



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Edimara Ferreira Santos

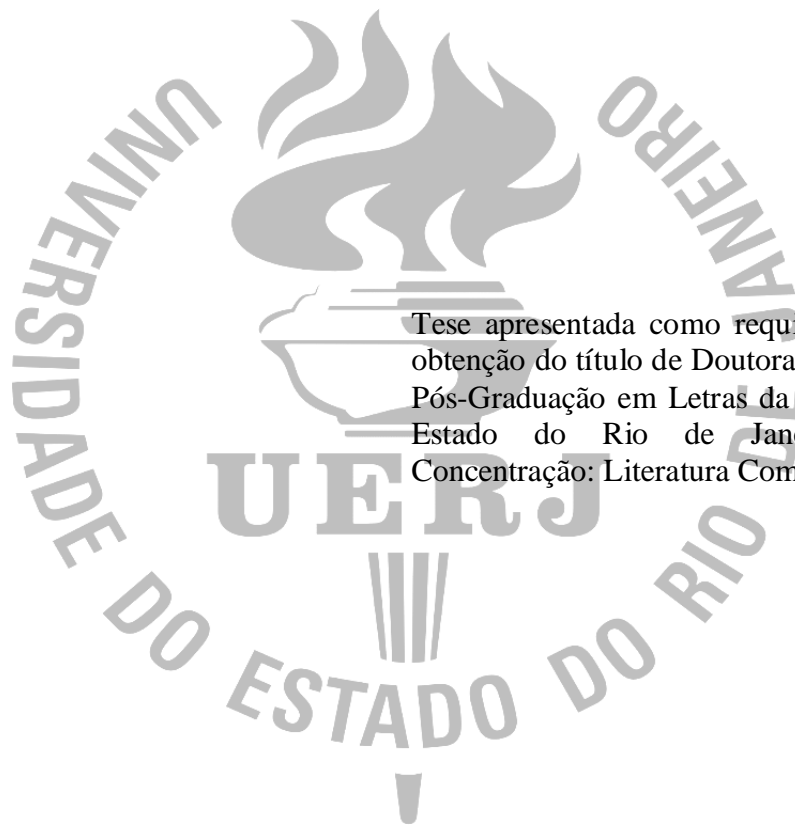
Aruanda e Banho de cheiro:
o percurso autobiográfico da escritora paraense Eneida

Rio de Janeiro

2018

Edimara Ferreira Santos

Aruanda e Banho de cheiro:
o percurso autobiográfico da escritora paraense Eneida



Tese apresentada como requisito final para a obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

E56 Santos, Edimara Ferreira.
Aruanda e Banho de cheiro: o percurso autobiográfico da escritora paraense Eneida / Edimara Ferreira Santos. - 2018.
141 f.

Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Eneida, 1903-1971 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Eneida, 1903-1971 – Autobiografia – Teses. 3. Eneida, 1903-1971. Aruanda – Teses. 4. Eneida, 1903-1971. Banho de cheiro – Teses. 5. Autobiografia na literatura – Teses. 6. Memória autobiográfica – Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-94

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Edimara Ferreira Santos

Aruanda e Banho de cheiro:
o percurso autobiográfico da escritora paraense Eneida

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovado em 26 de setembro de 2018.

Orientadora:

Prof.^a Dra. Fátima Cristina Dias Rocha
Instituto de Letras – UERJ

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Júlio César França Pereira
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Anna Faedrich
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Matildes Demétrio dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dra. Ana Cristina Coutinho Viegas
Colégio Pedro II

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Eneida, *in memoriam*.

Eunice dos Santos.

Carmelino Santana e Maria Carmita.

Marcos Alexandre Pimentel, sempre.

AGRADECIMENTOS

Em 2015, no momento em que redirecionei a minha pesquisa, recebi da professora Eunice Ferreira dos Santos, biógrafa de Eneida, parte primorosa do material pesquisado entre 2000-2004, reunido na época de sua tese. A sua generosidade incentivou-me a continuar com este trabalho que surgiu em um momento questionador da minha trajetória no doutorado.

À professora e orientadora Fátima Cristina Dias Rocha por ter redirecionado minha pesquisa para o caminho da autobiografia e por sempre me auxiliar com sua leitura atenciosa, criteriosa e questionadora, levando-me a ter outros olhares e conhecimentos do mundo das “fabulações do eu” e da “escrita de si”.

Aos professores do curso de Doutorado em Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Prof.^a Dra. Maria Cristina Batalha, Prof.^a Dra. Maria Aparecida Salgueiro (carinhosamente Cida), Prof.^o Dr. Geraldo Pontes e a Prof.^a Dra. Carmem Lúcia de Figueiredo, a qual acompanhou o nascimento da proposta deste trabalho, pelas infinitas contribuições intelectuais e debates calorosos no decorrer das disciplinas.

Ao coordenador da pós-graduação, Prof.^o Dr. Júlio César França Pereira, por ter mediado o meu contato com a professora Fátima Dias, justamente em um momento bastante delicado e angustiante da finalização do meu doutorado. Gratidão por sua compreensão, por sua generosidade e, principalmente, por sua humanidade.

Aos colegas do curso em Literatura Comparada da UERJ, em especial a Inês Amorim, Wanessa Regina Paiva, Daniel Santos, Flávia Alexandre, Ana Carla Bellon, Janderson Coswosk e Valéria Oliveira, por infinitas conversas na livraria do rol da entrada da UERJ.

Aos amigos que fiz no Rio de Janeiro, especial, a amiga Fernanda Viera... lembro-me da nossa primeira conversa no café do 12º andar da UERJ. Ficamos mais de quatro horas conversando e confidenciando fatos, alegrias, tristezas, conquistas... primeira vez de muitas outras conversas e confidências.

Ao amigo Frank Gundim, a primeira pessoa com quem tive contato no Rio de Janeiro, por ajudar-me nos primeiros momentos após minha chegada ao Rio e abrir a porta de sua morada e acolher-me com aquele sorriso largo e aconchegante.

Aos amigos Wanessa Paiva e Thiago Gonçalves que, assim como eu, vieram “aventurar” na Cidade Maravilhosa. O meu afeto e agradecimento eternos, pois desde a minha chegada ao Rio de Janeiro nunca me deixaram sozinha.

Às amigas que vieram de longe, assim como eu: à Ana Carla Bellon, por nossos bate-papos, convivências e experiências, explorando uma cidade que não era a nossa, principalmente pelos nossos longos passeios pelas ruas do Rio de Janeiro, que para nós eram tanto fator de vida quanto de alma, como nos lembrava João do Rio; e à Flávia Alexandra com sua expressão “mércão”, marcando as conversas, os passeios e os cafés pelo Rio de Janeiro.

Às amigas Izenete Garcia e Alessandra Pamplona pelas visitas, risadas e andanças pelo Rio de Janeiro.

À amiga Regina Costa que, mesmo de longe, lá na cidade de Belém, sempre me incentivou a continuar pelas “Veredas” do doutorado.

Ao amigo Paulo Valente, sempre ao meu lado através de nossas longas conversas pelo telefone.

À amiga, colega de trabalho e de pesquisa, Simone Cristina Mendonça, que sempre que podia vinha me visitar. Lembro-me do dia em que fui “disfarçada” encontrá-la no Real Gabinete Português de Leitura, no centro do Rio de Janeiro – dia de muitas risadas!

Aos amigos da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), Idelma Santiago e Janailson Macedo, pelo apoio e pela compreensão no momento mais delicado do meu percurso no doutorado.

À Universidade Federal do Sul e Sudeste (Unifesspa) que me concedeu um ano e meio para finalizar a escrita da tese.

Aos colegas da Faculdade de Educação do Campo (Fecampo) pela compreensão na reta final da escrita da tese.

Ao Templo A Caminho da Paz (centro de Umbanda), o qual sempre me acolheu nos momentos mais angustiantes desta minha trajetória. Lugar de minha busca pelo equilíbrio espiritual, pela tranquilidade, pela paz e pelo amor.

Ao amigo fiel que compartilhou comigo, nesses longos quinze anos de convivência, as alegrias, saudades, tristezas, raivas, desesperos, desesperanças, esperanças, apoio, angústia, dedicação – nos últimos anos os laços de nosso convívio foram estreitados mais ainda pela sua vinda ao Rio de Janeiro para cursar o seu doutorado. O companheiro de todas as horas e de todas as vidas. A você todo o meu amor!

Ao meu amado pai, Carmelino Santana (todo ano no “fio da navalha!”): sempre que ia visitá-lo dizia-me: “Já vai? Tu vens muito rápido!”. À minha amada mãe, Maria Carmita (oh, “bichinha” teimosa!). Muito obrigada, meus velhos.

Ao meu irmão, irmãs, sobrinhos e sobrinhas que agora se duplicaram e, por isso, não vou escrever os nomes de cada um como fiz nos agradecimentos da dissertação. Oh, povo que se multiplicou!

A todos o meu eterno agradecimento!

[...] conto de minha vida o que quero contar; coisas que possam interessar aos demais, aquelas que julgo de algum modo importantes, já que para mim foram importantíssimas.

Eneida.

Não tenho medo da realidade, antes encaro-a com firmeza. Envelheci com esse princípio.
A velhice não me causa pavor; não quero morrer, mas também não temo a morte.
Vou, pelo meu caminho, pisando firme. No meu túmulo – gostaria que fosse a vala comum –
a única frase que eu mereço como epitáfio: – Esta mulher nunca topou chantagens.

Eneida.

