escrito e organizado em ordem cronológica dos dias, sendo essa uma de suas

principais características. Essa cronologia é essencial porque representa os acontecimentos e pensamentos segundo sua ocorrência.

Acerca do diário, um dos pontos amplamente discutidos é se ele é uma autobiografia. De acordo com Philippe Lejeune (2008), há distinções entre a autobiografia e seus gêneros limítrofes: o diário, as confissões e as memórias. Para ele, o diário não cumpre todos os requisitos necessários para ser uma autobiografia, pois falha quanto à “perspectiva retrospectiva de narração”³⁴ (LEJEUNE, 2008, p. 48).

Walter Benjamin também esclarece que nem tudo que uma pessoa escreve sobre si é uma autobiografia, ao afirmar que “recordações, mesmo quando são ampliadas, não representam sempre uma autobiografia [...], pois a autobiografia tem a ver com o tempo, com o desenrolar e com aquilo que constitui o fluxo da vida” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 405).

A hipótese de que o diário não é uma autobiografia em muitos casos é refutada, já que alguns deles contêm uma escrita no pretérito, como ocorre em *Diários de Motocicleta* (2005), que, apesar de contemplar todos os elementos necessários para ser uma autobiografia, segundo os critérios de Lejeune (2008), para este estudo será utilizado no conceito de escrita de si – constituída por documentos como cartas, bilhetes, anotações e outros arquivos pessoais.

A escrita de si se caracteriza por ser uma narrativa em primeira pessoa em que o autor é o narrador e cujas experiências, reais ou ficcionais, são relatadas como sendo uma representação de si e da realidade. Sendo, portanto, bem mais ampla que a autobiografia, por abarcar todo tipo de narrativa da memória.

Outro aspecto relevante da escrita de si é quanto à motivação de um indivíduo para registrar sua vida ou, pelo menos, uma parte dela. Isso conduz a um questionamento sobre as razões do ato de escrever sobre si próprio. Afinal, por que se escreve um diário? Para Blanchot (2005), essa escrita se deve, entre outros fatores, à

ambição de eternizar os belos momentos e mesmo de fazer da vida toda um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza, enfim, a esperança de, unindo a insignificância da vida com a inexistência da obra, elevar a vida nula à bela surpresa da arte, e a arte informe à verdade única da vida [...]. (BLANCHOT, 2005, p. 274)

Ou seja, um diário é escrito como forma de revelar algo além do que pode ser percebido na superficialidade. É um despir-se por meio da escrita, uma tentativa de ver em um suporte material um período de tempo vivido, narrando nele não só eventos de forma objetiva,

³⁴ Perspectiva retrospectiva de narração: narrativa escrita sobre fatos que ocorreram no passado.

mas, principalmente, de forma subjetiva, (res)significando a própria existência. Em suma, é uma tentativa de entender sua própria identidade.

Adentrando o diário

Dadas as especificidades do diário e sua relevância na contribuição da história e da identidade de um povo, assim como na reconfiguração da própria imagem de seu autor, muitas são as considerações que podem ser feitas a partir de sua leitura. Não pretendendo esgotá-las, apenas algumas delas serão estabelecidas aqui, a título de exemplificação, a partir de alguns trechos do livro. Ressalta-se, ainda, que o paratexto³⁵ não será incluído nesse “adentrar” do diário, pois demandaria um estudo específico. Outro ponto que exclui deste estudo o paratexto é o fato de ele ser constituído de escolhas editoriais e não do próprio autor, já que “os autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que outros transformam em objetos impressos” (CHARTIER, 2002, p. 71).

Depois de realizadas as observações pertinentes, inicia-se a seleção de excertos do livro, a começar pelo primeiro capítulo “Entendamo-nos”³⁶. Nele há a explicitação das “regras do jogo” (ECO, 1994, p. 16): o autor deixa bem claro aos seus leitores como devem jogar, ou seja, ler. Uma dessas regras é aceitar que a obra se trata do relato de um momento bem peculiar de sua vida, em que esteve em um determinado roteiro:

Este não é o relato de façanhas impressionantes, não é também meramente um “relato um tanto cínico”; pelo menos não pretende sê-lo. É um pedaço de duas vidas tomadas em um momento que cursaram juntas um determinado trecho, com identidade de aspirações e conjunção de sonhos³⁷ (GUEVARA, 2005, p. 51, tradução nossa).

Nesse primeiro parágrafo, já se evidencia o caráter sonhador do autor-narrador e de seu companheiro de viagem. Depreende-se também que não haverá em suas páginas aventuras notáveis, conferindo, de certa maneira, um tom mais realista ao que será narrado. Embora “o que vivemos, interpretamos ou reconhecemos como nossa realidade, uma vez escrito, torna-se ficção – no seu mais alto grau de semelhança – ou seja, uma representação da vida” (FONSECA, 2005, p. 87).

³⁵ O conceito de paratexto, cunhado por Gérard Genette em 1987, é definido como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” e compreende elementos editoriais como a capa, o prefácio, o posfácio, comentários, fotos, entre outros.

³⁶ “Entendámonos”.

³⁷ “No es este el relato de hazañas impresionantes, no es tampoco meramente un “relato un poco cínico”; no quiere serlo, por lo menos. Es un trozo de dos vidas tomadas en un momento en que cursaron juntas un determinado trecho, con identidad de aspiraciones y conjunción de ensueños”.

No próximo parágrafo é reiterada a confirmação de uma narrativa verídica, quando ele afirma que “o homem, medida de todas as coisas, fala aqui por minha boca e relata na minha linguagem o que os *meus olhos viram*”³⁸ (GUEVARA, 2005, p. 51, tradução nossa, grifo nosso). Nessa sentença, ele pretende deixar claro que é um relato baseado em experiências reais.

Já a partir do próximo trecho, começa-se a notar a qualidade subjetiva e interpretativa do texto, pois ele alega que “minha boca narra o que aos *meus olhos foram contados*”³⁹ (GUEVARA, 2005, p. 51, tradução nossa, grifo nosso). Aqui se observa claramente a oposição: meus olhos viram x aos meus olhos foram contados. Essa singela alteração modifica o tom realista dado no início e agora ele admite que os fatos sejam contados por meio de certa perspectiva: a do seu olhar.

Essa sentença aparece como uma introdução às seguintes, indicando que uma ou outra informação pode não ser comprovada, já que “o relato de viagem nem sempre trata daquilo que o viajante viu, na hora em que viu e como as coisas se deram” (JUNQUEIRA, 2011, p. 49). Porém, o autor destaca que a verdade apresentada por ele é a que importa, remetendo o leitor à suspensão voluntária da descrença⁴⁰, necessária ao se aventurar pelo mundo literário.

Se eu apresento um noturno, creiam-no ou reinventem-no, pouco importa, pois se não conhecem pessoalmente a paisagem fotografada pelas minhas notas, dificilmente conhecerão outra verdade que não a que conto aqui. Os deixo agora comigo mesmo; o que fui...⁴¹ (GUEVARA, 2005, p. 51, tradução nossa)

Nesse fragmento, percebe-se ainda o fato de ele se dirigir diretamente ao leitor, solicitando que acredite no que é contado, sendo essa a regra mais importante desse jogo que é a leitura. Essa interpelação ao leitor não é uma especificidade do gênero diário, mas aqui é utilizada devido às memórias terem sido narrativizadas após o término da viagem, e indicam que, apesar da obra ter tido sua primeira publicação somente cerca de quarenta anos depois de sua escrita, havia a intenção de um dia torná-la pública e de que fosse lida, confirmando que “todo relato pressupõe um leitor” (JUNQUEIRA, 2011, p. 48).

³⁸ “*El hombre, medida de todas las cosas, habla aquí por mi boca y relata en mi lenguaje lo que mis ojos vieron*”.

³⁹ “*mi boca narra lo que mis ojos le contaron*”.

⁴⁰ Termo cunhado por [Samuel Taylor Coleridge](#) (1817) e refere-se ao pacto que o leitor faz ao aceitar não questionar a veracidade dos fatos quando está diante de uma obra.

⁴¹ “*Si presento un nocturno créanlo o revienten, poco importa, que si no conocen personalmente el paisaje fotografiado por mis notas, difícilmente conocerán otra verdad que la que les cuento aquí. Los dejo ahora conmigo mismo; el que fui...*”.

Umberto Eco é um dos críticos literários que também corrobora que toda história tem um leitor e que ele é um componente essencial não só do processo de contar, mas também da própria história (ECO, 1994, p. 7). Sendo assim, esse diário requer um leitor que aceite jogar conforme as regras, o que implica acreditar no que se relata, independentemente de sua comprovação e também não atribuir a responsabilidade do que é relatado ao autor-narrador, porque “não há sujeito sobre quem exercer o peso da lei. O personagem que escreveu estas notas morreu ao pisar de novo a terra argentina, o que as organiza e dá a elas polimento, “eu”, não sou eu; pelo menos não sou o mesmo eu interior”⁴² (GUEVARA, 2005, p. 52, tradução nossa).

Definidas as regras, o leitor, consciente do pacto de leitura que acaba de aceitar, inicia seu passeio, a bordo de uma moto e com a companhia de um jovem cheio de expectativas e anseios. Nessa viagem de motocicleta, o leitor pode conhecer um pouco mais de “Che” e de sua história, assim como um pouco da história da América Latina.

A história nas memórias

O diário, como arquivo das memórias do jovem Ernesto, contém em seus capítulos várias referências históricas, geográficas, sociais e culturais dos lugares em que ele esteve. Sua escrita revela seu olhar crítico e reflexivo diante do que viu, manifestando sua presença no texto não somente por narrar em primeira pessoa, mas sim por introduzir sua opinião de maneira implícita ou explícita.

No trecho “Como cidade, Lima não cumpre o que promete sua longa tradição de cidade dos vice-reis, mas em contrapartida seus bairros residenciais são muito bonitos e amplos e suas novas ruas também são amplas”⁴³ (GUEVARA, 2005, p. 215, tradução nossa), o autor registra suas impressões sobre a cidade de Lima, no Peru. Ele ainda comenta que esperava algo mais da tradicional cidade que abrigou o vice-reino da Espanha, ao declarar que “Lima não cumpre o que promete sua longa tradição de cidade dos vice-reis” (GUEVARA, 2005, p. 215).

Ernesto demonstra também um conhecimento profundo sobre a história latino-americana, fornecendo diversas informações, como pode ser notado em “[...] a catedral foi construída sobre as ruínas de um grande palácio e, sobre os muros do Templo do Sol,

⁴² “No hay sujeto sobre quien ejercer el peso de la ley. El personaje que escribió estas notas murió al pisar de nuevo tierra Argentina, el que las ordena y pule, “yo”, no soy yo; por lo menos no soy el mismo yo interior”.

⁴³ “Como ciudad, Lima no cumple lo que promete su larga tradición de ciudad de los virreyes, pero en cambio sus barrios residenciales son muy bonitos y amplios y sus nuevas calles también amplias”.

levantaram a igreja de Santo Domingo – *castigo e desafio do conquistador orgulhoso*”⁴⁴ (*Ibidem*, p. 153, tradução nossa, grifo nosso).

De acordo com o exemplo anterior, além dos dados históricos sobre a construção da igreja de Santo Domingo, em Cusco, no Peru, o narrador se posiciona política e ideologicamente quando insere que foi um desafio para o conquistador espanhol, adjetivado por ele de orgulhoso, já que essa obra levou cerca de cem anos para ser finalizada. O autor também afirma que essa construção foi um castigo, pois fica implícito que ele sabe do terremoto de 1950, que a destruiu e expôs o Templo do Sol que estava sob a catedral.

Outro dos aspectos abordados na obra é a miséria que a maioria dos habitantes da América do Sul enfrentava. Aquela realidade o chocava, pois como um estudante de medicina vindo de uma família de classe média de Buenos Aires, Ernesto não estava acostumado a encarar tão de perto as mazelas humanas. Há que se ressaltar que, naquela época, a Argentina era tida como o país mais rico e desenvolvido da região, considerada a “Suíça” da América Latina.

Essa desigualdade social é mostrada, por exemplo, quando ele se encontra com trabalhadores indígenas de uma mina boliviana: “[...] um índio se aproximou todo tímido até nós, acompanhado de seu filho, que falava bem o castelhano e começou a nos fazer perguntas da maravilhosa terra ‘do Perón’”⁴⁵ (GUEVARA, 2005, p. 139, tradução nossa). Nesse trecho, nota-se como a Argentina é vista com superioridade com relação aos demais países. O indígena se interessa por ela, pois habita e trabalha em um lugar em que o máximo que consegue é sobreviver.

O fato é que o autor não só percebe o sofrimento e as dificuldades que as pessoas passavam nos países por onde esteve, mas, como diferencial, ele sentia a dor delas, demonstrando empatia. Isso se reflete na sua escrita: ela é poética, crítica, reflexiva, subjetiva.

Ali, nestes últimos momentos de gente cujo horizonte mais longínquo foi sempre o dia de amanhã, é onde se capta a profunda tragédia que compreende a vida do proletariado do mundo todo; há nesses olhos moribundos um pedido submisso de desculpas e também, às vezes, um pedido desesperado de consolo que se perde no vazio, como se perderá logo seu corpo na magnitude do mistério que nos rodeia⁴⁶ (GUEVARA, 2005, p. 104).

⁴⁴ “[...] *la catedral se erigió sobre los restos de un gran palacio y sobre los muros del templo del Sol se levantaron los de la iglesia de Santo Domingo, escarmiento y reto del conquistador orgulloso*”.

⁴⁵ “[...] *un indio se acercó todo tímido hasta nosotros, acompañado de su hijo, que hablaba bien el castellano y empezó a hacernos preguntas de la maravillosa tierra "del Perón"*”.

⁴⁶ “*Allí, en estos últimos momentos de gente cuyo horizonte más lejano fue siempre el día de mañana, es donde se capta la profunda tragedia que encierra la vida del proletariado de todo el mundo; hay en esos ojos moribundos un sumiso pedido de disculpas y también, muchas veces, un desesperado pedido de consuelo que se pierde en el vacío, como se perderá pronto su cuerpo en la magnitud del misterio que nos rodea*”.

A reflexão proporcionada por esse trecho indica que o jovem que o escreve não é um mero estudante de medicina interessado apenas em tratar da saúde de alguém. Ele vai muito além: preocupa-se com a vida laboral e social dessa gente. Sofre por elas. Mostra que seu espírito é de caráter sonhador, mas, também, questionador.

O próximo fragmento exemplifica não só um pouco das memórias presentes nesse diário, mas também a forma que o autor utiliza para se fazer presente em seu texto. Ele fornece uma amostra de como a história permeia toda a narrativa ao percorrer territórios demarcados geograficamente, mas que, segundo ele, não deveriam ter fronteiras, pois

[...] cremos, depois dessa viagem mais firmemente que antes, que a divisão da América em nacionalidades incertas e ilusórias é completamente fictícia. Constituimos uma só raça mestiça, que desde o México até o Estreito de Magalhães apresenta notáveis similaridades etnográficas.⁴⁷ (GUEVARA, 2005, p. 196)

Esse é um recorte do discurso que Ernesto proferiu no dia de seu 24º aniversário. A viagem já se aproxima do fim e, com isso, é possível perceber um jovem mais maduro e ainda mais consciente da situação histórica e social do meio que o circunda. Seus ideais já se manifestam em sua fala, que é mais política do que festiva, e faz com que suas ideias sejam lembradas por meio de suas memórias.

Considerações finais

Ao ler *Diarios de Motocicleta* (2005), observa-se que, na maioria do texto, há uma narração descritiva minuciosa dos lugares por onde o autor esteve. É possível imaginá-los e até recriá-los de acordo com sua escrita, sendo essa uma de suas intenções. Outra delas é relatar o que lhe ocorreu nesses ambientes, sempre trazendo à tona elementos políticos, sociais e históricos, como uma maneira de contextualização e explicação para o que estava narrando.

A partir de sua subjetividade, o diário apresentado ao leitor é uma narrativa de memórias sobre uma viagem pela América Latina, sua gente, sua história, sua cultura. O autor, ao deixar registrado o que viveu, mostra suas próprias angústias e incertezas, mas também as ansiedades, as dores ou e/ou as aflições de um grupo social.

Esse lembrar presente no diário é de suma importância, pois é “uma experiência social, coletiva, já que as lembranças também se fazem pelos outros” (HALBWACHS, 1990, p. 26). Essas memórias, então, não pertencem somente ao autor, mas a toda uma comunidade,

⁴⁷ “[...] creemos, después de este viaje más firmemente que antes, que la división de América en nacionalidades inciertas e ilusorias es completamente ficticia. Constituimos una sola raza mestiza que desde México hasta el estrecho de Magallanes presenta notables similitudes etnográficas”.

e sua publicação auxilia no entendimento das características culturais do lugar que o autor chamou de “Maiúscula América”.

Ainda de acordo com Maurice Halbwachs (1990), “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (1990, p. 26). Isso reforça a ideia de que essa obra narra algo que pode não ter comprovação por outras narrativas, mas que, ainda assim, é parte relevante da formação de uma memória coletiva.

Uma pergunta feita ao longo deste estudo foi sobre as razões que levam uma pessoa a escrever um diário. Os motivos podem ser inúmeros, conforme já explicitado anteriormente com o auxílio de Blanchot (2005). Mas, ainda de acordo com esse estudioso, o diário também é escrito porque “cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer”. (BLANCHOT, 2005, p. 273)

Dessa forma, a escrita é uma ação realizada em prol de tudo o que foi visto e sentido. Uma alternativa para que não se percam os episódios da vida com o passar dos dias e sua constante avalanche de informações, tão características do mundo moderno. É um escrever motivado pelo medo do esquecimento: esquecimento das memórias, da identidade, da própria história.

Por fim, constata-se que esse diário é escrito para não se esquecer de algo, de alguém, de si próprio. Porém, como pôde ser visto ao longo do texto, essas notas sempre almejavam um leitor, o que leva a crer que, mais do que não esquecer o seu passado e suas memórias, o jovem Ernesto Guevara de la Serna pode ter escrito para não ser esquecido.

Referências:

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. **O livro por vir**. Trad. de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietações. Trad. de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ECO, Humberto. Entrando no bosque. In: _____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. de Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994. p. 7-31.

FONSECA, Aleilton. Escrever: (Des)encontros da ficção com a biografia/ Écrivivre: les rencontres (im)possibles entre la fiction et la biographie. In: BEDASSE, Raimunda. (org.). **A (auto)Biografia/ L'(Auto)Biographie**. Feira de Santana: Universidade Federal de Feira de Santana; Tours: Université François Rabelais, 2005.

GUEVARA, Ernesto Che. **Diários de Motocicleta**. Notas de un viaje por América Latina. 3. ed. Buenos Aires: Planeta, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Trad. e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

JUNQUEIRA, Mary Anne (Org.); FRANCO, Stella Maris Scatena (Org.). **Cadernos de Seminários de Pesquisa** (vol.II). São Paulo: USP-FFLCH-Editora Humanitas, 2011. v. 1. 129 p.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: A escritura da memória. In: _____. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 387-413.

LA ESCRITURA DE SÍ MISMO: HISTORIA Y MEMORIA EN DIARIOS DE MOTOCICLETA

Resumen

La escritura de sí mismo se compone de toda gama de narrativas de la memoria, incluyendo el diario íntimo, que en este estudio es comprendido según las definiciones de algunos autores como Maurice Blanchot (2005). El diario se constituye como un documento que puede abordar desde aspectos políticos, sociales e históricos, hasta relatos de viaje. O aun ser una mezcla de todo eso, como ocurre en *Diarios de Motocicleta* (2005) - obra es una de las ediciones del primer diario escrito por Ernesto Guevara de la Serna cuando no se había convertido en el “Che”. En ese documento el autor narrador revela no solamente el itinerario de su primer gran viaje sino que hace consideraciones acerca de lo que vio, sintió y vivió. Su texto expone situaciones que fueron registradas en sus notas y en su memoria – ya que la obra fue revisada y narrativizada por él alrededor de un año después del término del viaje – y se constituye como, una tentativa del autor de conocer a sí propio y a sus conterráneos latinoamericanos por medio de la escrita. Ya el lector es un invitado a disfrutar de un paseo por Latinoamérica y a reflexionar sobre lo que lee.

Palabras clave

Diarios de Motocicleta. Escritura de sí mismo. Diario íntimo.

Escrita de si: fios que se (des)tecem em uma gradação de cores em Carolina Maria de Jesus

Fabiana Rodrigues Carrijo⁴⁸

Universidade Federal do Goiás (UFG)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Este ensaio investigou, a partir de uma análise teórico-metodológica repousada nos aportes da AD francesa, como um sujeito de um discurso constitui sua subjetividade através do exercício de uma *escrita de si*. Ele elencou as singularidades desta *escrita de si*, especialmente, por intermédio de dois dos diários íntimos de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo* (1960) e *Diário de Bitita* (2007). Os estudos apresentados, neste trabalho, intencionaram discutir o narrador-personagem como um sujeito da escrita que se vale dela com o intuito de preservar o dia vivido na esperança blanchotiana de que se deve anotar para preservar e preserva-se para não passar incólume. Esta problemática do sujeito, relacionada com o produto de sua escrita, foi tomada por meio dos estudos apresentados por Foucault a partir das noções de escrita de si. Neste exercício de análise discursiva de um corpus de base literária, a partir de noções foucaultianas e de algumas notações temáticas de outros campos teóricos (como da crítica literária e dos estudos bakhtinianos), deliberou-se que a constituição do sujeito em várias posições-sujeito se produziu na e pela contradição: nem totalmente delator, nem propriamente porta-voz dos excluídos.

Palavras-chave

Escrita de si. Discursividade literária. Carolina Maria de Jesus.

⁴⁸ Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora adjunta, do Departamento de Educação, da Universidade Federal de Goiás/Regional Catalão. Autora de diversos capítulos e artigos científicos na área de letras/linguística. Pesquisadora convidada de grupos de pesquisas. No momento, encontra-se envolvida com a editoração de seu primeiro livro (de crônicas) denominado: *Contratos de amor lacerados*. E-mail para contato: facarrijo@gmail.com.

1 O diário como tentativa de serenar a solidão, acobertar-se da loucura e atenuar o perigo da morte: alguns arremates

Acreditamos que não só a composição formal de um diário deve se constituir em alguns alinhavos deste ensaio, mas ainda a natureza intrínseca do diário enquanto tentativa de escapar-se à loucura, fugir à solidão e evadir-se do desespero de ‘não ter nada a dizer’. Assim, mais que apontar a estrutura do diário⁴⁹ é cogente o que viemos apontando ao longo desta pesquisa de que o diário idêntico ao que dissera Blanchot (2005), atenuaria o perigo da solidão, aferiria a possibilidade daquele que se encarrega de anotar o dia, a possível garantia de se constituir nas fissuras/nas fendas do dito e recompor no presente (no momento da escrita no diário) os fatos passados e remendar a natureza intrínseca de um sujeito ou ainda a individualização de um sujeito.

Neste aspecto, Carolina acaba por confidenciar os sentimentos controversos que lhe constituem, embora não tenha plena consciência deles. Esta contradição, conforme já dissemos, é visível/apreensível na materialidade linguística nos relatos inclinados de revolta, tristeza, solidão, agonia, denúncia, desesperança e miséria.

Cumpre-nos dizer que ao construir um diário, aquele que o faz se vale da tentativa de recorrer às lembranças e, (re)compor o passado, ou aquilo que dele ficara retido. Assim, tenta constituir um mosaico de si, por meio de um exercício de si, nos moldes aqui arazoados. Neste caso, poderíamos aventar que a construção do diário é mobilizada por efeitos da memória enquanto prática para a constituição de uma subjetividade que se acode da tarefa de juntar remendos do passado no momento presente (de construção do diário). Ao vincular, por meio da escrita cotidiana, a tentativa de construção de um espaço para desafiar a morte, preservar-se do esquecimento, aquele que o faz se mune de processos intermitentes entre a memória e o esquecimento. É neste exercício entre ambos (memória e esquecimento) que o diário vai sendo tecido com a sensação iminente de que aquele que escreve afasta a solidão e preenche os dias com a ilusão de ‘escrever para não morrer’.

Blanchot acresce que o diário “está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer” (BLANCHOT, 2005, p.275). Seguindo este raciocínio, diríamos que Carolina cataloga na pauta do cotidiano as dores por ter se ‘iludido’ com os homens e restar com três filhos; lamenta um amor (os sentimentos amorosos por

⁴⁹Diário concebido como texto cíclico (o início pode ser o fim e, este por sua vez, aquele), com datas indicativas da passagem inexorável do tempo; escrito em primeira pessoa, com um confidente virtual (aquele que é, de certa maneira, confiado para que leia as confidências possíveis ou sequer as possa ler)!

alguém que não se fixa em lugar algum); arrola as fragilidades de uma administração pública; registra o abandono dos que não conseguem suprir suas necessidades primárias e saem em busca do propalados serviços sociais; elenca o cotidiano miserável; enfim, anota “para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tira contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar” (BLANCHOT, 2005, p.274).

Para o referido ensaísta e crítico literário, no diário “narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é nossa” (BLANCHOT, 2005, p.272); talvez, em função disso, o diário possa alimentar esta sensação quase dolorida de confabular o segredo tanto para aquele que se lança na empreitada de construir um diário, tanto aquele outro que atina que via diário/escrita terá acesso à natureza intrínseca de uma confissão. Confissão, neste caso, não na assumpção de uma culpa, mas na ordem da declaração de um possível segredo.

Carolina Maria de Jesus confessa/escreve ‘para não se perder na pobreza dos dias’ e intenta preservar os dias vividos, sob a garantia de tê-los passado para o papel. Segundo ainda Blanchot: “Escrevemos para nos salvar das esterilidades”. “Escrevemos para nos lembrar de nós” (2005, p.275). Neste aspecto, o da tentativa de permanecer por *il filo di tempo* ou da pretensão de nos lembrar de nós, haja nos diários de Carolina, sobretudo em *Quarto de Despejo*⁵⁰, uma discursividade que diz do quarto de despejo e da tentativa de um sujeito de alçar, pela escrita, outro lugar, não entre os favelados, mas na sala de estar.

Voltando à escrita de si nos dizeres foucaultianos, poderíamos ainda aventar a possibilidade de proferir que, no caso de *Quarto de Despejo* seria uma *reescrita de si* ininterrupta. “Recomece e diga a verdade” (FOUCAULT, 2011, p.70). E onde estaria a verdade, senão na iminência possível do equívoco? É e será este o exercício empreendido pelo sujeito discursivo, contabilizar os dias miseráveis, realizar o saldo de sua solidão, quando, costumeiramente à noite, no cárcere de seu quarto de despejo (o espaço privado) realiza como tarefa diária escriturar o dia, aliás, os dias vividos, os sonhos ambicionados e a realidade experimentada em toda a sua aridez.

De acordo com as pontuações de Foucault:

[...] A confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer confissão, impõe-na, avalia-a, e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar, um ritual onde a

⁵⁰ A partir deste momento o título da obra será substituído pelas iniciais QD, com indicação apenas da página.

verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se; enfim, um ritual onde a enunciação em si, independentemente de suas consequências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação (FOUCAULT, 2011, p.70-71).

Se obtemperarmos sobre a *escrita de si em QD*, possivelmente atentaremos-nos para uma reescrita de si, cíclica e ininterrupta, pois ao se pensar nos cadernos encardidos e amarelecidos pela ação do tempo inexorável, observa-se, aliás, traceja-se um movimento oriundo da posição-sujeito de resgatar as memórias e/ou as nuances de respingos de memória e de esquecimento a gerir os seus dias miseráveis e os de seus vizinhos.

A partir do texto de Foucault sobre a escrita de si (2009)⁵¹, criamos uma espécie de neologismo para suscitar que a escrita de Carolina é uma *reescrita de si*, já que ao sondar seu interior, ela tenta apreender recortes de uma infância, de uma menina-moça e de uma mulher sob o crivo de uma memória discursiva singularizada por todas as suas inscrições sociopolíticas e históricas, como em *Diário de Bitita* (2007)⁵². Os dizeres de uma posição-sujeito (desventurado e pretense escritor) constituem-se em clarões em meio a estilhaços de revolta, amargura, denúncia e inalterabilidade dos dias, em QD.

É por intermédio da *reescrita de si* que o leitor, o sujeito, a receber e julgar a confissão, familiariza-se com os dias imutáveis de uma das posições sujeito – aquela que se encarrega do relato. Contudo, a despeito da inalterabilidade dos dias, existe a recursividade ao uso dos motes românticos na composição do relato. Assim, há uma instância enunciativa que se vale, prontamente, do estilo romântico ao escriturar e inventariar algo sofrível: sua extrema miséria e a de seus irmãos de cor e de sina:

(3)_ Deus que ajude os homens do Brasil! E chorava, dizendo: _ O homem que nasce escravo e morre chorando. Quando eles nos expulsaram das fazendas, nós não tínhamos um teto decente; se nos encostávamos num canto, aquele local tinha dono e os meirinhos nos enxotavam. (...) O que favorece é que vamos morrer um dia e do outro lado não existe a cor como divisa; lá predominarão as boas obras que praticamos aqui (DB, p.68).

(4)Havia os pretos que morriam com vinte e cinco anos: de tristeza, porque ficaram com nojo de serem vendidos. Hoje estavam aqui, amanhã ali, como se fossem folhas espalhadas pelo vento. Eles tinham inveja das árvores que nasciam, cresciam e morriam no mesmo lugar (DB, p.69).

(5)A escravidão era como cicatriz na alma do negro (DB, p.70).

⁵¹ O livro de Foucault *O que é um autor?* é resultante de uma seleção de textos do autor reunidos sobre a problemática do sujeito e a sua relação com a escrita. Trata-se de uma de suas inúmeras conferências e traz a participação de alguns debatedores, entre eles: Maurice de Gandillac, Lucien Goldmann, J. Ullmo que realizaram algumas contribuições/questões durante a conferência que resultou nesse livro.

⁵²A partir deste momento o título da obra será substituído pelas iniciais DB, com indicação apenas da página.

(6)O povo era revoltado porque seu sonho era aprender a ler para ler o livro de Castro Alves. Os negros adoravam o Tiradentes em silêncio. Se um negro mencionasse o nome de Tiradentes, era chicoteado, ia para o palanque para servir de exemplo. Para os portugueses, o Tiradentes era o secretário do diabo. Para os negros, ele era o ministro de Deus (DB, p.70).

(7)Eu olhava o rosto de meu tio Joaquim. Um rosto triste como uma noite sem lua. Ele não sorria, nunca vi seus dentes. Ele era analfabeto. Se soubesse ler, poderia nos revelar suas qualidades intelectuais (DB, p.79).

(8)Com a insistência de mamãe, eu deixava o leito, ia aleluiar no regato, fitando a água que promanava do seio das pedras cor de chumbo e era sempre tépida. A brisa perpassava suavemente. Eu aspirava os perfumes que exalavam as flores silvestres (DB, p.159).

Nos enunciados supracitados evidenciam-se alguns ‘clarões’, para recorrermos aqui aos vocábulos foucaultianos, delineadores de uma posição-sujeito que, ao se inscrever em determinadas condições sociais, políticas, ideológicas e econômicas, passa a enunciar sobre as singularidades desse lugar, entremostrando as dores que acometem aos negros nesse país de que foram obrigados a: 1) sair do seu lugar de origem, vivendo permanentemente em uma diáspora; 2) de que não possuem um lugar onde morrer, se encostarem a exemplo dos vegetais que assim o têm; 3) de que são infelicitados, injustiçados e que nem sequer podem lamentar seus ais, suas queixas; 4) de que foram desapropriados e viraram propriedades alheias, quer sejam, de outrem, dos brancos e ricos.

No enunciado (6), são materializadas algumas formações discursivas em torno da escravidão, do poeta Castro Alves e da figura de Tiradentes que trazem para o sujeito discursivo um imaginário coletivo em torno de cada um dos léxicos apresentados. Castro Alves, sabidamente, o poeta dos escravos, já mencionado (em interdiscurso) em outros enunciados de QD e DB por esse sujeito discursivo. Talvez por isso, o sujeito discursivo inscrito em uma dada formação discursiva relate que, para os negros ao verbalizarem o nome de Tiradentes, seriam açoitados por terem dito algo impróprio já marcado historicamente por todas as inscrições atribuídas a este líder popular. O jogo de palavras ‘Tiradentes – o secretário do diabo x o ministro de Deus’ evidencia as formações discursivas de pertença ou não a este ou aquele lugar. Essas formações discursivas materializadas nos enunciados supracitados dizem da escravidão e das condições escravocratas. Os corpos são marcados exemplarmente e ao negro restava amar Tiradentes em silêncio. Acrescentaríamos que este sujeito discursivo está inscrito em uma história, em um lugar social, político que lhe autoriza certos dizeres e não outros. Diz dos sonhos de outrem que era ser alfabetizado para ler o livro de Castro Alves e diz, ainda, que os negros amavam em silêncio Tiradentes, já queamá-lo publicamente era interdito com o conseqüente castigo para o corpo.