RESUMO

SANTOS, Edimara Ferreira. *Aruanda e Banho de cheiro: o percurso autobiográfico da escritora paraense Eneida*. 2018. 141 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A partir do debate contemporâneo sobre a autobiografia, esta tese procura construir uma leitura das obras *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962), da escritora paraense Eneida de Moraes. Para este estudo, buscamos apoio teórico de Leonor Arfuch (2010; 2013) com as ideias de espaço biográfico e de morada da subjetividade, ambas categorias que ajudaram a pensar sobre “Biografia do livro”, “Autocrítica” e “Carta testamento”. Do mesmo modo, a contribuição teórica de Sylvia Molloy (2004) nos ajudou a fazer a leitura das obras a partir das categorias autobiografemas e retórica autobiográfica. Neste sentido, levamos em conta o espaço biográfico, as autoimagens, as fabulações de si, os autobiografemas e a retórica autobiográfica com que Eneida organiza, em *Aruanda* e *Banho de cheiro*, as etapas de sua vida. Nos textos mencionados, a escritora estrutura seu percurso em três etapas – infância, mocidade e fase adulta –, marcadas pelos seguintes autobiografemas: a) a ficção da infância, o romance familiar, os lugares da memória, os tipos populares da cidade de Belém e da vida nos colégios; b) a relação com a mãe, a cumplicidade com os irmãos e a formação na Faculdade; c) a formação intelectual e política (a militância e as prisões); e d) a vida com os amigos na cidade do Rio de Janeiro. Dessa perspectiva, é possível perceber que a escrita de si de Eneida e a criação de suas autoimagens decorrem de diferentes estratégias que mobilizam a memória da escritora, levando à construção de imagens de si dispersas e fragmentárias. Nesse processo, ganham importância as crônicas de *Aruanda*, os relatos autobiográficos de *Banho de Cheiro*, e os suportes que definem a morada da subjetividade da autora paraense – um conjunto de textos nos quais a escritora, mesmo que de modo descontínuo e inconcluso, configura-se como mulher forte, que escolheu e trilhou seu caminho sem hesitações, fazendo da escrita e da militância política a mobília de seu percurso ético e estético.

Palavras-chave: Autobiografia. Retórica autobiográfica. Autobiografemas. Morada da subjetividade. Eneida de Moraes.

ABSTRACT

SANTOS, Edimara Ferreira. *Aruanda and Banho de cheiro*: the autobiographical route of the writer paraense Eneida. 2018. 141 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Having as starting point the contemporary debate on autobiography, this thesis seeks to construct a reading of the works *Aruanda* (1957) and *Banho de Cheiro* (1962), by paraense writer Eneida de Moraes. For this study, we sought theoretical support from Leonor Arfuch (2010, 2013) with the ideas of biographical space and home of subjectivity, both categories that helped thinking about “Biografia do livro”, “Autocrítica” e “Carta testamento”. Similarly, the theoretical contribution of Sylvia Molloy (2004) helped us to read the works from the autobiographical categories and the autobiographical rhetoric. In this sense, we consider the biographical space, the self-images, the fables of self, the autobiographies and the autobiographical rhetoric with which Eneida organizes, in *Aruanda* and *Banho de cheiro*, the stages of his life. In the mentioned works, the writer structures her life course in three stages – childhood, youth and adulthood – marked by the following autobiographies: a) childhood fiction, family romance, places of memory, popular types of the city of Belém and life in colleges; b) the relationship with the mother, the complicity with the brothers and the formation in University; c) intellectual and political formation (militancy and prisons); and d) life with friends in the city of Rio de Janeiro. From this perspective, it is possible to perceive that Eneida's self-writing and the creation of her self-images derive from different strategies that mobilize the writer's memory, leading to the construction of scattered and fragmentary self-images. In this process, the chronicles of *Aruanda*, the autobiographical stories of *Banho de Cheiro*, and the media that define the home of the author's subjectivity – a set of texts in which the writer, even though in a discontinuous and inconclusive way, shows off an identity of a strong woman, who chose and walked her way without hesitation, making writing and political militancy the furniture of her ethical and aesthetic journey.

Keywords: Autobiography. Autobiographical rhetoric. Autobiographemes. Home of subjectivity. Eneida de Moraes.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DIP	Departamento de Imprensa de Propaganda
DN	<i>Diário de Notícias</i>
DOPS	Delegacia da Ordem Política e Social
PC	Partido Comunista
UFPA	Universidade Federal do Pará

SUMÁRIO

	PALAVRAS INICIAIS	12
1	ENEIDA: UMA VIDA POR PEDAÇOS	19
1.1	Eneida e a escrita epistolar – de 1904 a 1918	20
1.2	Entre jornais e revistas, o início de sua carreira literária – de 1920 a 1930	22
1.3	Eneida e os encontros no Rio de Janeiro – de 1930 a 1935	25
1.4	Eneida e a política – de 1930 a 1939	32
2	GRAFIAS DE VIDA: DO ESPAÇO BIOGRÁFICO À RETÓRICA AUTOBIOGRÁFICA	40
3	ENTRE ARQUIVO, ENTREVISTA E CARTA: UM ESPAÇO BIOGRÁFICO PARA ENEIDA	65
3.1	A sala, o arquivo e a “Biografia do livro”	67
3.1.1	<u>Arquivos implacáveis, Biografia do livro, de 1958</u>	68
3.2	O corredor, a entrevista e a “Autocrítica”	72
3.2.1	<u>“Autocrítica”, jornal <i>A Província do Pará</i> em 03 de setembro de 1967</u>	73
3.3	O porão, a correspondência e a <i>Carta-testamento</i>	77
3.3.1	<u>A “Carta-testamento”, de 01 de setembro de 1969</u>	78
4	AUTOBIOGRAFEMAS E RETÓRICA AUTOBIOGRÁFICA DE ENEIDA EM <i>ARUANDA E BANHO DE CHEIRO</i>	81
	PALAVRAS FINAIS	122
	REFERÊNCIAS	128
	ANEXO A - Transcrição da “Biografia do Livro” de Eneida	134
	ANEXO B - Transcrição da “Autocrítica” de Eneida	135
	ANEXO C - Transcrição aa <i>Carta-Testamento</i> de Eneida	140

PALAVRAS INICIAIS

Se hoje se me apresenta a possibilidade de estudar as narrativas de Eneida¹ a partir da perspectiva da autobiografia, posso dizer que essa autora chegou à minha vida *quase* que por acaso. Não foi um encontro completamente casual pois havia certa “obrigação escolar” nisso. No ano de 1998, duas de suas crônicas foram objeto de leitura para quem desejasse prestar o vestibular da Universidade Federal do Pará (UFPA). Havia as chamadas “leituras obrigatórias”, e me recordo que, dentre elas, estavam as crônicas “Banho de cheiro” e “Tanta gente”. Havia ainda outras leituras, como os contos “As formigas”, de Lygia Fagundes Teles, e “Miguel Miguel”, de Haroldo Maranhão. Naquele ano, indicava-se para os vestibulandos uma coletânea que continha duas obras de Eneida, que compõem o volume 2 da série Lendo o Pará², título que assumiu um dos primeiros lugares nas estantes de pequenas livrarias, de bibliotecas de escolas da capital e do interior do estado do Pará. Por força dessa obrigatoriedade, Eneida passou a fazer parte do cotidiano de alunos que sonhavam com uma vaga em uma universidade pública. Foi assim que o primeiro contato com sua literatura se deu para mim³.

Olhando para aquele tempo, percebo que me impressionei com sua narrativa reveladora da necessidade de compor uma literatura capaz de expor a existência de uma diversidade de personagens, de lugares e de saberes muitas vezes escondidos ou não vistos na cidade de Belém: cada personagem representava diferentes subjetividades no mundo criado na crônica “Tanta gente”, presentes em personagens como o “Diabo atrás da saia”, a “Tainha”, a “Burra Cega”, a “Madame Urubu”, a “Laurista”, o “Peixe Camarão” e o “Arantes”. Eram vozes que apareciam como ruídos, ressonâncias veladas e muitas vezes subjugadas por uma sociedade que os tornavam invisíveis aos olhares dos leitores, como sujeitos “marginais” que

1 É indispensável pontuar que, desde 1927, a autora retirava os sobrenomes Costa e Moraes para não comprometer nem o pai nem o marido com seus “devaneios” políticos e literários, assinando apenas Eneida (SANTOS, 2009). Por isso, ao longo de nossos estudos acerca do trabalho da escritora paraense, iremos apresentá-la apenas como ENEIDA e, nas referências ao final do texto, também optamos por usar somente o prenome da autora.

2 A edição a que me refiro é esta: ENEIDA. *Aruanda e Banho de cheiro*. Belém: SECULT; FCPTN, 1989 (Coleção Lendo o Pará).

3 Há uma ligeira diferença, que é importante destacar logo de início: *Aruanda*, publicado em 1957, é um livro de crônicas, e uma delas leva o nome de “Banho de Cheiro”. Mas Eneida escreveu também o livro *Banho de Cheiro*, publicado posteriormente, em 1962, que é uma coletânea de relatos autobiográficos de momentos de sua vida. Em nossa pesquisa, trabalhamos com os dois livros.

viviam “além da fronteira da razão”, exilados em seus mundos. Havia uma preocupação da autora em contar as histórias de sujeitos como esses.

Na crônica “Banho de cheiro”, a experiência – a bem dizer, ritualística – de tomar banho foi traduzida em sua expressão amazônica, mas com um significado mais universal, na medida em que era acentuada também como um ritual de purificação, de atualização, ligado à passagem do tempo. Havia ali uma conotação especial, pois o banho de cheiro tradicional é típico em nossa região, realizado às vésperas de São João, como é revelado por Eneida em fragmentos de sua crônica: “o banho de cheiro ainda existe até hoje e é cultivado por muita gente (inclusive por mim, mesmo à distância); pode ser comprado já pronto no mercado ou em casas que se dedicam aos perfumes da Amazônia” (ENEIDA, 1957, p. 50).

Hoje percebo também que esse contato inicial com os textos de Eneida representou não somente os primeiros passos em direção a uma literatura diferente da que estava habituada naquele momento, como também o início de minha preocupação a respeito da importância da escritora paraense no campo literário e do papel daquela mulher de “voz forte”, como Graciliano Ramos a caracterizou durante a década de 1930, no período em que foram encarcerados pela ditadura de Vargas. Essa inquietação percorreu todo o período de minha graduação e se estendeu até o doutorado: hoje, dirige-se ao estudo das narrativas de Eneida, as quais procuro ler como crônicas e relatos autobiográficos que permitem acompanhar as estratégias de autotransfiguração e a construção de Eneida como autora-narradora-personagem, em meio às tantas outras histórias daqueles que habitavam às páginas de sua escrita.