A ideia da figura de Tiradentes como o ministro de Deus em oposição ao secretário do diabo indica uma formação discursiva em oposição à escravatura. Há por parte deste sujeito discursivo um desejo libertário que se inscreve a partir desta oposição. E aliada a esta ideia de liberdade, o desejo de conquista pela alfabetização/ pelo conhecimento que, de certa maneira, poderia, na acepção deste sujeito discursivo, viabilizar esta aquisição de liberdade materializada pelo enunciado: “Ele era analfabeto. Se soubesse ler, poderia nos revelar suas qualidades intelectuais”.

Nesse sentido, esse sujeito discursivo constitui-se nestas oposições, nestes lugares de poder e a partir de tentativas de prática de resistência. Talvez o desejo de ‘escrita de si’ configurar-se-ia ou instituir-se-ia como a possibilidade de resistir aos efeitos do poder e de não se sucumbir.

Em uma crescente de tons e entretons, a posição-sujeito tanto em QD quanto em DB, especialmente no primeiro evidencia as cores da amargura que envolvem os favelados, saem do roxo até chegarem ao preto. Não passa, evidentemente, pelo lilás, mas crê, ainda que o arco-íris fuja sempre, na possibilidade, ainda que remota, dos políticos desvendarem suas óticas e olharem, de fato, para as minorias, para os excluídos.

Desse modo, pela materialidade linguística elegida como *corpus* desta análise discursiva, observamos que o sujeito discursivo tenta mostrar que sua confissão é digna de nota e, por esta razão, digna de legitimidade; já que está falando em nome de uma classe, a dos desfavorecidos; enfim, daqueles que vivem nos quartos de despejo, nos entornos, embora não raras vezes, contraditoriamente, ameça acoimar as lambanças dos favelados, intitulando-se a apaziguadora, a porta-voz dos desamparados.

O tom de amargura, de tristeza é facilmente perceptível não só nos motes para a confecção de QD e DB, se constitui, ainda, em pauta para o relato das misérias, dos desmandos, da corrupção dos políticos que só retornam à favela de quatro em quatro anos; é também inventário da podridão e das mazelas humanas, tão prementes na atualidade, ainda que tenha transcorrido mais de meio século da publicação dessas obras.

Se a pauta para QD e DB são os sentimentos ignóbeis, a miséria em todas as suas acepções e nuances, como sonhar com outros matizes tão evidentes no arco-íris? Nesse sentido, a metáfora do arco-íris utilizada no QD é e será impossível, por isso a sensação apresentada quando criança e que a seguiu por toda a vida seja “o arco-íris foge de mim”. É impraticável uma tarde lilás, é inverossímil um final feliz; por isso, a indicação seja justamente aquela apresentada no último dia do diário que poderá em um processo cíclico ser também o reinício “**1 de janeiro de 1960** Levantei as 5 horas e fui carregar água (QD,182)”.

Desse modo e talvez pelas mesmas razões, o sujeito discursivo em sua antevisão admita que “Segui pensando: quem escreve gosta de coisas bonitas. Eu só encontro tristezas e lamentos” (QD, p.175). Na visão um tanto quanto equivocada, ou lerdada do ponto de vista do que era intitulado gosto estético em voga (na década de 1960), já que o sujeito-autor se valia de textos e informações tardias colhidas e angariadas aqui e acolá entre um lixo e outro, como saber do que era moda, do que era aceito e intitulado acadêmico, canônico, já que todas as informações já chegavam filtradas pelo tempo implacável?

Assim, inversamente, o sujeito discursivo apreensível por meio dos enunciados recolhidos de QD e DB ambiciona o belo interligado ao bom, ao justo, ao otimismo, à sala de estar, ao arco-íris, à tarde lilás, embora em seu relato, no relato dos que vivem no QD e DB só haja, de fato, sofrimento, miséria, tristezas e lamentos como a aproximá-los dos tons e semitons negros, pretos e roxos esboçados no decorrer dos relatos: “Cor roxa. Cor da amargura que envolve os corações dos favelados” (QD, 34). “Comeram e não aludiram a cor negra do feijão. Porque negra é a nossa vida. Negro é tudo que nos rodeia” (QD,44).

Na pauta do dia, a miséria tem cor, tem cheiro, tem som e se mistura aos excrementos da favela; aliás, que exalam da favela e dos favelados. Os mexericos se espalham feito o ciscar das galinhas que tudo revolvem por meio das bocas das mulheres que se encarregam de repassar e aumentar este ou aquele adereço deste ou daquele acontecimento. No inventário de QD, os amores são escorregadios e/ou têm asas nos pés feito o cigano pelo qual a personagem principal (para nos valermos aqui de categorias literárias) se apaixonara e vislumbrara que era e seria sempre impossível vivenciar este amor pois seria como agarrar o vento, seguir o vento, como agarrá-lo? Vejamos os enunciados:

(9) Parece que este cigano quer hospedar-se no meu coração (QD, p.146).

(10) Pensei: se eu estivesse sozinha dava-lhe um abraço. Que emoção que eu sentia vendo-o ao meu lado. Pensei: se algum dia eu for exilada e este homem indo na minha companhia, êle há de suavizar o castigo (QD, p.147)

(11) Para dissipar a tristeza que estava arroxando a minha alma, eu fui falar com o cigano. Peguei os cadernos e o tinteiro e fui lá (QD, p.148).

Não há como sonhar com o arco-íris, com a tarde lilás, (enquanto promessa de felicidade), não há como mudar de gênero, pois se o que apregoava a mãe: “passar por debaixo do arco-íris” era a condição *sine qua non* para a mudança e, assim, protagonizar o próprio relato de feitos heroicos, sempre representados por homens, era algo impossível; então, como conseguir tamanha façanha tão ambicionada pela posição-sujeito que emerge do enunciado que segue?

(12)...Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a Historia do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da patria. Então eu dizia para a minha mãe:

_Porque a senhora não faz eu virar homem?

Ela dizia:

_ Se você passar por debaixo do arco-iris você vira homem.

Quando o arco-iris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-iris estava sempre distanciando. Igual os politicos distante do povo (QD, p. 54-55).

O presente enunciado aponta para a constituição de um sujeito discursivo que faz emergir os sonhos como o lugar único para ser feliz. Por outras palavras, o sujeito do discurso parece entremostrarmos que só se é feliz nos sonhos – lugar possível; lá (nos sonhos desvendáveis ou não) pobre pode comprar terrenos, lá favelado é feliz, lá se espera e se crê no ‘bem querer’, crê-se ainda no futuro, lá se é feliz, simplesmente:

(13)Ela disse-me que só mesmo no sonho é que podemos comprar terrenos. No sonho eu via as palmeiras inclinando-se para o mar. Que bonito! A coisa mais linda é o sonho. Achei graça nas palavras da D. Angelina, que disse-me a verdade. O povo brasileiro só é feliz quando está dormindo” (QD, p.131-132).

Pelos enunciados supracitados, entremostram-se a posição de um sujeito discursivo que evidencia, aliás, diz de um lugar social, de determinada posição sócio-histórica em que se observa que, só no sonho não há luta de classes, mais valia, preconceito, discrepâncias, incompreensões, injustiça social, ambições, cobiças, concubinatos, ingratidões, promiscuidade, fome, miséria, desmandos. Nos sonhos uma tarde lilás, contrariamente, à realidade, será sempre possível. Assim, deveríamos alegar que, ao menos nos sonhos ou então na ordem do devir, do vir a ser, do tornar-se, Carolina – enquanto sujeito-autor – populariza o gênero discursivo (diário) no Brasil e no exterior que havia sido reconhecido aprioristicamente por homens e, altamente, escolarizados.

Destarte, uma tarde lilás se não é da pauta do dia é da ordem do devir e, assim, inventaria um lugar possível para uma escritora que a despeito de suas singularidades, todas contrárias às melhores previsões, expõe uma singularidade do viver rechaçado pela dor e, a despeito dessa dor, presentifica a condição da mulher negra, semiescolarizada, favelada, mãe solteira e provedora do lar. É esta mulher que relatará as mazelas dos favelados e de seus iguais.

Carolina Maria de Jesus, ao ser, ininterruptamente, constituída sujeito de um discurso, desvela sua constituição histórica, sua inscrição sociopolítica, entre outros lugares possíveis. Um deles já comentados nos parágrafos anteriores, quando apresentávamos o cobiçado desejo de uma das posições-sujeito de ser homem, já que sempre havia lido nos relatos que os grandes feitos históricos eram protagonizados por homens. Daí, seu impulso

primeiro e genuíno tenha sido, tivesse sido, desejar ser homem, ainda que, inocentemente, almejassem passar por debaixo do arco-íris, condição *sine qua non* apresentada por sua mãe para, de fato, ser aquilo que não era e que, por razões óbvias, jamais seria: homem. Portanto, não preenchia duas condições imperativas, aliás, tomadas como tais (em seu lugar social) para ser escritora: ser homem e detentora de um saber intitulado escolarizado.

Os enunciados lançados mão para esta análise discursiva trazem a marca do posicionamento de um sujeito que tenta falar pela maioria. Se esta voz só se fez audível em um circunscrito momento editorial, e/ou até de camuflada popularização cultural no Brasil, quando então se apregoava aos quatro ventos o desejo, o limitado desejo de dar voz às minorias, ainda que presas por um aparelho ideológico e político cordato, esse posicionamento figura, tempos depois e, até mesmo, enquanto efeitos de uma exterioridade, como uma autora que terá certa visibilidade, tornando-se sazonalmente uma autora de um best-seller. Estes são feitos, aliás, são realizações que mostram em devir⁵³, os desdobramentos, as singularidades de uma autora que, embora não tivesse recebido os acenos da crítica literária aspirados como legítimos, como reconhecedores do talento, dos esforços de Carolina Maria de Jesus, (des)velam, enquanto recepção que autora e obra foram acolhidas.

Referências:

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A conversa infinita: a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.

CARRIJO, Fabiana Rodrigues. No ensaio da ‘escrita de si’: a escritura rasurada de Carolina Maria de Jesus. In: **Michel Foucault e o discurso: aportes teóricos e metodológicos**. (Orgs) Wellisson Marques, Maria Aparecida Conti, Cleudemar Alves Fernandes. Uberlândia: EDUFU, 2013, Linguística IN FOCUS, 9) p.121-149

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 7 ed. Trad. de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagens, 2009.

⁵³ Devir na acepção dada por Deleuze de que “é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão ‘o que você está se tornando?’ é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (DELEUZE, 1998, p. 3).

_____ A vida dos homens infames. In: ___. **O que é um autor?** 7 ed. Trad. de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagens, 2009. p. 87 a 126.

_____ A escrita de si. In: ___. **O que é um autor?** 7 ed. Trad. de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagens, 2009. p.127 a 158.

_____ **História da Sexualidade 1: A vontade de saber.** Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A.Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2011.

Página |
143

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo – diário de uma favelada.** V. 1 da Coleção Contrastes e Confrontos. São Paulo: Oficinas Gráficas de Linográfica Editora Ltda , 1960 .

_____ **Diário de Bitita.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2007

MATHIAS, M.D. Autobiografias e diários. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, nº143-144, janeiro 1997, p.41-62. Disponível em: <http://coloquio.gulbendian.pt./sirius.exe/explore>. Acesso em: 29 de dez de 2011.

WRITTEN OF IS: WIRES THAT FEST IN A GRADING O COLORS IN CAROLINA MARIA DE JESUS

Abstract

This essay investigated, from a theoretical-methodological analysis based on the contributions of the French AD, as a subject of a discourse constitutes its subjectivity through the exercise of a written of itself. He listed the singularities of this writing, especially through two of the intimate diaries of Carolina Maria de Jesus, *Quarto de Despejo* (1960) and *Diário de Bitita* (2007). The studies presented in this paper intend to discuss the narrator-character as a subject of writing that uses it with the intention of preserving the day lived in the Blanchotian hope that one must note down to preserve and preserve itself to not pass unscathed. This problematic of the subject, related to the product of his writing, was taken through the studies presented by Foucault from the notions of self-writing. In this exercise of discursive analysis of a corpus of literary bases, based on Foucaultian notions and some thematic notations from other theoretical fields (such as from literary criticism and Bakhtinian studies), it was decided that the constitution of the subject in various subject positions Was produced in and by the contradiction: neither totally delator, nor properly spokesman of the excluded.

Keywords

Writing from himself. Literary Discursivity. Carolina Maria de Jesus. Discourse Analysis. Foucault.

Imagens do intelectual no diário íntimo de Lima Barreto

Maria do Socorro Barbosa de Miranda⁵⁴
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Recebido em: 21/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Neste artigo, operamos um recorte de leitura do *Diário íntimo*, do escritor carioca Afonso Henriques de Lima Barreto, priorizando a análise de duas notas situadas no ano de 1908. A compreensão de narrativa autobiográfica que subjaz às análises nos leva não à busca de uma pretensa identidade ou de uma verdade sobre o autor do texto, senão que nos impulsiona, muito mais, no sentido de considerar o potencial dos registros de deslocar “verdades” e estereótipos, construídos e cristalizados ao longo do processo histórico-literário. Nesse sentido, buscamos captar, por meio das ambiguidades e da fragmentariedade que constituem o *Diário íntimo*, o modo peculiar como o narrador, a partir do seu *locus* de enunciação, constrói/desconstrói imagens de si mesmo, especialmente aquelas que estão vinculadas ao seu perfil de intelectual, e opera deslocamentos nos discursos hegemônicos de poder. As reflexões serão desenvolvidas com base, principalmente, nos estudos de Edward Said e Michel Foucault.

Palavras-chave

Imagens. Intelectual. Lima Barreto.

⁵⁴ Doutoranda em Literatura e Cultura pelo Programa de pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

Introdução

O campo da arte e da representação literária está implicado num contexto de lutas e de relações de força, as quais tanto nos remetem para embates e conflitos de interesses existentes no âmbito da sociedade, quanto evidenciam a “vontade de poder” de grupos hegemônicos, empenhados na busca do controle social e na manutenção de posições e privilégios.

A obra de Afonso Henriques de Lima Barreto situa-se precisamente nesse campo de tensões e de embates. Se por um lado, os textos produzidos pelo romancista dão visibilidade a imagens que expõem as fraturas do Brasil, por outro lado, esses mesmos textos mantêm vivo o interesse do leitor pelo estudo da obra do romancista, dado o seu potencial de “remexer” as diferentes camadas da história, subvertendo os discursos de poder e abalando saberes historicamente construídos com base em preceitos de exclusão social.

Lima Barreto, apesar das sistemáticas investidas contra a sua figura, não se sujeitou aos poderes. Ao contrário, optou por aquela atitude amadora, apontada por Edward Said (2005, p. 91) como o melhor caminho para alcançar certa liberdade no âmbito de sua atuação e que permite ao intelectual “falar a verdade ao poder”.

Uma rápida incursão pela vida de Lima Barreto nos ajuda a entender melhor as questões levantadas ao longo de toda a sua obra, as suas concepções acerca da arte e da literatura e as posições assumidas perante a sociedade. Tais posicionamentos, seja no campo político e social, seja no campo da arte e da cultura, foram sempre “insurgentes”, isto é, funcionaram no sentido de questionar as estruturas de pensamento, o poder hegemônico, bem como as representações criadas por este, fato que nos leva a aproximar o escritor daquela imagem de intelectual insurgente, de Cornel West (2017), cuja característica mais evidente é o questionamento dos regimes de verdades.

O movimento de leitura que buscamos empreender neste artigo pretende engendrar novas imagens em torno da figura do intelectual Lima Barreto, na tentativa de escapar ao lugar comum da crítica literária tradicional, responsável pela criação de inúmeros estereótipos negativos atribuídos ao escritor e sua obra. Nosso esforço corresponde a uma tentativa de identificar imagens do intelectual, soterradas e recalçadas ao longo da historiografia literária.

O *Diário íntimo*, de Lima Barreto, é uma narrativa constituída de “retalhos do cotidiano”, os quais são altamente relevantes para a emergência de novos olhares sobre o mundo e sobre a realidade brasileira. O engenho e a arte do romancista dão visibilidade a

situações e fatos que denunciam as violências perpetradas contra as classes subalternas. Desse modo, o estudo aqui empreendido busca, de alguma forma, cumprir também aquele objetivo mencionado por Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (2007), qual seja, o de tornar os registros significativos, recolhendo

(...) os discursos, as promessas, mas também as confidências e o silêncio reticente que pode vir das esquinas, dos becos, da massa anônima. Quem fala — um intelectual — e de onde fala tornam instigantes esses fragmentos em que predomina a observação, no lugar do senso prático da experiência vivida (FIGUEIREDO, 2007, p. 85-86).

Desse modo, os ditos e os não ditos, os silêncios, os fragmentos, os recortes, as escolhas por determinadas citações e trechos em detrimento de outros, tudo ganha sentido no *Diário íntimo*.

As análises desenvolvidas centram-se num recorte de leitura que compreende duas notas referentes ao ano de 1908. Com isso, esperamos contribuir para a emergência de novos significados sobre Lima Barreto e sua obra.

Um intelectual sincero

As primeiras notas correspondentes ao ano de 1908 datam de 5 de janeiro. Em caráter retrospectivo, o narrador avalia o ano anterior de maneira otimista, afirmando que, conforme geralmente ocorre com os anos em sete, esse teria sido um tempo de “grandes avanços aos seus desejos” (BARRETO, 1956, p. 125). Dentre os avanços ocorridos em 1907, o escritor menciona a escrita quase completa do romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, o seu bem-sucedido ingresso na revista Fon-Fon, a sua participação na criação da revista de crítica literária, Floreal, e o elogio recebido do renomado crítico literário, José Veríssimo, nas páginas do Jornal do Comércio. Tais progressos associam-se a dois outros acontecimentos marcantes da vida do escritor, ocorridos em 1887 e 1897, que também são citados nas páginas do *Diário íntimo*: a sua iniciação no alfabeto e a sua entrada na Escola Politécnica.

Os movimentos descontínuos da memória trazem à tona diferentes acontecimentos, os quais partilham um traço que aponta para um desejo central na vida do romancista, o de ser escritor, e para questões vinculadas à sua militância intelectual, assumida via atividade literária. Todos os avanços mencionados ligam-se à formação e atuação de Lima Barreto, bem como à missão que ele conscientemente assume e aos desejos que o movem. Tais progressos representam, em última instância, um passo a mais no sentido de concretizar o sonho cultivado por Barreto de ser um escritor reconhecido em seu tempo. Os fatos ocorridos

no ano de 1907 são, para o narrador, indicativos de certa notoriedade conquistada, algo importante para garantir o espaço de atuação do intelectual.

O relato da visita feita pelo narrador a José Veríssimo, às vésperas do natal de 1907, dá visibilidade a um jovem escritor interessado pelas questões que giram em torno do fazer literário e atento às orientações consonantes com as linhas norteadoras do seu projeto de literatura, o qual, já nesse início da vida de Lima Barreto, começa a se delinear.

Sempre achei a condição para obra superior a mais cega e mais absoluta sinceridade. O jacto interior que a determina é irresistível e o poder de comunicação que transmite à palavra morta é de vivificar. Agora mesmo acabo de ler o Carlyle, *Hero Worship*, no herói profeta, Maomé, que ele diz ser um sincero, acrescentando: “I should say *sincerity*, a deep, great, genuine sincerity is the first characteristic of all men in any way heroic”. O Veríssimo disse coisa semelhante, dizendo-nos que a glória dos segundos românticos, do Castro Alves, do Fagundes, do Laurindo, do Casimiro, era imperecível, tinha-se incorporado à sorte da nação, porque eles tinham sido sobretudo sinceros. Concordei, porque me acredito sincero (BARRETO, 1956, p. 125).

Aos olhos do leitor e do crítico contemporâneos, o estabelecimento de uma condição a ser seguida para garantir um *status* de superioridade à obra de arte poderia significar uma atitude bastante redutora e excludente, se não fosse o “sempre achei” que precede a afirmativa, o qual nos aponta para um recorte de pensamento e para um lugar específico de fala, ou seja, aquilo que é dito é verdadeiro em relação aos posicionamentos e crenças do sujeito que enuncia o discurso. A marcação desse ponto de vista pode diminuir a violência dos discursos, mas não impede, porém, que estes se inscrevam num espaço marcado por lutas e disputas pelo poder. Eis aqui um dilema que nos coloca diante da vocação do intelectual, na sua missão de “(...) representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público” (SAID, 2005, p. 25).

Assumindo-se como escritor negro e suburbano e não ignorando que esse posicionamento certamente traria consequências desagradáveis à sua missão intelectual, Barreto entende que somente uma obra sincera é capaz de desvendar males, esclarecer as pessoas, depor a favor daqueles que não podem contar a sua própria história e, em suma, dar vivacidade ao pensamento, provocando abalos em saberes historicamente construídos, responsáveis pela perpetuação de desigualdades e injustiças contra as classes subalternas.

Essa concepção de Lima Barreto em torno da sinceridade que deveria nortear a produção de uma obra de arte aproxima o romancista da figura do intelectual pensada por Edward W. Said (2005) nas conferências Reith, pronunciadas na BBC de Londres no ano de 1993 e posteriormente reunidas e publicadas em livro, nas quais o crítico afirma que o

verdadeiro intelectual é alguém que se compromete em falar a verdade ao poder e, para tal, busca agir livremente, fora das instâncias que aprisionam e cooptam a ação do pensador. Ao pronunciar-se para um público e ao falar em lugar dos que não têm voz e nem representação, o intelectual, segundo Said, deve encenar “(...) todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete” (SAID, 2005, p. 26).

Nas seis conferências, Said reveste o intelectual de uma dignidade e de um sentido de emancipação que parecem marcar um distanciamento das considerações feitas por Michel Foucault (2005), acerca daquilo que seria o papel do intelectual. Na conversa com Gilles Deleuze, Foucault retira, de certo modo, a aura que tornava o intelectual uma espécie de semideus, portador de verdades incontestáveis, agente da consciência, afirmando que

O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso (FOUCAULT, 2005, p. 71, ênfase no original).

Em que pesem as distâncias entre os dois pensamentos, o de Michel Foucault e o de Edward Said, persiste neles, todavia, um elo que os aproxima mais do que os separa, posto que ambos não negam a existência de um sistema de poder que entremeia as relações sociais e do qual o próprio intelectual participa.

Nessa perspectiva, a sinceridade pretendida por Lima Barreto mantém uma estreita relação com o sentido não só de denúncia, mas também de luta por mudanças estruturais da sociedade, o que faz de sua obra não um mero ornamento, mas um espaço de discussão dos problemas existentes no âmbito do país. Com isso, o escritor renuncia à postura cômoda do silêncio e escapa ao risco do profissionalismo, atitude vista por Said, posteriormente, como um malefício, que pode, inclusive, matar a vocação intelectual.

A ameaça específica ao intelectual hoje, seja no Ocidente, seja no mundo não ocidental, não é a academia, nem os subúrbios, nem o comercialismo estarecedor do jornalismo e das editoras, mas antes uma atitude que vou chamar de profissionalismo. Por profissionalismo eu entendo pensar no trabalho intelectual como alguma coisa que você faz para ganhar a vida, entre nove da manhã e cinco da tarde, com um olho no relógio e outro no que é considerado um comportamento apropriado, profissional — não entornar o caldo, não sair dos paradigmas ou limites aceitos, tornando-se, assim, comercializável e, acima de tudo, apresentável e, portanto, não controverso, apolítico e “objetivo” (SAID, 2005, p. 78, ênfase no original).

As notas do *Diário íntimo* nos oferecem cenas do cotidiano, a partir das quais podemos entrever o cruzamento das esferas do privado e do público, em que fatos e expansões íntimas vinculados à vida do escritor vêm relacionar-se e misturar-se a acontecimentos do

âmbito coletivo, ligados às vivências de personagens anônimos do Brasil do princípio do século XX. Os registros tomados por Lima Barreto nos permitem vislumbrar imagens de um intelectual que, se por um lado, busca expor acontecimentos os mais diversos, sobre os mais variados assuntos, lançando mão de uma escrita sincera como via para o desvelamento de verdades encobertas pelo discurso oficial hegemônico, por outro lado, empreende a defesa dos valores nos quais acredita, não só por ser testemunha das injustiças que ele denuncia, mas também por ter ele mesmo sofrido na pele tais injustiças. Nesse sentido, o cruzamento do privado e do público remete a uma estratégia utilizada pelo escritor, na busca de produção de uma obra sincera e fiel aos princípios norteadores do seu projeto estético.

Ao concluir as lembranças dos fatos ocorridos no natal de 1907 e das reflexões sobre a sinceridade e antes mesmo de passar ao registro dos acontecimentos vinculados ao dia 02 de janeiro de 1908, o narrador do *Diário íntimo*, que tinha iniciado as notas num tom esperançoso, surpreende o leitor com a seguinte afirmativa: “A *Floreal* vai mal” (BARRETO, 1956, p. 126). Talvez a situação da revista, que não resistiu aos primeiros números, seja um indicativo dos percalços e barreiras impostas ao exercício de um intelectual que insistiu em afirmar o seu pensamento e que jamais renunciou ao seu compromisso de “falar a verdade ao poder” (cf. SAID, 2005).

Lima Barreto: entre fidelidades e infidelidades

Nas páginas seguintes do *Diário*, ainda nos registros correspondentes ao ano de 1908, flagramos o olhar retrospectivo do narrador em sua visita a um passado não tão distante. As lembranças que vêm à tona nos põem em contato com vivências e concepções do escritor. Se as notas anteriores registravam o encontro do jovem Lima Barreto com o experiente crítico literário José Veríssimo, as que vêm logo a seguir informam ao leitor sobre outro encontro, aparentemente banal, em cujas entrelinhas, porém, podemos captar imagens, percepções, sentimentos que viabilizam outros vieses de entendimento do escritor e intelectual Lima Barreto, ao tempo em que também nos permitem escapar aos “lugares comuns” que aprisionam as interpretações em torno de sua obra.

Os parágrafos iniciais destacam o encontro do narrador com uma moça portuguesa de vinte e quatro anos, com quem M... A... mantém uma relação ilícita. O trabalho de organização das notas do *Diário íntimo*, realizado por Francisco de Assis Barbosa, pauta-se numa concepção linear de história, razão pela qual podemos verificar a ordem cronológica dos registros. Mesmo que aqui não nos proponhamos a refletir sobre os procedimentos do

biógrafo ou tampouco queiramos pôr em discussão os critérios utilizados por Lima Barreto no processo de escrita das notas (razões que não dispensam uma análise posterior), chama a nossa atenção os significados que guardariam os dois encontros, postos aqui em evidência, o primeiro dos quais traz para a cena a relevante figura de José Veríssimo, homem de letras, voz autorizada, reconhecido e respeitado socialmente; e o segundo centrado em Cecília, personagem marginalizada, moralmente desprezível por levar uma vida fora dos padrões sociais de conduta.

As duas personagens — José Veríssimo e Cecília — representam, cada uma por seu turno, duas posições sociais distintas e hegemonicamente desiguais e as relações que o narrador estabelece com elas marcam simbolicamente os lugares tensos e conflituosos entre os quais o intelectual Lima Barreto transita. Por um lado, o contato com Veríssimo tanto confere ao romancista certo destaque social — “Já começo a ser notado” —, apresentando-se como um caminho para a realização dos seus sonhos de escritor, quanto também “distingue” Lima Barreto dos seus iguais de condições e, em suma, daqueles a quem ele se propõe defender por meio de sua militância literária. Por outro lado, as visitas a Cecília, feitas na obscuridade, entre os temores do narrador de ser apanhado em alguma armadilha e a “alegria de devasso” que elas lhe proporcionam, não garantem qualquer posição de *status* ou estabilidade social, senão que surge mesmo como possibilidade de malogro.

Em começo, tive uma alegria de devasso — quem sabe? — que passou depressa e felizmente. Ela sentou-se na minha frente, fumei desesperadamente e conversei. Nunca estive tão bem. Tenho vinte e seis anos e, até hoje, ainda não me encontrei com uma mulher de qualquer espécie de maneira tão íntima, de maneira tão perfeitamente a sós; mesmo quando a cerveja, a infame cerveja me embriaga e me faz procurar fêmeas, é um encontro instantâneo, rápido, de que saio perfeitamente aborrecido e com a bebedeira diminuída pelo abatimento (BARRETO, 1956, p. 126).

Se de um lado é possível vincular o encontro com José Veríssimo à carreira literária de Lima Barreto, por outro lado, podemos ver no encontro com Cecília a representação do significado que a militância intelectual do escritor assume, cujo acento mais forte será sempre as classes subalternas.

A inserção, no espaço do *Diário*, de cenas cotidianas vinculadas à vida do narrador e de Cecília nos aponta para as escolhas feitas por Lima Barreto, ao produzir sua obra, e para a sua preocupação em trazer para o espaço literário personagens marginalizadas, num esforço que visa a “desenterrar” histórias esquecidas, pondo em evidência aquilo que se queria encobrir. Com efeito, tal preocupação liga-se ao que Edward Said considera como missão do intelectual, a saber, “(...) alinhar-se aos fracos e aos que não têm representação”

(SAID, 2005, p. 35), missão que só pode ser assumida efetivamente se investida de um agudo senso crítico que leva o pensador a uma não aceitação de “(...) fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público” (SAID, 2005, p. 35-36).

Lima Barreto assume uma missão “reveladora” e polemicamente crítica, se considerarmos o teor de desvelamento dos males sociais que atravessa toda a sua obra. Entretanto, ao exercer a sua atividade intelectual, o escritor não está livre de incorrer em contradições e de ser movido por valores da sua formação cultural que podem atuar contrariamente aos sentidos de desrecalque e de liberdade a que se propõe. A tarefa de representar e de levar ao conhecimento geral a dor dos marginalizados e excluídos da história é complexa e o coloca diante dos dilemas da representação e dos limites do espaço em que se move como escritor — o espaço da linguagem.

A minuciosa descrição por meio da qual nos chega a imagem de Cecília é atravessada por antagonismos e ambiguidades e nos mostra como um intelectual que, tendo se posicionado abertamente em defesa dos excluídos da sociedade, não escapa, porém, às armadilhas do discurso e da própria herança cultural recebida:

A Cecília, tal é o seu nome, é pequena, dá-me pelo peito; é pálida, com aquela palidez mate das prostitutas um tanto diminuída; simples de inteligência, não tem quatro ideias sobre o mundo, aceita o seu estado, acha-o natural, não deita arrependimentos, tem vontade de empregar as elegâncias que aprendeu com as francesas dos grandes bordéis em que andou (Valéry, Richard, etc., etc.). Para mim, apesar da sua maneira de apertar a mão com as pontas dos dedos, ela me fica sendo sempre uma cachopa dos arredores do Porto, meiga, simples, ignorante e um tanto obstruída de inteligência, que um vendaval de miséria trouxe para esta África disfarçada, diminuindo em sua mãe o sentimento de família, aproveitada essa diminuição pela concupiscência dos patrícios que lhe atiraram à grande prostituição, acenando-lhe com a riqueza e a fortuna, que ela não alcançou, talvez porque fosse fundamentalmente boa (BARRETO, 1956, p. 127).

Se é possível captar nas entrelinhas narrativas uma simpatia e um olhar humano para a situação de sofrimento em que vive Cecília, os quais nos ajudam a aproximar duas experiências distintas de exclusão — a do próprio narrador e a da jovem portuguesa —, não escapam também ao crivo analítico do leitor a carga semântica negativa com que é descrita a personagem e os traços de ignorância e subserviência a ela atribuídos, algo que confirma, possivelmente, estereótipos da hegemonia patriarcal. O que, em nosso entendimento, ameniza a violência dessa representação é a acuidade crítica do narrador que, ao transitar pelo terreno movediço da linguagem, opera, por vezes, deslocamentos e produz impactos capazes de “desanestésiar” consciências e desnaturalizar realidades de opressão decorrentes do poderio

de uns sobre outros no âmbito da sociedade. O viés analítico do narrador o faz conceber o Brasil como uma “África disfarçada” e a considerar a situação de Cecília como mais um tipo de escravidão que vigora em plena sociedade republicana, nos anos iniciais do século XX.

O olhar contemplativo do narrador parece empreender uma viagem para além das aparências, buscando dar visibilidade à humanidade daqueles que têm a sua vida desfigurada pelas situações degradantes a que estão submetidos. A sensibilidade às dores de uma moça que teria chegado ao Brasil empurrada por um “vendaval de miséria” direciona o tom lírico da narrativa e desemboca na criação de imagens que reafirmam a dignidade dos excluídos, tendo na tradição bíblico-cristã uma fonte de inspiração.