Não são duas ou três crônicas e relatos que sobressaltam à minha curiosidade de agora, mas aquelas contidas nos livros *Aruanda* (1957) e *Banho de cheiro* (1962), obras que Eneida caracterizou como “livros de memórias”. A memória, nesse sentido, é central para a construção literária de Eneida, como a própria autora afirma em sua “Autocrítica” (ENEIDA, 1967).⁴

Diante dessa constatação, consideramos a perspectiva de Sylvia Molloy (2004), para quem o uso da memória resulta na fabulação de um eu ou em uma recuperação do passado que seja satisfatória para o sujeito que rememora – uma re-presentação de si. Nesse processo, a memória, como veremos, assume para Eneida a condição de *objeto* – quando é tema de suas

4 Para a realização de nossa pesquisa, selecionamos três suportes que integram o espaço biográfico (ARFUCH, 2010) de Eneida; são eles: o texto de um arquivo publicado com o nome de “Biografia do livro”; uma entrevista intitulada “Autocrítica”; e uma carta nomeada por Eneida de “Carta-testamento”. O conceito de “espaço biográfico”, por sua vez, será abordado no capítulo 2 da tese.

crônicas e relatos; de *espaço de referência* – do qual retira informações, eventos e autobiografemas; e de *telos* – com uma busca por evocar suas memórias, seja na reconstrução de lugares, personagens ou pessoas, seja na rememoração de eventos e situações cotidianas. O passado evocado em suas obras é, assim, ressignificado por autoimagens sustentadas no presente, ou seja, pela “imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede” (MOLLOY, 2004, p. 22).

Propor uma leitura autobiográfica das narrativas de Eneida pode parecer um contrassenso, dado o fato de que, em momento algum, ela afirma textualmente escrever autobiografias em suas narrativas, o que parece ser reforçado mais ainda pelo depoimento de seu editor, Ênio Silveira, na apresentação de *Banho de Cheiro*: “este livro não é propriamente uma autobiografia” (SILVEIRA, 1962, n/p). Em contrapartida, a própria autora, nos esclarece em outra ocasião: “costumam me perguntar se os meus livros são de memórias. Claro que sim” (ENEIDA, 1967, p. 1). Aparentemente contraditórios, os dois depoimentos se complementam, uma vez que, embora a própria autora enfatize o cunho memorialístico de seus livros, eles não se apresentam como uma autobiografia “clássica”. Por outro lado, há a confirmação, por parte da autora, de que a memória atua como elemento constitutivo e define mesmo a natureza de seus livros, o que os confirma como obras do gênero autobiográfico.

Com efeito, levando em conta uma primeira leitura das crônicas e relatos da autora paraense, é possível perceber a presença do que Sylvia Molloy (2004) define como autobiografemas, isto é, situações e “cenas textuais” (MOLLOY, 2004, p. 33) protagonizadas pela própria escritora, que escreve acerca de si mesma, de suas lembranças e de sua vida, (re)construindo fragmentos da infância, da mocidade, do período no cárcere e de sua vida entre duas cidades: Rio de Janeiro e Belém do Pará.

Tendo em vista esse quadro, insistimos: é possível realizar uma leitura autobiográfica das obras de Eneida? Quais são os componentes autobiográficos presentes em suas narrativas e como podemos entendê-los em *Aruanda* e *Banho de Cheiro*? Quais são as estratégias narrativas de autofiguração presentes nas crônicas de *Aruanda* e nos relatos de *Banho de Cheiro*? Que imagem(ns) de si mesma a autora constrói, salientando temas como o período da infância, da ditadura da década de 1930 e dos encontros nas cidades do Rio de Janeiro e Belém do Pará? Como se configura a “retórica autobiográfica” (MOLLOY, 2004) de Eneida e quais são os seus efeitos?

Para o estudo e análise dessas questões, veremos que a proposta pioneira de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1975[2014]) se apresenta limitada para a análise de um

projeto autobiográfico tão fragmentário e disperso como o da autora paraense, e mesmo a ideia de “momento autobiográfico” de Paul De Man (1979) acaba por reduzir as possibilidades da leitura autobiográfica a um “momento” que ocorreria no projeto literário de Eneida. Para o estudo crítico desse material, de modo a identificar suas peculiaridades, trabalharemos com algumas categorias-chave, como o conceito de *espaço biográfico* (ARFUCH, 2010) e de *morada da subjetividade* (ARFUCH, 2013), assim como a noção de uma *retórica* autobiográfica que preside a escrita de Eneida, em que se destacam os *autobiografemas* e as estratégias de autotransfiguração (MOLLOY, 2004) que criam as autoimagem(ns) do autobiógrafo em seu(s) relato(s).

A justificativa para a escolha de *Aruanda* e de *Banho de Cheiro* como principais materiais para a nossa análise foi encontrada nos depoimentos de Eneida, registrados em sua “Biografia do livro” e em sua “Autocrítica”, textos em que ela reflete sobre a sua trajetória e apresenta um balanço de sua vida, chegando mesmo a dizer que *Aruanda* é “um livro de crônicas memorialísticas” (ENEIDA, 1958, p. 1). Essa afirmação decorre de uma reflexão prévia acerca da natureza de suas narrativas, o que não deixa de ser também uma forma de refletir sobre si mesma a partir da memória: essa é uma questão fundamental para pensarmos a possibilidade de uma leitura autobiográfica de seu material literário, pois, aqui, a autobiografia não se constitui em um reflexo fiel dos acontecimentos vividos, mas se dá como uma articulação da memória, em que uma imagem de si é constantemente construída/reconstruída/reelaborada pela verbalização e pela rememoração.

As narrativas de *Aruanda* e de *Banho de cheiro* reúnem cenas primárias textuais importantes, tais como: (a) o convívio com a família e o momento político vivenciado pela autora, experiências que reafirmam o trabalho com a memória como recurso imprescindível à construção de suas crônicas e relatos autobiográficos, como uma estratégia de resistência ao esquecimento; (b) os encontros entre Eneida e os escritores que a ajudaram ou a influenciaram na escolha de seu caminho pela prosa e em sua inserção no campo literário, levando-a a imprimir nas crônicas e nos relatos uma conotação política desses eventos; e (c) o cotidiano e as vivências nas cidades de Belém do Pará e do Rio de Janeiro, representadas nas obras de Eneida não apenas como cenários ou temáticas para suas narrativas, mas como elos na construção de mundos que somente são percebidos e filtrados pela condição de instabilidade de ser e de estar nas e pelas cidades, pois “as cidades são como sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas” (CALVINO, 1990, p. 44).

No projeto literário de Eneida, *Aruanda*, como explicou Edison Carneiro, é símbolo de subjetividade, de liberdade e de fragmentação da memória coletiva do negro brasileiro. Tais elementos são construídos nas lembranças, nas identidades e no imaginário do povo negro, oriundo de Angola, e que ecoou nos seus cantos:

Aruanda, Aluanda, Aluanguê; de capoeira: Aruandê; de maracatu: Zaluanda, Aruenda.

Os descendentes de angolenses, congueses, cabindas e em geral dos povos africanos de língua banto mantiveram e mantêm viva a palavra em toda a sua enorme significação emocional:

‘N’ Aluanda só se pisa devagar’.

Levas e levaras de escravos, durante três séculos deixaram o porto de Loanda em navios negreiros semelhantes aos de Castro Alves, rumo ao Brasil (CARNEIRO, 1957 *apud* ENEIDA, 1957, p. 3).

A partir desta explicação fornecida por Edson Carneiro, podemos entender e compreender a escolha do título do livro realizada por Eneida: foi inspirada naqueles ritos, na história dos negros de Angola e em seus signos que ela intitulou o seu livro de crônicas de 1957. Como Eneida a define, “aruanda” é uma palavra que tem um “cheiro violento de terra e de liberdade, gosto de fruta madura, uma palavra apenas, porém usando o paladar e olfato” (ENEIDA, 1957, p. 4).

Também Ênio Silveira, diretor da editora Civilização Brasileira à época da publicação de *Banho de Cheiro*, considerou Eneida como uma intelectual que buscou intensamente em suas narrativas representar a cultura brasileira, os problemas humanos, as injustiças sociais e os combates à imperfeita estrutura social. Além disso, em sua opinião instigante sobre o livro, Ênio Silveira afirma que não se trata “propriamente, [de] uma autobiografia. Eneida jamais a escreveria, pois sempre se importou muito mais com os outros do que consigo própria” (SILVEIRA, 1962, n/p). Tal consideração poderia nos levar a supor apressadamente que *Banho de Cheiro* não é uma autobiografia. Mas, se observarmos mais atentamente suas palavras, ele afirma apenas que esta obra não é, na verdade, uma autobiografia narcisista, na medida em que Eneida “sempre se importou muito mais com os outros do que consigo própria”. Com efeito, o caráter autobiográfico do livro *Banho de Cheiro* reside na evocação de personagens, eventos, cidades, natureza e paisagens do passado, mediante os quais a autora elabora, simultaneamente, imagens de si e dos outros, integrando-as em uma espécie de retórica de si e dos outros.

Para dar curso à nossa investigação, organizamos esta tese em quatro capítulos, explicitados a seguir.

O primeiro capítulo, intitulado “Eneida: uma vida por pedaços”, destina-se à apresentação da autora Eneida. Essa parte do trabalho foi organizada de modo a propor uma

periodização mais flexível, mas que contivesse datas, eventos e ações importantes em sua construção como autora. Trata-se de uma construção não linear e mesmo fragmentária, a qual compreende quatro momentos importantes que perfazem um “percurso” possível da história de vida de Eneida e que nos servem para apresentá-la ao leitor. Para isso, procuramos repensar as considerações de Philippe Lejeune (2014) acerca do que é o autor, tendo como apoio a crítica de Pierre Bourdieu (2006) quanto aos usos e abusos da biografia, sobretudo sua crítica à perspectiva que entende esse gênero como um relato linear da história, denominada pelo autor de “ilusão biográfica”. Para (re)construir a história e a *grafia* de vida de Eneida, recorreremos ainda ao texto e aos achados da pesquisa de Eunice dos Santos (2009), justamente para nos ajudar a reconstruir a trajetória da autora paraense e circunstanciar mais ainda seus momentos decisivos. O trabalho dessa autora intitula-se *Eneida: memória e militância política*, única tese de doutorado publicada até o momento sobre a escritora, pesquisa que reúne um acervo de fotografias, entrevistas, documentos, escritos – muitos deles até então considerados perdidos.

O segundo capítulo, “Grafias de vida: do espaço biográfico à retórica autobiográfica”, foi direcionado à exposição do percurso teórico e analítico que fundamenta nossa leitura no que se refere ao debate contemporâneo da autobiografia. Consideramos inicialmente a noção de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (2014), uma referência quando se fala em autobiografia. Em seguida, levamos em conta diferentes proposições que se seguiram à sua perspectiva, destacando as de Paul De Man (1979) e, principalmente, a crítica e a proposta feitas por Roland Barthes (2017). Retomamos também a contribuição de Bakhtin (2017), o que nos permitiu rever o papel do valor biográfico na construção das narrativas de Eneida, sobretudo no que se refere aos aspectos de sua *grafia* de vida que, nas crônicas e relatos, geram forte identificação no leitor, em termos éticos e estéticos. Ampliamos o escopo de análise inserindo o trabalho de Leonor Arfuch com a ideia de espaço biográfico (ARFUCH, 2010) e de morada da subjetividade (ARFUCH, 2013), categorias que foram ilustradas com os seguintes suportes: a “Biografia do livro” (um “arquivo”, como veremos adiante), a “Autocrítica” (uma entrevista) e a “Carta-testamento” (uma correspondência). Para a consideração do papel da memória na construção autobiográfica da escritora Eneida, foi fundamental a contribuição teórica de Sylvia Molloy (2004), que nos forneceu o seguinte instrumental analítico: as possíveis estratégias de autofiguração, os autobiografemas e a retórica autobiográfica, noções melhor explicitadas no capítulo 2.

O terceiro capítulo, “Entre arquivo, entrevista e carta: um espaço biográfico para Eneida”, apresenta uma proposta de composição e de análise do espaço biográfico de Eneida, a partir da definição proposta Arfuch (2010, 2013), como já informamos. Para tal análise, levamos em conta os seguintes suportes: o arquivo intitulado “Biografia do Livro”, publicado na revista *O Cruzeiro*, de 1958; a entrevista de Eneida intitulada “Autocrítica”, concedida ao jornal *A Província do Pará*, de 03 de setembro de 1967; e, por fim, a “Carta-testamento”, de 1969, registrada na tese de Eunice dos Santos (2009). Nesse capítulo, a proposta é a de apresentar os referidos documentos como elementos que fazem parte do espaço biográfico de Eneida, sem esgotá-lo, e nos quais podemos encontrar elementos que confirmam e fortalecem as autoimagens construídas por Eneida em *Aruanda* e *Banho de cheiro*. Assim, os documentos mencionados acima e que também compõem o espaço biográfico de Eneida não podem ser vistos como um complemento ou um elemento à parte dos livros estudados na tese, pois aqueles documentos são tão importantes quanto as obras literárias em si. Por esse motivo, o *corpus* da pesquisa, como um todo, é composto pelas crônicas de *Aruanda* e os relatos de *Banho de Cheiro*, bem como pelos demais componentes do espaço biográfico da escritora, aqui apontados.

O quarto capítulo, intitulado “Os autobiografemas e a retórica autobiográfica de Eneida em *Aruanda* e *Banho de Cheiro*”, foi organizado a partir das contribuições de Molloy (2004) e empreende a análise dos autobiografemas e da retórica autobiográfica tal como elaborada naqueles dois livros. A seleção de crônicas autobiográficas de *Aruanda* e dos relatos autobiográficos de *Banho de Cheiro* foi feita considerando a importância do trabalho com a memória na estruturação do projeto literário de Eneida, trabalho que, nos dois livros, assume um papel importante. Feita a seleção das crônicas e relatos, a análise foi conduzida levando em conta a dinâmica que preside as “fabulações do eu” (MOLLOY, 2004). Isto é: para chegarmos às fabulações do eu, destacamos as estratégias de autofiguração, os autobiografemas e a retórica autobiográfica que presidem o processo de (re)invenção de si em *Aruanda* e *Banho de Cheiro*.

Começamos, então, nosso percurso.

1 ENEIDA: UMA VIDA POR PEDAÇOS

Para iniciar este capítulo, partimos de duas observações importantes para a apresentação da nossa autora. A primeira delas decorre do conceito de autor proposto por Lejeune (2014, p. 27): o *autor* como “uma pessoa que escreve e publica”, é definido, portanto, a partir daquilo que produz. Essa proposta nos serve de ponto de partida metodológico para apresentar a “moça vinda do Pará” – como Eneida era conhecida entre os amigos cariocas –, a partir daquilo que ela escreveu e publicou. A segunda consideração, por sua vez, remete à advertência de Pierre Bourdieu (2006) quanto aos usos e abusos que podem levar a uma “ilusão biográfica”. Para esse autor, a história de uma vida não é linear e não pode ser contada de maneira contínua, coerente ou totalizante.

Dessas duas observações, entendemos que a apresentação de Eneida não pode se constituir em um “resgate” de sua trajetória enquanto autora, como se a sua vida fosse um fluxo linear e facilmente inteligível, composto coerentemente como uma história daquilo que escreveu e publicou ao longo dos anos. Na verdade, quando relacionamos a crítica de Bourdieu (2006) à necessidade de apresentar nossa autora a partir daquilo que escreveu e publicou, concluímos que sua trajetória se constitui por caminhos não sequenciais, demarcados por sucessivos encontros com amigos, como Graciliano Ramos, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade; por eventos traumáticos, como a sua prisão em 1932; por diferentes práticas de escrita, como a da correspondência, a da crônica e a dos relatos; por “desencontros” entre aquilo que escreveu e publicou, ou que não pôde publicar. Podemos dizer que o processo de construção do autor, tendo em vista a vida vivida de Eneida, não se mostra como uma trajetória linear, pois muitas vezes se dá como desencontro entre aquilo que ela escreve e aquilo que publica, e mesmo entre aquilo que ela escreve e não publica.

Foi a partir dessas considerações que nos propusemos a retomar momentos que definiram os caminhos de Eneida para apresentá-la ao leitor, dando ênfase a sua construção como autora – processo que envolve tensões entre diferentes práticas de escrever e de publicar, em Belém e no Rio de Janeiro. É por meio dessas experiências, das escolhas tomadas e daquelas que não o foram, que encontramos as condições relacionadas tanto à maneira como ela direcionou sua escrita literária quanto relacionadas à sua posição política e à visão de mundo que a definiu.

1.1 Eneida e a escrita epistolar – de 1904 a 1918

Eneida nasceu em Belém do Pará, em 23 de outubro de 1904. Era filha de Joaquim da Costa, homem apaixonado desde criança pelo ofício de marinheiro e que, aos 17 anos, se tornou comandante de um navio gaiola, da antiga empresa *Amazon River*. Nas palavras de sua filha, “vinha de uma vida muito dura, difícil, aquele homem [...] pedia, com os seus gestos, que o tirassem dali, e depressa, porque seu lugar não era na terra, mas no mar” (ENEIDA, 1962, p. 1). Com a mãe, a professora Júlia Vilas Boas, Eneida manteve uma relação de confiança. Em sua crônica “Amiga, companheira”, ela observa: “nunca a separei de mim, mesmo depois de sua morte; minha vida em sua companhia foi menor do que a sem ela vivida. Não importa; marcou-se, escreveu-se, imprimiu-se em meus menores sentimentos” (ENEIDA, 1957, p. 33).

A formação escolar de nossa escritora começou bem cedo, aos quatro anos de idade. Aprendeu a ler e a escrever em um colégio particular na travessa Rui Barbosa, ainda na cidade de Belém. Essa iniciação logo a levou ao mundo das letras, pois a mãe “sentiu que minha curiosidade precisava ser satisfeita; olhar apenas as figuras não mais me interessava” (ENEIDA, 1962, p. 13).

No ano de 1913, logo após participar do “Concurso Conto Infantil”, promovido pela revista *Tico e Tico*, concurso no qual ganhou o prêmio de melhor conto, Eneida foi enviada para estudar no Colégio Notre Dame de Sion, de Petrópolis-RJ, quando se deu seu primeiro contato com a cidade do Rio de Janeiro, ainda menina.

Naquele momento, a disciplina e o cotidiano do internato foram o castigo recebido pela criança, a forma dolorosa de ter acesso a uma educação europeia paga pela família, mas, ainda assim, uma forma de adquirir força, como sua mãe sempre recomendava nos momentos de fraqueza da filha: “soldado não chora”.

A disciplina esteve também em sua prática de escrita, inclusive nas longas cartas assiduamente trocadas com a mãe durante cinco anos. Em uma instituição como aquela, a correspondência era uma prática recorrente de escrita para Eneida, assumindo muitas vezes o significado de fuga preciosa. As cartas, como modalidade da escrita de si, são vistas também como um importante elemento para perceber e entender os preâmbulos dos caminhos seguidos e percorridos pelos escritores, pois elas revelam “as ideias, as opiniões, a

interlocução intelectual, amorosa ou de amizade que cada escritor manteve com seus pares e familiares” (FIGUEIREDO, 2013, p. 39).

Nesse caso, interessa destacar a correspondência muito mais enquanto um uso importante na sua construção como escritora e na construção da imagem de si mesma. Porém, não queremos sugerir aqui um mito fundador em sua formação como autora, mas – reforçamos mais uma vez – pretendemos assinalar a presença da escrita epistolar em sua construção enquanto escritora. Entretanto, estabelecer uma continuidade entre os atos sucessivos de escrever cartas e as demais práticas que se sucederam no transcurso de sua vida, como se umas levassem às outras, é impossível. As cartas já não existem mais, aquilo que ali foi contado se apagou, ou foi calado nos porões da Delegacia da Ordem Política e Social (DOPS)⁵. Apesar disso, as informações reunidas até aqui nos sugerem ser possível nos lançarmos à arriscada tarefa de montar um “complexo quebra-cabeça” (SANTOS, 2009) dos significados das correspondências e das práticas de escrita por meio das quais Eneida contou sua vida, suas relações políticas e a experiência de militância, seus encontros com escritores literários, suas publicações em livros, revistas e jornais. Mas havia algo mais naquelas cartas que se perderam,

Suas cartas diárias eram maravilhosas. Falavam-me de tudo: das manhãs claras, da mangueira, do quintal, dos meus irmãos, dos meus livros de estórias, da minha saúde. (“Cuidado com as tuas correrias e teus saltos mortais: lembra-te que uma moça não gosta de ter pernas escalavradas.”) Falava-me dos livros que lera e da maneira como eu devia conhecer os livros. Ensinava-me a ver gente, sentimentos e sonhos. Contava-me dos passarinhos que meu pai trouxera de sua última viagem, das aulas de piano que meu irmão jamais conseguiu dar, de tudo que era a nossa vida (ENEIDA, 1957, p. 32).