Essa rapariga, que viu bordéis, ladrões, estelionatários, rufiões e jogadores; que se meteu em orgias; que certamente se atirou a desvios da sexualidade, aparece-me cândida, ingênua e até piedosa. Estou a ver daqui os seus cabelos castanhos, os seus olhos de um azul desmaiado, e não sei por que me lembram Maria Madalena. Há não sei que separação entre o seu passado e presente e a sua alma verdadeira, que tenho um delicioso bem-estar em vê-la. É como se ela me trouxesse “uma redoma de alabastro cheia de bálsamo”. Nessa tarde, eu, com vinte e seis anos, e ela, com vinte e quatro, ainda muito lembrada da vida antiga, conversamos, das seis e meia às dez horas, inocentemente, e que creio que saí com os pés ungidos de nardo, mal enxugados pelos seus lindos cabelos (BARRETO, 1956, p. 127-128).

É sugestiva aqui a aproximação estabelecida entre Cecília e Maria Madalena, bem como a referência à cena bíblica da unção dos pés de Jesus, se considerarmos que Madalena representa, no contexto judaico-cristão, uma categoria de mulheres excluídas social e moralmente, pela sua condição de impureza e de ilegalidade, a quem Jesus, no entanto, acolhe e traz para o seu convívio. As expansões íntimas do narrador superam o mero idealismo romântico no ponto em que toca a análise dos problemas cruciais que cercam a vida dos esquecidos da história, na busca de descoberta dos males geradores da exclusão: “Por que razão o destino tê-la-ia prostituído e atravessado no caminho da minha vida?” (BARRETO, 1956, p. 128).

A narrativa do encontro com Cecília mantém, em suas linhas finais, o lirismo e o tom poético, os quais, se por um lado, criam belas imagens pela via do discurso metafórico, por outro lado, levam-nos a refletir sobre os limites da representação e sobre as ambiguidades que atravessam os discursos:

Como a prostituição me parece sagrada; se não fora ela, esta minha mocidade, órfã de amor, de carinho de mulher, não teria recebido esse raio louro de um sorriso e de um olhar, para me recordar esse misterioso Amor que se sofre, quando se o tem, e se padece, quando se não o tem (BARRETO, 1956, p. 129).

A prostituição ganha matizes ambíguos ao ser tratada, no texto, como um mal que a sociedade produz, do qual resulta a marginalização das pessoas, e, ao mesmo tempo, como

um elemento sagrado, capaz de atuar de modo salvífico. Ambos os casos nos acenam para o poder que se esconde atrás das malhas discursivas, ao qual nem mesmo o intelectual mais comprometido é capaz de escapar.

Considerações Finais

As diversas notas que integram o *Diário íntimo*, de Lima Barreto, nos põem em contato com uma pluralidade de vozes e nos remetem tanto às características formais do gênero diarístico, quanto também engendram novas imagens do escritor, através das quais podemos notar o trabalho e a acuidade crítica de um intelectual que não se sujeitou aos poderes.

O escritor formulou um discurso contra-hegemônico, responsável por deslocar sentidos cristalizados e criar outras imagens sobre si mesmo. Sua obra funciona como dispositivo de revisão do passado, ao tempo em que traz à tona “verdades” encobertas e soterradas ao longo do processo histórico.

A atividade intelectual de Lima Barreto não é isenta de contradições. O escritor transita por zonas ambíguas, deslocando estereótipos criados em torno da sua imagem, insurgindo-se contra o pensamento hegemônico e, ao mesmo tempo, enunciando um discurso que revela as contradições e as fraturas do eu. Nas entrelinhas do *Diário íntimo* é patente essa percepção, algo que sinaliza, em última instância, para a impossibilidade de um exercício intelectual que se processe fora desse mesmo campo de contradições e incoerências: “Em mim, eu já agora tenho observado, há uma série chocante de incongruência de sentimentos desacordes, de misteriosas repulsas” (BARRETO, 1956, p. 51).

Se constatamos que não é possível ao intelectual mover-se fora do campo das ambiguidades e das contradições, é mister ressaltar, todavia, que essa “voz que fala de dentro” desse campo é capaz de promover fendas e rasuras nos discursos hegemônicos de poder, estes responsáveis por justificar e naturalizar preconceitos e relações de dominação. As pequenas fendas abertas viabilizam a emergência de outras vozes e discursos que resistem e se impõem, deslocando imagens e engendrando novos sentidos para o narrado.

Referências

BARRETO, L. *Diário íntimo* – Memórias. São Paulo: Brasiliense, 1956.

FIGUEIREDO, C. L. N. O arquivo e o olhar: da vida literária à rede de imagens culturais. **Matraga**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 85-103, jul/dez 2007.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Organização e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

SAID, E. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Trad. de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WEST, C. O dilema do intelectual negro. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/216682878/O-Dilema-Do-Intelectual-Negro-Cornel-West>. Acesso em: 13 fev. 2017.

IMAGES OF THE INTELLECTUAL IN THE *INTIMATE DIARY* OF LIMA BARRETO

Abstract

In this article, we work on a fragment of the *Intimate diary* of the Rio de Janeiro writer Afonso Henriques de Lima Barreto, giving priority to the analysis of two notes from 1908. The comprehension of the autobiographical narrative that underlies the analyses leads us not to the search for a supposed identity or a truth about the author of the text, but, more importantly, impels us to consider the account's potential for moving "truths" and stereotypes, constructed and crystalized throughout the historical-literary process. In this regard, we try to capture, through the ambiguities and fragmentary nature of the *Intimate diary*, the peculiar manner in which the narrator, from his *locus* of enunciation, constructs and deconstructs self-images, especially those that are related to his profile as an intellectual, and executes movements in the hegemonic discourses on power. The reflections will mainly be based on the studies of Edward Said and Michel Foucault.

Keywords

Images. Intellectual. Lima Barreto.

Literatura íntima: que mistérios têm o diário de Alice?

Marta Roque Branco⁵⁵

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Paulo Bungart Neto⁵⁶

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Recebido em: 27/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

O artigo tem como *corpus* de análise dois textos, com características de diário, produzidos por Alice Vaz de Melo, uma escritora do interior de Mato Grosso do Sul, datados, respectivamente, de abril e agosto de 1962, e publicados na seção “Umas e outras” do jornal *O grito*, editado na cidade de Ivinhema-MS. O objetivo é o de compreender os escritos de Alice a partir dos pontos de vista defendidos por Philippe Lejeune ao teorizar, em seu *Pacto autobiográfico*, sobre o subgênero “diário” como importante tendência da literatura confessional. Também faz parte da discussão o espaço que a literatura íntima, até pouco tempo vista como um “gênero menor”, ocupa nos estudos literários contemporâneos, fato que se deve, em muito, aos pioneiros estudos de Philippe Lejeune e, posteriormente, a outros que seguiram o caminho aberto pelo pensador francês. O artigo também trabalha com conceitos teóricos de Leonor Arfuch (2010) e Eliane Zagury (1982).

Palavras-chave

Alice Vaz de Melo. Diário. Philippe Lejeune.

⁵⁵ Mestrado em Letras (Literatura e Práticas Culturais) pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

⁵⁶ Doutorado em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Pós-Doutorado em Estudos Literários (com ênfase nas memórias da literatura brasileira contemporânea) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Introdução

Textos memorialísticos, como as *Confissões* de Santo Agostinho ou as de Jean-Jacques Rousseau, existem há muito tempo, mas apenas recentemente vêm ganhando espaço, destaque e reconhecimento enquanto gênero literário representativo. Sua permanência por longo período à margem da literatura deve-se ao fato de a crítica tradicional negar-lhe o mesmo valor artístico atribuído aos textos ficcionais. A proximidade com o “real” é um dos principais fatores responsáveis pelo rótulo de gênero literário “menor”. Prova desse preconceito da crítica são as obras de historiografia literária que praticamente deixam de lado a diversidade de textos pertencentes à literatura confessional ou simplesmente os mencionam somente enquanto bibliografia secundária de grandes escritores. A esse respeito, Eliane Zagury, em *A escrita do eu*, comenta:

Ao nos debruçarmos sobre a literatura memorial produzida no Brasil, precisamos ter em mente que se trata de matéria difusa e pouco estudada, talvez vítima de um purismo esteticista que a tenha desdenhado, por estar mais próxima de suas motivações sociais e psicológicas que o fascinante produto de transformação que são a poesia, a ficção ou o teatro – não por outras razões ainda detentores com exclusividade da denominação de grandes gêneros (ZAGURY, 1982, p. 14).

A partir do século XX, a literatura íntima – autobiografia, memórias, diário, etc. – começa a ganhar destaque nos repertórios de leitura, fato que se deve, em grande medida, ao importante espaço que a individualidade e a noção de identidade adquirem nos tempos modernos. Com a modernidade, a literatura confessional sai da periferia e conquista o gosto dos leitores que buscam nos chamados “relatos de vida” conhecer a biografia de pessoas com “existência real”. No entanto, foi somente a partir da década de 1970 que, como veremos, através dos estudos de Philippe Lejeune, o gênero memorialístico começou a adquirir o devido destaque a ponto de, por exemplo, a socióloga argentina Leonor Arfuch apontar, em *O espaço biográfico*, uma “verdadeira obsessão da memória” nos dias de hoje, “em sintonia com o interesse na voz e na experiência dos sujeitos e com a ênfase testemunhal [...]” (2010, p. 24).

Antes dos estudos de Lejeune, vários teóricos, intelectuais e filósofos se dedicaram aos estudos da memória (Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Paul Ricoeur, Jacques Le Goff, Sigmund Freud, Maurice Halbwachs, dentre muitos outros). Nenhum deles, no entanto, abordou as manifestações mnemônicas como gênero literário, até mesmo porque não se tratavam de teóricos da literatura, mas sim de estudiosos de outras áreas, como filosofia, sociologia, teologia ou psicanálise. É Philippe Lejeune quem se dedica ao

reconhecimento de textos memorialísticos enquanto gênero literário, iniciando seus estudos sobre o tema em 1971, com a publicação da obra *L'autobiographie en France*, texto que recebe adaptações do próprio autor e resulta, quatro anos depois, no livro *Le pacte autobiographique*. Seus estudos se tornam um marco na história do memorialismo ao reconhecer o gênero e caracterizar os diversos subgêneros da literatura confessional.

Lejeune dedicou mais de 30 anos de sua carreira ao estudo do gênero memorialístico e publicou vários ensaios resultantes dessa pesquisa. Esses textos estão reunidos nas reescritas de seu “Pacto autobiográfico” (em 1986 e 2001) e ilustram a expansão de seus horizontes ao se dedicar à observação das várias manifestações da “escrita do eu”. Com a observação detalhada do gênero memorialístico, o autor oferece suporte para a identificação dos vários subgêneros que constituem a literatura íntima.

O “Pacto autobiográfico” explica as diferenças entre os vários textos que compõem o gênero memorialístico e esclarece pontos fundamentais para uma formulação teórica do gênero. A partir de suas publicações, as discussões, relacionadas ao que antes era excluído do cânone literário e visto como literatura “secundária”, ganham espaço significativo nas reflexões acadêmicas e no interesse de críticos e leitores que passaram a reconhecer em tais textos sua complexidade. A respeito da relevância dos estudos de Philippe Lejeune, Paulo Bungart Neto aponta:

[...] os estudos de Philippe Lejeune ao longo de quase 40 anos são, sem sombra de dúvida, a grande referência dentre as teorias que tratam a memória como gênero literário, sobretudo a autobiografia, o diário e outros subgêneros que não escapam à sua curiosidade e interesse constantes (BUNGART NETO, 2012, p. 178).

Dada a importância dos estudos de Lejeune para a caracterização do gênero memorialístico, cabe aqui a apresentação de alguns conceitos presentes em seu livro, especialmente no que se refere à autobiografia, por ser ela o ponto de partida para o estudo dos demais subgêneros da literatura confessional, e ao diário, por ser a categoria na qual se encaixam os escritos de Alice Vaz de Melo que serão abordados mais adiante.

Lejeune e o “Pacto autobiográfico”

Como dito anteriormente, o livro *Le pacte autobiographique*, de Philippe Lejeune, foi publicado em 1975, reescrito por duas vezes – 1986 e 2001 – e publicado em 2008 pela Editora UFMG com o título de *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Os trabalhos de Lejeune buscam esclarecer os problemas do gênero autobiográfico e, a partir de sua

caracterização, diferenciá-lo das demais manifestações da literatura confessional. Para Lejeune, a definição de autobiografia é a seguinte: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Lejeune define a autobiografia como sendo uma narrativa em prosa que se volta para o passado e trata da vida individual de uma pessoa real. Para que o “pacto” se cumpra, é necessário também que haja uma tríplice identidade, ou seja, uma correspondência efetiva entre autor (pessoa real), narrador e personagem principal (os sujeitos da narrativa). Através dessas características, o autor diferencia a autobiografia de “gêneros vizinhos” como memórias, biografia, romance pessoal, diário, dentre outros. Entre a autobiografia e o diário, por exemplo, a categoria distintiva é que o diário não apresenta narrativa retrospectiva, e os relatos são redigidos imediatamente após os acontecimentos ocorridos. Quanto à biografia, o que a diferencia da autobiografia é que não há correspondência de identidade entre narrador e personagem principal.

Entretanto, Lejeune afirma que essas categorias não são absolutamente rigorosas, sendo que a única condição estritamente necessária para a existência da autobiografia é a equivalência de identidade entre autor, narrador e personagem principal. Como podemos observar nas palavras do crítico:

É óbvio que essas categorias não são absolutamente rigorosas: certas condições podem não ser preenchidas totalmente. O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* retrospectiva: isto não exclui nem seções de autorretrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço. Trata-se de uma questão ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificar no exame de casos particulares. Em contrapartida, duas dessas condições não comportam graus – é tudo ou nada (LEJEUNE, 2008, p. 15; grifos do autor).

Dessas duas condições fundamentais que definem a autobiografia – identificação entre autor e narrador e entre narrador e personagem principal – o autor destaca alguns problemas sobre os quais dedica três ensaios no mesmo capítulo. São eles: “Eu, tu, ele” (LEJEUNE, 2008, p.16-19), que expõe as formas de expressar a identidade do narrador e do personagem principal; “Eu abaixo assinado” (p. 19-35), em que se discute as manifestações da identidade autor-personagem-narrador; e “Cópia autenticada” (p. 35-41), no qual o autor diferencia autobiografia e biografia, explicitando as noções de identidade e de semelhança.

No primeiro ensaio, Lejeune destaca que é possível a correspondência entre narrador e personagem principal sem o emprego do pronome na primeira pessoa, da mesma forma que pode haver narrativa em primeira pessoa sem a mesma correspondência. Para esclarecer possíveis confusões e dar conta da complexidade dos modelos existentes de autobiografia, o autor dissocia pessoa gramatical e identidade dos indivíduos. A autobiografia clássica (ou autodiegética, segundo Gérard Genette) se define quando narrador e personagem principal possuem a mesma identidade e a narração é feita em primeira pessoa, mas há casos em que a mesma condição de identidade aparece na segunda pessoa (tu) ou na terceira pessoa (ele). Este último caso Lejeune classifica como “autobiografia em terceira pessoa”, e aquele como “autobiografia em segunda pessoa”. Já quando a narrativa aparece em qualquer uma das três pessoas gramaticais, mas o narrador é diferente do personagem principal, estamos diante de uma biografia: homodiegética (eu), endereçada ao modelo (tu); e clássica ou heterodiegética (ele).

Na sequência, Lejeune chama a atenção para o fato de que nenhum pronome remete ao conceito, mas sim a um nome próprio e é, portanto, a ele que narrador e personagem precisam manter relação de identidade. Esse é o critério mínimo de todos os gêneros da literatura íntima, dentre os quais está o diário.

A identidade entre autor, narrador e personagem deve ser claramente assumida no texto, pois, segundo Lejeune (2008, p. 26), “a autobiografia não é um jogo de adivinhação, mas exatamente o contrário disso”. Para a concretização do pacto autobiográfico há, então, a necessidade de, em meio às diversas formas de manifestação, “honrar” sua assinatura. Concluimos, por meio dessas observações, que:

O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou *eu*? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser (LEJEUNE, 2008, p. 33; grifo do autor).

Tal “contrato de identidade”, necessário no texto autobiográfico ou memorialístico, também está presente no diário íntimo, como se verá a seguir.

O diário

É em “Um diário todo seu” que Lejeune vai aprofundar seus estudos sobre os traços que caracterizam esse subgênero da literatura íntima. O título do subcapítulo remete diretamente à famosa conferência de Virginia Woolf, traduzida para o português como *Um*

teto todo seu (1994) e que possui também óbvios componentes autorreferenciais. Para Lejeune, escrever um diário é uma atividade discreta e pode ser passageira ou irregular. Exemplos disso são os diários mantidos durante alguma crise, algum evento-limite (como no caso da garota judia Anne Frank, escrevendo no sótão de uma casa em Amsterdã, escondida dos nazistas), ou uma viagem que tem sua prática encerrada com o fim da aventura à qual o diarista se propôs a registrar.

Muito associado à escrita cotidiana, o diário apresenta uma série de vestígios importantes, dos quais se destaca como elemento fundamental a data, primeira preocupação do diarista, que passa em seguida ao registro dos acontecimentos. Mas a datação não é o único elemento que caracteriza essa forma de escrita. Lejeune cita também como fatores a serem observados a “destinação”, o “conteúdo” e a “forma”. Por destinação, o teórico se refere à função de “construir ou exercer a memória de seu autor (grupo ou indivíduo)” (LEJEUNE, 2008, p. 261). O conteúdo depende dos objetivos do diarista. Quanto à forma, o diário não apresenta uma regra fixa, os únicos traços invariáveis são a fragmentação e a repetição. A definição de diário para o autor seria, então, a escrita cotidiana, regular ou não, que se inicia por uma data e tem como marcas principais a fragmentação e a repetição, uma espécie de crônica que visa relatar objetivamente os acontecimentos e impressões de um período bem próximo daquele que antecede o registro.

Mas, afinal, qual é a utilidade de um diário? Para essa indagação, Lejeune sugere algumas possíveis respostas: o diário é capaz de conservar a memória, pois nos permite, após um longo período, reencontrar os elementos do passado livres de fantasias e reconstruções da memória devido a curta distância entre os acontecimentos e seu registro. Outra utilidade do diário é sua modesta contribuição para a memória coletiva – o tempo aumenta o valor das informações contidas no papel, aparentemente insignificantes no momento em que são escritas.

O diário serve também como confidente de quem escreve, assume a função de um “amigo” sobre o qual o diarista descarrega suas emoções com maior liberdade, longe das pressões sociais e contribuindo, portanto, para “a paz social e o equilíbrio individual” (LEJEUNE, 2008, p. 262). Além disso, por meio do diário, podemos nos conhecer melhor. A escrita permite nos olharmos com distanciamento. Esse relato íntimo “pode ser espaço de análise, de questionamentos, um laboratório de introspecção” (LEJEUNE, 2008, p. 263).

Mais um fator que aponta para a utilidade do diário é que ele está voltado para o futuro: “Fazer o balanço de hoje significa se preparar para agir amanhã” (LEJEUNE, 2008, p. 263). Dessa forma, o diário se torna também um instrumento de ação e não uma forma de

passividade, visto que, por meio dele, podemos reformular os desafios a serem repensados posteriormente. O diário pode servir também de apoio diante de problemas graves e trazer coragem para enfrentar as difíceis “provas” do cotidiano, como no exemplo supracitado de Anne Frank.

Ainda como utilidade do diário, Lejeune aponta as atividades de pensar e escrever. O pensar remete ao processo de criação, “torna o presente mais leve, mais aberto a suas contradições, e comunica ao leitor a dinâmica da reflexão tanto quanto seu resultado” (LEJEUNE, 2008, p. 264). Finalmente, o diário é resultado do gosto pela escrita. Escrever os acontecimentos do dia a dia nas páginas de um diário pressupõe a liberdade de escolher as próprias regras da escrita.

Mais adiante, Lejeune tenta resolver outro problema percebido ao longo de seus estudos: “o que é o fim de um diário?” (2008, p. 268). Para tanto, o autor divide suas reflexões em três dimensões: “o fim como horizonte de expectativa”; “o fim do ponto de vista de sua relação com a finalidade”; e “o fim como realidade”.

A primeira dimensão abordada por Lejeune, a do horizonte de expectativas, busca retratar o diário como escrita sem fim, que apresenta sempre a “esperança do dia seguinte”. O diário pressupõe a presença do futuro, isto é, envia “sinais” para posteriores releituras a serem feitas pelo próprio diarista ou para ser lido por outra pessoa. Sua narração não prevê um fim, desperta a expectativa da posterioridade, da inevitável continuação. De acordo com o autor:

[...] O diário é o registro de presentes sucessivos, aberto para um futuro indeterminado e fatalmente limitado pela morte. Desde o começo, ele programa sua releitura. Talvez não seja lido de fato, mas poderia sê-lo. É um sinal de radar que enviamos ao futuro e que sentimos misteriosamente voltar para nós. Sem essa presença do futuro, não escreveríamos. O diário não dá acesso à contingência de um fim absoluto, mas à transcendência de uma ou várias releituras futuras. Não o imaginamos terminado, mas o vemos antes relido (por nós) ou lido (por outro) (LEJEUNE, 2008, p. 272).

Aqui está um aspecto que diferencia o diário da autobiografia: esta presume o seu fim, que deve ser o momento da escrita. Se algo escapa à autobiografia é o seu começo, enquanto que com o diário ocorre o inverso, só se conhece o ponto de partida, o ponto de chegada não é determinado, uma vez que existirá sempre um momento após a escrita que trará a possibilidade de uma nova escrita. A ideia de continuação protege o diário da ideia de fim. Além disso, a autobiografia está voltada para o passado, já o diário volta-se para o futuro.

A segunda dimensão, a da finalidade, difere da primeira por retratar o caráter passageiro do diário, enquanto que aquela toma como ponto de referência a atividade de escrita que acompanha o percurso de toda uma vida. Nesta segunda dimensão, o autor discorre

sobre as pessoas que não se mantêm fiéis a um único diário, mas o sustentam por um determinado período e põem fim a sua atividade após ter alcançado seus objetivos.

Lejeune, nessa segunda dimensão, diferencia quatro funções principais para se manter um diário por certo período, podendo essas funções se entrecruzarem. São elas: finalidade de expressão, que se refere tanto à prática de utilizar o papel para desabafar emoções, pensamentos e problemas, quanto à ausência de um confidente. No primeiro caso, a prática termina, normalmente, com a destruição do papel, no segundo, com a substituição do diário por um amigo. Outra função é a da reflexão. O diário, diante de uma crise, pode se tornar instrumento de análise dos acontecimentos, de exame das escolhas a serem realizadas. Nesse caso, o fim do diário virá com o fim do acontecimento que motivou a escrita.

A terceira função é a de “construir uma memória de papel”, arquivar os acontecimentos, guardar vestígios do vivido. Aqui, o encerramento do diário seria equivalente a um fracasso. Já a quarta função diz respeito ao prazer da escrita, do reconhecimento naquilo que se escreve. Nesse último caso, o abandono do diário seria algo comum, sem o mesmo drama de quando a função é a de memória.

A terceira dimensão a que Lejeune se refere é o diário do fim, aquele que se mantém quando se está à beira da morte, seja como meio de suportar a própria condição, seja como instrumento de luta, o diário é confrontado com a morte do autor. Neste caso, o abandono da atividade pode ocorrer pela falta de força para enfrentar a realidade ou ser encerrado pela própria morte.

Com esses estudos sobre o diário e o gênero memorialístico como um todo, Lejeune busca encerrar de vez a ideia preconcebida de que esse tipo de literatura é inferior aos demais gêneros reconhecidos nos estudos literários. De 1971, data em que publica *L'autobiographie en France*, até 2001, última versão do *Le pacte autobiographique*, o autor reconhece o memorialismo enquanto gênero legítimo e mostra a complexidade que envolve os diversos subgêneros da literatura confessional, retirando-os do limbo em que anteriormente se encontravam.

Registros do cotidiano: uma memória viva

O *corpus* selecionado para a análise que compõe as páginas seguintes constitui-se de dois textos escritos por Alice Vaz de Melo, que trazem como traços característicos alguns aspectos enumerados por Philippe Lejeune em sua definição de diário. Por terem sido publicados em jornal, prevalece a tendência de se considerar os textos como “crônicas”,

contudo, como se verá, embora não possamos rotulá-los simplesmente como “diário”, é óbvio que ambos possuem características que se aproximam desse subgênero memorialístico. O suposto diário escrito por Alice, incompleto, permanece inédito até os dias de hoje. Trata-se, portanto, de escritos avulsos, encontrados pelos familiares em meio aos pertences da autora após sua morte. Interessa-nos aqui perceber as semelhanças entre os apontamentos de Lejeune e os escritos de Alice Vaz de Melo e observar nesses textos a presença de registros voltados para questões relacionadas à memória, tais como lembranças da infância e da adolescência, observações sobre a passagem do tempo, comparação entre a cidade em épocas passadas e no momento em que a autora escreve, etc.

Iniciemos pela retomada da definição básica do subgênero feita por Lejeune, segundo o qual o diário é uma escrita cotidiana, regular ou não, que se inicia por uma data (a chamada “entrada”) e tem como aspectos fundamentais a fragmentação e a repetição, um relato dos acontecimentos e impressões de um período anterior bem próximo ao momento do registro.

Afirmar se os escritos de Alice foram cotidianos, regulares ou irregulares, não está ao nosso alcance, visto que, como já mencionado, o que restou desses escritos foram textos isolados. Em nossas mãos encontram-se, mais especificamente, oito textos completos, datados entre abril de 1962 e março de 1963. De qualquer forma, a descontinuidade dos textos não é um fator que impossibilita olharmos esses escritos tendo como norte os traços característicos de um diário, já que, conforme Lejeune:

Diz-se frequentemente que o diário se define por um único traço: a datação. A ordem cronológica é seu pecado original (...). Isso significa reduzir o gênero a uma de suas variantes, que não é a mais frequente. (...) o diário é, muitas vezes, uma atividade de crise: a descontinuidade lhe é habitual e se inscreve, alias, no âmago de seu ritmo (LEJEUNE, 2008, p. 274-275).

A descontinuidade (ou talvez a perda material dos textos que compõem a sequência dos relatos) nos impossibilita também de voltarmos para outro questionamento feito por Lejeune: “o que é o fim de um diário?” (2008, p. 268), visto que, nesse caso, a inexistência de uma obra acabada nos impede de aprofundarmos a questão. É aos traços característicos de cada texto, portanto, que nos ateremos, e não à ordem cronológica das produções ou aos motivos que tenham ocasionado o término da escrita.

Há, já no início dos dois textos selecionados, um elemento fundamental próprio do subgênero em questão: a data, primeira preocupação do diarista, um com a entrada “Amandina – Abril – 1962”, e outro “Amandina – Agosto – 1962”. Percebe-se em ambas a ausência do dia, apenas o mês e o ano são enunciados. Esse modelo não se repete em outros

textos, todos os demais apresentam identificação completa, como, por exemplo, o de dezembro, que tem como entrada “25.12.1962 – Terça-feira”.

Em seguida, a autora passa ao registro dos acontecimentos e impressões. Vejamos um trecho do texto de agosto de 1962, a respeito do reencontro com um homem com o qual tivera uma ligação durante a juventude:

Os olhos azuis brilhantes, por detrás dos óculos, eram olhos de menino. De menino liberto, feliz, solto. E ao ouvi-lo falar, numa tentativa patética, de soltar, esparramar sua alma de garoto, eu senti uma raiva desgraçada do pessoal barulhento que nos rodeava, nos comprimia e acima de tudo insistia em afastá-lo de mim. [...] Quando nos aproximávamos da conclusão de ambos haveremos nascido no século errado, fui obrigada a deixá-lo levando o desejo de ilhar-me com ele num recanto sossegado e aconchegando sua cabeça no meu regaço, acariciar seus cabelos brancos e perder-me para sempre na pureza boa dos seus olhos de menino (MELO, 1962).

Nesse fragmento, a partir de uma conversa em mesa de bar com alguém que, assim como ela, encontra-se no período conhecido hoje como “terceira idade” (ideia explicitada no fragmento “acariciar seus cabelos brancos”), a autora compara duas situações (a “presente”, isto é, o tempo da escrita do texto, e a “passada”, tempo em que se deu a cena narrada) e evoca um tipo de envolvimento amoroso que a faz recordar uma espécie de “paixão adolescente”, atitude que se materializa na metáfora da “pureza” de seus “olhos de menino”. Ao aproximar as situações, distantes no tempo, mas próximas em intensidade, de certa forma a autora nostalgicamente lamenta o tempo “passado” e “perdido” e constata, com uma dose de amargura, ter “nascido no século errado”.

Finalizando o texto, a autora confessa: “A título de despedida piscou-me os olhos marotos e pediu ao garçom uma mais gelada. Na porta do bar voltei-me. Já me havia esquecido”. A expressão “uma mais gelada” mantém ligação com o título “Em busca da mais gelada”, exposto no início do texto, logo após a entrada⁵⁷. Fica no leitor a impressão de que o título visa a enfatizar o curto espaço de duração do episódio: o tempo exterior abrange apenas a duração do consumo de garrafas de cerveja, “entre umas e outras”. No entanto, o tempo psicológico arrasta o acontecimento para um tempo mais duradouro, abre espaço para a recordação de tempos passados e outras possibilidades de acontecimentos motivados pelos desejos da autora.

Percebemos, por essa citação, que o texto se trata de um relato fragmentado da vivência da autora, traço presente também na caracterização do diário feita por Lejeune

⁵⁷ É visível a relação que o título do texto mantém com a tradução de Mario Quintana (e outros) do romance autobiográfico de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*). Embora essa intertextualidade não seja uma das temáticas contempladas neste artigo, tamanha proximidade desperta uma curiosidade: terá Alice conhecido a tradução da Editora Globo, de Porto Alegre, feita no final dos anos 1940 e início de 1950?

quanto à forma da escrita e que, segundo ele, é um traço invariável na identificação desse subgênero da literatura confessional. Mas qual seria a finalidade dos textos de Alice Vaz de Melo?

Esta é uma indagação que Lejeune também levanta com relação ao diário, e se fizermos um paralelo entre a enumeração das possíveis respostas que o autor faz sobre a utilidade do diário e os textos de Alice, perceberemos traços convergentes entre ambos: devido a curta distância entre os acontecimentos e seu registro, o texto permite conservar os fatos e suas impressões, e permite, após muito tempo, reencontrar os elementos do passado sem as fantasias e reconstruções da memória. Assim, com a escrita do texto, o episódio relatado, ocorrido na mesa de um bar, e os sentimentos ocasionados no calor dos acontecimentos, ficarão registrados para uma posterior recordação de quem escreve sem a necessidade de recorrer à imaginação para preencher os espaços vazios deixados na memória pelo esquecimento, ou para o conhecimento de outros leitores como uma modesta contribuição para a memória coletiva da época e do lugar.

Os textos de Alice se utilizam, ainda, da possibilidade apontada por Lejeune, que é a de valer-se da folha de papel em branco como um confidente fiel, um “amigo” no qual a autora descarrega suas emoções com maior liberdade, longe das pressões sociais. É o que podemos perceber na confissão das impressões e sentimentos que a perseguem no decorrer dos acontecimentos como, por exemplo, em: “eu senti uma raiva desgraçada do pessoal barulhento que nos rodeava, nos comprimia”; ou na exposição de seus desejos, como em “fui obrigada a deixá-lo levando o desejo de ilhar-me com ele num recanto sossegado e aconchegando sua cabeça no meu regaço, acariciar seus cabelos brancos e perder-me para sempre na pureza boa dos seus olhos de menino”. Nesses exemplos fica visível o tom íntimo e pessoal existente na elaboração do texto, como se o papel fosse uma pessoa em quem a escritora descarregasse suas emoções e seus desejos, confessando-se.

Outro fator que merece ser observado é que o diário, segundo Lejeune, é resultado do gosto pela escrita. Escrever os acontecimentos do dia a dia nas páginas de um diário pressupõe a liberdade de escolher as próprias regras e o tempo de sua redação. O gosto pela escrita e as singularidades do estilo de Alice Vaz de Melo trazem para seus textos uma linguagem poética por meio de construções figurativas como, por exemplo, na expressão “e aconchegando sua cabeça no meu regaço, acariciar seus cabelos brancos e perder-me para sempre na pureza boa dos seus olhos de menino”. Ou ainda em trechos como: “Ainda não me fui e a saudade do que ainda não deixei já está comigo”; ou: “Sob as pontes os rios se debruçarão em prantos contra o cascalho...”, presentes na entrada de abril de 1962.

Temos aqui não um relato de um acontecimento pertencente a um período passado, mas bem próximo ao que antecede o registro – trata-se de uma despedida melancólica da sua condição atual e de uma previsão do que provavelmente acontecerá após a concretização de suas escolhas: “Adeus...(…) Adeus varjões floridos... Adeus cafezais meninos e pomares infantes. Adeus velhos e adorados pais... Adeus córregos saltitantes e adeus Ivinhema – rio e Ivinhema – cidade que desperta e bruxuleia”.

É a exaltação do ambiente em que vivia: das flores, das matas, dos córregos, que confere ao texto esse tom melancólico. Alice Vaz de Melo despede-se de sua vida atual lamentando o que deixará para trás quando for embora, impulsionada, ao que parece, por um amor sofrido, talvez impossível, como alude o trecho:

Não. Não vou por tua causa, sertão. Vou para longínquos e desconhecidos horizontes por causa “dele”. Por meu amor. Amor que me vem matando aos poucos através dos anos. E eu não quero morrer de amor... Quero viver... (...) Não maldigo o destino, nem o homem que aceitou meu amor e com o passar do tempo passou a procurá-lo. Antes, bendigo os momentos raros que passamos um nos braços do outro. Mas estou cansada de viver poucos dias no ano. Por isso vou partir (MELO, 1962).

A troca desproporcional de sua “terra querida” “pelos dias sem crepúsculo da cidade grande”, “pelo palavreado convencional da turba hipócrita que me envolverá amanhã” e que talvez traga como consequência a sua transformação em um ser irreconhecível, tem apenas um propósito: “a esmola do esquecimento”. Mesmo pertencendo a um ambiente “perfeito” a seus olhos, a existência de um amor que torna sua vida estéril por sua constante ausência, provoca a necessidade de transformação.

Há nessa entrada uma perceptível idealização dos acontecimentos: um amor “absorvente, louco, letal”, que a faz sofrer, que torna sua vida estéril, que provoca um sentimento contraditório de incompletude mesmo diante da exaltação da natureza e de tudo o que a rodeia, pois tudo o que a cerca traz a imagem da pessoa amada: “Quando eu me for... (...) Os cafezais falarão dele...”, mas ainda assim a faz bendizer esse amor e os raros momentos em que passou em sua companhia.

Com essas observações, podemos perceber que, talvez até com maior intensidade que no texto anterior, neste a diarista se utiliza da escrita como forma de descarregar suas emoções, encontrando no papel o espaço e o refúgio para se abrir sem o risco de julgamentos sociais. Descarregar o peso das emoções e dos pensamentos, esvaziar o coração no papel pode ser uma atividade que substitui a ausência de um ouvido amigo para se apoiar ou aconselhar-se com outrem nos momentos de crise.

O exercício da escrita aqui também pode ser uma forma de conhecer-se melhor. A escritora projeta-se no papel e, na exposição de seus sentimentos, na atenção dada a si, transforma a escrita num espaço de construção interior, de laboratório de introspecção. O texto se transforma, assim, numa espécie de viagem de exploração individual, possibilidade encontrada, segundo Lejeune, na prática de elaboração de um diário.

Essa reflexão ocasionada pelo aparente conflito vivenciado pela autora apresenta duas faces apontadas por Lejeune: “analisar-se e deliberar”. O espaço que o texto oferece como refúgio para meditar tranquilamente sobre os problemas enfrentados, também abre caminhos para examinar as escolhas que precisam ser realizadas, como uma atividade em busca de um fim, no caso, aqui, da necessidade de esquecimento.

Não devemos, da mesma forma, deixar de referir a relação entre as cenas descritas em ambos os textos e a “memória coletiva” do lugar, conforme a acepção do sociólogo francês Maurice Halbwachs. Sobretudo na descrição do ambiente que contextualiza os relatos de Alice Vaz de Melo acerca de “Ivinhema – rio” e “Ivinhema – cidade” (Amandina é um distrito de Ivinhema), temos a possibilidade de conhecer melhor os traços que compunham o cenário da região (então apenas Mato Grosso, antes da divisão do estado, ocorrida em 1977) nos primeiros anos de existência daquele lugar, especialmente porque o tempo aumenta o valor dessas informações contidas no papel.

Mais um fator perceptível nessa entrada é que, junto com a despedida (sua “decisão”), a autora faz um balanço de como está a sua vida no momento da escrita, por isso podemos dizer que o texto está voltado para o futuro, é um instrumento de ação e não uma forma de passividade, já que, de acordo com Lejeune (2008, p. 263), “Fazer o balanço de hoje significa se preparar para agir amanhã”, ou seja, por meio dele, Alice tem a possibilidade de reformular os desafios para serem repensados posteriormente. Dessa forma, percebe-se mais um ponto em comum com a descrição do autor a respeito das funções de um diário.

Um elemento, no entanto, presente nos textos de Alice e que não pertence aos elementos enumerados por Lejeune, são os títulos que antecedem a datação de cada texto. Incomum ao subgênero em discussão, o título é um artifício utilizado pela autora em todos os fragmentos desse possível diário, como nos exemplos mencionados, de “Decisão” e de “Em busca da mais gelada”. A presença de um título demonstra que as “entradas” do suposto diário de Alice não obedecem criteriosamente às características apontadas pelo teórico francês, ocupando uma posição híbrida, a meio caminho entre o diário tradicional e a confissão autobiográfica sob forma de crônica.

Considerações finais

Diante das observações realizadas no artigo, notamos que os textos de Alice Vaz de Melo apresentam vários elementos em comum com as definições de Philippe Lejeune em seus estudos sobre o diário. Quer em aspectos como datação, fragmentação ou repetição, quer nas possíveis utilidades que tais textos desempenham na prática de sua escrita, as convergências superam em muito os traços que se divergem da caracterização de um diário.

E mesmo os aspectos divergentes da proposta desse estudioso da literatura confessional, podem ser justificados pelas variações que o subgênero memorialístico apresenta: “O diário é simplesmente humano. Tem suas forças e suas fraquezas. E as formas que assume, as funções que preenche são tão variadas que é bem difícil tratá-lo como um todo” (LEJEUNE, 2008, p. 267).

Questionamento final, paráfrase da canção de Caetano Veloso e Capinam sobre Clarice Lispector: Que mistérios têm o diário de Alice? Que leitor não tem curiosidade de conhecer os desafios de alguém que manteve, no calor das emoções, um “diário todo seu”, oscilando entre a “paixão adolescente” e o acariciar dos cabelos brancos? Entre a “pureza dos olhos do menino” e os “longínquos e desconhecidos horizontes” das lembranças recuperadas? Resta a sugestão da leitura de uma diarista pouco conhecida e da evocação constante de nossas mais emocionantes e ternas reminiscências.

Referências:

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro-RJ: EdUERJ, 2010. Trad. de Paloma Vidal.

BUNGART NETO, P. O reconhecimento tardio da autobiografia como gênero legítimo: Philippe Lejeune e seu “exército de um homem só”. In: _____; PINHEIRO, A. S. (Orgs.). **Estudos culturais e contemporaneidade**: literatura, história e memória. Dourados-MS: Editora UFGD, 2012, p. 161-180.

CAETANO VELOSO E CAPINAM. Clarice. In: **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1968. 1 disco sonoro (faixa 2).

FRANK, A. **O diário de Anne Frank**. 61 ed. Rio de Janeiro-RJ: Record, 2016. Trad. de Alves Calado. Edição definitiva: Otto Frank e Mirjam Pressler.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro Editora, 2006. Trad. de Beatriz Sidou.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: De Rousseau à Internet. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 2008. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. de Maria Inês Coimbra Guedes e Jovita Maria Gerheim Noronha.

MELO, A. V. de. **Decisão**. Ivinhema-MS: s.e., 1962.

MELO, A. V. de. **Em busca da mais gelada**. Ivinhema-MS: s.e., 1962.

Página |
171

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Porto Alegre-RS: Editora Globo, 7 vls, 1948-1955. Trad. de Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Lúcia Miguel Pereira e Lourdes Sousa de Alencar.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo-SP: Círculo do Livro, 1994. Trad. de Vera Ribeiro.

ZAGURY, E. **A escrita do eu**. Rio de Janeiro-RJ: Civilização Brasileira, 1982.

INTIMATE LITERATURE: WHICH MYSTERIES DOES ALICE'S DIARY HAVE?

Abstract

The article analyses two Alice Vaz de Melo's texts which are very similar to a diary notation. The texts were published in the session "Umas e outras" ["Ones and others"] of the newspaper *O grito* ["The scream"], dated April and August 1962. The article aims at understanding Alice's texts from the points of view defended by Philippe Lejeune in his theory of the *Pacto Autobiográfico* ("autobiographical pact"), about the "diary" genre as an important tendency of the confessional literature. We also discuss the space occupied by the intimate literature in the contemporary literature studies, position that is directly related to the pioneering studies of Philippe Lejeune and others who followed the track opened by the French intellectual. The article also works with concepts developed by Leonor Arfuch (2010) and Eliane Zagury (1982).

Keywords

Alice Vaz de Melo. Diary. Philippe Lejeune.

O eu machadiano recriado na escrita de Haroldo Maranhão

Paulo Alberto da Silva Sales⁵⁸

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Recebido em: 28/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

As escritas de si surgiram em maior número no século XVIII e se intensificaram no século XIX. O exercício de escrever e de registrar aspectos cotidianos, segredos ou mesmos anotar impressões da ‘realidade’ fizeram as cartas, os diários, as biografias e as autobiografias serem meios de fazer ‘história’. Muitos romancistas, tanto em língua portuguesa quanto em outras línguas, sempre mesclaram as escritas de si em suas narrativas como parte da tessitura romanesca. Partindo dessa relação, este estudo examina a presença de escritas de si na ficção contemporânea brasileira *Memorial do Fim a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, publicado em 1991. Nessa narrativa, há uma configuração dos últimos anos da vida de Machado de Assis que é inserida na narrativa ficcional de Maranhão, juntamente com a confecção de trechos de diários e de cartas que Machado trocou com seus contemporâneos. Além disso, há trechos e apropriações textuais da ficção do próprio Bruxo do Cosme Velho. Nota-se, por essas e outras questões, que a narrativa de Maranhão faz vários pastiches da obra machadiana, fato este que possibilita um novo olhar à ficção de um dos maiores romancistas brasileiros.

Palavras-chave

Escritas de si. Machado de Assis. Haroldo Maranhão.

58 Doutor em Letras (estudos literários) pela Universidade Federal de Goiás. Desenvolve pesquisa de Pós-doutorado em Literatura Comparada, também na Universidade Federal de Goiás, sobre autobiografia e autoficção em Michel Laub e Ricardo Lísias, sob supervisão da Profa. Dra. Zênia de Faria. Possui publicações relevantes na área de estudos literários, sobretudo, em teoria e crítica da narrativa. Contato: pasticheculture@gmail.com.

Introdução

Registrar a si mesmo é uma tentativa do sujeito de se firmar no tempo e de fazer “história”. No século XVIII, as chamadas “escritas do eu” começaram a aparecer em maior número, principalmente na Europa. Países como França e Inglaterra foram os pioneiros a apresentarem as escritas de si: autobiografias, biografias, cartas, diários, memórias e, depois, romances autobiográficos como textos que registravam traços memorialísticos e pessoais dos indivíduos burgueses.

O escritor, filósofo e pensador jurista francês Jean Jacques Rousseau, por exemplo, foi o pioneiro a criar uma escrita de si por meio de uma narrativa autobiográfica. Em *Les confessions*, publicado em 1789, Rousseau revive momentos de sua vida e constrói uma narrativa de si que permeia entre o vivido e as memórias do experimentado, recriando *ipsis litteris* os percalços vividos pelo eu, fato esse que tornou seu texto um modelo paradigmático para o gênero autobiografia. Outros grandes nomes da época também escreveram narrativas que mesclavam autobiografia e ficção e, também, biografia e ficção, como, por exemplo, o romance inglês *The life and opinions of Tristran Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne, publicado em 1759. Todavia, as escritas do eu sempre foram consideradas como gêneros menores quando associados à narrativa ficcional. Talvez, essa inferiorização dos gêneros memorialísticos se deve ao seu apego à realidade.

Mais tarde, no século XIX e XX, com as reformulações da nova história e com a redescoberta de novas fontes para o historiador, a autobiografia, biografia, cartas e diários ganharam ênfase e passaram a ser vistas como arquivos aos novos historiadores e às escritas literárias propriamente ditas. O uso de fontes específicas consideradas como escritas memorialísticas foram enfatizadas nos estudos das novas escrituras da história graças ao alargamento da noção de arquivo. A “micro-história”, mediada pela micronarrativa dos acontecimentos, proporcionou destaque às novas “fontes” como cartas, diários, biografias, autobiografias e memoriais propriamente ditos. Para os novos historiadores, as escritas de si compreendem práticas culturais pautadas nas manifestações memorialísticas de sujeitos em diferentes modalidades textuais. O debate corrente das novas escrituras da história trata do retorno da biografia como problema historiográfico e a associação entre os significados atribuídos ao ato de “contar a vida” e as disputas de memória em interface com a escrita.

Segundo Michel Foucault (2012), escrever sobre si é um exercício. É uma prática constante e irregular como a vida. É uma leitura, uma releitura, um espelhamento de si no papel. Para Foucault, o essencial nas escrituras do eu é que haja um “exercício pessoal

feito por si e para si” como “uma arte da verdade díspar”. Ou, mais precisamente, “uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso”. (FOUCAULT, 2012, p. 151)

Várias narrativas ficcionais publicadas no último quartel do século XX e início do século XXI apresentam uma dicção tensa que se inscreve na interface ficção/fato biográfico e/ou autobiográfico. Por esta razão, perceberemos nas escritas de romances contemporâneos, tais como a narrativa *Memorial do fim* – a morte de Machado de Assis, do escritor paraense Haroldo Maranhão, publicado em 1991, uma mistura indeterminável de gêneros confessionais ressignificados e híbridos, cuja pretensão seria a de “contar” algum resquício de subjetividade passada. Tanto a literatura quanto os gêneros confessionais que nos determos apresentam maneiras díspares de imprimir as experiências humanas, em tempos históricos marcados. Vejamos como estas mesclas e junções se concretizam.

1 A presença do diário, da carta e de aspectos biográficos na narrativa de Maranhão

Joaquim Nabuco é uma pessoa muito alta. E tem estima especial pelo *nosso* mestre. Todos se curvam diante do nosso mestre. Devemos tratá-lo com o carinho e a veneração com que no Oriente tratam as caravanas a palmeira às vezes solitária no oásis.

Haroldo Maranhão

Na epígrafe acima, excerto do capítulo XLVII do romance de Maranhão, a instância narrativa insere partes de um “suposto” diário. Alguns traços desse gênero confessional ainda são mantidos: a datação, o tom descritivo e inconcluso e os pormenores da vida cotidiana. O diferencial é que Maranhão cria dentro da ficção autorreflexiva um diário que também é autorreflexivo e que se autorrepete.

Na narrativa *Memorial do fim*, há a recriação de traços, imagens, momentos e trechos da biografia de Machado de Assis por meio de uma tonalidade irônica, fazendo com que o “Bruxo do Cosme Velho” prove do seu próprio veneno. Tais ocorrências no cenário principal da diegese, o leito de morte de Machado, é a linha “biográfica” que conduz o eixo narrativo.

Nos entretempos que se abrem no texto, os personagens Medeiros de Albuquerque, Dr. Mário de Alencar, Joaquim Nabuco, Graça Aranha, o Conselheiro Ayres (Machado) e Leonora (Hylde/Marcela) que trocam segredos em cartas e os compartilham com o leitor, dão movimento ao romance. O conteúdo de tais cartas não passa de assuntos

menores, visto que, sua principal função era informar a situação na qual se encontrava Machado. Há, também, nas cartas, jogos de espelhamento entre personagens ficcionais e reais, como consta na primeira carta que José Veríssimo enviou a Medeiros. No capítulo III, intitulado “Uma carta”, José Veríssimo informa a situação calamitosa do escritor em uma carta datada de 25 de setembro de 1908:

Meu querido Medeiros,

Deixei nosso mestre indisputado nem pior nem melhor. A doença não estagnou, e nem vejo como possa estagnar. Deus? Medeiros: Deus existe? Qual de nós acredita? O Mário? O Graça? O Lúcio? O Rodrigo? O Nabuco acredita, mas está em Washington, e além do mais Deus não fala inglês. A doença avança devagar; mas sempre avança, e quem saberá se mais devagar realmente? Que sabemos dos organismos vivos e esfaimados que nos roem internamente? A medicina foi além do impossível. O Couto, pobre dele, ignora como proceder para lhe aplacar os padecimentos. Tenho meditado sobre como o querido enfermo resiste aos ataques dolorosos, com que armas. No xadrez e no gamão perde-se em cóleras, segundo me revelou um sobrinho do Smith Vasconcelos, cuja casa frequentou com a Dona Carmo. Não aparenta mas é homem de explosões ainda que ocasionais. E a ira, te pergunto, não valerá, nas dores que o Couto diz serem cruéis, como elmo ou carapaça de ferro?

Em dados momentos acredito que desfaleça. Será a ausência, agravando-lhe o fim? doença sobre doença, o mal maior sobre o menor; e nem saberá qual o menor e qual o maior, que um, enfim, humilha mas não mata. (MARANHÃO, 2004, p. 19)

O tom sarcástico e jocoso ao se referir ao cristianismo e, ao mesmo tempo, o ar de comoção ao enumerar os pormenores da situação do mestre Machado empregado por José Veríssimo deixa a epístola com um caráter dúbio. O assunto continua e o remetente começa a dar pistas sobre consolações que o escritor havia recebido de “Dona Carmo”. Em seguida, Veríssimo informa sobre a recente publicação do *Memorial de Aires* por intermédio de Fidélia, uma figura enigmática que a voz narrante tenta desvendar a partir de “mecanismos de jogos de linguagens e de espelhamentos, já que os signos estão dessemiotizados” (LIMA, 1998):

Marcela, foi o que entendeste? Escutaste mal. Falei *Fidélia*. “Aguiar sem Carmo é nada?” Vejamos, vejamos. Desatemos laços, se pudermos.

Fidélia lia o mar a MARcela

Fidélia contém Marcela sem suas letras e sílabas, falso anagrama de propósito apenas sugerido, a partir de um perfeitíssimo anagrama – Carmo – que não é senão um *marco*, e não *amor* (do) C. (Aires). Sibilamente, o querido C. soltou-se num mar, buscando em poucas braçadas a quem? a *ela*! Nem é vero o *calembour*, é veríssimo. Oporás tu o providencial Tristão. Ora, o tristão e não o Tristão. Simulações, amigo, engodos, depistes, em que é mestre o grão mestre. Quem é o vero *Tristão*? O Conselheiro: nem triste, nem tristonho, mas tristão!

A verdade sobretudo, apesar do Bergeret.

Saudades tuas são mato.

J. Veríssimo. (MARANHÃO, 2004, p. 21 – 22, grifos nossos)

Veríssimo, ao escrever a carta, assume a voz narrativa e cria um jogo irônico, trabalhando os nomes das personagens de forma lúdica. Marcela, por exemplo, é uma personagem do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* que, no jogo criado pelo narrador, torna-se Fidélia. Esse jogo com os nomes tem uma explicação na vida real de Machado de Assis, já que, para alguns biógrafos, o autor de *Dom Casmurro* nutria amor a uma moça misteriosa. Mas, como indicado por várias fontes biográficas⁵⁹, Machado nunca se esqueceu de sua esposa Carolina, que modelou a figura de D. Carmo no romance *Memorial de Aires*. É de suma importância lembrar que, no enredo desse último romance machadiano, há a presença da personagem Fidélia, a viúva Noronha, que tinha como pais adotivos o casal de idosos D. Carmo e Aguiar. Assim, as personagens se metamorfoseiam em seres do universo ficcional que se espelham em figuras reais para, como dissera Veríssimo, simular uma realidade, partindo do princípio que “a escritura não é repetição viva do vivo”. (DERRIDA, 2005, p. 86)

Dando “um salto, dois saltos, alguns bons saltos” (MARANHÃO, 1991, p. 23), no capítulo XVIII, “Pó do pó”, o leitor depara-se com outra epístola endereçada de Washington na data de 12 de setembro de 1908, escrita por Joaquim Nabuco e dirigida a Graça Aranha. O conteúdo também discute a situação quase fúnebre em que se encontra o “Conselheiro Machado”. Logo em seguida, há outra carta assinada por Mário de Alencar que partia do bairro da Tijuca e era endereçada a Medeiros. O assunto, evidentemente, era a dor de conviver com as péssimas notícias a respeito do “Conselheiro Ayres”, visto que todos os seus amigos o admiravam. No livro de correspondências real entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco, organizado por Graça Aranha, destacamos uma epístola de autoria machadiana de 1907 que já revela seu caminhar para o mundo de Hades:

Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1907

Meu querido Nabuco,

Esta carta é breve, o bastante para lhe dizer que todos lembramos de você, notícia ociosa. O Veríssimo escreveu, a propósito do seu livro das *Pensées Détachées*, os dois excelentes artigos que V. terá visto no *Jornal do Comércio*, para onde voltou brilhantemente com a Revista literária. Fez-lhe a devida justiça que nós todos assinamos de coração. A minha carta, aquela que tive a fortuna de escrever antes de ninguém, era melhor que lá tivesse também saído.

Aqui vou andando, meu querido amigo, com estas afeições da velhice, que ajudam a carregá-la. Não sei se terei tempo de dar forma e termo a um livro que

⁵⁹ Principalmente nos estudos *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* (1988), de Lúcia Miguel Pereira (1988) e em *Machado de Assis: um gênio brasileiro*, de Daniel Piza (2008).

medito e esboço; se puder, será certamente o último. As forças compreenderão o conselho, e acabarão de morrer caladas.

Estou certo que você achou todos os seus em boa saúde, e ansiosos de ver o seu amado chefe. Peço-lhe que lhes apresente os meus respeitos, e também me recomende ao am.º Chermont. Não lhe pelo que se lembre de mim, porque sei, com ufania e gosto, que nunca se esqueceu, e sempre quis ao seu

Velho adm. e grato amigo

MACHADO DE ASSIS
(ARANHA, 2003, p. 141 – 142).

Página |
178

Mesmo no tom simpático e acolhedor percebido nesta missiva machadiana enviada a Nabuco, não deixamos de perceber partes que expressam a melancolia e o riso entristecido do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como, por exemplo, o segundo parágrafo da carta acima. Maranhão, certamente, teve acesso às epístolas trocadas pelo escritor e pelo pensador político na época da formação e fortalecimento da república brasileira e da “república” das letras. Semelhantes na forma, mas um pouco modificadas no fundo, são cartas fictícias que Maranhão articula no discurso do romance. No capítulo XLVIII, “Pinga-se o ponto final”, por exemplo, Maranhão cria uma correspondência entre os amigos Mário de Alencar e Medeiros, datada de 29 de setembro de 1908, exatamente o dia da morte de Machado de Assis. Nessa carta, há o desatamento de nós que, até então, não haviam sido esclarecidos ao leitor. Mário de Alencar refere-se à figura de Leonora, que não atendia pelo nome de Marcela Valongo e que nunca teve a intenção, segundo Mário, de ocupar o lugar da sempre amada e querida D. Carolina. A criada Jovita havia sido consultada por Dr. Mário para ajudá-lo a desatar os nós que, quiçá, estavam longe de serem desfeitos.

O capítulo anterior ao XLVIII, “Diários são história”, composto por páginas de um diário que tem início no dia 31 de julho de 1905 e se encerra em 01 de setembro de 1908, representa uma nova modalidade discursiva que é incorporada pelo romance e que se faz imprescindível para dar prosseguimento à narrativa. Na verdade, para que se entenda o motivo da inserção de tais páginas no esqueleto do romance, é necessário voltar-se para as informações fundamentais do capítulo XLVI, “Jovita! Maria! De Araújo!”, referência à essa mesma personagem. Nesse capítulo, o narrador fornece pistas ao leitor que, por uma ocasião ou outra, se distraiu no decorrer da narrativa e não se lembrava de quem foram Jovita Maria de Araújo e Leonora. Em relação a Jovita, a voz reafirma que era a criada do Conselheiro que mais se afeiçãoou à Leonora.

Há, nesse mesmo capítulo, a exposição de um diálogo entre ambas no qual Leonora entrega a Jovita um embrulho contendo um maço de papéis, cujo dorso continha o nome “Jovita Maria de Araújo”. Esse ato ocorreu no último dia de vida de Machado de Assis;

Jovita entendeu o referido gesto como um ato de confiança e, sem hesitar, aceitou o embrulho. Quanto ao destino de tais manuscritos, o narrador que antes conduzia a trama, revela que eles pertencem ao autor da narrativa em estudo e, ao mesmo tempo, revela-se como o narrador/autor da escrita do romance. É um dos raros momentos no qual o próprio Maranhão, autor, se manifesta no enredo. Na tentativa de informar ao seu leitor sobre o destino do embrulho, ele narra:

Para encurtar o conto começado na cozinha do Conselheiro, *revelo que a papelada pertence hoje ao autor deste romance*. Araújo e Araújo depois, o manuscrito veio a ter em minhas mãos. Excede cem laudas; para ser exato, cento e dezessete laudas. Gastaria não um capítulo mas um tomo, se me obrigasse a editar a história que poderá chamar-se DIÁRIO DE LEONORA. São páginas escritas por uma jovem atônita e apaixonada. Jovens são dados a ferveres de sangue e de alma. Hoje, quem as ler não saberá quem foi ela; nem ele. Leonora nem Leonora foi, e hoje é pó, ou nem mais pó. Ayres são Ayres e Aguires são Aguires, multidão deles. Têm valor? Nenhum? A boa Jovita Maria de Araújo, a distinguida legatária, tentou ler algumas páginas, que iam além do seu entendimento, e só as folheou; guardou-as trancadas. Um filho da Jovita fez o mesmo; e conservou o espólio em honra da mãe, num baú de flandres. Mais Araújo sucederam-se, e os papeis permaneceram recolhidos com zelos que não teriam em Bibliotecas Públicas, onde manuscritos são tratados a chutes e bofetes, presumo que de zombaria. A história é comprida e pálida; e não me anima a levantar a descendência de Jovita. Afirmei acima precisar escrever não um capítulo mas um tomo, ou dois, porque saboreio sem pressa os pormenores. Papéis têm destino como os humanos têm. O destino do manuscrito de Leonora seria a velhice e o perecimento do almoço; não seria lido, nem manuseado, mas soprado. Veio dar à minha mesa. Como? Caprichos! De quem? Ora! Pronto. Foi assim. Devo conservá-lo comigo certamente; e publicar, e só, como publicarei, páginas desgarradas. (MARANHÃO, 2004, p. 164 – 165, grifos nossos).

Distinguir nesse trecho se existem fatos reais ou fatos narrados ou, ainda, se foram criações férteis de Maranhão não é tarefa que nos prestaremos a fazer, até porque não há limites estanques entre a história e a literatura no romance. Ademais, principalmente no pós-modernismo, estes limites se diluíram ainda mais.

No capítulo que se segue, XLVII, “Diários são história”, a personagem Leonora, agora, narradora, transcreve momentos singulares que passou junto do seu mestre, notícias corriqueiras, além de tecer comentários sobre Machado e seus amigos mais próximos. Há considerações sobre a hombridade de Joaquim Nabuco, apontamentos sobre passeios e outras atividades de lazer compartilhadas por ela e pelo “Conselheiro”, embora o assunto mais recorrente seja o seu amor e admiração pelo romancista. E mesmo se tratando de uma página de diário, Leonora, que, então, apropria-se da voz narrativa, já quase na metade dos fragmentos do diário, em 23 de dezembro de 1906, e a partir dos significantes disponíveis, semelhantes a uma carta neutra, joga com os signos Aguiar/Ayres/Leonora. Trata-se de entrecruzamentos de significantes que se apropriam de outros significados que se esvaziam. Constatemos:

1908

21.12.[19]08

O ano começa com uma pontinha de tristeza. Não verei o Ayres esta tarde. Recebi um bilhete que sempre é um raiozinho de sol ou do sol.

“Leonora.

“Mando-lhe uma flor de vento das matas de Águas Férreas. Pensei num bogari: mas ele chegaria já murcho às suas mãos. Flor de vento não precisa de chão, nem de água. Você ou põe nos cabelos, ou num vaso d’água... de brisa.

“Até logo mais, no dia nº 2 do ano.

“O seu

“A. (*Aguiar ou Ayres, conforme preferir.*)”

Eu prefiro A. de Assis.

[...]

24.04.[19]08

Diz-me Ayres que tem amigos fiéis, e que estes são a sua família. Dois ele destaca, o Mário e o Azevedo. Ao primeiro conheço de vê-lo na Biblioteca da Câmara. Ele me ignora porque não presta atenção nos mortais. Só fala com os deuses. O meu querido me confidenciaria que ditíssimo Mário o teria visto “abatido e desalentado”, e desejava levantar-lhe a alma! Pois não o vejo assim. Abatido? Desalentado? Só me fala de assuntos gaios; conta-me anedotas, e volta e meia fala-me de um Azevedo que trabalha com ele no ministério, um que é muito gordo e patusco. Ora, ora, levantar-lhe a alma! A alma anda esplêndida e a salutar em pé. Ele é isso: uma personalidade do país; tem que ter postura e compostura, e tem. É um homem grave, de acordo, Sr. Mário. Mas daí a estar desalentado e combalido! O meu escritor anda feito um menino com o novo brinquedo que é o novo livro. A alma está estirada e de nariz para o alto. Teve e tem momentos nublados, como eu, como o Dr. Mário, como todo mundo. Momentos enfarruscados. (MARANHÃO, 2004, p. 173 – 174 – 175, grifos nossos)

Esses trechos do diário contêm aspectos problematizantes no que diz respeito a fatos “reais” e propriamente biográficos. Após a passagem citada, acompanhamos a interrupção da escrita do diário em 01 de setembro de 1908 que se finda na confissão da angústia de Leonora ao ver seu mestre, lentamente, ser corroído pela doença, o que, em última instância, não deixa de ser uma representação niilista do próprio Machado. Nessa mesma data, foi transcrito no diário de Leonora o último diálogo entre ela e Machado. Leonora, assim, registrou:

Ele parou. Mirou-me. Tomou ânimos. Prosseguiu:

- Todo este prefácio é para manifestar-lhe que minha firme intenção é destinar a uma certa pessoa o proveito que haja de resultar das minhas contribuições. Esta pessoa é você, Leonora.

- Eu? Mas eu?

- Você. Há um nó, porém. De meu lado, desato o nó. Precisaria saber se o admitiria você desfazê-lo.

- Um nó?

- Quero dizer-lhe, querida, que na maior desgraça da perda da mulher, e sem agravo à memória dela, pode o viúvo passar a outras núpcias. O remédio de Bernardo de que lhe falei é este: que nos casemos nós, se o consentir, ainda que in extremis.

- Cruzes, Ayres. In extremis! Valha-nos, Deus!

- Ele, o seu Deus, valhe-nos assim; você não privará de pão a boca de ninguém. A boa Sara tem de você a mais favorável impressão. A filha dela, a menina Laura, não teria direito ao pecúlio, restritos seus benefícios às disposições do testamento.
 - Mas que conversa, Ayres!
 - Conversa necessária. Então? Gostaria de resposta sua para transmitir ao Bernardo de Oliveira, que de tudo saberá cuidar.
 - Preciso pensar, querido Ayres.
 - Quem pensa não casa. Casam os irrefletidos. Os insensatos. Pensou, não casou, minha menina. Se se reflete sobre os abismos do matrimônio, o noivo não vai à igreja; e se vai, não encontra a noiva. Casar é obra de avoados e de inconsequentes. Não pense; feche seus olhinhos e diga-me sim.
 - Pois então respondo: sim.
- (MARANHÃO, 1991, p. 166).

Aqui se encerra a inserção dos fragmentos do diário na conjuntura do romance. As reminiscências dos arquivos que prometiam ficar no esquecimento, foram retomadas pelo autor da narrativa que as arranjou em formatos diversos na tentativa de reconstituir a figura de Machado com a inclusão de não-ditos, ou melhor, com a adição de suplementos que se costumam à ficção, tornando-a uma imensa rede de informações. Entretanto, há, ainda, no capítulo LIII, uma última correspondência entre o Conselheiro Machado e Leonora. É do próprio punho do escritor a emissão da mensagem comunicando que, dessa vez, será mesmo o fim de tudo, e “pinga-se o ponto final”. Outrossim, a carta do suposto Conselheiro Ayres à Leonora, datada de 28 de setembro de 1908, no Cosme Velho, é seguida de um relato do narrador sobre a morte do conselheiro, datado de novembro de 1990, na praia do Flamengo, que apresentamos abaixo:

Eram 3 horas e quarenta e cinco minutos de 29 de setembro quando o Conselheiro Ayres enfim cessou de respirar. Os olhos exorbitavam-se, e assim estagnaram. Olhava com perplexidade para um lugar que especialmente lhe chamava a atenção, de onde não se afastava; enxergava em negro ou em branco, o que dá no mesmo, porque assim, branco, negro, negro, branco, é que é o nada. Fecharam-lhe as pálpebras; é o costume. Logo acudiam os que moldaram a máscara do morto no seu primeiro minuto, quando é possível que o último nervo dê ainda a impressão de se mexer. O rosto eternizava-se com peremptória dureza. Não se conhecem máscaras mortuárias alegres; absolutamente não se conhecem. Morte e alegria não se cosem. Há um enigma e uma crispação que não deixam entrar festejações. A morte é densa; é um repelão; é fundamentalmente solene.

Praia do Flamengo, novembro de 1990

(MARANHÃO, 1991, p. 180 – 181).