Com isso queremos dizer que a prática de escrever correspondências construía e mantinha forte um laço de proximidade para com sua família, especialmente sua mãe, mantendo-a por perto por meio da escrita, apesar da distância entre elas.

⁵ Ao fazermos a leitura dos estudos de Eunice dos Santos (2009), obtivemos a informação de que a atuação da DOPS, naquele momento, era a de confiscar, censurar, vigiar e punir qualquer prática de cunho subversivo contra o governo de Getúlio Vargas. Naquele período, haviam sido atribuídas funções a Eneida que eram proibidas pela DOPS. Por desempenhar tais funções ela foi presa, em 1932, junto aos companheiros José Vilar Filho e Júlio da Silva (o Raul). Nessa prisão, a DOPS confiscou todo o material que estava em seu apartamento, incluindo as cartas trocadas entre ela e dona Júlia, guardadas desde o tempo em que estudou no colégio Notre Dame de Sion, no Rio de Janeiro (SANTOS, 2009).

1.2 Entre jornais e revistas, o início de sua carreira literária – de 1920 a 1930

Sua carreira literária iniciou-se nos jornais e revistas de Belém, nos quais publicou suas primeiras crônicas e poemas. Nesse período, foi colaboradora de duas revistas literárias no Pará: *A Semana*, em 1920, em que publicou os poemas “Orvalhos do coração” (1925) e “Cartas perdidas” (1925); e a revista *Guajarina*, em 1921, na qual colaboravam intelectuais paraenses do momento, como Peregrino Júnior, Abguar Bastos, Bruno de Menezes e Paulo de Oliveira⁶.

O trabalho de Eunice dos Santos (2009) nos indica como foi o surgimento e o estreitamento das relações com escritores paraenses, informando-nos também que Eneida escrevia com o pseudônimo “Miss Fidelidade” em jornais e revistas paraenses. Sua estreia no jornalismo aconteceu com a publicação da crônica “O triste” (1920), em que homenageou o amigo Peregrino Júnior, um dos grandes incentivadores para a entrada de Eneida no mundo das letras e do jornalismo. Ao colaborar com a revista *Belém Nova*, no mesmo ano, estreitou laços de amizade com o escritor paraense Bruno de Menezes⁷.

O primeiro livro escrito por Eneida foi de um livro de poemas, *Terra Verde*, em 1929, editado pela Livraria Globo, em Belém do Pará, obra que resultou da influência de Manuel Bandeira, como podemos observar no trecho a seguir:

Ao final dos anos 20, estreia em livro publicando *Terra Verde* [de Eneida], exaltando o contexto amazônico. Os versos livres foram inspirados em Manuel Bandeira, de quem lia com especial predileção: “Canção das lágrimas de Pierrot”, “Arlequinada”, “Rondó de colombina”, “Sonho de uma terça-feira gorda”, “Poema de uma quarta-feira de cinzas”. Quando conheceu pessoalmente o poeta, em 1931, na casa de Álvaro e Eugênia Moreyra, tornaram-se grandes amigos. E ele, entusiasticamente, elogiou *Terra Verde*, aconselhando-a a exercitar a prosa porque tinha talento para isso (SANTOS, 2009, p. 28).

6 Os estudos de Aldrin Figueiredo (2008) informam que esse grupo de intelectuais em Belém, nos anos 1920, efervescia e dinamizava a vida literária da capital do Pará, criando a Associação dos Novos, uma sociedade literária cujo principal objetivo era tecer polêmicas no mundo das artes na cidade. Na mesma época, surge a revista *Belém Nova*, que lutava contra o arcaísmo e em prol de uma outra arte no Brasil, isenta de “modelos estrangeiros, livre de imitações escolásticas e independente” (FIGUEIREDO, 2008, p. 9).

7 Segundo Rodrigo Wanzeler (2012), Bruno de Menezes foi um literato e intelectual que se destacou e idealizou a revista *Belém Nova*, na qual Eneida também foi colaboradora, sendo esse veículo responsável por divulgar o modernismo no Pará. Rodrigo Wanzeler (2012) aponta, também, que Bruno de Menezes foi adepto da ideologia do anarquismo, que se refletia em suas posições políticas e em sua literatura.

Em *Terra verde*, a autora apresentou os primeiros ensaios de temáticas que acompanharam sua escrita literária, incluindo, logo na dedicatória, uma homenagem a sua cidade natal, Belém do Pará, e a sua família⁸. Eneida imprime nos poemas um teor autobiográfico, perceptível na necessidade de falar de sua cidade e da família – temas que nos conduzem à ideia de que a autobiografia é um caminho possível para a leitura/interpretação/análise das obras de Eneida. Percebemos, também, a presença de alguns autobiografemas, representados pelo lugar onde nasceu, a cidade de Belém; e pela relação familiar, na figura do pai, o que autoriza o leitor a ler seus poemas como uma escrita que tangencia um teor autobiográfico. Assim, Eneida escreve na dedicatória: “Para a cidade onde nasci – este livro, como se fosse um ramo de rosas vermelhas no túmulo de meus Paes. Sta. Maria de Belém – 1929” (ENEIDA, 1929, p. 15).

Um dos temas mais recorrentes no livro *Terra verde* é a exaltação da cidade natal: “eu tenho um orgulho imenso de meu Brasil / orgulho de ter nascido na cidade risonha e humilde / onde as mangueiras cantam a canção do vento! / Minha cidade S. Maria de Belém!” (ENEIDA, 1929, p. 15). Outro tema relevante é o das relações e do convívio com a sua família: “o velho caboclo que é meu Pai / explorador das matas amazônicas / navegador há cinquenta e dois anos da Amazônia / e que tem em si a coragem, o ânimo, a sinceridade, de todo o homem do mar” (ENEIDA, 1929, p. 14)⁹.

Esses foram os seus primeiros passos como escritora e jornalista. A partir daí, Eneida passou a colaborar com diversas revistas e jornais do Brasil, atuação mencionada na imprensa carioca, que, algum tempo mais tarde, a retrataria como uma jornalista que “colabora diariamente na imprensa carioca e é autora de interessantes livros. Exerce também a crítica

8 Digna de nota é a influência posterior desse livro na reformulação da *Revista do Estudante*, no estado do Pará, que passou a se chamar *Terra Imatura* a partir de 1938. “*TERRA IMATURA* é a Terra Verde de Eneida. O verde é a esperança. A esperança é a mocidade. A mocidade é o Brasil. Por isso *TERRA IMATURA*, surgindo entre as promessas e a juventude, tem que ser com a ajuda de Deus, a revista do Brasil. [...] Que Alfredo Ladislau lá no céu, olhe com *amôr* a nossa iniciativa e peça a Cristo para derramar sobre a *TERRA IMATURA*, sua e nossa, uma benção de vida, para que não morra nunca, nunca mais, pois assim ela será a realização de tantos sonhos belos como a vitória-régia – símbolo da *belêsa* para nós que exaltamos a vida, vivendo no ‘reino das mulheres sem lei’ – o paraíso verde das Icamiabas” (LADISLAW, 1938 *apud* MAIA, 2009, p. 41, grifos do autor).

9 É importante mencionar que Eneida publicou outros livros, tais como: *Molière para crianças* (1950), *Cão da madrugada* (1954), *Alguns personagens* (1954), *História do carnaval carioca* (1958), *Caminhos da terra* (1959), *Copacabana* (1959), *Banho de cheiro* (1962), *Romancistas também personagens* (1962), *Boa noite professor* (1965). Em 2003, foi publicado em uma coletânea de contos de escritoras brasileiras, organizada por Lúcia Helena Vianna e Márcia Lígia Guidin, o conto “Boa noite, professor”, o qual deu origem ao título daquele livro de 1965. Em seu período na prisão, escreveu um livro de contos, *O quarteirão*, que não foi publicado, e o conto “O guarda-chuva”, que, tempos depois, foi publicado na coletânea de contos organizada por Graciliano Ramos, intitulada *Seleção de contos brasileiros: Norte e Nordeste* (s/d). (SANTOS, 2009).

literária, focalizando principalmente os novos [autores] através de seus comentários generosos e construtivos” (REVISTA *O GLOBO*, 1958, p. 1)¹⁰.

A peregrinação de Eneida ganhou conotações especiais, principalmente quando se tratava das cidades de Belém do Pará e do Rio de Janeiro, sendo denominada por Eunice dos Santos (2009) de “caixeira viajante”. Esse termo atribuído à autora revela a importância das duas cidades em sua trajetória como escritora e na composição de suas obras, pois aquelas cidades marcavam momentos felizes e tristes. Felizes, porque Eneida sabia que, em cada chegada à “Cidade das Mangueiras”¹¹, sempre trazia consigo histórias, acontecimentos, episódios a serem revisitados em reunião com os seus irmãos. Tristes, porque sabia também que a sua chegada já anunciava a partida logo em seguida. Este parece ser um aspecto importante em sua história de vida – a de uma “pessoa que escreve e publica” (LEJEUNE, 2014): a formação de uma escritora entre duas cidades. Para Eneida, as andanças e as viagens pareciam tão naturais e infinitas no seu imaginário de escritora que jamais poderia pensar que um dia seria chamada de “caixeira viajante”.

Retomemos por um instante o significado da participação de Eneida como colaboradora nas revistas e nos jornais brasileiros, pois essa atuação merece uma atenção especial, uma vez que a entrada e a saída desses universos foram também definidas e marcadas pela posição política e social e à participação de Eneida no Partido Comunista.