Pelos fragmentos analisados, conclui-se que o romance se constitui de diversos gêneros que se misturam. Dessa maneira, como também percebeu Alves (2006, p. 145), ao se referir aos hipertextos presentes no romance de Maranhão, as informações contidas não se relacionam linearmente, como os nós de uma corda, mas suas conexões se estabelecem de modo estelar, organizados em malha, espalhadas em uma superfície reticular.

Construído pela junção de fragmentos de vários outros textos, as vozes são pontuadas pela diversidade de signos estruturados em uma malha, de caráter plurissignificante, com muitos caminhos que se direcionam a lugares diferentes, abrindo vácuos que amalgamam passado, presente e futuro, ou seja, é instalada a “esquizofrenização temporal” (JAMESON, 1985; 1997; 2006) na narrativa. Para Alves (2006, p. 149),

o texto contém janelas e portas que se abrem a muitos elementos e encaminham um conteúdo que se desenha de forma interrupta. No romance, são inúmeras as páginas camufladas, disfarçadas em links que, ao serem acionadas, se abrem e se movimentam em forma de rede e possibilitam associações de personagens fictícios de Machado de Assis que, por sua vez, trazem para si outras imagens sucessivas concernentes ao contexto “original” do personagem. Um personagem, um nome, supõe um apêndice, uma urdidura, uma trama que oferece uma leitura de sentidos simultâneos. Dessa forma, os elementos da narrativa ocorrem de natureza flutuante, inconstante, navegam na complexa malha do hipertexto.

Por essas e outras razões, concordamos com Teixeira (1998) e Lima (1998) que o romance apresenta vários momentos que condensam a ficção machadiana, que é imitada, embora modificada e decodificada em outro contexto de atuação, montada sob o processo de reficcionalização. Lima reconhece que ao passar pelo processo dessemiotizador, ou em outras palavras, desficcionalizante, os signos da obra machadiana são liberados da condição de signos “de” e são reinseridos dentro de uma nova ordem ficcional. O texto machadiano só pode ser resgatado enquanto linguagem, e como toda recuperação é uma reapropriação ficcionalizante, as memórias são reescritas no jogo textual, ao passo que são reavaliadas na escrita de Maranhão, a partir do processo hipermediado que insere a figura canônica de Machado de Assis. Para que isso se concretize, o autor paraense manipula vozes distintas que se alternam e reescrevem supostos acontecimentos. Essa manipulação das mais variadas vozes é feita, principalmente pela inserção dos gêneros intimistas e pela presença desarticuladora da paródia e do pastiche. Em relação à forma imitativa em pastiche, o trecho abaixo é exemplar:

Uma voz avisa-me ao pé da orelha que o capítulo antecedente é um disparate. Mais: que me cumpriria extirpá-lo, como uma carne crescida do nariz. Ignoro quem se pôs atrás da voz. São anônimas as vozes procedentes de não sei onde, que se escuta vez por outra, nem sempre pelos ouvidos, porém pelos finos filtros da intuição. Recusome à poda, e por singela causa: trata-se de uma homenagem. Baixei meu puído chapéu, nos capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV. E não me consta que derrubar chapéus turbe percursos. Romances tem percursos; cada qual o seu em particular, reto ou submetido a solavancos (a voz persiste) – um capítulo sem cabeça, sem braços, pé? Chapéus não tem nenhuma das três cousas, e no entanto cobrem cabeças e prestam vênias. (MARANHÃO, 1991, p. 119)

2 Escritas do eu e pastiches

Em todo o romance, detectamos pastiches que homenageiam a escrita machadiana que se autoexplica. No *Memorial* de Maranhão, o pastiche “acontece” – para usar o termo de Hutcheon ao se referir à ironia – a partir da junção de fragmentos que são reorganizados de forma caleidoscópica e repetitiva, embora seja no acréscimo da repetição que se instala o jogo textual, o *puzzle*, tornando o texto um “suplemento”, para usarmos uma expressão de Derrida. Ao contrário da noção de paródia criada por Hutcheon (1985), o pastiche enaltece as semelhanças em relação aos hipotextos que lhe serviram de base.

Na narrativa, percebemos, também uma linguagem tradicional, a saber, a retomada do estilo inconfundível de Machado, que se aproxima da experiência do narrador pós-moderno, segundo as indagações de Santiago. Para este crítico, o narrador pós-modernista não narra por meio de uma experiência própria de vida. Ele narra aquilo que presenciou de fora, como espectador, como um repórter. A voz narra a ação enquanto espetáculo que assiste da plateia, da arquibancada, ou de uma poltrona da sala de estar ou na biblioteca (SANTIAGO, 2002, p. 45).

O jogo textual de Maranhão, sendo narrada à distância, se apropria da experiência da escrita de Machado de Assis, para narrar, através de várias vozes, várias ações simultâneas e paralelas aos momentos finais de Machado de Assis. Para realizar tal processo, o autor utiliza certos recursos que converteram a narrativa alheia em ficção, ao articular uma concatenação polifônica de vozes e olhares provenientes de diferentes meios e que são organizados por uma “consciência narrativa”. O enredo se desenvolve, então, por meio de enunciados complexos que redimensionam outros textos, machadianos e não - machadianos, carregando-os, de palavras polissêmicas. Nele, a voz descentraliza-se e multiplica-se, articulada com outros textos preexistentes, sendo eles literários ou não.

O capítulo que abre o romance, “Dona Marcela”, como já indicamos, inicia-se com a famosa frase “Nunca me há de esquecer este dia”, proveniente do conto “Missa do galo”. *A priori*, espera-se um narrador autodiegético que narre suas experiências pessoais. Contrariamente, o que se segue é uma voz heterodiegética descrevendo os primeiros quadros e as personagens que irão, de forma alternada, assumir a voz narrativa. Já no capítulo II, “O bom uso e o mau uso das portas”, uma voz narrativa que, por sinal, não é a mesma do capítulo anterior, utiliza a metáfora do uso das portas ao se referir, sobretudo, à personagem Marcela Valongo. Desde já, percebe-se que essa personagem enigmática é uma das poucas em todo o enredo que consegue transitar livremente entre o universo ficcional machadiano e as

armadilhas criadas pelo jogo simulativo do prosador paraense. Uma advertência é feita ao leitor:

Cuidemos portanto que D. Marcela Valongo não ultrapassou por ultrapassar a porta do Cosme Velho, apenas porque surpreendesse franqueada a meia folha. Impante caminhou, impante sim, com a familiaridade chancelada (parece claro) pelo Conselheiro, que empregou o próprio sinete na papa de lacre. Terá procedido a bela estranha, mais bela que estranha, em hora equivocada, por estouvamento ou distração? Ora! Seria uma verdade sem pernas, que não se aguentaria em pé, porque na privação de fundamento nada se sustenta. (MARANHÃO, 1991, p. 15)

O narrador, ao manipular os referentes, usa a figura de Marcela Valongo que corresponde à Fidélia do *Memorial de Aires*, para confundir o leitor sobre o suposto envolvimento com o Conselheiro Machado, embora nas cartas e nas páginas do diário que apresentamos antes, as ambiguidades tenham sido eliminadas, pelo menos, na sua superfície. Como apresentado de antemão, era Leonora e não Marcela nutria amores pelo autor de *Quincas Borba*. Mesmo assim, essa misteriosa voz provoca, mimeticamente, *a la machado*, o leitor sobre suas suspeitas:

Quisera chamá-lo certa vez de Joaquim Maria, Joaquim Maria! Ele desaprovou a novidade do tratamento, que o enviava aos países da infância, no Livramento. Joaquim Maria. Ela precisava e queria revê-lo; deixar ficar-se ao pé do homem que não mais se ergueria e que se falasse ainda, falaria palavras poucas, e baixo. A doença vedava-lhe a garganta grau a grau. [...] Nem casada porém viúva. Viúva e solteira. Solteira; e viúva. (MARANHÃO, 1991, p. 16 – 17)

Nesse jogo de espelhos, a alternância entre as vozes amplia-se à medida que o romance avança. José Veríssimo e Dr. Mário de Alencar, por várias vezes, assumem o comando da narrativa na forma de troca de cartas, como exposto anteriormente. Os capítulos suplementares que se valeram da prosa machadiana conservaram, de certa forma, seus respectivos narradores, embora construídos de forma a contribuir na formação do quebra-cabeça. Vários capítulos são sustentados por vozes que discutem as peculiaridades da ficção de Machado, mas que, não perdem a oportunidade de criar reflexões pautadas numa espécie de autocrítica bem-humorada, típica do narrador pós-modernista, mas já presente nos narradores machadianos e outros narradores modernos. Entretanto, a maior ironia apresentada pelas vozes narrativas está presente nas descrições feitas do Conselheiro no seu estado de quase cadáver:

O moribundo via-se a si mesmo, como ficara, na comoção mostrada pelos outros; sentia que as carnes minguavam, que os vermes se alvoroçavam pelo roer as carnes do defunto que não se fizera ainda em defunto, porém na iminência dele, já no estado de esqueleto, que um nada de nada se mexia; mas se mexia. [...] O cancro sacia-se; pode saciar-se; tem sucedido que se sacie. Tornarei ministério, à Lambaerts, ao Pascoal, à Avenida? [...] O conselheiro expele ares finais. [...] O último pensamento antes de divisar a calva magnificamente polida, trabalhando por

livrar-se dos assédios, conteve-se numa pergunta e numa resposta: Há urubu? Há carniça. (MARANHÃO, 1991, p. 27 – 30)

O maior desafio do leitor na narrativa em estudo é tentar localizar a origem das vozes narrativas, como, por exemplo, no capítulo XI, “Embaraçosos contos”, em que há uma discussão entre personagens sobre a origem de Marcela. Primeiramente, a voz desconhecida indaga a respeito das particularidades que alguns contos – principalmente os machadianos – têm de gerar certas criaturas.

Considerações finais

O romance de Maranhão merece destaque, sobretudo, pela proposta de construção do jogo que, não só reinventa, recria ou rearticula a ficção, mas questiona o momento presente de sua feitura. *Memorial do fim* consegue projetar, de maneira desordenada e flutuante, os mais diversos discursos e pontos de vista que insistem em demarcar os (possíveis?) limites entre a realidade e a ficção, através da presença de personagens reais e ficcionais imbricadas na teia narrativa.

Essa articulação das personagens ficcionais/histórico-biográficas é uma das características mais marcantes no *Memorial* de Maranhão. Nele, ficção e realidade se complementam com naturalidade devido a mecanismos de simulações. Além disso, o romance promove tantos pastiches e tantas problematizações de elementos diversos da narrativa machadiana que, a nosso ver, é um romance paradigmático da contemporaneidade brasileira por seu enorme teor de aspectos inovadores da narrativa. Essa narrativa se reinventa e se torna, dessa maneira, particularmente singular.

Referências:

AÍNSA, F. **La nueva novela histórica latinoamericana**. Mexico: Plural, 240, p. 82 – 85, 1991.

ALVES, S. **Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. (Tese de doutorado).

ARANHA, G. Introdução. In: ASSIS, Machado de; NABUCO, Joaquim. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2003, p. 21.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec, 1998.

DERRIDA, J. **A farmácia de Platão.** Trad. de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ECO, Umberto. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. de Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FOUCAULT, M. Escritas de si. In: _____. **Ditos e escritos V:** Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, 144 – 162.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Peres. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, F. **A virada cultural:** reflexões sobre o pós-modernismo. Trad. de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.
_____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos/CEBRAP.** jun./1985, n.12. p. 16 - 26.

LIMA, R. **O dado e o óbvio:** o sentido do romance na pós-modernidade. Brasília: EDU/Universa, 1998.

MARANHÃO, H. **Memorial do fim:** a morte de Machado de Assis. São Paulo: Marco Zero, 1991.

_____. **Memorial do fim:** a morte de Machado de Assis. São Paulo: Planeta, 2004.

PEREIRA, L. **Machado de Assis:** estudo crítico e biográfico. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PIZA, D. **Machado de Assis:** um gênio brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra:** ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TEIXEIRA, L. **Ecos da memória:** Machado de Assis em Haroldo Maranhão. São Paulo: Annablume/Centro de Estudos em Crítica Genética, 1998.

THE SELF MACHADIANO RECRIATED IN HAROLDO MARANHÃO'S WRITING

Abstract

The writings of self appeared in a large number in XVIII Century and they stepped up in XIX Century. The exercise of writing and to register daily aspects, secrets or even to note impressions of 'reality' made letters, journals, biographies and autobiographies being ways to make 'history'. Many novelists as well as in Portuguese and another languages, always mix the writings of self in their narratives as part of novel weaving. From this relationship, this paper analyses the presence of writings of self in Brazilian contemporary fiction *Memorial do fim a morte de Machado de Assis*, by Haroldo Maranhão, published in 1991. In this novel, there is a configuration of Machado de Assis's last years of life whom is inserted in the Maranhão's novel, closely with the elaboration of some parts of journals and letters that Machado exchanged with his contemporaries. In addition, there are parts and textual appropriation of own Bruxo do Cosme Velho. Arise, for these and another questions, that the Maranhão's fiction do many pastiches of Machado's work, and with this fact allows a new view to the fiction of one of the most important Brazilian novelists.

Keywords

Writings of self. Machado de Assis. Haroldo Maranhão.

O valor do testemunho de
experiências de conflito:
autobiografia e diário de militantes
partigiane

Rafaela Souza Maldonado⁶⁰

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Este artigo pretende discutir o tema da escrita de teor testemunhal, produzida a partir de experiências de conflito e em tempos de catástrofe, tal como sugere Seligmann-Silva em muitos de seus estudos sobre essa temática. Em seus estudos, o autor, que pesquisou especificamente o Holocausto, argumenta sobre o valor do testemunho de quem sobreviveu a esses eventos. Para ele, um dos papéis do testemunho na literatura é atribuir valor à realidade histórica, mesmo que o discurso narrativo seja fragmentado, reelaborando a perspectiva do real na obra literária. Pensando nas possibilidades de discursos que compreendem as escritas de si (diários e autobiografias), selecionamos duas obras de teor testemunhal de autoras que vivenciaram o estado de exceção na Itália durante a Segunda Guerra Mundial e foram ativas na Resistência italiana (1943-1945), organizando a luta *partigiana*. As autoras são Carla Capponi e Ada Gobetti, ambas são militantes do movimento *partigiano*, oriundo da mobilização de civis, e deixaram registradas suas experiências.

Palavras-chave

Teor testemunhal. Escrita de si. Resistência italiana.

⁶⁰ Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista, "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis.

As obras ditas “escritas de si” são possíveis a partir da reconstrução da memória do testemunho, que pode ser em primeira ou terceira pessoa, ou seja, testemunho da própria história ou da história do outro cuja testemunha presenciou. Uma obra autobiográfica também pode ser o exercício de experimentação do narrador, o qual passou pela experiência narrada. Deste modo, dissertaremos, neste artigo, sobre a memória com a premissa de Seligmann-Silva, de seus estudos sobre literatura de teor testemunhal e seu papel de formalização da realidade, portanto, o trabalho com a linguagem utilizando o real como referência:

A literatura, como é bem sabido, também trabalha no campo minado da fronteira – impossível de ser traçada! – entre a referência e a auto-referência (...) ela também pode ser vista como um espaço de auto-reflexão da linguagem (...) como uma oficina de aprimoramento da linguagem enquanto uma máquina não tanto de “representar” o “real”, mas sim de dar forma a ele (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 372).

A literatura que representaria o real é a literatura de testemunho, portanto, de quem presenciou, vivenciou e sobreviveu a um fato num período de catástrofes. A literatura com essas características deixa o *status* de representação e passa a ter mais compromisso com o real. A testemunha usa a própria experiência como referência, isso no que diz respeito à importância dos fatos históricos, por exemplo, passa a ser dado valor aos testemunhos que trazem à tona a realidade de um fato que gerou transtornos a um grupo social.

Sobre as relações da literatura testemunhal e a representação do real, Seligmann-Silva (2003) pontua duas características do gênero que são essenciais para organizar e conceituar sua função. O crítico postula que o realismo da literatura de teor testemunhal está relacionado ao pressuposto de Sigmund Freud, segundo o qual o trauma é algum tipo de sofrimento que reluta em ser lembrado, mas que deve ser lembrado para ser superado. Eis os pontos que caracterizam o gênero testemunhal:

- a) A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do seu compromisso com o “real”.
- b) Em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003 p. 373).

A literatura de testemunho abrange o real da forma mais literal possível e busca espaço nos conceitos de literatura. Este gênero também é capaz de estabelecer uma relação entre o literário e o extraliterário, como o leitor, por exemplo. A literatura pretende manter

uma relação com o leitor não só transmitindo a verdade, mas também suscitando as emoções e sensações previstas, muitas vezes, no processo de composição da obra:

(...) é justamente essa relação com as ações e com o mundo extraliterário que a literatura de testemunho vai reivindicar. Nesse sentido, é muito mais correto aceitar, como Manfred Frank, o fato de que é o leitor que cria a mensagem literária. A relação entre o texto e os fatos depende da leitura e, de resto, também existem argumentos na literatura, e a imagem que ela abarca não é de modo algum indiferente à “verdade” (SELIGMANN-SILVA, 2003 p. 375).

Apesar de ser o “relato da realidade”, a literatura testemunhal e a sua relação com a realidade é complexa; a criação da imagem, a tentativa de reconstrução da memória e ainda a capacidade de encontrar uma forma estética são as dificuldades da testemunha. Em suma, a literatura testemunhal é apreciada pelo leitor pelo viés de uma só pessoa, aquela que testemunhou, então, é por meio de uma visão particular, a partir das imagens que se cria sobre aquilo que viveu, é que vamos refletir sobre os fatos. Portanto, um único evento pode ser contado e interpretado de várias formas, pois depende do testemunho e do leitor criar e interpretar imagens. Observaremos no decorrer do texto que esse tipo de escrita foi importante para uma geração: a de tempos de catástrofes, e para que esta geração pudesse desabafar, superar seus traumas e perpetuar suas vivências, combatendo o movimento de apagamento da memória. Portanto, o testemunho é importante, pois se mantém vivo cada vez que alguém lê as páginas dos relatos:

Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo “real” que resiste à simbolização. (...) Se compreendemos o “real” como trauma (...) então fica mais fácil de compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2003 p. 383).

No trecho acima, Seligmann-Silva é claro e categórico quanto à discussão sobre a presença do real na literatura ao dizer que a literatura de testemunho é a manifestação do real com suas características literárias particulares. Ele aponta os elementos literários do real – apesar de não haver tantos simbolismos, a linguagem também precisa ser trabalhada, pois é a partir dela que o trauma é exposto e por isso a dificuldade no ato de narrar. Podemos tomar como exemplo algumas obras autobiográficas, produzidas a partir de situações extremas, mais especificamente durante as invasões do exército alemão na Itália, em 1943, em meio à Segunda Guerra Mundial, quando grupos de civis se organizaram contra essa invasão e o

governo fascista instalado no Centro-Norte do país. A organização dos civis deu origem ao movimento *partigiano* que durou de setembro de 1943 a abril de 1945.

Assim, observamos nas obras *Con cuore di donna* (2000), de Carla Capponi (1921-2000), e *Diario Partigiano* (1956), de Ada Gobetti (1902-1968), o trabalho com a linguagem e com a forma. Cada uma à sua maneira, as narradoras expressam seus sentimentos e sensações, como preocupações, angústia e ansiedade vividas durante a organização da Resistência. Essas obras foram produzidas a partir da experiência das autoras como militantes do movimento *partigiano* na Itália, no contexto apresentado acima. As obras são respectivamente uma autobiografia e um diário e respeitam a estrutura de tais gêneros. Nas obras as autoras narram suas atividades no interior dos grupos. Carla Capponi, atuou na Resistência em Roma, durante sua juventude. No final da luta *partigiana* recebeu medalha de ouro pelo seu valor militar e empenho no movimento. Ada Gobetti, herdou o ideal de luta e de uma nova política na Itália de seu marido Piero Gobetti, morto precocemente por denunciar a opressão fascista. Ela, seu filho Paolo e seu segundo marido Ettore Marchesini, lutaram juntos na Resistência em Turim, liberando a cidade das tropas inimigas. Tanto Carla quanto Ada atuaram na política italiana após a Resistência.

No caso da obra de Carla, ela menciona o caminho que percorreu até sua entrada no GAP (Grupo de Ação *Partigiana*), narrando os vinte anos de fascismo, durante sua infância e adolescência, culminando nas resoluções da Resistência, reconstruindo posteriormente a atmosfera daqueles dias. Ada é mais específica em sua narrativa diarística, ela delimita apenas a época da Resistência italiana como recorte temporal, como forma de manter aqueles dias registrados, fazendo anotações codificadas em inglês, sem despertar suspeitas.

Pensando que o testemunho começa a ser valorizado e ser qualificado como literatura de teor testemunhal mais precisamente depois das catástrofes históricas do século XX, levando em consideração os estudos de Seligmann-Silva. Sua teoria propõe que a literatura de teor testemunhal deva ser valorizada pela dificuldade que existe no “tocar na ferida” do trauma e, além disso, pelo fato de que o gênero serve para reafirmar e preservar os acontecimentos de uma época.

Assim é o caso das autoras das memórias da Resistência, Ada Gobetti e Carla Capponi, que narram para perpetuar suas experiências. Carla compõe suas memórias um tempo mais tarde, o que nos dá a impressão de que ela teve de esperar o seu momento para testemunhar, amadurecendo a ideia durante alguns anos, superando fatos que marcaram e trazendo à tona seu ponto de vista, que se contrasta quando comparada com a história do dominador. Na introdução à obra ela deixa claro a vontade de escrever desde o final da

Resistência, porém o faz cinquenta anos depois, com o incentivo de pessoas próximas. Outro motivo que serve de incentivo é a dominação do revisionismo histórico que tenderia a apagar suas memórias (CAPPONI, 2009). Carla tem seu tempo de maturação, que observamos pelo distanciamento entre os eventos e a obra. Ada, ao contrário pretende deixar registrada as memórias de modo instantâneo, assim pode refletir sobre as ações durante a própria Resistência, observando formas de agir do grupo, e mais tarde, com a intensão de divulgar o que se tratou o movimento.

Nestes casos, narrar significa reviver o acontecimento e, mais do que isso, superá-lo por meio da narrativa e encontrar nela uma maneira de seguir em frente, mesmo carregando consigo a culpa de ter sobrevivido, em detrimento de seus companheiros ou quem quer que tenha participado do fato e não sobreviveu, carregando o trauma do passado. As duas autoras apresentadas ressaltam o fato de suas memórias pertencerem a outros militantes também, demonstrando o caráter coletivo e integrando-as à cultura italiana.

Contudo, para Seligmann-Silva, essas escritas de teor testemunhal, um estudo que parte da oralidade, ou do que os outros têm a dizer, nos servem para refletir sobre a história. Para o autor, ainda, a partir do *Superstes*, ponto de vista de quem vive a experiência, é possível que se estude a história, sendo assim um estudo que ouve o testemunho de quem denunciou seu trauma:

Pensar a história a partir dele [*Superstes*] significa aprender a diminuir o papel dado ao *istor* do termo e se pensar em uma história mais auricular: aberta aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar, sem reduzir o testemunho a *meio* (SELIGMANN-SILVA, 2010a, p. 5).

O testemunho vai ao encontro da História, aproximando-a da memória. O passado traz o fato, partindo do real, e o presente é o simbólico em que o indivíduo se coloca como personagem, pensador, sujeito. Enfim, a ligação entre todos os elementos que compõem a narrativa é o testemunho que experimenta a linguagem literária para contar sua experiência. Para ilustrar melhor a necessidade de utilização da linguagem poética, reproduzimos uma passagem de Seligmann-Silva:

Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os “fatos” e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo, esta necessidade de um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal fica mais clara (SELIGMANN-SILVA, 2010a, p. 6).

Portanto, aqui nos deparamos com a linguagem figurada dentro do testemunho. Geralmente esse tipo de linguagem tenta reproduzir um sentimento próximo ao que a

testemunha está sentindo no momento, de modo que o simbólico se mistura ao factual. Assim, por meio da linguagem simbólica, que às vezes é comum aos leitores, podemos enxergar além dos fatos, e passamos a nos envolver com os sentimentos e as sensações. Como podemos perceber nas narradoras, Carla Capponi, por exemplo tenta demonstrar seu interesse por Rosario, seu então companheiro de luta, a partir da identificação e o gosto que os dois têm pela literatura. Na conversa que aproxima o casal, ela descobre que o homem, protagonista de várias ações, é um apreciador de poesia e eles passam a trocar informações sobre os livros lidos. Chama atenção a forma sutil com que ela se refere ao seu interesse por Rosario Bentivegna, ou Paolo, seu nome de batalha, e a relação que tinha com ele. Na realidade, esse é o único momento em que ela sugere que há algum interesse pessoal entre eles, que ainda assim é disfarçado pelo gosto literário:

Falávamos entre nós em voz baixa como dois apaixonados. Nos conhecíamos pouco, não sabíamos quase nada deste Paolo que, no dia em que chegou na nossa casa, meu irmão tinha confundido com um policial por causa do chapéu que usava na cabeça. Com o passar do tempo me falou do seu amor pela poesia: soube assim que, além da paixão política e o antifascismo, tínhamos em comum também o gosto pela poesia e pela narrativa isso deixava sua companhia mais agradável (CAPPONI, 2009, p. 135)⁶¹.

Em Ada Gobetti, a atmosfera poética pode aparecer na relação que a autora faz de seu estado de espírito com o clima do ambiente externo, definido pelas estações do ano: o aspecto do inverno sempre vem acompanhado de um estado de ânimo tenso, às vezes triste, e as sensações que a primavera traz, inverte o ambiente de tristeza, trazendo esperança: “Meu Deus! Então estava vivo e não muito longe. Fechei os olhos: em volta não havia mais neve, mas prados floridos abaixo do céu todo azul” (GOBETTI, 2014, p. 35)⁶².

Seligmann-Silva trata ainda em sua obra o gênero diário como autoescrita, abordando essa questão fazendo inicialmente uma observação sobre a visão de Philippe Lejeune. O crítico francês pontua a diferença literária entre diário e autobiografia, sobre as variações de escrita de teor testemunhal, defendendo que há uma aproximação entre autobiografia e ficção e observando que, no caso de diários, a aproximação à verdade é maior. Portanto, para Lejeune, ao contrário de Seligmann-Silva, o gênero diário possui uma

⁶¹ Tradução nossa de “*Parlavamo tra noi sottovoce come due innamorati. Ci conoscevamo poco, non sapevo quasi nulla di questo Paolo che, il giorno in cui era arrivato a casa nostra, mio fratello aveva scambiato per un poliziotto a causa del cappellaccio che portava in testa. Per passare il tempo mi parlò del suo amore per la poesia: seppi così che, oltre alla passione politica e all’antifascismo, avevamo in comune anche il gusto della poesia e della narrativa e questomi rendeva la sua compagnia più gradevole*” (CAPPONI, 2009, p. 135).

⁶² Tradução nossa de “*Dio mio! Era vivo e non molto lontano. Chiusi gli occhi: intorno non c’era più neve, ma prati fioriti sotto un cielo tutto azzurro*” (GOBETTI, 2014, p. 35).

característica que distancia a autoescrita da ficção, definida por ele como antificção. Portanto, para Lejeune, das obras que estudamos, o diário de Ada representaria melhor a Resistência:

Para ele [Lejeune], a autobiografia flertaria com a ficção, enquanto o diário teria uma tendência para a verdade (...). Lejeune prefere manter bem separados os campos de força da ficção e da autoescrita (...). Para ele, o diário seria um bom meio para se atingir tal objetivo. O diário é, segundo ele, ‘antificção’, assim como falamos em uma pista “antiderrapante” (LEJEUNE *apud* SELIGMANN-SILVA, 2010a, p. 06).

A autoescrita, neste caso, seria a romantização da vida, em que o narrador decide o que vai contar e a forma como fará, e o diário conteria, além de fatos, ideias e o tempo mais instantâneo do que na autobiografia. Porém, apesar de ter uma tendência a romantizar sobre sua própria vida, o autor de sua autobiografia coloca nela suas experiências, assim como faz Carla Capponi. Quando a autora narra seu momento de adesão à Resistência, quando também há um embate direto com o inimigo, ela é capaz de tomar decisões de improviso e se unir a um grupo de manifestantes. O evento acontece por conta do anúncio do oito de setembro, de modo que a romantização é sugerida pela prontidão e atrevimento que Carla demonstra ter ao narrar tal fato:

Àquele convite pensei que eu também poderia ser útil em um lugar onde se combatia: “Eu vou” disse à minha mãe. “Você está louca! Mas o que uma mulher vai fazer? Aquele convite é voltado aos homens” “Vou ver. Mulheres e homens serão úteis” Alcancei o pequeno grupo e me foi dito que iriam à Ostiense, onde morava um deles que veio procurar ajuda (...). O homem que guiava o grupo me perguntou onde eu me dirigia: “Vou com vocês”. “Tem algum parente entre os soldados?” “Não” respondi seca “vou tentar ser útil”. “Brava! Mas sabe que daqui a pouco se combaterá?” “Por isso estou aqui” respondeu. Se apresentou, disse que era do Partido da ação e com muito atrevimento eu me declarei comunista. “Aí está uma jovem ‘Revolucionária’”. Fiquei na dúvida que estivesse debochando de mim. (CAPPONI, 2009, p. 96-97)⁶³.

Carla era uma jovem de atitude e ao longo da passagem há golpes de bombardeios pela cidade. A cena fica bastante dramática no fim do capítulo e, com Roma toda bombardeada, a narradora se responsabiliza por um garoto ferido, salva sua vida e cuida dele em sua casa. Carla consegue construir belas cenas com suas ações e exemplos em pleno caos em que se encontrava Roma. No excerto escolhido percebemos como ela fica admirada e se

⁶³ Tradução nossa de “*A quell’invito pensai che anch’io avrei potuto essere utile in un luogo dove si combatteva: <<Io vado>> dissi a mia madre. <<Ma sei matta! Ma che ci va a fare una donna? Quell’invito è rivolto agli uomini.>> <<Vado a vedere. Donne e uomini saremo tutti utili.>> Raggiunsi il gruppetto e mi dissero che erano diretti a Ostiense, dove abitava uno di loro che era venuto a cercare aiuto(...) L’uomo che guidava il gruppo mi chiese dove fossi diretta: <<Vengo con voi>>. <<Hai qualche parente tra i soldati?>> <<No>> risposi secca <<cercherò di redendermi utile>>. <<Brava! Ma lo sai che qui fra poco si combaterà?>> <<Per questo sono qui>> risposi. Si presentò, disse di essere del Partito d’azione e con molta improntitudine io mi dichiarai comunista. <<Ecco una giovane “Pasionaria”.>> Restai nel dubbio che mi prendesse in giro” (CAPPONI, 2009, p. 96-97).*

mostra ansiosa para participar da luta. De fato ela nos prende pela bela atitude, e a forma como narra parece espontânea e não deixa de ser sua própria experiência.

Para Seligmann-Silva o diário carrega a essência de seu escritor, e esta essência é representada muitas vezes nas anotações, rasuras, caligrafia do autor, bem como em suas impressões e seu envolvimento com a obra. O contraste com Lejeune aparece no sentido de colocar o diário, além da memória da testemunha, como uma construção de sua vida:

(...) é inegável que podemos identificar no diário algo como as marcas e traços do presente de sua escritura. O diário produz páginas que se embaralham com a vida de seu autor-protagonista. Nele somos tocados pelo ar que o personagem respirava. Tendemos a ver nele um testemunho, ou seja, um *índice*, metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados. Além disto, o diário possui também uma respiração, um ritmo, que expressa a situação anímica e corpórea de seu autor e para ela *aponta* (SELIGMANN-SILVA, 2010a, p. 7).

O autor tenta separar a narrativa como parte do evento, segundo ele pode-se confundir o diário em si com o evento, como se fosse um sensacionalismo do que está sendo narrado. Para Seligmann-Silva, o diário é o contrário do que pensa Lejeune; sendo o diário constituído por um ponto de vista, em que autor se apresenta segundo seu modo, expondo suas ideias e fazendo parte do texto:

Vemos o diário como *parte* do evento narrado, e não como observação de segunda ordem — por mais equivocada que esta percepção possa ser em alguns casos. Não se trata de uma “antifecção”, como quer Lejeune, mas de uma inscrição da vida — e da morte, vale acrescentar, pensando em toda escrita como autotanatobiomitografia. — na qual a fantasia e a literatura não impedem que acreditemos no “real” que estava na sua origem. É como se no diário se fundissem “autor”, texto e temporalidade (SELIGMANN-SILVA, 2010a, p.07).

Sendo então uma narrativa, e utilizando-se da linguagem para reconstruir um fato, é natural para o autor que se vale da autoescrita incluir nela elementos que vão além do relato, já que a pessoa se funde ao seu texto e seu tempo, imprimindo elementos de sua personalidade, o próprio modo de escrever é um aspecto de sua personalidade. Ada, por exemplo, já tinha habilidade com a escrita e sabia a importância que teriam seus registros. A escrita de seu diário representa sua atitude e personalidade, pois fazer anotações, mesmo que codificadas daquele tempo de repressão, era um ato de rebeldia, já que denunciava a opressão e assumia a autoria dos atos em que organizava.