Elabor[ei] um artigo intitulado: “Esta Não É a Minha Revolução ou a Revolução dos Meus Sonhos”. Para uma menina que eu era, o artigo foi muito atrevido demais. Aliás, sou atrevida sempre. Logo depois vim para o Rio – onde estou há trinta e seis anos. Depois de muita água correr, entrei para o *Diário de Notícias*, há quinze anos. Gosto do meu jornal, sou ali tratada por todo mundo como uma irmã: meus patrões são gentilíssimos comigo. Escrevo sobre o que quero. Minha seção Encontro Matinal tem sua história. João Dantas pediu que Odilo Costa Filho e Heráclio Sales e eu (nesse tempo os dois eram redatores do *DN*) fizéssemos crônicas literárias, diárias, mas alternadamente. Tirou-me da reportagem do *DN* que fiquei amiga de Homero Homem. As crônicas começaram, mas logo Odilo e Heráclio chegaram à minha mesa na redação: “Escreve para amanhã que não tenho tempo”. Assim fiquei sozinha fazendo o Encontro Matinal. Lá continuo até hoje dizendo minhas coisinhas. Nunca o *DN* suspendeu nenhuma crônica. E como tinha “política” do jornal: ele e eu divergimos (ENEIDA, 1967, p. 3).

10 Entre as revistas com as quais colaborou, destacamos *A Semana* (1920-1927), *Belém Nova* (1926-1929), *Guajarina* (1981-1925), *Hoje no Rio* (1962), *Jóia* (1957-1959), *Leitura* (1955-1960), *Literatura* (1946-1948), *Manchete* (1960-1967), *Revista de Antropofagia* (1929), *Revista de Cultura do Pará* (1971), *Revista O Globo* (1957-1959), *Senhor* (1960-1963); e jornais, como *A Classe Operária* (1964-1969), *A Folha do Norte* (1960), *A Noite* (1962), *Correio da Manhã* (1932), *Diário Carioca* (1950-1953), *Diário de Notícias* (1951 – 1971), *Amanhã* (1935), *A Província do Pará* (1960), *Diário do Povo* (1948), *Hoje* (1945-1947), *Jornal da Bahia* (1958), *Momento Feminino* (1947-1948), *Novos Rumos* (1959-1960), *O Estado do Pará* (1927-1929), *O Semanário* (1956-1962), *Para Todos* (1925-1932, 1956), *Sombra* (1941-1960), *Tribuna Popular* (1945-1947), *Última Hora* (1960). Ao longo desse tempo, saiu de Belém, passando por Porto Alegre, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro (SANTOS, 2009).

11 O termo “Cidade das Mangueiras” faz alusão à cidade de Belém.

Esse trecho de sua “Autocrítica” nos revela a sua atuação e a importância da escrita nos jornais para a construção de Eneida como uma autora que fez do espaço jornalístico um caminho possível para a sua entrada no mundo literário e para a sua visibilidade como escritora. Na vida de Eneida, a relação entre o jornal e a literatura é tão íntima que leitores acabam por confundir a Eneida-jornalista e a Eneida-escritora-de-literatura. Do mesmo modo, essa intimidade é acentuada quando Eneida caracteriza o veículo em que escreve como “o meu jornal”, “minha secção”, “escrevo o que eu quero”, deixando clara a importância desse espaço na construção de si enquanto escritora. Além disso, a escrita no jornal foi mais um espaço propício para falar desse eu pungente que quer narrar a sua vida. É sob o impulso da necessidade de escrever sobre si e sobre os outros que ela encontrará no jornal o espaço/lugar para publicar as suas crônicas autobiográficas. Por isso, a colaboração no *Diário de Notícias* durante quinze anos demonstra a importância e o lugar de pertencimento que o jornalismo representou naquele momento de sua vida.

Entretanto, chamamos a atenção do leitor para outras palavras da “Autocrítica” que nos levam a observar tensões na construção intelectual da nossa autora, pois o espaço do jornal foi um lugar marcadamente masculino: “João Dantas pediu que Odilo Costa Filho e Heráclio Sales e eu (nesse tempo os dois eram redatores do *DN*) fizéssemos crônicas literárias, diárias, mas alternadamente” (ENEIDA, 1967, p. 3). Aqui é claramente observada a imposição masculina no ambiente do jornal. Ela também afirma, como já mencionamos: “As crônicas começaram, mas logo Odilo e Heráclio chegaram à minha mesa na redação: ‘Escreve para amanhã que não tenho tempo’. Assim fiquei sozinha fazendo o Encontro Matinal” (ENEIDA, 1967, p. 3). O que tal situação sugere é uma relação de poder, na medida em que, com aquele ato, eles estão dizendo que ela é “mais desocupada”, e por isso podia escrever as crônicas. Ou seja, se Eneida ganhou mais espaço no jornal para publicar crônicas é porque essa atividade era considerada pelos homens como atividade menor. No entanto, ela se apropriou desse lugar “vago” para construir o seu caminho como jornalista e como cronista.

1.3 Eneida e os encontros no Rio de Janeiro – de 1930 a 1935

Ainda nos anos 1930 do século XX, Eneida passou a morar definitivamente na cidade do Rio de Janeiro, na rua Moraes e Vale, número 57, no mesmo prédio do poeta Manuel Bandeira, localizado no “Beco”.

Esse foi o lugar de um dos primeiros encontros em sua formação como escritora. Com Manuel Bandeira, Eneida criou um laço forte de amizade e admiração, adquirindo outra percepção da importância de morar ali, naquele lugar. Diferente de seu amigo poeta, Eneida acreditava que morar no centro era estratégico porque as grandes oportunidades, os empregos se concentravam naquela parte da cidade carioca, como expressa em sua crônica “Saudemos o poeta”, que escreveu para o jornal *Diário de Notícias*, na coluna Encontro Matinal, em 1966: “Fomos vizinhos no Beco. Sobre ele Manuel Bandeira tem um poema e, os que hoje escrevem sobre a Lapa pintam o Beco a seu modo, como ele nunca foi” (ENEIDA, 1966, p. 1).

Bandeira não foi apenas um vizinho, mas um amigo que lhe ensinou a olhar o mundo do lado de fora do apartamento, o mundo do Beco. Talvez esteja aí mais uma prática que a levou para a escrita da crônica, aperfeiçoando sua predileção pelo banal como referência para suas escolhas temáticas, numa busca de revelar o grandioso que mora no cotidiano mais banal, que todo mundo vê sem enxergar. Esse olhar de Eneida, apurado quanto às coisas cotidianas, foi também construído a partir de seus encontros com o amigo, como sugere o episódio – narrado por Eneida na mesma crônica, “Saudemos o poeta” – em que Manuel Bandeira chamou a sua atenção para a cena em que a empregada negra da alemã que morava no prédio estava passeando na calçada com as roupas de sua patroa: “Lembro um fato até hoje: uma tarde Bandeira bateu no meu apartamento. Disse: olha depressa na janela. Olhamos os dois e, em silêncio vimos aquela linda negra – linda mesmo – moradora num dos apartamentos como empregada doméstica e que, naquela tarde de sol passeava, indo e vindo na calçada” (ENEIDA, 1966, p. 1).

Depois de morar no Beco, Eneida foi para um apartamento em Copacabana. Apesar da distância, manteve sempre a amizade com o poeta: “Depois deixei o Beco, andei, virei, mexi, vivi, mas sempre encontrando o carinho de Manuel Bandeira. Está ele aqui na minha estante com todos os seus livros” (ENEIDA, 1966, p. 1). Nesse novo lugar, passou a dividir o apartamento com José, seu gato. Aos sábados, gostava de reunir os amigos em torno de um “feijão-tropeiro acompanhado de batida”; eram “encontros semanais e havia risadas, discussões de coisas sérias, de problemas, de besteiras, eram momentos de lazer e descontração” (GATTAI, 2011, p. 118). É perceptível, então, que outros encontros

começaram a fazer parte da vida e da construção de nossa autora. Como nos mostra Zélia Gattai (2011):

Quem conheceu Eneida de Moraes, pelos idos de 1935, pode testemunhar sobre a moça paraense, bonita de morrer com seus olhos verdes contrastando com o tom bronzado da pele, impetuosa e valente, que chegou ao Rio disposta a endireitar o mundo. *Eneida não fez por menos, engajou-se no partido que lhe pareceu o melhor, o que combinava com seus anseios, o ilegal e perseguido Partido Comunista.* Em 1935 foi presa como subversiva, mandada para a Casa de Correção do Rio de Janeiro, no pavilhão das mulheres, onde, pela mesma culpa, curtiam pena valentes patriotas como a dr. Nise da Silveira, Maria Werneck, Beatriz Bandeira, entre outras, que arriscavam a liberdade por um ideal que lhes parecia nobre.

[...]

Quando conheci Eneida, em 1952, ela era ainda uma mulher bonita, impetuosa, e já não militava no Partido, embora conservasse intactos seus princípios de esquerda (GATTAI, 2011, p. 118-119, grifos nossos).

Pelo olhar de Zélia, vemos Eneida como uma pessoa forte, impetuosa, de caráter decidido, “que dividia a humanidade em duas partes: beleza e ‘porcaria’; com Eneida era assim: ou oito ou oitenta” (GATTAI, 2011, p. 120). Essa imagem foi confirmada em outros encontros, por todos que fizeram parte de seu rol de amizades.

Graciliano Ramos, por exemplo, em sua obra *Memórias do cárcere*, de 1953, relembra Eneida no momento em que ela se encontrava na prisão, durante a ditadura de Getúlio Vargas, no Estado Novo. Novamente, o que se observa é uma mulher de comando e de percepções fortes dos acontecimentos, como o escritor alagoano a retrata nas cenas dos primeiros capítulos do seu livro, nas quais ele e vários outros intelectuais e escritores brasileiros foram presos no Pavilhão dos Primários:

Despedi-me de Nise e descí, uma pergunta a verrumar-me, insistente, os miolos: quem seria a criatura feminina de pulmões tão rijos e garganta macha? Nenhum interesse me animava a isso: refugiei-me na questão para fugir à lembrança de me haver conservado inerte e frio diante da psiquiatra. Foi Valdemar Bessa quem me satisfez a curiosidade: *a mulher de voz forte era Eneida.*

[...]