Para Seligmann-Silva, a narrativa da vida privada se mistura com a vida pública. No fragmento abaixo o autor utiliza uma metáfora interessante para explicar o modo de intersecção. A vida pública e privada são duas espécies de nascentes de rios que, juntas, se

transformam em um rio barrado pelo texto que se perpetua em um trabalho literário da realidade:

A escrita é vista tanto como ducto por onde escorre a vida privada, como também, em muitos diários, neste duto misturam-se de modo claro as águas da vida pública. O texto, nestes casos, se transforma em um dique. A potência que guarda pode ser transformada em energia mesmo muitos anos depois de passados os fatos, justamente porque na estrutura do texto se entrecruzam, em uma trama, a vida íntima com a pública, o trabalho literário com as marcas do “real” (SELIGMANN-SILVA, 2010a, p. 07).

Ele ainda conclui que o diário mostra o enfrentamento do real, simbólico e imaginário, ou seja, engloba essas três características na sua composição, sendo que o real nunca teve tanto valor na literatura principalmente pelos adeptos da arte pela arte, por isso o gênero sempre esteve à margem da literatura, situação que se inverte agora, principalmente no que diz respeito aos estudos do referido gênero. Completamos a discussão com uma citação do autor que endossa a questão do diário como fonte literária secundária pela sua característica que mais se aproxima do real:

É o grande fantasma da literatura desde o Romantismo, que vem sendo exorcizado pelos adeptos da ‘arte pela arte’ de diferentes matizes e gerações, mas que comungam deste mesmo purismo e aversão ao real (SELIGMANN-SILVA, 2010a, p. 08).

Há um momento em que o autor levanta a questão da necessidade de escrever para deixar gravadas as memórias e perpassar aquilo que lhe foi deixado, os pensamentos, tradições, costumes ou histórias, e para ele um dos motivos de escrever é a ideia de desaparecimento. Desse modo, o diarista deixa seus escritos como marcas de sua passagem num mundo violento em que há um conflito histórico de grande proporção, como é o caso de muitos diários de guerra, de combatentes, de civis e de prisioneiros, inclusive o de Ada Gobetti:

O testemunho e o diário são dispositivos que surgem na literatura dentro deste embate entre este Eu moderno e o Mundo, sobretudo quando o mundo se apresenta como uma manifestação violenta. Testemunho e diário são marcas ou pegadas do indivíduo na era da sua desaparecimento (SELIGMANN-SILVA, 2010a, p. 09).

O autor não concorda com a visão positivista de Lejeune quanto à fronteira entre o diário e a ficção, mas concorda com outros pontos, por exemplo, com a ideia de que o diário exige que o leitor seja mais ativo, diferente do modelo clássico, e o que também diferencia o gênero da arte clássica que é a fragmentação, portanto a narrativa de um diário pode não ser

tão linear, muitas vezes ele obrigará o leitor a juntar pontos já escritos ou desencadear uma bagagem histórica que tenha conhecido previamente.

Tomemos como base o *Diário Partigiano*. Apesar de tentar manter a fidelidade das anotações e a linearidade dos dias, Ada, as vezes, falha nesse projeto, pois no decorrer da Resistência passa por momentos de preocupação com seu filho, Paolo, que também faz parte do movimento, e com deslocamentos imprevistos. Esses motivos deixam o diário um tanto desfalcado, mas nada que ela não compense com passagens explicativas feitas após o fim da Resistência.

A característica do real no diário, para Seligmann-Silva, possui um valor incomensurável em que a partir da realidade a testemunha passa por um processo de aceitação da condição do trauma, se referindo à ideia de negacionismo de Hélène Piralian. O negacionismo gera um corte na história do sujeito que é reconstruído à medida que ele aceita o trauma. A autora sistematiza essa premissa a partir de um estudo sobre o genocídio dos armênios em 1915-16. Para Piralian, de primeira mão há o não reconhecimento da dor, o que existe é a negação do sobrevivente por conta da culpa de ter sobrevivido, há neles a dificuldade de enfrentar o trauma:

A resistência, quando se trata de enfrentar o real, parece estar do lado do negacionismo. Este sentimento comum mora no próprio sobrevivente e o tortura, gerando uma visão cindida da realidade. Piralian nota que o testemunho visa à integração do passado traumático (PIRALIAN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2010a, p. 10).

A testemunha, para Piralian, apenas consegue voltar a viver normalmente quando se utiliza da linguagem para viver seu luto. Como foi afirmado anteriormente, o autor do diário subsiste a partir de suas memórias, o testemunho se reconstrói enquanto sujeito a partir da reconstrução de suas experiências, utilizando-as como forma de superação.

A literatura do pós-guerra, bem como a de teor testemunhal, possui uma característica fragmentária do ponto de vista do discurso e se difunde nessa época para dar voz e denunciar a violência. Esse tipo de escrita traz novas questões para a literatura e construção do indivíduo do pós-guerra, ela também cria novos padrões no discurso literário e em outras artes, por exemplo, no cinema, como no neorrealismo italiano, cuja contribuição maior está relacionada aos procedimentos estéticos que deixaram de lado a elaboração ficcional para dar preferência à representação de uma realidade pela via quase plenamente documental e denunciativa. É isso que Seligmann-Silva quer dizer quando aponta a crise dos grandes paradigmas nas artes em geral, o modelo de representação do século XIX perde um

pouco a visibilidade, e a guerra desperta nos artistas e intelectuais uma importante discussão a ser abordada:

A Segunda Guerra Mundial radicalizou aquilo que já havia sido iniciado com a Primeira Guerra Mundial, ou seja, a crise dos grandes paradigmas, tanto de explicação do mundo como nas artes e na literatura (...) o hitlerismo e, sobretudo, a maquinaria dos campos de extermínio, gerados por uma nação que tinha desempenhado um papel chave no Iluminismo, significou uma novidade devido à radicalidade da violência e à sua origem. A idéia de exterminar onze milhões de indivíduos (o plano de Hitler), ou seja, todos os judeus europeus, era inédita nesta radicalidade. Isto gerou uma onda de memória também inédita na sua força. Esta onda mantém-se até hoje e está na origem de milhares de testemunhos. (...) vemos uma estética pós-holocausto marcada por uma fragmentação do discurso (SELIGMANN-SILVA, 2008).

Segundo o crítico, ocorre uma crise nas questões sobre a literatura e outras artes, elas se tornam menos representativas e mais reais, bem como as questões sobre a explicação do mundo, quase não há espaço para o simbólico. Podemos entender isso como uma tentativa de distanciamento das escolas mais antigas como o Romantismo e as vanguardas, porém, pelo seu caráter fragmentário, o tipo de escrita de teor testemunhal se aproximaria mais do surrealismo, mas na contemporaneidade há pouca imitação, ou seja, a escrita não segue mais um modelo, como por exemplo o modelo romântico, para explicar a realidade ou a vida da sociedade, mas procura a verdade nas fontes históricas e nas escritas autobiográficas. O trauma presente em todo o tipo de violência passou a ter um papel fundamental na literatura do pós-guerra, pois a experiência do trauma influenciou muitas narrativas contemporâneas, principalmente as de caráter autobiográfico.

Com os sinais do tempo que tornam notável a escrita autobiográfica, e as pesquisas nesse sentido, o que se pretende também não é transformar a escrita de teor testemunhal numa espécie de moda do contemporâneo, mas uma forma de representação consciente da história em que se dá voz às testemunhas e nos leva a refletir sobre as questões históricas e de gêneros literários:

Justamente a consciência histórica contemporânea é marcada por uma hiper-consciência dos contextos históricos que impede a simples 'imitação' ligada à episteme pré-romântica. Por outro lado, a arte e a literatura vão tentar encenar as novas subjetividades (esvaziadas) contemporâneas. Os jogos autobiográficos desta nova produção têm muito de encenação de forte teor testemunhal. Testemunha-se as catástrofes tanto históricas (as inúmeras guerras e genocídios), como os traumas individuais (SELIGMANN-SILVA, 2008).

A literatura de testemunho surge como forma de resistência e afirmação da identidade, ela tem como objetivo perpetuar o relato. Seligmann-Silva prefere se referir ao

“teor testemunhal”, pois, segundo ele, não existe um gênero consolidado como literatura de testemunho. Contudo, este tipo de literatura com teor testemunhal sempre existiu na história literária, mas obteve visibilidade apenas no século XX por conta dos grandes conflitos da época e com o testemunho explícito nas obras, ou seja, a literatura é declaradamente feita de depoimentos, segundo Seligmann-Silva (2008). Portanto, o teor testemunhal também tem como objetivo representar a esfera privada da vida, e também abrir os olhos para os conflitos sociais tentando inserir a discussão política na esfera pública:

(...) apenas no século XX a literatura de testemunho surge como um elemento importante no sistema literário e cultural. Este desenvolvimento do testemunho em um século pontuado por terríveis e enormes guerras, por genocídios, campos de concentração e de extermínio e ditaduras sangrentas não é casual. A literatura de testemunho expressa esse processo de esmagamento daquilo que é expelido pela sociedade como se fosse um resto. Ela é afirmação da vida, contra a redução desta à mera vida, ou à simples sobrevivência. Ela é, portanto, eminentemente política (SELIGAMNN-SILVA, 2010b).

O teor testemunhal na literatura se opõe ao processo de aniquilação da vida nua (Seligamnn-Silva, 2010b), isso quer dizer que ela mantém na atmosfera as recordações de eventos que ameaçaram sociedades, as tornaram reféns ou desprotegidas, como as guerras e os campos de concentração, em outras palavras ele mantém as memórias dessa sociedade ameaçada e também serve de válvula de escape ou fonte de superação para sobrelevar o trauma. Assim, a literatura nos leva a refletir sobre essas situações e nos dá a oportunidade de analisar segundo a visão de cada um as tragédias causadas e sofridas. Deste modo, no excerto abaixo, a partir da literatura de teor testemunhal, Seligmann-Silva menciona que podemos identificar como funciona a biopolítica como forma de governo de uma população do século XX e ainda decifrar e compreender a função do procedimento estético utilizado na literatura:

É importante ter em conta que a literatura de um modo geral é um espaço de representação e de reflexão. Ela permite uma tomada e um distanciamento. Com isso, evidentemente, não se trata de reduzir a literatura a uma tarefa edificante. Antes, trata-se de explicitar sua capacidade de abrir nossos olhos para os conflitos sociais, políticos e psicológicos de cada presente. O fascinante do espaço literário é a sua liberdade, que não pode ser reduzida a nenhum tipo de doutrina moralizante. Assim, através dela podemos perceber não apenas de que modo a biopolítica atua, mas também ver como não podemos separar de modo estrito o campo político do estético (SELIGAMNN-SILVA, 2010b).

Com essa consideração de Seligmann-Silva, concluímos este artigo e os apontamentos sobre a literatura de teor testemunhal em tempos de catástrofe, defendendo o pressuposto de que, na literatura em geral há espaço para todos os tipos manifestação de

gêneros, sendo, todos eles, importantes para as reflexões a cerca dos temas que se propõem a discutir, sem nivelar a importância de um sobre outro e reconhecendo e valorizando seu potencial estético e engajado.

Pudemos, a partir das obras lançadas aqui, observar seu valor estético e histórico, além de elevar a memória ao campo literário. A contribuição de Seligmann-silva para o estudo de obras autobiográficas na literatura, abrem caminhos para a divulgação e valorização tanto da obra, quanto da experiência de seus narradores, pois ao repercutir esses testemunhos, novos testemunhos surgem, assim uma nova história é construída a partir daquela já conhecida e oficializada. Esses pontos abrem discussão para outras questões, como a valorização da memória não oficial e superação de um trauma.

Referências:

CAPPONI, Carla. **Con cuore di donna. Il Ventennio, la Resistenza a Roma, via Rasella: i ricordi di una protagonista.** Milano: Il Saggiatore, 2009.

GOBETTI, Ada. **Diario partigiano.** Torino: Einaudi, 2014.

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

_____. A fragmentação do discurso como estética literária do Pós-Guerra. Entrevistador: **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, ano VIII, 2008.

_____. O local do testemunho. **Tempo e Argumento.** Florianópolis, vol. 2, n. 1, p. 3-20, jan/jun 2010a.

_____. A literatura de testemunho e a afirmação da vida. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, ano X, 2010b.

**EL VALOR DE EL TESTIMONIO DE LAS EXPERIENCIAS DE
CONFLICTO: AUTOBIOGRAFÍA Y DIARIO DE LAS MILITANTES
*PARTIGIANE***

Resumen

Este artículo se analizan el tema de la escritura de el contenido testimonial producida a partir de las experiencias de los conflictos y en tiempos de desastre como se sugiere Seligmann-Silva en muchos estudios sobre este tema. En sus estudios, el autor, ha investigado específicamente el Holocausto, argumenta sobre el valor del testimonio de los que sobrevivieron a estos eventos. Para él, uno de los papeles de testimonio en la literatura es el de asignar valor a la realidad histórica, incluso si el discurso narrativo es fragmentado, reelaborando la perspectiva de el real en la obra literaria. Pensando en las posibilidades de discursos que comprenden los escritos de otros (diarios y autobiografías), hemos seleccionado dos obras de contenido testimonial de autoras que han experimentado el estado de excepción en Italia durante la Segunda Guerra Mundial y estaban activas en la Resistencia italiana (1943-1945), en la organización de la lucha *partigiana*. Las autoras son Carla Capponi y Ada Gobetti, ambas son militantes de movimientos *partigiano*, que surge de la movilización de los civiles y dejaron sus experiencias registradas.

Palabras clave

Contenido testimonial. Escritura de si. Resistencia italiana.

ESTUDOS LITERÁRIOS

A seção **ESTUDOS LITERÁRIOS** acolhe produções acadêmicas de temática livre, em fluxo contínuo, da área de Letras-Literatura. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou na edição posterior, conforme decisão do Conselho Editorial da Entrelaces – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

A moça tecelã: uma análise das *interpretações teóricas do conto de* *Marina Colasanti*

Lilian Regina Gobbi Bachi⁶⁴

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Recebido em: 20/02/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

O presente artigo tem por objetivo evidenciar algumas das possíveis interpretações do conto, utilizando-se das diversas teorias literárias para analisar a obra *A moça tecelã* de Marina Colasanti. A partir dos estudos realizados foi permitido compreender que existe uma infinidade de possibilidades para este texto. Neste sentido, partimos de uma análise pautada no viés religioso que procura estabelecer as relações entre o poder de criação atribuído a Deus e tal poder dado, no conto, à mulher. A segunda possibilidade de interpretação do texto, aqui adotada, parte do conceito da Teoria da Dualidade que estabelece uma lógica: tudo no mundo é binário. Para explicar tal conceito nos baseamos nas pesquisas de Abraham H. Maslow. Passamos daí para a próxima análise, amparada na Teoria da Psicanálise. Essa vertente teve suas pesquisas iniciadas por Freud e busca elucidar as formações do inconsciente, lapsos, chistes, associações, desejos, sentimentos, etc., sempre que esses atuem como elementos que constroem o texto. Por fim, trabalhamos com a Teoria do Feminismo, talvez a mais evidente na obra, que se pauta na questão do poder do homem e do poder da mulher. Para tanto serão utilizados os estudos de Bourdieu (2002), Giddens (2009) e Freud (1913), entre outros.

Palavras-chave

Interpretações teóricas; psicanálise; feminismo.

⁶⁴ Docente, Curso de Licenciatura em Letras, Universidade Estadual de Maringá. E-mail: Lilian_agencia@hotmail.com.

Introdução

Marina Colasanti (1938) nasceu em Asmara, Etiópia, morou 11 anos na Itália e desde então vive no Brasil. Publicou vários livros de contos, crônicas, poemas e histórias infantis, é ainda contemporânea a nós. É uma importante escritora da literatura brasileira, em suas obras reflete com delicadeza assuntos áspersos, entre eles os problemas sociais. Colabora, também, em revistas femininas e constantemente é convidada para cursos e palestras em todo o Brasil. Casada com o escritor e poeta Affonso Romano de Sant'Anna.

Na literatura infantil, seus “contos de fadas” ganharam destaque preservando os elementos próprios das narrativas que remetem o leitor à Idade Média e equilibrando com maestria os gêneros narrativo e lírico, Marina discute sobre temas atuais, como o consumismo desenfreado, a inveja, o egoísmo e as relações humanas.

Em *A moça tecelã*, publicado em 2000, o leitor é convidado a viajar para um mundo de fantasias, onde a moça com sua máquina de tear é capaz de construir elementos da natureza, dar vida a seres e tecer um marido de carne e ossos. A partir desse momento, a história se desenrola e a autora vai criando uma relação entre a personagem homem e a personagem mulher que dá margem ao leitor de tomar para si diversas interpretações, como veremos.

O conto *A moça tecelã* de Marina Colasanti faz uma intertextualidade com várias outras obras da história da literatura, em especial com *Penélope* de Ulisses, que tecia durante o dia e destecia à noite para prolongar os dias à espera do seu amado, fazendo isso ela “enganava” os outros pretendentes que aguardavam que terminasse e tela que tecia para escolher entre eles um novo marido. Fazendo isso a moça torna-se dona de seu destino, faz uso do poder que tem nas mãos para fazer aquilo que deseja, que é esperar pelo marido. Além desse, constata-se a intertextualidade também com o conto *A filha do moleiro*, também conhecido como *Rumpelstizchen*, no qual o Rei obriga sua esposa a tecer cada vez mais, não estando satisfeito com a riqueza que já possui. A posição do marido nas duas obras é a mesma, pois os dois são gananciosos. Entretanto, o que diferencia o conto contemporâneo *A moça tecelã* é que a personagem feminina não se deixa dominar, pelo contrário, ela tem o controle da situação e quando percebe que o casamento não é aquilo que sonhara, começa a voltar o tear e desfazer o que não há fazia feliz.

Para melhor compreensão da narrativa, gostaríamos de propor uma leitura fazendo análise de seus elementos com base em diversos estudos de autores já citados.

1 Análise de A moça tecelã

1.1 Uma análise a partir do viés religioso.

Há para este conto várias possibilidades de interpretação, o conto levanta centenas de questões sobre o universo feminino e a partir dessas questões estudaremos possíveis interpretações apoiados em teorias literárias.

A primeira possibilidade de interpretação, apresentada já no início do texto, parte do viés religioso, tendo em vista que a personagem possui o poder da criação, atribuído a Deus, é como se essa protagonista tomasse o lugar do criador e ela mesma, por conta própria, criasse o dia, a noite, o sol, a chuva, o alimento e o homem.

Mas se durante muitos dias o frio e a chuva brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse acalmar a natureza. [...]. Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido (COLASANTI, 2000, p. 10).

Conforme vemos é a própria tecelã quem tecia seu destino. Historicamente o discurso religioso propaga a ideia de que há um ser superior que tem o poder de criar e por isso possui o poder de decisão. No conto esse poder é atribuído à mulher.

Ironicamente, na bíblia Deus cria a mulher a partir da necessidade do homem, enquanto que no conto de Marina Colasanti há uma inversão, o homem é criado a partir da necessidade da mulher.

ela própria trouxe o tempo em que sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado. Não esperou o dia seguinte. Com o capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia (COLASANTI, 2000, p. 10).

Culturalmente a sociedade considera o casamento um sacramento, um compromisso divino que não pode ser rompido, a quebra desse compromisso sagrado é um grande pecado. Ao narrar a decisão da personagem em desfazer o marido a narradora lança uma contraposição à Igreja e à crença, convidando o leitor a repensar seus conceitos pré-definidos pela sociedade e pela religião. De acordo com Duarte (2002), ao fazer essa oposição, a narradora propõe ao leitor “redefinir o que é pecado, o que é proibido, o que pode ou não pode ser dito ou feito. A questão é colocar em discussão o que é ‘verdade’ e que é pecado (DUARTE, 2002, p. 63).”.

1.2 Uma análise a partir da Teoria da Dualidade

Partindo para uma segunda possibilidade de interpretação levaremos em consideração elementos do texto que provocam dualidades, há no texto aspectos bastante evidentes dessa dicotomia, como veremos. Esses aspectos foram denominados como Teoria da Dualidade.

A Teoria da Dualidade estabelece uma lógica, tudo no mundo é binário, portanto, baseados em dois opostos: bem/mal, sim/não, par/ímpar, claridade/escuridão, prótons/nêutrons, etc. Sendo assim, dois poderes se opõem um ao outro, e tudo depende do equilíbrio de forças entre eles. É importante não perdermos de vista o fato de que o ser humano é um ser de constantes contradições, assim, passível de mudanças também constantes.

O tema central do texto trata-se de uma oposição entre amor e liberdade. Como vemos nos trechos: “e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado.”; “E foi feliz, durante algum tempo.”; “Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu em sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela (COLASANTI, 2000, p. 13).”

A moça tecelã deseja ter ao seu lado um marido que lhe faça companhia, que a ame e lhe dê filhos, mas, além disso, deseja também manter sua liberdade. Após tecer o marido ela percebe que não é possível ter as duas coisas e que precisa tomar uma decisão acerca de tal situação, é necessário que ela escolha entre o amor e a liberdade, estabelecendo aí uma oposição.

Freud resume a Teoria da Dualidade:

Após longas vacilações e dúvidas, decidimos supor a existência de apenas dois instintos básicos: o Eros e o instinto de destruição. A tendência do primeiro desses instintos é estabelecer em qualquer momento unidades maiores e conserva-las, unindo-as umas às outras. No caso do instinto de destruição, devemos supor que sua meta final é a de conduzir o que está vivo ao inorgânico (FREUD, 1993, p. 63).

Há também neste conto outro caso de dualidade, entre bens materiais e afetividade, esse contraste ocorre porque enquanto a moça busca afeto o marido busca apenas bens materiais.

Aquela noite, deitada no ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade. [...]Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque tinha descoberto o poder de tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar. [...] Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados (COLASANTI, 2000, p. 10).

Para explicar essa antinomia podemos usar a Pirâmide de Maslow, proposta pelo psicólogo americano Abraham H. Maslow, ela baseia-se na ideia de que cada ser humano se esforça muito para satisfazer suas necessidades. É um esquema que apresenta uma divisão hierárquica em que as necessidades consideradas de nível mais baixo devem ser satisfeitas antes das necessidades de nível mais alto. Segundo essa teoria, cada indivíduo deve realizar uma escala hierárquica de suas necessidades para atingir a sua plena auto realização.



Fonte: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/psicologia/maslow-as-necessidades-humanas.htm>

Trazendo isso para o texto, objeto de nosso estudo, vemos que não há coerência entre a hierarquia das necessidades das personagens, para a moça o amor, a família, a afetividade estão na base da pirâmide, enquanto que para o marido as necessidades primordiais são a riqueza, o luxo, as carruagens, o palácio. Indo um pouco além e transferindo a visão da autora para a vida do leitor, podemos pensar que o objetivo desta narrativa pode ser trazer ao interlocutor a consciência de que tendo sempre duas alternativas é necessário que se escolha por aquilo que lhe agrada.

Talvez a dualidade que teça maior discussão seja ainda o choque entre autonomia e submissão, muito frequentes no texto. Essas duas situações passeiam entre as personagens, pois ora a moça é submissa aos desejos do marido, ora ele é submisso ao poder dela de tecer,

havendo assim uma certa desconstrução do padrão cultural, que estabelece que a mulher, a qualquer tempo, modo e situação, deverá ser submissa ao homem.

Tecer era tudo que fazia, tecer era tudo que queria fazer. [...] A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura, acordou, e espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido o nada subiu-lhe o corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu (COLASANTI, 2000, p. 13).

Alguns estudiosos, como Stendler (1952), embora tracem a dependência e a independência como dimensões interligadas, estabeleceram uma distinção entre independência de ação e dependência de afetividade. O que vemos no conto *A moça tecelã* de Marina Colasanti é exatamente isso, apesar da moça possuir independência do marido no que tange suas ações, afinal, ela possui o poder de criar as coisas, criar seu próprio alimento, criar a natureza, poder de suprir por conta própria suas necessidades, é dependente dele afetivamente, porque precisa de sua companhia para se realizar como mulher e como mãe.

Somam-se a todas essas questões de dualidade o fato de estarem em uma ponta o homem e na outra a mulher, que não deixam de ser pares opostos, fazendo objeções a seus desejos, prioridades e ações.

A partir da análise do ponto de vista da Teoria da Dualidade, a narradora leva seu leitor a uma análise mental de sua própria vida, seja pessoal, profissional, social ou afetiva.

1.3 Uma análise a partir da Teoria Psicanalítica

Partindo do ponto de vista da Teoria Psicanalítica, temos mais uma das diversas possibilidades de interpretação deste conto. Essa vertente teve suas pesquisas iniciadas por Freud com o objetivo de sublinhar ângulos pouco iluminados por outras críticas literárias, os estudos buscam estabelecer um equilíbrio entre os saberes específicos e traços intrínsecos do texto. De um modo geral, interessam aqui formações do inconsciente, lapsos, chistes, associações, desejos, sentimentos, etc., sempre que esses atuem como elementos que constroem o texto.

A partir de Freud surgiu grande número de pesquisadores do assunto, entre eles Pierre Bourdieu, Charles Baudoim, Jean Paul Sarte, Tadié, Lacan e outros que serão usados como embasamento dessa análise.

Baudoim, por exemplo, faz uso de complexos conceitos da psicanálise para analisar a criação, procurando reconstituir a gênese a obra pela biografia do autor em conjunto

com situações recentes. Em relação aos leitores, Baudoim escreve que realizam a leitura por meio de seus conflitos e suas soluções; nessa relação entre leitor e autor no plano inconsciente é utilizada a teoria dos sonhos. Para ele a afinidade entre obra e sonho acontece porque a obra faz sonhar (Tadié, 1992).

Diante disto, podemos comparar a obra, objeto dessa análise, a um sonho, fruto do inconsciente, o que nos faz pensar se de fato todas as ações narradas acontecem ou se partem da imaginação da mulher, o que podemos considerar é que o ato de tecer neste caso pode ser um devaneio da moça, é tudo aquilo que ela desejava que acontecesse, mas que por sua condição, primeiro de mulher, depois de tecelã, pobre e condicionada pela tradição cultural, era impossível. A narradora revela no texto os sentimentos dessa moça, seus sonhos, seu desejo de ter liberdade, independência, poder de escolha, sem precisar viver de forma pré-estabelecida pela sociedade, de poder escolher com quem se casaria e se isso não a fizesse feliz poder decidir se separar sem sofrer com o preconceito dessa mesma sociedade.

É possível analisarmos esse fato de acordo com a Teoria Lacaniana, que defende que tudo no mundo é real, mas algumas coisas podem ser simbólicas e outras não. Para Lacan é impossível que o indivíduo viva sempre no real, por isso vive também no simbólico, o real é muito intenso e causa um impacto muito grande na estrutura simbólica da pessoa, a partir desse momento é necessário que o indivíduo vá ressimbolizando esses acontecimentos, dando a eles uma nova simbologia. No caso do conto *A moça tecelã*, ela viverá no simbólico e esse simbólico será exatamente o “poder” de dar vida a tudo, o seu real será muito diferente disso, na verdade ela será apenas uma mulher que viverá de acordo com o padrão social, uma mulher que não terá poder e que, de fato, será submissa ao marido. Para suportar esta realidade ela criará uma vida simbólica paralela ao real.

O primeiro livro da escritora Marina Colasanti intitulado *Eu sozinha* fala sobre a solidão, sobre o prazer de se estar só e questiona a necessidade de ter alguém, desse modo surgem as perguntas: por que a autora insiste nesta tenuidade? Será que o desejo da narradora é trazer à tona esse enclausuramento que ocorre dentro de si mesma? Ou forçar o leitor a pensar em seu autoenclausuramento?

Gaston Bachelard (1884-1962), que introduziu a imaginação da matéria como principal objeto de estudo, insiste na crítica da consciência do sujeito que escreve. Para o autor a narrativa é uma expressão dos devaneios de seu narrador.

Com o termo *textanalyse*, Jean Bellemin-Nöel (1983) evoca a hipótese do inconsciente do texto, que é o desejo do escritor. Ocorre que o escritor é uma série de desejos. O desejo do narrador seria o inconsciente do texto somado ao desejo; envolveria a sociedade,

o passado e o próprio desejo: “E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre. – É para que ninguém saiba do tapete – ele disse (COLASANTI, 2000, p. 12).”

A partir desse trecho do conto faremos a associação do fato da personagem estar “escondida” fisicamente com o fato estar “escondida” psicologicamente, a moça tecedora é isolada dos demais espaços da casa e, acima de tudo, é isolada do mundo. Seu dever a partir daquele momento era produzir o que o homem lhe ordenava. Ela é, portanto, aprisionada simbolicamente pelas ordens do marido e nessa prisão, que era seu quarto, ou por que não dizer em seu quarto que era também sua prisão, a moça tece seu próprio cárcere. Nessa linha de raciocínio, aproximando a fábula da realidade, percebemos que é na intimidade de nossos quartos que sofremos as crises da solidão, do ser, é justamente nesse cômodo que dialogamos com nossa consciência a respeito de nossas dores psíquicas.

Outro fato importante a ser analisado, ainda na área da psicanálise, é a dubiedade da personagem, ora independente, ora submissa, ora triste, ora forte, ora alegre, ora carente. Como segue: “Não esperou o dia seguinte [...] e aos poucos seu desejo foi aparecendo. [...] E antes de trancar a porta a chave, (o marido) advertiu: [...] pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado. [...] E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo (COLASANTI, 2000, p. 12).”

Esse aspecto da personagem remete muito à mulher moderna, que vivencia em seu dia a dia essas situações, ganhamos espaço, conquistamos a tão sonhada independência, mas em nossa essência não deixamos de ser mulher, muitas mulheres, ainda hoje, preservam desejos e sonhos que caracterizaram por muito tempo o feminino. Por outro lado, pode caracterizar um choque entre a mulher antiga, que sonhava com um príncipe encantado, em casar e ter filhos, que era preparada para cuidar da casa e da família e ser submissa ao marido e a mulher moderna, que preza por sua liberdade, que é independente e não aceita a submissão.

1.4 Uma análise a partir da Teoria Feminista

Por fim analisaremos aquilo, que talvez, fique mais evidente na obra que é a questão do poder do homem e do poder da mulher. O conto começa e termina falando do poder da mulher, do poder que a moça possui de criar, de dar vida aos seres, à natureza e ao homem. Porém, há uma quebra dessa independência feminina quando o homem surge no conto, apesar da mulher continuar tendo poder esse poder é usado exclusivamente para

realizar os desejos do marido, isso significa que ele tem ainda mais poder do que ela, pois é ele quem a domina. Alguns elementos que a autora usa no texto deixam isso bastante claro, “o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre. – É para que ninguém saiba do tapete – ele disse (COLASANTI, 2000, p. 12).”

Sabe-se que a chave tem uma grande simbologia no misticismo, ela representa poder, sabedoria, de tal modo que o possuidor das chaves torna-se, então, possuidor do poder e da sabedoria. Além desse episódio, a autora usa verbos como “ordenou”, “exigiu”, “advertiu”, que denotam poder. O que mais chama a atenção é que a mulher, mesmo sabendo que é ela quem possui o poder, até mesmo de ter criado para si o marido, mantém-se na posição de submissão sem questioná-lo. Bourdieu (2002) denomina essa situação como *Violência Simbólica*, trata-se do poder que é exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos ou mesmo que o exercem. Entende-se que as mulheres, em um ponto de vista que talvez ainda predomine, veem o casamento como passo fundamental para sua vida e essa relação matrimonial é seguida dessa violência simbólica.

Ocorre que, ao aceitar as imposições do marido, a mulher perde sua identidade, deixando de lado sua vida, suas crenças, seus sonhos e sua simplicidade.

Por outro lado, a autora faz uma desconstrução desse poder masculino, de acordo com o que propõe a Teoria Feminista. A Teoria Feminista não se trata apenas de uma escola que estuda uma teoria literária, vai além, é um movimento social, filosófico e político que busca a igualdade de direitos e a possibilidade de uma convivência fora dos padrões opressores baseados em normas de gênero. Portanto sua proposta seria a desconstrução da oposição homem/mulher e de todas as implicações existentes nela na história da cultura ocidental. Em termos literários esse movimento promove textos não somente escritos por mulheres, mas também que trazem personagens femininas que podem ser estudadas, tal qual o texto abordado aqui, como um modo de representação de experiência.

Ao narrar a dependência do homem em relação à esposa, a autora faz um movimento inverso ao que a sociedade está habituada. Desde o início da sua existência o homem é considerado um desejo da mulher, pois é criado a partir da necessidade dela, não deixa de ser uma crítica sobre a criação da mulher, mas é também uma afirmação sobre a importância da mulher, geradora de vida e de filhos, para a sociedade, é a partir da mulher que outras mulheres e homens recebem a vida.

Ao longo do texto a narradora dá evidências da sujeição que o homem possui, ele precisa das providências da mulher, só através dela ele consegue realizar seus desejos, sem ela nada acontece.

E no fim da narrativa a autora deixa claro a submissão completa do homem, pois ele é simplesmente desfeito pela mulher. Sendo assim, a partir da vontade dela ele teve vida e também a partir da vontade dela ele deixou de existir.

Considerações Finais

A análise do conto *A moça tecelã*, apresentado, permite evidenciar que existe uma intertextualidade entre esta obra e muitas outras anteriores a ela, constitui-se em uma réplica a enunciados já-ditos, tais como, o conto *A filha do Moleiro*, e o mito de *Penélope*, episódio tramado por Homero na Odisseia, o que nos leva a pensar que a personagem protagonista do conto representa aqui as mulheres ao longo dos séculos, por suas diversas trajetórias. Isso significa que o enunciador, ao construir seu discurso, mantém um diálogo com outros discursos, que, inevitavelmente, estão presentes no seu próprio discurso.

Além disso, fica claro que há diversas possibilidades de interpretação para esta mesma obra, o narrador interage com o seu leitor, possibilitando que ele reflita sobre a capacidade de produção criativa que o conto de Marina Colasanti evidencia e que favorecem às significações de um leitor produtivo. Dessa maneira, podemos afirmar que o conto analisado apresenta, no fio do discurso, interdiscursividade e intertextualidade. A partir do conto de fadas contemporâneo foi possível analisarmos os elementos que também estão presentes nos contos tradicionais, visualizando, assim, as transformações do gênero.

Agregado a isso, buscamos percorrer os caminhos de reconstrução e ressignificações da mulher. A análise do conto permite desvelar as diferentes vozes presentes no discurso, possibilitando a construção de sentidos para o texto.

ANEXO

A moça tecelã - Marina Colasanti

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.

Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.

Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida

pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela.

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza.

Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila.

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado.

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta.

Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida.

Aquela noite, deitada no ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.

E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque tinha descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar.

— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer.

Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente.

— Para que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata.

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite

chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira.

Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.

— É para que ninguém saiba do tapete — ele disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo.

Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.

A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura, acordou, e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu.

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.

Referências:

BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lucia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Eduem. Maringá. 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: _____. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 11 ed. São Paulo: Global. 2000.

DOMINGUES, José Maurício. **Teorias sociológicas no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Página |
215

DUARTE, P.C.O. **Mídia e religião**: reflexões foucaultianas sobre constituição de saberes e/ou verdades no portar dos corpos. Entretextos. Londrina, v.12, n.1. 2012.

GIDDENS, Anthony. **A constituição da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

A MOÇA TECELÃ: UNE ANALYSE DES INTERPRÉTATIONS THÉORIQUES DU CONTE DE MARINA COLASANTI

Résumé

Le présent article a pour objectif de souligner certaines des interprétations possibles du texte, se servant de plusieurs théories littéraires pour analyser l'oeuvre *A moça tecelã* de Marina Colasanti. À partir des études accomplies on a saisi qu'il y a plusieurs possibilités d'interprétation pour ce texte. Dans ce sens, nous sommes partis d'une analyse balisée par le biais religieux, qui essaye d'établir les relations parmi la puissance de création attribuée à Dieu et tel pouvoir donné, dans le conte, à la femme. La deuxième possibilité d'interprétation du texte qu'on a adopté part du concept de la Théorie de la Dualité qui établit une logique : tout dans le monde est binaire. Pour expliquer un tel concept nous avons eu pour fondement les recherches d'Abraham H. Maslow. Puis, nous sommes passés à l'analyse suivante, qui a comme soutien la Théorie de la Psychanalyse. Cette conception a eu ses recherches inaugurées par Freud et cherche à élucider les formations de l'inconscient, des lapsus, des chistes, des associations, des désirs, des sentiments, etc, toujours qu'ils jouent comme des éléments qui structurent le texte. Finalement, nous avons travaillé avec la Théorie du Féminisme, peut-être le plus évident dans l'oeuvre, qui est guidée par la question du pouvoir de l'homme et du pouvoir de la femme. Pour cela seront utilisées, parmi d'autres, les études de Bourdieu (2002), Giddens (2009) et Freud (1913).

Mots clés

Interprétations Théoriques. Psychanalyse. Féminisme.

Beradêro: uma leitura da canção de Chico César sob o viés do imaginário

Pedro Picolli Garcia⁶⁵

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

Recebido em: 23/02/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Exercita-se, no artigo, a análise das imagens poéticas. Parte-se do pressuposto de que a leitura é um processo não passivo e que o leitor participa da fruição reelaboradora do texto, agregando à interpretação as suas experiências pessoais. À luz dos preceitos do teórico francês Gaston Bachelard, compreende-se que a imagem, enquanto produto da alma, tem um ser próprio e que se modifica com a ação consciente do leitor. Assim, o ato poético não tem passado - a imagem se modifica a cada leitura individual - e o sentido da obra literária é determinada tanto por quem lê quanto por quem faz. Com base nisso, propõe-se uma interpretação da canção *Beradêro*, do músico paraibano Chico César, a partir do mapeamento das imagens e da reflexão acerca do sentido que assumem. Busca-se, por meio de uma possibilidade de leitura, demonstrar que o texto é carregado de recursos simbólicos capazes de alcançar a alma do leitor.

Palavras-chave

Chico César. Gaston Bachelard. Imaginário.

⁶⁵ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

Introdução

O presente artigo consiste em uma interpretação da canção *Beradêro*, de Chico César, sob o viés do imaginário. O que se busca é discutir, à luz das teorizações de Gaston Bachelard acerca da imaginação poética, sobre os recursos simbólicos presentes no texto e os sentidos que assumem.

Para tanto, iniciaremos com um breve resgate de alguns dos conceitos fundantes da teoria bachelardiana sobre leitura e imagem, que irão referendar a nossa análise. Na sequência, passaremos ao estudo em si, no qual tentaremos mapear as imagens poéticas que se manifestam no texto e refletir sobre os seus significados.

1 Sobre Bachelard, leitura e imagem

Os estudos de Gaston Bachelard que darão suporte teórico a esse artigo centram-se na relação entre leitura e imagem. Para compreender essa relação, é preciso partir do pressuposto de que a obra literária é espaço tanto de quem lê quanto de quem faz. Isso significa que sem a participação de um leitor ativo, a poesia não se efetiva. É o leitor compromissado que, tocado pelo texto, participa da sua fruição reelaboradora, agregando à interpretação as suas experiências pessoais. (FRONCKOWIAK e PERKOSKI, 2006)

Bachelard (1988) se propôs a aplicar o método fenomenológico ao estudo da imaginação poética e, assim, analisar como as imagens oferecidas por um texto podem ser assimiladas pela sensibilidade do leitor. É por isso que, conforme o autor, o ato poético não tem passado: a imagem tem um ser próprio, procede de uma ontologia direta, na medida em que se modifica – embora mantendo a essência – com a co-participação do leitor. Observa Bachelard: “O poeta não me confere o passado da sua imagem e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica”. (p. 2)

Para Bachelard, a imaginação é a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção. A imaginação, portanto, implica em movimento, em uma ação por meio da qual uma imagem presente leva a pensar em outra ausente. Cada imagem concreta é amplificada pelo leitor por meio do imaginário. Por isso, a literatura, e mais precisamente a poesia, enquanto linguagem carregada de significação é o campo privilegiado do imaginário.

Para Bachelard, a imagem emerge subitamente na consciência como um produto direto da alma. Em função disso, o devaneio poético não raro é confundido com o sonho. O

pensador pondera, no entanto, que se trata de uma instância psíquica distinta: diferente do que ocorre no estado das sonolências, no devaneio poético a alma, embora relaxada, permanece ativa - ou seja, há uma intervenção da consciência.

O autor também procurou distinguir imagem e metáfora. A metáfora dá corpo concreto a algo difícil de exprimir e é relativa a um ser psíquico diferente dela. Não tem, portanto, valor fenomenológico. A imagem, por sua vez, extrai todo o seu ser da imaginação, da qual é produto direto:

[...] a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. E isso é verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la. (BACHELARD, 1988, p. 7).

Nesse sentido, os conceitos bachelardianos de repercussão e ressonância são fundamentais. Diz o autor (1988, p. 7): “As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser”.

2 Sobre *Beradêro*, de Chico César.

Os olhos tristes da fita
Rodando no gravador
Uma moça cosendo roupa
Com a linha do Equador
E a voz da santa dizendo
O que é que eu tô fazendo
Cá em cima desse andor

A tinta pinta o asfalto
Enfeita a alma motorista
É a cor na cor da cidade
Batom no lábio nortista
O olhar vê tons tão sudestes
E o beijo que vós me nordestes
Arranha-céu da boca paulista

Cadeiras elétricas da baiana
Sentença que o turista cheire
E os sem amor, os sem teto
Os sem paixão, sem alqueire
No peito dos sem peito uma seta
E a cigana analfabeta
Lendo a mão de Paulo Freire

A contenteza do triste
Tristeza do contente

Vozes de faca cortando
Como o riso da serpente
São sons de sins, não contudo
Pé quebrado, verso mudo
Grito no hospital da gente

Catolé do Rocha
Praça de guerra
Catolé do Rocha
Onde o homem-bode berra

Bari bari bari bari bari
Tem uma bala no meu corpo
Bari bari bari bari bari
E não é bala de coco

Beradêro é a canção que abre o primeiro disco da carreira do músico paraibano Chico César, *Aos vivos*, lançado em 1995. Depois disso, foi regravada diversas vezes, pelo próprio Chico César, bem como por outros músicos, como Zizi Possi, Elba Ramalho e Mônica Salmaso. Na gravação original, a música é cantada *a cappella*, o que direciona a atenção para a interpretação vocal de Chico e, sobretudo para a letra – marcada pela temática social, assim como a maior parte da obra do autor que, embora reconhecida como de alto encanto linguístico, ainda é pouco estudada.

O primeiro aspecto a se observar sobre *Beradêro*, fundamental a nosso ver para uma leitura adequada, é que se trata de um texto constituído por um claro caráter narrativo. Ainda que marcado pela superposição de imagens – desconexas, à primeira vista – é possível demarcar nos versos a presença de uma perspectiva de ação em um suceder temporal.

O título do texto parece ser a aplicação coloquial de um termo, o que nos fornece uma primeira e essencial pista para refletir acerca dele. Beiradeiro remete ao indivíduo “das beiras”, marginalizado ou excluído, inferior; ao “corpo estranho” de uma sociedade.

Na primeira estrofe, há uma ação localizada geograficamente. Os versos “Uma moça cosendo roupa/ Com a linha do Equador” nos sinalizam que a referência espacial é o Norte e Nordeste brasileiros, que são cruzados pela Linha do Equador. Esse aspecto é reforçado pelos dois últimos versos, que remetem a procissões – a palavra “andor” representa a estrutura onde se transportam imagens em cortejos. Referem-se os versos, portanto, a uma tradição dessas regiões, onde a fé religiosa é muito forte.

A ação situada nesse pedaço do País é o ponto de partida da narrativa. Alguns vocábulos incluídos nessa primeira estrofe nos fazem perceber que esse lugar retratado é um lugar de abatimento e apatia. Isso já é indicado nos versos iniciais, “Os olhos tristes da fita/ Rodando no gravador”. Ao personificar o objeto “fita”, atribuindo-lhe a capacidade de

expressar sentimento através de suas formas (é uma metáfora visual, na qual se compara os rolos de fita cassete a um par de olhos), retrata-se um ambiente de tédio, secura e infelicidade.

O verbo “rodando”, por sua vez, evoca uma ideia de circularidade, de algo que gira em torno de si, que se repete incessantemente e nunca muda de direção. O mesmo acontece com o verbo “coser”, que remete a um trabalho manual e repetitivo – e também nos transporta a um cenário de pobreza ou, no mínimo, simplicidade.

Ainda neste trecho inicial, porém, encontra-se um primeiro indício de um devir, já que a estrofe contém um questionamento em seus versos finais: “E a voz da santa dizendo / O que é que eu tô fazendo / Cá em cima desse andor”. A “voz da santa” remete a uma comunicação entre o personagem e sua espiritualidade e religiosidade; como uma voz externa, algo no seu interior provoca o personagem, inquieta-o, como a instá-lo a deixar aquele lugar de tristeza. Além disso, “coser”, assim como o termo “linha”, oferecem a ideia de uma união entre dois pontos distintos.

Esse deslocamento se efetiva na segunda estrofe. Não por acaso, os dois primeiros versos contêm os vocábulos “asfalto” e “motorista”, que evocam a ideia de mobilidade ou transição, de passagem de um espaço a outro. A esse respeito, Bachelard observou que há um devaneio do homem que anda, que se propõe a viver fora dos abrigos do inconsciente, a sair de si e encarar as aventuras da vida. É o que chamou de “devaneio do caminho”: “Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos” (1993, p. 30).

A metáfora “enfeita a alma” remete a uma ideia de deslumbramento; o personagem, na chegada ao seu destino (a “cidade”), encanta-se com o que vê. E o que vê é um mundo de concretude (o “asfalto”, o “arranha-céu”), de artificialidade (o “batom”, a “cor na cor da cidade”) e de pluralismo (na mistura dos termos “nortista”, “sudestes”, “nordestes” e “paulista”). Há aqui, claramente, uma referência à cidade de São Paulo, no Sudeste brasileiro, que além de ser conhecida como refúgio de nortistas e nordestinos, é também um “caldeirão étnico”, onde convivem indivíduos das mais diversas origens socioculturais – é a isso que parece se dirigir a metáfora “tons tão sudestes”, como uma espécie de paleta de cores que se desdobra diante do olhar do personagem.

É nesse ponto, forçoso ressaltar, que se conclui que é o beiradeiro o personagem do texto, que troca o lugar de suas raízes, da simplicidade e rusticidade, por um ambiente contrastante, polifônico e desenraizado. O verso “Arranha-céu da boca paulista” é particularmente significativo. Bachelard diz que o termo “arranha-céu”, enquanto local de

habitação nas grandes cidades, vai de encontro à imagem que é evocada pelo termo “casa”, pois é um espaço sem valor de intimidade e sem cosmicidade:

Coisa inimaginável para um sonhador de casa: os arranha-céus não têm porão. Da calçada ao teto, as peças se amontoam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira. Os edifícios, na cidade, têm apenas uma altura exterior. Os elevadores destroem os heroísmos da escada. Já não há mérito em morar perto do céu. E o em casa não é mais que uma simples horizontalidade. Falta às diferentes peças de um abrigo acuado no pavimento um dos princípios fundamentais para distinguir e classificar os valores de intimidade. [...] As relações da moradia com o espaço tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados. (BACHELARD, 1988, p. 45).

Ao chegar ao seu destino, o personagem se converte em beiradeiro e passa a viver em um mundo ao qual não pertence, ou não é permitido pertencer, daí a sua condição de fronteiro. Na terceira estrofe, o personagem aparece em conflito com esse mundo, e submisso a ele. Nos versos iniciais, os termos “cadeira elétrica” e “sentença” evocam imagens de condenação, tortura e sofrimento, aos quais estão sujeitos o “turista” (em um emprego irônico da palavra, já que o turismo remete à ideia de deslocamento por prazer ou recreação).

Esse conflito tem sequência nos versos seguintes, em que há a oposição entre os nativos reticentes à presença estranha e que agem de forma desumanizada e insensível (“sem amor” e “sem paixão”) e o personagem desprovido de posses (“sem teto” e “sem alqueire”). Há aqui a antítese entre material e imaterial; ou entre o indivíduo capitalizado (porém insensível) e o indivíduo mal provido.

A mesma ideia é evocada nos versos finais: “No peito dos sem peito uma seta / E a cigana analfabeta / Lendo a mão de Paulo Freire”. Compreende-se aqui o termo “peito” simbolicamente como o lugar que abriga o coração – que, por sua vez, remete à sensibilidade. Assim, os “sem peito” nada mais são do que os indivíduos que não acolhem o que é “de fora”. No lugar da sensibilidade, encontra-se uma “seta”, ou seja, um sinal apontando para outra direção, como a indicar ao personagem que deve seguir outro caminho, buscar outro lugar, pois ali não é bem-vindo.

Por fim, a figura da “cigana analfabeta” remete ao mesmo tempo ao nomadismo e à rusticidade, pobreza, falta de instrução. Trata-se de outra antítese promovida pelo texto, entre a sabedoria popular e associada ao misticismo, das camadas economicamente inferiores da sociedade (“ler a mão”) e o conhecimento formal e científico, acessível a faixas restritas da população (“Paulo Freire”).

Na quarta estrofe, o beiradeiro já aparece relegado a um novo estado de infelicidade, o qual sequer a artificialidade da cidade grande e desenvolvida é capaz de esconder (ideia evocada por meio de neologismos em “A contenteza do triste / Tristeza do

contente”). As vozes que o cercam, que soam como “faca cortando”, são as vozes da opressão, da exclusão e da violência; enquanto o “riso da serpente” é o riso cruel, de quem não se compadece com o infortúnio alheio.

A imagem literária da serpente, aliás, foi analisada por Bachelard (1990). Observou o autor que a serpente é o mais terrestre dos animais: dorme embaixo da terra, de onde sai pela menor fissura e torna a entrar com uma rapidez assombrosa. A presença da serpente, mesmo que eventualmente inofensiva, sempre provoca no indivíduo uma reação instintiva de medo. “A emoção – esse arcaísmo – governa o mais sábio. Diante da serpente, toda uma linhagem de antepassados vem sentir medo em nossa alma perturbada” (p. 203).

O verso seguinte remete novamente à artificialidade e às falsas ilusões oferecidas por aquele ambiente: as vozes sinalizam abertura, acolhimento, inclusão (os “sins”); na prática, porém, são a negação, o fechamento e a marginalização (o “não”). Nos dois últimos versos, o beiradeiro é um indivíduo isolado (“pé quebrado”, o que faz referência, no vocabulário poético, a um verso que quebra o ritmo ou a métrica de um poema), esquecido e sem voz (“verso mudo”) e que vislumbra a doença e a morte (“Grito no hospital da gente”).

Bachelard (1988) analisou a situação do sujeito desenraizado, separado de suas origens, na relação que estabelece, por meio das lembranças, com a casa natal. Diz o autor (p. 72): “Uma irrealidade se infiltra na realidade das lembranças que estão na fronteira entre nossa história pessoal e uma pré-história indefinida, exatamente no ponto em que a casa natal, depois de nós, volta a nascer em nós”.

Na penúltima estrofe, “Catolé do Rocha” remete a uma região do interior nordestino. Há uma clara ironia na inclusão desses versos: após descrever toda a violência, física e simbólica, praticada no grande centro urbano do país, o texto resgata um cântico popular que associa a violência (“praça de guerra”) ao ambiente primitivo, do homem em sua natureza (“homem-bode”). São versos “pinçados” para retratar o “lugar comum”, as representações compartilhadas por grande parte da sociedade relativas ao “selvagem”, ao “descivilizado”. Mas será que a guerra está na pobreza do sertão ou escondida na artificialidade da metrópole?

Por fim, os versos “Tem uma bala no meu corpo / E não é bala de coco”. A “bala” aqui é a da violência, simbólica ou não, que alija, fere e mata o beiradeiro. A constatação de que “não é bala de coco” soa como a expressão de uma ingenuidade golpeada pela realidade, de um indivíduo que se vê desenraizado (a bala de coco é um doce típico do Nordeste) e se percebe atingido pela rejeição e o preconceito; que nota, enfim, que aquele mundo não é o seu mundo e que ali sempre viverá à margem.

Conclusão

A análise aqui empreendida buscou demonstrar como as imagens poéticas contidas em um texto podem ser assimiladas pela sensibilidade de um leitor, que se vale ao participar da fruição reelaboradora da obra, de sua própria bagagem de vivências e de suas capacidades imaginativas. Trata-se de um ato único e individual, o que significa que a leitura apresentada nesse artigo é uma possibilidade de leitura, possível de existir em função da postura não passiva do leitor, que amplifica o texto para além de seus limites linguísticos.

A despeito da temática claramente politizada de *Beradêro*, procurou-se mostrar que o texto é carregado, do primeiro ao último verso, de recursos simbólicos capazes de alcançar a alma do leitor, uma vez que tratam de questões íntimas e universais – angústias, sofrimentos, anseios e frustrações. Mais do que uma obra sobre a sociedade, é uma obra sobre a relação de um ser com a sociedade, na sua individualidade e intimidade – dimensão essa que só uma leitura atenta permite detectar.

Referências:

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CÉSAR, Chico. **Aos vivos**. São Paulo: Velas, 1995. 1 disco (49 min).

FRONCKOWIAK, Ângela. PERKOSKI, Norberto. Vivências poéticas: mobilizando leitores. In: GOMES, Leny da Silva. GOMES, Neiva Maria Tebaldi. **Aprendizagem de língua e literatura**: gêneros e vivências de linguagem. Porto Alegre: UniRitter, 2006.

BERADÊRO: A READING OF CHICO CÉSAR'S SONG UNDER THE DISGUISE OF AN IMAGINARY VISION

Abstract

In this article, the analysis of poetic imageries is conducted. It starts with the presupposition that reading is a non-passive process and that the reader takes part in the re-elaborative fruition process, adding his/her own experiences to the interpretation. In light of Gaston Bachelard's precepts, it is inferred that the image, while a product of the soul, has its own existence that is modified by the reader's action. In this way, the poetic act has no past – the images modify in each individual reading – and the literary work's sense is determined by the reader as much by the author. Based on this, the suggestion is for an interpretation of the song *Beradêro*, by Chico César from Paraíba state, parting from the map of the images and the reflection about the sense they assume. Through a possible reading, it is perceived how the lyric is full of symbolic resources that are able to reach the soul of the reader.

Keywords

Chico César. Gaston Bachelard. Imaginary.

Histórias de meninos afeminados: *resistência e política nas leituras de* *artefatos culturais*

Samilo Takara⁶⁶

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Recebido em: 23/01/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Constituídas/os e constituintes de modos de ser, pensar e agir, as/os sujeitas/os que vivenciam o espaço escolar, o cinema, a literatura mantém ou modificam os discursos midiáticos, educacionais, políticos, culturais, sociais, éticos, estéticos e religiosos ao se posicionarem na ordem do discurso. Com base nas discussões que perpassam a construção da pesquisa em Estudos Culturais, problemáticas feministas e *queer* e os estudos foucaultianos, denota-se a seguinte problemática a ser discutida nesta comunicação: As identidades gays, ao instabilizarem as certezas do espaço escolar, da vida social e da prática política de outros grupos culturais, propõem outras pedagogias culturais? Perpassando obras da literatura e do cinema, assume-se a identidade sexual como uma potencialidade ao enfrentamento das certezas constituídas nas metanarrativas educacionais e propõe-se visibilizar o confronto entre a normalização sugerida pelas pedagogias culturais, com base nas questões subjetivas e objetivas propostas pela presença, pelos discursos e pela delicadeza dos meninos afeminados no intuito de pensar a formação subjetiva no contexto contemporâneo.

Palavras-chave

Educação. Mídias. Homossexualidades.

⁶⁶ Pós-doutorando em Comunicação (UEL/PR). Doutor e mestre em Educação e graduado em Comunicação Social - Jornalismo. Professor dos cursos de Jornalismo (Faculdade Maringá e Unicesumar) e Pedagogia (Faculdade Integrado).

Introdução

Nas convivências com os pais e as mães, nas relações entre professores/as e alunos/as, nas brincadeiras no pátio entre colegas, nos programas televisivos, nos filmes, nas revistas, nos desenhos animados, nas músicas, nos sites de relacionamento, nas brincadeiras, nos brinquedos, nos jogos, no faz-de-conta e em outras situações do cotidiano, somos interpelados/as por discursos que apontam, indicam, definem, fornecem, explicitam, determinam o que é ser masculino e o que é ser feminino. Vivemos em uma sociedade engendrada pelas relações de gênero e sexualidade que refletem nas produções culturais e nas narrativas que construímos acerca do mundo e de quem somos.

A construção das identidades de gênero é uma aprendizagem que se realiza nas relações de negociação com os significados dos processos, das práticas e das leituras de discursos que estão imersos nas significações das culturas. Produzidas histórica e espacialmente, as feminilidades e masculinidades são ensinadas e imbricam-se nas relações de poder-saber que constituem as sociedades (LOURO, 2007). Interpelados pelos discursos da medicina, da psiquiatria, da religião, da ciência e dos artefatos midiáticos que os pulverizam, meninos e meninas são, a todo momento, adestrados, regulados, docilizados e seus corpos são sujeitados a regras de conduta. Desse modo,

[...] a criança é sempre um corpo ao qual não se reconhece o direito de governar. Permitam-me inventar, retrospectivamente, uma cena de enunciação, de dar um direito de réplica em nome da criança governada que eu fui, de defender outra “forma de governo” das crianças que não são como as outras (PRECIADO, 2013, s/p.).

Olhar para as questões referentes a gênero e sexualidade oportuniza perspectivas para diferentes modos de ser, pensar e agir e as práticas que instauram as normalidades e que denotam os desvios, os trejeitos, os gostos que foram marcados e significados na cultura como masculinos ou femininos e que pelo sexismo e pelo binarismo são ensinados como modos corretos de ser homem e de ser mulher. Docilizadora de corpos, a escola precisa ser repensada neste contexto e, do mesmo modo, a formação docente, a gestão escolar, o currículo e as práticas pedagógicas – ações, intenções e produções da escola – devem ser colocadas sob rasura, sob interrogação, no intuito de constituir estratégias que contribuam para a formação de sujeitos que vislumbrem os modos de ser, pensar e agir como possibilidades e que machismo, sexismo e homofobia possam ser desarticulados no espaço da escola (LOURO, 2007).

Olhar para estas perspectivas nos sugerem que textualidades e discursos constituem o imaginário e a experiência de meninos e meninas no contexto do espaço escolar. Como explica Miskolci (2012, p. 12) existe no processo formativo desses sujeitos uma busca “compreensível de aceitação e sobrevivência” e, desse modo, somos moldados e educados a cumprir com normas pré-estabelecidas sem questionarmos os sentidos que elas têm e suas interferências em nossas formas de agir. A violenta atuação dos espaços formativos nos mostra que existem táticas de docilização que nos acompanham e incidem sobre nossos modos de ser e agir.

Esta discussão tem por intuito registrar as relações entre diferentes discursos que perpassam as literaturas, as peças cinematográficas e outros artefatos culturais –entendemos por este termo os produtos e as práticas que incitam formas de ser e de agir e que sugerem relações com as experiências no mundo – e, assim, educam por meio de pedagogias culturais disseminadas na sociedade e na cultura. Desse modo, outro aviso faz-se necessário àquelas que perpassam por este texto. Alinhados/as à discussão que a crítica feminista faz ao saber científico, nosso intuito é problematizar a característica “particularista, ideológico, racista e sexista” da ciência (RAGO, 1998, p. 4).

Assim, o entendimento de uma proposição de investigação teórica que perpassa os campos das Ciências Humanas e Sociais é também fluxo e estratégia em um sistema constituído para que a manutenção do conhecimento engendrado em perspectivas brancas, cristãs, heterossexuais e eurocentradas continua sendo a realidade nas pesquisas acadêmicas contemporâneas. Cientes de que existe o eixo “branco-heterossexual-civilizado-do-Primeiro-Mundo”, problematizamos que as constituições dos saberes e das práticas ignoram demandas de grupos e pessoas que não se encaixam na realidade acadêmica porque a escola, a universidade e o pensamento científico ainda são colonizados por uma mentalidade que oprime, silencia e invisibiliza as contribuições de grupos e indivíduos que sugerem diferentes táticas de produção de conhecimento (RAGO, 1998, p. 4).

Desse modo, retomo as contribuições de Preciado (2013, s/p.) para pensarmos durante o percurso deste texto.

Quem defende o direito das crianças diferentes? Os direitos do menino que adora se vestir de rosa? Da menina que sonha em se casar com a sua melhor amiga? Os direitos da criança queer, bicha, sapatão, transexual ou transgênero? Quem defende o direito da criança a mudar de gênero, se for da vontade dela? Os direitos das crianças à livre autodeterminação de gênero e de sexualidade? Quem defende os direitos da criança a crescer num mundo sem violência sexual ou de gênero?

Acompanhamos Preciado (2013) e a proposta de Rago (1998, p. 17) em poder destituir hierarquias de acontecimentos para que diferentes histórias, experiências e prática sejam também científicas, acadêmicas e sociais. Visibilidade como prática de representação e também como enfrentamento a cânones impregnados de dogmas. Este texto e sua autoria entendem ciência por espaço de disputa de formas de pensar. Estarmos abertos às críticas e as pluralidades não fazem destas perspectivas frágeis, mas oportunizam espaços para diálogos, diferente do que se propõe a academia, dizendo de sua pluralidade e fechando os espaços de debate em diferentes perspectivas centradas e puristas. Desse modo, encaminhamos para as narrativas de meninos afeminados que nos tocam nesta trajetória para mostrarmos outras representações possíveis além do que visibilizamos nestes espaços.

Culturas e narrativas: discursos sobre os afeminados

Euzebiozinho, personagem do conto “Delicado” de Nelson Rodrigues; Scot, menino que perdeu a mãe, figura de referência em sua organização e constituição dos modos de ser, pensar e agir, do filme “Breakfast with Scot” (no Brasil, “Uma família diferente”); Guillaume, personagem autobiográfico do filme “Les garçons et Guillaume, à table!” (disponível no Brasil como “Eu, mamãe e os meninos”), que narra a história de um menino diferente do que a mãe esperava que é educado para ser uma menina. As normalizações perpassam essas histórias e suas narrativas nos contam e ensinam que a criança está em um jogo que Preciado (2013) entende por biopolítico. Todas as estratégias dos espaços pedagógicos e seus artefatos gerenciam coerências a um ideal de heteronormatividade (MISKOLCI, 2003, 2012). Somos ensinados que “[s]e você não é heterossexual, é a morte que te espera”. Traçamos experiências e vivências que precisam ser problematizadas nas nossas condições de análise e crítica possíveis na contemporaneidade (PRECIADO, 2013, s/p.).

Em comum, os personagens têm a vivência de serem meninos afeminados. Giancarlo Cornejo (2012, p. 74) explicita que o “menino afeminado é um segredo nas vozes e pensamento gay [...]”. Sinônimo de desviante, de anormal e de abjeto, a feminilidade em sujeitos machos é problematizada, medicalizada, psicologizada, torna-se objeto/tema de estudo em áreas da ciência como problema a ser resolvido. A ideia de anormal, discutida por Miskolci (2003), ajuda a pensar os riscos que esses sujeitos denotam em uma sociedade centrada em padrões binários de gênero e sexualidade que oferecem discursos, práticas,

processos e definições que fixam as potencialidade e possibilidades em machos-masculinos e fêmeas-femininas.

Desvio é um termo apreciativo e relacional, só pode ser aplicado quando se pressupõe o que é “reto”. O desvio é sempre relativo a uma das características do homem considerado padrão por nossa sociedade, ou seja, o homem branco, heterossexual e burguês. O desvio da raça branca o tornaria fraco segundo as teorias eugênicas e psiquiátricas, ou ainda infértil, como atesta o termo utilizado para se referir ao filho de um branco e um negro: mulato, diminutivo para o termo espanhol mulo, ou seja, a cria estéril de um cruzamento de égua com jumento. O desvio da heterossexualidade era visto como uma forma de insanidade ou degeneração sexual. Por fim, qualquer que fosse o desvio da normalidade, o indivíduo afastar-se-ia do padrão burguês e, portanto, da ordem social na qual ele tinha que se inserir (MISKOLCI, 2003, p. 113).

Exemplo dessa problemática discutida pelo autor é a denominação de heterossexual na língua inglesa: *straight*. Na definição do Dicionário Michaelis⁶⁷, a definição para heterossexual é também sinônimo de reta, de não usuário de drogas, de correto, honesto, direto, franco, entre outras significações. A homossexualidade, neste contexto, seria o desvio, o abjeto, aquele que é um problema a ser resolvido, o patológico, os anormais. Desse modo, a masculinidade é produzida por discursos de virilidade, de atividade, de potência e de diretividade que são características valorizadas nos meios sociais e que tem mantido o binário: masculino oposto à feminina.

Este discurso também está incorporado nas relações homossexuais, homoafetivas, ou relações entre sujeitos do mesmo sexo, ou do mesmo gênero, criando estereótipos como bicha e bofe (GREEN, 2000; TREVISAN, 2000). Swain (2004) ao discutir sobre as identidades lesbianas traz à discussão as homossexualidades e suas visibilidades no cenário composto pelo machismo, sexismo e a homofobia.