A Rádio Libertadora anunciou o programa, iniciado com o “Hino do Brasileiro Pobre”, que já se ia tornando maçador. As florestas amazônicas, a coxilha, o sul, o norte, a luz dos trópicos começavam a bulir-me com os nervos. Findaram as notícias, os comentários, e a hora de arte chegou, como na véspera. *Ouvimos os sambas, as canções, as granadas caíram novamente, incendiaram com vigor o quartel, impelidas pela voz poderosa de Eneida.* (RAMOS, 2015, p. 205-207, grifos nossos).

Nas palavras de Graciliano, Eneida foi uma “mulher de voz forte”, marca registrada, apontada tanto pelo escritor alagoano quanto pela escritora Zélia Gattai: “Beleza! Assim ela os designava [escritores, intelectuais, romancistas, poetas...] com sua voz forte e rouca” (GATTAI, 2011, p. 118).

Eneida se destacou entre tantas outras mulheres presas políticas por fazer de sua geração uma marca de resistência a partir de três imagens: a mulher que veio do Norte, que

conseguiu circular nos grandes centros do Sudeste do país e lutou para ser reconhecida entre seus pares; aquela que vivia do seu trabalho de jornalista, condição que, para uma mulher cercada por um mundo de homens, era quase impossível; e a militante, aspecto fundamental para Eneida, por acreditar que iria construir um Brasil e um mundo melhor atravessando um momento tenso da política brasileira: o Estado Novo.

No encontro com o escritor Carlos Drummond de Andrade, registrado no livro *O observador no escritório*, particularmente nos dias 29 de novembro e 29 de dezembro de 1944, Eneida é novamente apresentada como uma mulher de características fortes, vista pelos amigos como controladora, com “vocação de caudilho”, capaz de organizar uma pequena assembleia e de atuar no comando de decisões fundamentais da organização política, muito informada com os últimos “boatos” políticos, embora inclinada à pilhéria. E dificilmente citada por sua escrita literária.

Novembro, 29 – Sábado à tarde, reunião em casa de Aníbal Machado, para tratar da organização do Congresso da Associação Brasileira de Escritores e firmar uma linha coerente de ação. Comparecem Lia Correia Dutra, Eneida, Osório Borba, Dalcídio Jurandir, Moacir Werneck de Castro. *A discussão é dirigida por Eneida, que com sua vocação de caudilho consegue extrair algum resultado da pequena assembleia, mais inclinada à pilhéria do que ao exame dos problemas.* Passamos em revista falas de organização, para concluir que já agora não poderiam ser sanadas, e o jeito é tocar para frente.

[...]

Dezembro, 29 – Jantar em casa de Aníbal, ouvinte paciente de todos que têm uma idéia ou pensam que a têm. Sabe-se que Rabelo organiza uma chapa sob critério muito pessoal, e Chico Barbosa e Astrojildo outra. Nosso grupo sigiloso parece que não vai lá das pernas. Mas o macarrão preparado por Selma é bom. Depois do jantar, no escritório, a conversa mostra como é difícil, senão impossível, coordenar escritores, e intelectuais em geral, em torno de objetivos comuns. Rebelo, muito ao seu feitio zombeteiro, mostra-se disposto a furar sua própria chapa; *chega Eneida com o último boato: não haverá Congresso, a polícia proibiu. As prisões dos últimos dias, inclusive de políticos de tendência liberal, dão ideia da situação* (ANDRADE, 2006, p. 31-33, grifos nossos).

Dessa maneira, tanto Carlos Drummond de Andrade, quanto Graciliano Ramos e Zélia Gattai compõem uma mesma imagem de Eneida: uma figura de personalidade forte, caráter impetuoso, intransigente, de voz grossa, e com capacidade de liderança em um universo organizado e liderado por homens. Com efeito, Eneida “transitou em espaços, à sua época, considerados redutos masculinos: a redação de jornais, a publicação de livros, a célula partidária” (SANTOS, 2009, p. 17). A propósito, as imagens construídas pelos amigos serão lembradas por ela tempos mais tarde em seu projeto autobiográfico, quando escreve os livros de memórias *Aruanda* e *Banho de Cheiro*, em que realizou o levantamento de suas recordações.

Desenhada por traços predominantemente condescendentes, Eneida como escritora também se construiu a partir daqueles encontros, o que podemos notar em suas crônicas, como em “Viva Graciliano”, publicada no *Diário Carioca*, em 1952; e em “Saudemos o poeta”, que contém referências às relações mantidas com Manuel Bandeira e Graciliano Ramos.

Lembro que o conheci mocinha, chegando ao Rio. Trazia literatura da ponta dos cabelos aos pés. E, julgava-me poetisa. Manuel Bandeira disse-me então que eu jamais o seria; declarou-me imagista demais. Foi ótimo; nunca mais pensei em fazer versos, se bem que hoje, agradecendo-lhe o feito, acho que ser imagista demais ou de menos não atrapalha nenhum poeta. Felizmente para mim consegui fazer com que minha autocrítica me tirasse do caminho da falsa poesia. E se considero agora que a crítica de Bandeira poderia ser melhor, nem por isso deixo de agradecer-lhe. Salvou-me de boa (ENEIDA, 1966, p. 3).

Esse encontro com Manuel Bandeira foi fundamental, também, para Eneida direcionar o rumo que iria trilhar no campo da literatura. Apesar de a sua estreia na literatura ter sido com um livro de poemas e de “julgar-se poetisa” quando chegou ao Rio de Janeiro, Eneida não trilhou esse caminho. Considerou que foi salva por Bandeira quando ele a classificou de “imagista demais”, embora ela julgasse que “a crítica de Bandeira poderia ser melhor” (ENEIDA, 1966, p. 3).

Na mesma cidade, outro encontro, desta vez com Graciliano Ramos, contribuiu para a formação de Eneida como “escritora de si”:

Muito mais poderia eu contar desse sexagenário que ora homenageio. Devo-lhe também um favor: um dia escrevi um conto chamado “Guarda-Chuva” e o velho Graça encheu-se de entusiasmo. Aconselhou-me tanto que o conto quase perturba minha vida. Seu estímulo fez-me escrever outros contos, que estão felizmente adormecidos no bosque de uma das minhas gavetas, esperando forças do fundo. Assim mesmo, por causa do “Guarda-Chuva” incluiu-me na sua antologia de contistas brasileiros que foi ou será publicada na Polônia. Esse conto deu-me também dois prêmios em dinheiro, que nunca recebi (ENEIDA, 1957, p. 2)¹².

Do encontro com Graciliano, Eneida reforçou que o melhor caminho a seguir seria o da prosa, porém o conto não foi a sua opção de escrita na literatura. Se o conto “Guarda-chuva” só foi publicado pelo incentivo de Graciliano, outros ficaram “adormecidos no bosque de uma das [...] gavetas, esperando forças do fundo” (ENEIDA, 1957, p. 2).

Seu encontro decisivo foi mesmo com a crônica. Segundo Eunice Santos (2009), a preferência pelo gênero deu-se por causa da opção política e pelo seu ofício de jornalista, pois “a grande arma de Eneida foi a palavra” (SANTOS, 2009); e, acrescentamos, a grande “arma

¹² O conto, na verdade, foi publicado posteriormente em uma coletânea organizada por Graciliano Ramos, dedicada a fazer uma exposição das histórias mais expressivas de cada região do Brasil. “O guarda-chuva” foi publicado no primeiro volume, referente às regiões Norte e Nordeste. (cf. RAMOS, s/d, p. 300).

de papel” também foi a escrita de crônicas. Nessa direção, poderíamos nos questionar se a opção pela crônica não se deve também à necessidade de Eneida de construir seu próprio caminho, justamente porque, “enfezada”, não aceitava acriticamente o que lhe sugeriam os homens da literatura.

A partir dos encontros que acompanhamos até aqui, Eneida se afirmou enquanto escritora de crônicas, reagindo ao conselho dado pelo amigo Manuel Bandeira, para quem Eneida era “imagista” demais: diante de tal opinião, Eneida foi para o mundo da prosa. Talvez conte ainda o reforço dado por Graciliano Ramos diante da observação feita por Bandeira, ao admitir (estamos nos referindo a Graciliano) ter ficado encantado com a escrita do conto “Guarda-chuva”.

Na verdade, a escolha pela crônica mostra muito mais uma forma de resistência, de busca de liberdade e de expressão de individualidade que Eneida encontrou para se posicionar e se colocar no mundo das letras. A crônica seria a prosa poética, como resposta à sugestão de Bandeira. Eneida parece saber onde pisa, possuindo uma consciência muito forte do campo em que se insere. O conto “Guarda-Chuva”, que impressionou Graciliano, foi publicado após uma reprovação, qual? A de ser “imagista”. Nem poesia e nem conto: a crônica foi a saída de Eneida. E, segundo a nossa leitura, ela escreveu crônicas autobiográficas, pois o próprio gênero, por ter um caráter híbrido e flexível, possibilitou o seu método: ir do banal às suas memórias.

Nesse caminho sem volta, Eneida passou a escrever e publicar livros de crônicas e outros ligados ao ofício de jornalista. Talvez a importância dada por ela a este gênero se deva à incorporação na escrita da fala coloquial brasileira, e mesmo paraense, perfeitamente ajustada à observação dos acontecimentos da vida cotidiana. Ela foi uma narradora que contava histórias no espaço fugaz do jornal, ali deixando a marca singularmente poética de suas crônicas capazes de capturarem os fatos do cotidiano e transmiti-los – ou transfigurá-los – nas páginas dos jornais diários.

Eunice dos Santos (2009) afirma que as crônicas e os livros de Eneida tiveram uma dimensão internacional. Foi o que aconteceu com “Banho”, crônica traduzida para o alemão, com o título reformulado – pois no Brasil o nome original foi “Banho de cheiro” –, tendo sido incluída na antologia *Von der brasilianischen seele*, organizada por Ignez Teltcher. Outras foram traduzidas para o russo, o inglês, o francês, o chinês e o tcheco (SANTOS, 2009). Dos livros de crônicas, três tiveram maior destaque no universo da crítica literária e na aceitação entre os seus pares: *Cão da madrugada* (1954), *Aruanda* (1957) e *Banho de cheiro* (1962).