Este **sexo-discurso** produz desse modo corpos aos quais se atribui uma **sexo-significação** de forma binária e normatizadora, em torno da procriação e em sexualidades diversas que não cessam de se referir ao sexo “originário”, o reprodutor. A **heterossexualidade compulsória** aparece assim como um mecanismo regulador de práticas e definidor de papéis, restritos aos desenhos morfológicos e genitais, isto é, à correspondência exata entre **sexo biológico/gênero social** que o lesbianismo e a homossexualidade em geral desmentem (SWAIN, 2004, p. 77, grifos da autora).

Afeminados, os meninos são instruídos nos grupos sociais a manterem-se de acordo com a norma, a buscar as referências masculinas, a desejar mulheres e a cumprir com os estabelecidos rituais de uma masculinidade hegemônica. Indicados ao armário, como discute Sedgwick (2007, p. 22), os meninos são marcados pela obrigação de produzir performances de gênero que estejam de acordo com a expectativa social, cultural, política,

⁶⁷ <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=straight>

estética do que seria uma masculinidade hegemônica. Cornejo (2012) conta a exigência e o exercício dos/as professores/as, dos pais e das mães em dar conta de expurgar a feminilidade dos meninos, como se esta fosse sinônimo de descrédito para uma vivência social.

Quase todos os meus professores me adoravam, mas me lembro que os que lecionavam Educação Física eram particularmente hostis a mim. Um desses professores falou com meu pai, porque estava preocupado comigo, e disse a ele que eu era muito afeminado, e que todos os meus colegas zombavam de mim. Meu pai, ao chegar em casa, me repreendeu, e não hesitou em me culpar pela hostilização sistemática pela qual eu passava no colégio. Quando este professor chamou meu pai para falar sobre o meu afeminamento, tornou-se inevitável e óbvia a patologização do meu corpo, como das minhas performances de gênero. O que não era tão óbvio é que, naquele momento, este jovem e atlético professor estava reconhecendo a sua própria impotência para modificar meu afeminamento, sua impotência para me fazer o homem que se supunha que eu deveria ser, e sua impotência para marcar claramente os limites entre ele e eu. Lembro-me de que este não era um professor particularmente hostil a mim. De fato, sempre me convidava para fazer longas caminhadas, para fazer abdominais. Na verdade, era bem atencioso comigo. No entanto, eu recusava todos aqueles convites, não me deixava impressionar por todos os seus esforços, e certamente não lhe dava muita atenção (CORNEJO, 2012, p. 75-76).

O que não atraía o autor, também não estava presente nas narrativas de Euzebiozinho, criado entre mulheres da família, aconchegado com as ternuras de uma feminilidade, que também foi construída historicamente e, marcada pelos elementos da cultura, forja as maneiras do ser mulher em padrões binários (RODRIGUES, 1994). Scot, que tinha como referência a mãe, também sofria com as exigências de um de seus pais adotivos, Eric, em assumir uma masculinidade. Para ser querido, para sentir-se aceito, pratica hóquei, porque o pai era um jogador famoso e que, sentia necessidade de esconder sua homossexualidade.

Guillaume adorava a mãe. Via seus modos de ser e agir como exemplos a serem seguidos. Sua feminilidade era um problema, um risco, algo que não poderia ser confortável a um macho. Em seu quarto, enrolava-se em cobertores e prendia-os com um cinto, fazia vestidos, caricaturava sua mãe, criava estratégias para ser como ela. Essas referências de meninos afeminados não pré-dispõem uma homossexualidade. E, mesmo que este fosse o centro das representações de meninos afeminados, a sexualidade é um modo de desejar que não está a critérios de escolha, mas que faz parte do emaranhado discursivo, político, econômico, estético e ético que constituem as subjetividades.

O objetivo deste texto é discutir as pedagogias de gênero e sexualidade que se inscrevem nas narrativas, sem se aprofundar em descrições de cada um dos artefatos culturais citados. Apropriar-se dos discursos de meninos afeminados para problematizar as incitações do correto e do incorreto, da normalidade e do desvio que assolam os sujeitos e, a todo

momento, fazem a manutenção da vigília por uma normalidade que foi construída em padrões machistas, sexistas e homofóbicos. Preciado (2013) explicita que esses processos de educação também perpassaram sua formação e que as proteções dos pais estavam vinculadas à manutenção de uma normalização das experiências de gênero e sexuais.

Reconhecendo as performances de gênero como práticas constituídas e constituidoras de sentidos, de modos de ser, de práticas sociais discursivas e não discursivas, vislumbramos as relações de poder que são constituídas nessa trama de identidades de gênero. Foucault (1987; 2006; 2009) trata das relações de vigília e punição que adentra corpos, trata dos poderes/saberes que engendram as práticas de discurso e dos modos de reverberação e rarefação que constituíram as verdades modernas e instauram práticas como corretas e incorretas.

Aos meninos afeminados, sobra-lhes a recorrência ao armário, a disciplinaridade dos corpos masculinos, as broncas dos pais, os olhares de desprezo, de julgamento dos professores e das professoras, olhares de comiseração e de desprezo que denotam o que Miskolci (2012) discute como o abjeto, o desvio, o problema que as homossexualidades e as feminilidades em meninos atraem para si.

Um “homem de verdade”, hoje percebo, era o que impunha seu poder aos outros e a si mesmo à custa de sua própria afetividade. Daí meu primo, desde o uso do uniforme [militar], ter deixado de ser carinhoso para adotar expressões de afetividade que sempre terminavam em pequenas torturas, como se um abraço ou um carinho entre homens tivesse que resultar em uma luta, um soco ou um machucado. Ele não era exceção, antes a regra em uma época em que meninos eram submetidos a uma pedagogia da masculinidade até se tornarem adultos, alguns, como ele, para sempre traumatizados pela recusa da afetividade que lhes era imposta, por uma (de)formação que os tornava incapazes de compreender as mulheres como iguais, tampouco de confiar em outros homens como confidentes de seus temores ou dores (MISKOLCI, 2012, p. 10-11).

Essas experiências das pedagogias de masculinidade estão inseridas em diferentes espaços sociais. Para criar o macho, de acordo com essas performances, a tutela feita pelos sujeitos que se propõem a educar meninos e meninas em oposição a gostos, a gestos, a práticas, a comportamentos, a criar focos de desejo e desvalorizar todo desvio possível desses focos. A experiência da sexualidade, assim como a experiência da escrita, discutida por Anzaldúa (2000), pode ser encarada de outras formas de ser. Indicamos, neste texto, que a descoberta de si, as práticas de si tratadas por Foucault (1994) e por Larrosa (1994) educam os/as meninos/as para olharem para suas necessidades, encontrarem em suas vivências e experiências elementos de constituição das identidades – que não são estáveis, mas provisórias, possíveis – e que, a todo momento, podem ser negociadas, re-negociadas,

colocadas em devir para que os modos de ser e agir estejam sob rasura, possam ser revisitados, diluam a fixidez de uma masculinidade e uma feminilidade que são instauradas como corretas na vivência social e cultural. É sobre isso, sobre a constituição das resistências como espaços de negociação entre os discursos oferecidos por educadores/as e os desejos, as intenções e as vontades que as técnicas de si sugerem o posicionamento, o reconhecimento dos indivíduos como sujeitos que negociam.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu *posso* e que eu *escreverei*, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

O compromisso da escrita deste texto é o medo da fixação dos modos de ser que temos ao nos depararmos com as pedagogias da masculinidade. Assim como os personagens que apontamos no início do texto, a feminilidade em nossa constituição como sujeito são incômodos que fragilizaram e fortaleceram os nossos modos de ser, pensar e agir. Considerados abjetos, estranhos, recorremos aos espaços acadêmicos para buscar a resistência. Como sobreviver a esta pedagogia que é punitiva, que é adestradora de corpos, como a feminilidade constitui-se como traço de nossas posições identitárias? Mais do que nos defendermos, como meninos afeminados, buscamos outros elementos para pensar as identidades, as culturas e as sexualidades como espaços em disputa, que são constituídos nas relações saber-poder amplamente discutidas por Foucault (1988; 2009).

Embasados pelas discussões dos cuidados de si e das vontades de verdade que se entrelaçam aos discursos de saber que constituem-se nas relações de poder, apontamos os elementos que Foucault (1984, 1988) discute como questões referentes à sexualidade. Para o autor, o termo, que foi cunhado no início do século XIX denota os sistemas de organização, produção, manutenção e silenciamento que se produzem nas relações que denotam a sexualidade como elemento a ser conhecido.

[...] o desenvolvimento dos campos de conhecimentos diversos (que cobriram tanto os mecanismos biológicos da reprodução como as variantes individuais ou sociais do comportamento); a instauração de um conjunto de regras e de normas, em parte

tradicionais e em partes novas, e que se apoiam em instituições religiosas, judiciárias, pedagógicas e médicas; como também as mudanças no modo pelo qual os indivíduos são levados a dar sentido e valor à sua conduta, seus deveres, prazeres, sentimentos, sensações e sonhos (FOUCAULT, 1984, p. 10).

Corpos que são produzidos, conduzidos, impregnados, marcados e selecionados nas relações sociais, culturais, políticas e econômicas. Envolvendo as áreas da vida que Foucault (1984) denota como necessárias para os gregos no cuidado de si – a economia (em que os sujeitos percebem os valores, os gastos, os investimentos, as faltas e os excessos que constituem como preocupações com a casa); a dietética (campo em que os gregos cuidavam da alimentação como prática de seleção de alimentos, horários que deveriam estar atrelados as práticas de exercícios e as formas de alimentar-se); e a erótica (campo dos prazeres, de obtenção do prazer e de regulação dos desejos por meio dos amores entre homem e mulher e o amor dos rapazes) – esses conhecimentos e exercícios pertencem as organizações sociais que instituem os usos dos prazeres, subtítulo da obra de Foucault (1984) para a análise da relação de administração dos sujeitos sobre as questões objetivas e subjetivas no cuidado de si.

Os objetivos dos cuidados de si eram propostos com base no conhecimento de si, nos saberes produzidos nas relações do eu consigo. Esse ser-consigo é explicitado por Veiga-Neto (2007) como o terceiro domínio dos estudos foucaultianos – precedido pelos estudos arqueológicos na investigação das constituições dos saberes e dos estudos genealógicos que instauram discussões relativas as malhas que são produzidas nas relações de poder – e que culminam nas constituições dos modos de ver-se, narrar-se, discursar-se, julgar-se e dominar-se, como discute Larrosa (1994).

A ética – a saber, essa relação de si para consigo mesmo, ou seja, como cada um se vê a si mesmo – só pode ser colocada em movimento como um dos “elementos” de uma ontologia que, por sua vez, já pressupõe que os outros dois eixos – do “ser-saber” e do “ser-poder” operando simultaneamente. Colocado no espaço projetado pelos três eixos, o sujeito é um produto, ao mesmo tempo, dos saberes, dos poderes e da ética. Mas como essa produção do sujeito não é mecânica, causal, não se pode pensar nos elementos que constituem os três eixos operando independentemente entre si. Ao contrário, não só sempre atuam ao mesmo tempo como, ainda e principalmente, os constituintes de cada eixo se deslocam para os eixos vizinhos por meio do sujeito em constituição, o qual flutua no espaço definido pelo feixe de coordenadas que o projetam sobre os eixos (VEIGA-NETO, 2007, p. 82).

O autor ao tratar desse terceiro eixo de pesquisa de Foucault (1984; 1988) também problematiza a pertinência desses estudos para o campo da Educação. Mesmo que o filósofo francês não tenha conseguido terminar a série de estudos que pretendia sobre os regimes do ser-consigo, pesquisadores/as têm buscado inserir nos campos de conhecimento sobre a Educação e a Pedagogia, elementos, processos e discussões que fomentam essa perspectiva. É

neste eixo que inscrevemos a pesquisa sobre meninos afeminados e as pedagogias da sexualidade que instauram formas de ser, pensar e agir, valorando determinados padrões de identidades de gênero e sexuais, mas que fragilizam a pluralidade das potencialidades de ser, pensar e agir, indicando condutas e selecionando padrões que legitimam a ideia de normalidade e anormalidade.

Recorremos às discussões feitas por Foucault (2014) para problematizar a ética que se constitui nas relações do sujeito consigo como uma “ética da resistência” tal como explica Motta na introdução dos Ditos e Escritos (FOUCAULT, 2014, p. XIX).

A resistência é o que se pode procurar no interior das relações de poder. Sem resistência, não há relação de poder. Caso contrário, tudo seria uma questão de obediência. No momento em que o sujeito se depara com a situação de “não fazer o que ele quer” deve recorrer a relação de poder. Aqui situa-se a resistência, que vem em primeiro lugar e fica superior a todas as forças do processo, obrigando as relações de poder a mudar. Foucault considera o termo “resistência” a palavra mais importante, a palavra chave dessa dinâmica (FOUCAULT, 2014, p. XXXIII).

Resistência como elemento da dinâmica das relações de poder, como espaço em disputa nos territórios do conhecimento científico e das problematizações políticas que inserem a subjetividade como elemento no processo de investigação e de formação de sujeitos na educação. Como destaca Louro (2007, p. 213), nenhuma escolha, nenhum procedimento de pesquisa é inocente. Mesmo sendo “[...] difícil, delicado, mas necessário”, “[...] o equilíbrio entre disposição política e militância [...]” faz parte das relações de constituição das práticas de formação de sujeitos.

Cornejo (2012, p. 77) traz que os elementos de “[...] dor, angústia, pânico (homossexual) [...]” são elementos que precisam ser problematizados, colocados em evidência, reverberados como elementos da pesquisa em Educação e nos Estudos Culturais. Essa marcação política é discutida por Hall (2003, p. 197) na inserção dos estudos feministas nos estudos culturais. No momento em que “[...] o feminismo arrombou a janela, todas as resistências, por mais insuspeitas que fossem, vieram à tona – o poder patriarcal plenamente instalado, que acreditara ter-se desautorizado a si próprio [...] o modo como o feminismo rompeu e interrompeu os estudos culturais”. Essa marcação política é o que Louro (2007, p. 214) explicita ao defender que “[...] os textos que escrevemos são constituintes do nosso processo de conhecer e de dar a conhecer”.

Esse compromisso político e teórico-metodológico guia esta pesquisa e, outras, como as de Miskolci (2003, 2012), Louro (2012) e as de Michel Foucault (1984, 1988, 2014). É no compromisso pela analítica que os discursos, as práticas e os modos de ser, pensar e agir que a pesquisa que abarca os estudos acerca das identidades de gênero e sexuais também

apresentam elementos da subjetividade. É, pelo mesmo compromisso, que a pesquisa em Educação oportuniza questionamentos na formação docente, na atuação pedagógica, na didática e inscrevem elementos para olharmos a educação como mais um campo de disputas e os discursos oferecidos pela literatura e pelo cinema como oportunidades para questionar as normas estabelecidas e vislumbrar resistências como formas de educação.

Os conceitos de “sexo” e de “sexualidade” são conceitos intensos, sobrecarregados, “ardentes”, que colocam facilmente à sombra os conceitos que se avizinham. É a razão pela qual eu gostaria de destacar que a sexualidade é aqui somente um exemplo de um problema geral que pesquiso há mais de 15 anos e que me persegue há mais de 15 anos. É o problema que determina quase todos os meus livros: como, nas sociedades ocidentais, a produção de discursos carregados (pelo menos por um tempo determinado) de um valor de verdade está ligada aos diferentes mecanismos e instituições do poder? (FOUCAULT, 2014, p. 12).

É inscrita na questão do autor que as análises de Louro (1997) sobre a escola como espaço que produz desigualdades, diferenças e opressões que oferecem oportunidades para aprendermos com os discursos que não estão na educação formal, mas que estão nas propagandas, nos filmes, nos livros, nas convivências e que educam os sujeitos sobre os modos de ser masculino e feminino. São as vivências que não foram possíveis, mas que Euzebiozinho, de Nelson Rodrigues, Scot, Guillaume e outros/as desviantes sugerem as resistências, os incômodos e os anseios que restituem as disputas como práticas que reconhecem os riscos, os anseios e as potencialidades de aprendizagem nos discursos extraescolares, que inscrevem as pedagogias culturais, assim como as pedagogias da sexualidade. Como explicam Wagner e Sommer (2007, p. 2), “[...] considerar a mídia e a cultura por ela produzida como uma das instâncias sociais centralmente implicadas na produção de identidades sociais e subjetividades em nosso tempo”. Desse modo, os autores explicam que

A noção de pedagogia cultural possibilita considerar como educativos a mídia impressa, programas de televisão, filmes, desenhos animados, museus, publicidade... Educativos porque nos ensinam determinadas formas de ser, de se ver, de pensar e agir sobre as coisas e sobre os outros. Educativos porque tais produções e artefatos culturais, ao colocarem em circulação determinadas representações (seja de que natureza for), vão se constituindo como materiais a partir dos quais as crianças, jovens e adultos vão construindo suas identidades de classe, de gênero, de sexualidade, de etnia. Através de tais representações, as crianças e jovens vão internalizando valores e formas muito específicas de se pensar o social, o individual, o público, o privado. A rigor trata-se de pedagogias que operam pela sedução, que colonizam o desejo, que capturam indivíduos e produzem formas padronizadas de sujeito (WAGNER; SOMMER, 2007, p. 2).

Sabat (2001) traz essas pedagogias culturais como elementos constitutivos da aprendizagem e, que estão disponíveis, são acessados, estão no processo da disputa, na

constituição do desejo, dos modos de ser e das práticas sociais. As mídias são possíveis marcações em que aprendemos como pensar e agir. Seus conteúdos, as edições, os horários, as pautas, as reportagens, as publicidades, os filmes e outros elementos dessa cultura da mídia são territórios que em os sujeitos inscrevem as disputas, colocam-se e assinalam os elementos em disputa: subjetividade, identidade, objetividade, relações de poder, resistências e as práticas de si. “A questão das identidades emerge em meio a processos de desigualdade, produzidos a partir de diferenças. Emerge quando grupos sociais não se reconhecem como iguais. Das identidades culturais, importam-me aqui, particularmente, as identidades de gênero e as identidades sexuais” (SABAT, 2001, p. 15).

As negociações, os processos de recepção e a emissão – endereçada pelos produtores, editores, profissionais da comunicação – colocam em movimento as pedagogias culturais. Educação, espetáculo, intimidade, política, cultura, ética, estética e outros elementos da vida humana são produzidos, organizados no discurso, elencados segundo critérios de hierarquização e de formulação de conhecimentos. O jornalismo, a publicidade, as relações públicas, as assessorias de imprensa, os produtos, os serviços, conteúdos e formatos disponíveis nos muitos suportes midiáticos incitam maneiras de pensar e agir: definem as feminilidades, as masculinidades, as normalizações e fragilizam o desejo, o prazer e as questões subjetivas que estão inscritas como anormais ou desviantes (MISKOLCI, 2003, 2012; LOURO, 2007; GOMES, 2003).

Os discursos que constituem as personagens que nos acompanham nesta travessia, também reverberam e sugerem conhecimento acerca das experiências registradas por Cornejo (2012) e pela trajetória empreendida (TAKARA, 2017). Problematizar os estabelecidos contornos das normas de gênero e sexuais, é acompanhar o movimento de Preciado (2013, s/p.) para discutir a condição que crianças e adolescentes encontram ao experimentar, vivenciar e produzir suas representações de gênero, suas percepções sexuais e as práticas que constituem suas formas de agir no mundo, o objetivo é que crianças e adolescentes sintam-se no direito de serem “subjetividades políticas” que não são reduzidas às referências de gênero e sexualidade.

Entretanto, esta é uma árdua tarefa, como registra Miskolci (2012) ao tratar da diferença e da diversidade no contexto da educação e das narrativas que nos inserem nessas práticas. Ser afeminado conduz-me a destinos que são pouco ou nada conhecidos para além da morte como diz Preciado (2013). Desse modo, não podemos falar de diversidade, de tolerância e de aprendizado, se o silêncio e a recusa são as constantes da experiência de vida de meninos afeminados. Problematizar as possibilidades de discutir e ler outras realidades – as

narrativas aqui dispostas mostram diferentes caminhos, lugares e sentidos acerca das experiências dos afeminados, geram também outras formas de representação.

A prática de enfrentamento precisa alarmar sentidos, tal como Preciado (2014) indica em seu manifesto. A experiência do menino afeminado nos interessa porque existem formas de viver e de ser que criam histórias, que sugerem enredos e que nos oferecem outras formas de agir no mundo. A prática científica e a leitura do mundo não devem ignorar vidas, sujeitos e práticas de existência.

Cornejo (2012, p. 77) conta para a mãe que gosta de meninos, sofre com essa questão, pede-lhe ajuda. Sua descrição sobre essa cena é que “Essa pode ser vista como a cena em que saio do armário, mas me recuso a chamá-la e pensá-la assim. [...] O pedido ou súplica que fiz à minha mãe não foi que me ajudasse a sair do armário, mas que o fizesse mais habitável para mim. Eu não saí do armário. Na verdade, ela entrou nele” (CORNEJO, 2012, p. 77).

Assim como o menino afeminado, sua mãe também era patologizada, colocada sob análise, avaliada. Sua independência financeira, sua maneira de lidar com o mundo era vista como o problema pela afeminação do menino. “Não era só meu gênero aquele a ser disciplinado, o dela também o era” (CORNEJO, 2012, p. 80). A vontade de saber que patologiza os meninos afeminados tornou-se uma maneira de encontrar culpados para os modos de ser, de pensar e de agir. A súplica dos meninos afeminados é por buscar seu lugar no mundo, encontrar um modo de vivenciar sua sexualidade – seja ela heterossexual, bissexual ou homossexual – está sempre sobre suspeita. O afeminado é um problema a ser resolvido. Guillaume descobre-se heterossexual e enfrenta os estereótipos que haviam sido base para a formação de seus modos de ser, pensar e agir. Ele se apaixona por uma mulher. Imprevisível.

Scot, depois de colocado sob vigília para não assumir sua feminilidade, as marcas que trazia consigo da mãe, consegue o respeito e o carinho dos pais adotivos. A luta por ele, também é vista como uma luta pelos modos de ser outro e de viver de outras maneiras. Euzebiozinho que sofreu para conseguir adequar-se às ideias de masculinos que lhe foram cobradas, não aguentou, não resistiu e suicidou-se no vestido da noiva arranjada e com um bilhete em que estava escrito que queria ser enterrado daquele jeito.

As narrativas que apresentam os meninos afeminados em artefatos culturais midiáticos oportunizam vislumbrar as angústias, as ansiedades, os sofrimentos, as incertezas e as inseguranças que os sujeitos têm em instâncias sociais como as escolas, as empresas e em espaços de socialização. Alimentados pelas piadas maldosas, pelo *bullying*, pela prática de

desmerecimento e desvalorização de seus trejeitos, gostos, práticas e encantos, os meninos afeminados são ensinados que são errados, são abjetos, estranhos e que tudo que produzem não condiz com o que deveria ser feito. Primorosos, descuidados, ou mesmo sonhadores, esses meninos sofrem com a fúria de um machismo que se apresenta nas figuras dos pais, das mães, dos tios, dos professores, das professoras, dos alunos e das alunas que dividem o espaço social e a escola com eles.

Na perspectiva *queer*, as identidades socialmente prescritas são uma forma de disciplinamento social, de controle, de normalização [...] o ensino escolar participa e é um dos principais instrumentos de normalização, uma verdadeira tecnologia de criar pessoas “normais”, leia-se, disciplinadas, controladas e compulsoriamente levadas a serem como a sociedade as quer. Em outras palavras, a escola pune e persegue aqueles e aquelas que escapam ao controle, marca-os como estranhos, “anormais”, indesejáveis (MISKOLCI, 2012, p. 19).

Entre os muros da escola e de outras instituições disciplinares, meninos e meninas são ensinados sobre o que é correto e o que é incorreto sobre as identidades de gênero. Indicados a cumprir com determinados critérios hegemônicos que definem o que é ser feminina e o que é ser masculino, meninos e meninas precisam cumprir com práticas, brincadeiras, rituais, jogos, brinquedos, comportamentos, atitudes, gírias, desejos e aversões que estão entre o que eles entendem como seu e o que os/as outros/as dizem, determinam, afirmam, apresentam como ideais de masculinidade e feminilidade a serem seguidos.

Essas marcações sobre os modos de ser, pensar e agir estão suscitados por relações entre saber-poder marcadas pelas dinâmicas dos jogos de veridicção, que como ressalta Foucault (1994, p. 783), as proibições sexuais – e também relacionadas as identidades de gênero “estão sempre ligadas à obrigação de dizer a verdade sobre o si”. É nessa dinâmica produtiva do saber-poder que vislumbram-se as disciplinas constituindo-se como potenciais para conhecer e dar a conhecer-se o humano por meio da ciência e dos discursos de regulação dos sujeitos.

Ver-se nas demarcações entre limites e possibilidades da racionalidade e dos desvios possíveis desse racional é perceber a experiência de si “[...] em uma constituição, em sua singularidade e em sua contingência, a partir de uma arqueologia das problematizações e de uma pedagogia das práticas de si” (LARROSA, 1994, p. 43). Os meninos afeminados são sujeitos que estão sob o adestramento do processo de escolarização, estão sob os efeitos da função da família como normalizadora e promulgadora de normas, são atingidos pela constituição da ideia de normalidade. E como escapam? De que modo as pedagogias das sexualidades oferecem outras expressões e resistências as normalizações das instituições e a organização de outros modos de ser?

O sujeito pedagógico ou, se quisermos, a produção pedagógica do sujeito, já não é analisada apenas do ponto de vista da “objetivação”, mas também e fundamentalmente do ponto de vista da “subjetivação”. Isto é, do ponto de vista de como as práticas pedagógicas constituem e medeiam certas relações determinadas da pessoa consigo mesma. Aqui os sujeitos não são posicionados como objetos silenciosos, mas como sujeitos falantes; não como objetos examinados, mas como sujeitos confessantes; não em relação a uma verdade sobre si mesmos que é imposta de fora, mas em relação a uma verdade sobre si mesmos que eles mesmos devem contribuir ativamente para produzir (LARROSA, 1994, p. 54-55).

Vislumbrar aspectos discursivos e não discursivos da produção de subjetividades e objetividades que estão sob disputa é também uma forma de perceber como as identidades de gênero e sexuais são, a todo momento, negociadas, resistidas, submetidas à análise e, que as posições de sujeitos são provisórias, possíveis e fragmentadas. Uma ciência e uma pedagogia que se coloquem sob o aspecto da constituição da leitura e da interpretação do mundo como possíveis formas de apropriação, também precisa atrelar-se a recepção e a negociação com as significações dos discursos midiáticos. Resistentes, os sujeitos da diferença escapam, desestruturam, rompem com a normalidade e propõem outras potencialidades que fragilizam a noção de sujeito condicionado ou, mesmo, de sujeito autônomo. Nas relações de poder, a disputa configura-se embasada na resistência, como explica Foucault (2014). Assim, existem diferentes estratégias que podem ser usadas para a sobrevivência e a visibilidade pode ser uma delas.

E o que acontece aos meninos afeminados?

Efeitos da biologia, da produção e da linguagem, os resistentes meninos afeminados produzem-se nas relações consigo e com os outros. Mesmo patologizados, adestrados, marcados pelas normas, escapam de forma graciosa às imposições de modos de ser, pensar e agir. Menos que isso, os sujeitos recuam, colocam-se sob a forma da diferença como prática e da prática da diferença como um processo de conhecimento de si. A experiência da confissão coloca-os sob rasura, mobiliza-os, movimenta-os. Esses discursos imersos nas práticas culturais, nas relações sociais, nas trocas econômicas, nas redes e nos artefatos oferecem modos de resistir, de vislumbrar perspectivas e de interrogar os efeitos produtivos da verdade.

Ser, não ser, ou mesmo estar afeminado na sociedade produzida em idealização de macho como masculino é uma forma de questionar a educação como prática reguladora e discutir a negociação das significações, as experiências, as vivências e os discursos como

elementos da disputa que constitui o outro e o eu como sujeitos da significação. Instáveis, os meninos afeminados oferecem essa qualidade as verdades e colocam sob rasura as certezas que constituíram a pedagogia institucionalizada como promessa de uma educação reguladora. A educação está em disputa.

Precisamos de outras estratégias para problematizar as representações que as feminilidades em corpos machos geram em nossa sociedade. O machismo, a misoginia, a homofobia e as diferentes narrativas sobre vivência e experiência, por vezes, são escusas. Os meninos afeminados como o autor deste texto não só morrem, sofrem ou são invisibilizados. Existem outras histórias que precisam ser contadas. Estar entre os espaços da escrita e da leitura, como refletimos em outros momentos desta trajetória são formas de visibilizar, de problematizar e de atuar na transformação de sentidos e de experiências acerca dos outros e de nós. O espaço da escrita está em disputa. A ciência não sairá ilesa desta batalha. Temos medo, temos coragem e temos que mostrar que existem outras formas de viver e de produzir narrativas acerca de nós.

As histórias de meninos afeminados visibilizadas nas personagens e nas vidas apresentadas nos diferentes artefatos analisados e nas experiências de pesquisa abrem brechas para outras leituras possíveis. Visibilizar nossas potencialidades, ora coloca-nos em risco, ora nos oferece diferentes estratégias de ser e de agir. Visíveis somos vidas que incitam outras análises, diferentes constituições e plurais modos de existência. A invisibilidade protege e ignora. Ser visível é uma forma de entrar na disputa. Histórias narradas também registram corpos, políticas e vidas que importam.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis: UFSC. n. 1, 2000. (229-236).

BREAKFAST with Scot. Direção: Laurie Lind. Rio de Janeiro: Paramount Video, 2009 [produção]. 1 filme (94 min), DVD, cor. Cópia locada.

CORNEJO, Giancarlo. A guerra declarada contra o menino afeminado. In: MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, 2012 (73-82).

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II**: o uso dos prazeres. Trad. de Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. Technologies of the self (Université du Vermont, outubro, 1982; Trad. de F. Durant-Bogaert). In: Hutton (P.H.), Gutman (H.) e Martin (L.H.), ed. *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. Anherst: The University of Massachusetts Press, 1988, pp. 16-49. Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits**. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. (783-813). Disponível em: <<http://filoesco.unb.br/foucault/tecnicas.pdf>> Acesso em: 26 mai. 2011.

_____. **Ditos e Escritos IX**: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Trad. de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Poder no Jornalismo**: Discorrer, Disciplinar, Controlar. São Paulo: Hacker Editores. Edusp, 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LARROSA, Jorge. Tecnologia do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O sujeito da educação**: estudos foucaultianos. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994. (35-86).

LE GARÇONS, et Guillaume, à table. Direção: Guillaume Gallienne. Paris: Europa Filmes, 2013 [produção]. 1 filme (84 min), cor. Exibido no Festival Varilux de Cinema francês.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997.

_____. Gênero, sexualidade e educação: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas. **Educação em Revista**. n. 46. UFMG: Belo Horizonte, 2007. (201-218).

MISKOLCI, Richard. Reflexões sobre normalidade e desvio social. In: **Estudos de Sociologia**. UNESP-Araraquara 13/14, 2003 (109-126). Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/169>> Acesso em: 20 abr. 2011.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

PRECIADO, Paul-Beatriz. **Quem defende a criança queer?** 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/fer-nanda/quem-defende-a-crianca-queer-beatriz-preciado/10151417997751125>> Acesso em: 13 abr. 2017.

RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, Gênero e História. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.) **Masculino, Feminino, Plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RODRIGUES, Nelson. Delicado. In: RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é...** São Paulo: Companhia das Letras, 1994. (39-43).

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Estudos Feministas**. Florianópolis, UFSC: v.09, n.01, 2001. (9-21).

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**. v. 28. n. 19 UNICAMP: Campinas, 2007 (19-54).

TAKARA, Samilo. **Uma pedagogia bicha**: Homofobia, Jornalismo e Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação [tese de Doutorado]. Maringá/PR, 2017.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault & a Educação**. 2. ed. 1 reimp. Belo Horizonte/MG: Autêntica, 2007.

Página |
243

WAGNER, Irmo; SOMMER, Luis Henrique. **Mídias e Pedagogias culturais**. ULBRA, 2007. Disponível em: <<http://guaiba.ulbra.br/seminario/eventos/2007/artigos/pedagogia/262.pdf>> Acesso em: 30 mar. 2014.

STORIES OF AFEMINATED BOYS: DIALOGUES WITH THE CULTURAL PEDAGOGIES OF SEXUALITY

Abstract

The media, educational, political, cultural, social, ethical, aesthetic, and cultural discourses of the media are which are constituted and constituents of ways of being, thinking and acting in the order of discourse. Based on the discussions of the construction of the research in Cultural Studies, feminist and queer and the Foucaultian studies, the following problematic is discussed in this text: Gay identities live in institutions what indicate certainties in school space, social and political practice other cultural groups suggest other cultural pedagogies? Through literature and cinema works, I assume the sexual identity as a potentiality to confront the certainties constituted in the educational metanarratives and I propose to make visible the confrontation between the normalization suggested by the cultural pedagogies, based on the subjective and objective questions proposed by the presence, by the speeches and by the delicacy of the effeminate boys in order to think about the subjective formation in the contemporary context.

Keywords

Education. Media. Homosexuality.