Algumas crônicas do segundo livro foram traduzidas para o inglês e são encontradas na Universidade da Flórida (SANTOS, 2009).

No Brasil, a recepção crítica de suas obras atingiu não apenas a sua região, o Norte do país, mas obteve uma repercussão nacional. A primeira obra de Eneida, *Cão da madrugada*, publicada em 1954, retrata a memória de fatos históricos. Nesse livro, as crônicas reunidas haviam sido publicadas em dois jornais cariocas que circularam no século XX: *Diário Carioca* e *Diário de Notícias*. *Cão da madrugada* despertou a atenção de escritores brasileiros, como Raquel de Queiroz e Aníbal Fernandes, que fizeram comentários a respeito do livro:

[...] o que ele [o livro *Cão da madrugada*] nos revela é uma personalidade de mulher que tem vivido, sofrido, entendido, ajudado. Mulher de coração humilde mas alegre, que deve com reconhecimento, paga com alegria, luta com lealdade e sofre o seu quinhão com dignidade tranquila (QUEIROZ, 1955, p. 169).

O livro de Eneida, que certamente agrada a todos, porque a sua prosa é sempre uma poesia, particularmente é um livro para nós do Recife, que gostamos de ver a nossa cidade e o nosso rio tão amorosamente tratados (FERNANDES, 1955, p. 169).

A escritora paraense despertou, também, o interesse de críticos literários, como Brito Broca, que deixou suas impressões a respeito da escrita de Eneida: “[Eneida] acaba de publicar o livro de crônicas *Cão da Madrugada* – um cartaz literário do momento. E quem não gosta de Eneida? Pois ela também gosta de tanta gente” (BROCA, 1954, p. 169).

Como consequência da repercussão de suas obras no Brasil, a imagem de escritora também foi exaltada pelos críticos e escritores brasileiros. Como observaram José Lívio Dantas e Mário Cordeiro, em 1958, após a escrita da crônica “Contagante Alegria”, publicada na *Antologia da Copa do Mundo*:

Eneida é uma de nossas mais fecundas e talentosas escritoras. Colabora diariamente na imprensa carioca e é a autora de interessantes livros. Exerce também a crítica literária, focalizando principalmente os novos através de seus comentários generosos e construtivos. Filha da terra do açai e do tacacá (DANTAS; CODEIRO, 1958, p. 53).

Da mesma forma, Cavalcanti Proença, em 1965, sobre a estética da escrita de Eneida e os assuntos que envolveram o livro *Boa noite, professor*, escreveu o seguinte:

A Eneida, cronista sempre, a de agora e do passado, contando de Copacabana de hoje e do Carnaval antigo, surge, desta vez, com três narrativas, onde aquela crença na humanidade, que fez parte de seu otimismo, está presente, presentíssima. Uma crítica específica de Eneida exige a consideração de três elementos indissolúveis: o pensamento, a forma e a pessoa. Pessoa citada no fim, mas força primeira, pois que sua autenticidade impositiva identifica vida e literatura que fez do jornal o seu meio de vida, e a finalidade também, pois nele encontrou instrumento ideal de comunicação. E comunicação, em Eneida, é necessidade e característica essencial (PROENÇA, 1965, n/p).

A partir desses comentários, podemos considerar que a produção literária de Eneida e sua fortuna crítica adquiriram visibilidade dentro do Brasil, confirmando que a sua produção literária foi lida e consumida pelos brasileiros durante as décadas de 1950 e 1960.

1.4 Eneida e a política – de 1930 a 1939

Ainda na cidade do Rio de Janeiro, outro momento marcante na construção de Eneida como escritora refere-se aos primeiros contatos com as leituras de cunho marxista, como o livro *Manifesto comunista*, de Marx e Engels, responsável pela configuração de uma de suas facetas como leitora, faceta esta que mais tarde marcou a sua posição política.

O *Manifesto* levou nossa escritora a compreender conceitos que circulavam no universo dos militantes do Partido Comunista (PC), como o materialismo dialético, a luta de classes, a mais-valia, a teoria da revolução socialista (SANTOS, 2009). Anos depois, o contato com esses conceitos foi revelado em sua “Carta-testamento”, da seguinte forma: “Não houve nenhuma grandeza no que fiz na vida: adquiri uma ideologia, tracei friamente meu caminho e fui por ele certa de estar certa. Benditos sejam Marx, Engels, Lenine e até o pobre do Stalin” (ENEIDA, 1969, p. 1).

Depois do primeiro contato com esses conceitos, os rumos da sociedade brasileira caminharam para o Estado Novo e seus “tempos sombrios” (ARENDDT, 2008)¹³, momento em que Eneida desempenhou um papel central, não apenas no PC, no qual ingressou em meados dos anos 1930, mas também na composição de uma intelectualidade da qual faziam parte Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Murilo Mendes, entre outros. Figuras que tinham opiniões divergentes daquelas propagadas pelos discursos ideológicos do Estado e pela política de Getúlio Vargas, pois questionavam a função e o lugar do intelectual e do escritor no Estado Novo.

13 Hannah Arendt (2008) nos apresenta as inquietudes de filósofos e literatos como Rosa Luxemburgo (1871-1919), Walter Benjamin (1892-1940), Bertolt Brecht (1898-1956), Herman Broch (1886-1951), entre tantos outros, que viveram em espaços e tempos adversos, mas não deixaram de mover suas vozes roucas, suas convicções, seus testemunhos, não deixaram de se manter empenhados com o seu mundo, ainda que ele se encontrasse imerso em regimes totalitários. Dessa perspectiva é possível pensarmos o lugar de diferentes intelectuais no espaço-tempo da sociedade brasileira que também se encontrava imersa num estado de exceção, de ditadura, repressão, assassinatos e perseguições políticas explícitas. Assim, “quando pensamos nos tempos sombrios e nas pessoas que neles viveram e se moveram, temos de levar em consideração também essa camuflagem que emanava e se difundia a partir do *establishment* — ou do “sistema”, como então se chamava” (ARENDDT, 2008, p. 05).

A respeito desse período, é importante pontuar, sumariamente, como estava a posição e o papel da intelectualidade no Brasil, ou como foi construído o projeto de intelectualidade brasileiro. No início do século XX, definir os papéis e as funções dos intelectuais não era uma tarefa fácil, como aponta Martins (1998) ao propor uma definição dos sujeitos que compuseram e organizaram a *intelligentsia* brasileira; esse autor ainda aponta a importância de dois momentos históricos brasileiros fundamentais para pensarmos a construção de uma provável subjetividade intelectual: a abolição da escravidão do Brasil, que aconteceu tardiamente, em 1888, e o processo de construção da República, de 1889 a 1930. Esses dois momentos, decisivos para a sociedade brasileira, representaram um maior engajamento nas ações políticas de filhos de famílias tradicionais (geralmente advogados, engenheiros, escritores e jornalistas) nas direções de um “nobre país”. Movidos pelo espírito de justiça e de revolução, esses intelectuais tinham o papel de “reconstruir moralmente o Brasil”, construindo um perfil para a intelectualidade brasileira daquele momento. E foi em torno da tarefa de moralizar o país que essa elite passou a concentrar suas forças. Curiosamente, essa intelectualidade se tornou responsável pela liderança moral do país, portadores da esperança, mas sem utopia. Essa era a imagem do intelectual naquele momento, o que parecia ser excelente para o governo das elites do Brasil: havia a presença de uma liderança moral de homens ilustres movidos pelo espírito de nação, que representavam os princípios patrióticos, mas estes não possuíam um projeto nacional de transformação da sociedade. Esse modelo se transformou em um jogo de interesses para uma classe média preocupada apenas em construir uma ideia de nação conforme a sua própria imagem, e não propriamente construir uma nova sociedade, como advertiu Martins (1998). Sob esse ponto de vista, essa foi a imagem dos intelectuais brasileiros que adquiriu força para dar novos rumos ao país, por isso a função de guias, de condutores e de arautos, como se os intelectuais fossem verdadeiros “mosqueteiros” em defesa da nação, pois o que se constituía naquele momento era a missão de autovalorizar os aspectos locais e nacionais da nossa brasilidade.

Essa missão significou elevar o *status* dessa intelectualidade à condição de “salvadores da pátria” e de “moralizadores” do país, condição reforçada pela imagem de “homens da boa sociedade”. Consequentemente, isso implicou em afirmar que as condutas dos intelectuais eram as condutas e os anseios que definiam esse momento histórico. Essa imagem de época de “homens da boa sociedade” foi, portanto, uma tentativa de construir a imagem da “nova sociedade” criada com o início da República.

Na base dessa argumentação, Sevcenko (2003) propõe uma interpretação dos anseios dos intelectuais brasileiros no período que vai do final do século XIX ao início do século XX – um momento de transição –, considerando-os como responsáveis por “abrir um mundo novo, democrático, progressista, abundante e de perspectivas ilimitadas” (SEVCENKO, 2003, p. 96-97), pois era preciso construir as reformas redentoras que tivessem como pautas “a abolição”, “a república” e a “democracia”, uma vez que o engajamento no mundo político e social se tornara a condição ética dos homens de letras. De fato, nota-se que o caminho para pensar o progresso da nação e estabelecer a representatividade dos intelectuais naquele momento foi propor a discussão da “aceleração da atividade nacional, a liberação das iniciativas e a democratização” (SEVCENKO, 2003, p. 97). Esses objetivos foram construídos a partir de uma “elite europeizada [que] esteve envolvida e foi diretamente responsável pelos fatos que mudaram o cenário político, econômico e social brasileiro” (SEVCENKO, 2003, p. 97).

Certamente essa imagem de intelectual desse período de transição para o século XX passa por reformulações e mudanças de posições e funções nos anos 1920, principalmente porque, naquele momento, a constituição de uma brasilidade foi tema frequente na literatura brasileira. Autores modernistas abordavam e discutiam temáticas que, geralmente, faziam alusão às nossas raízes e a um ideal de nacionalidade, o que atuou mais uma vez na configuração do perfil do intelectual, que ainda se julgava como um indivíduo mais preparado para direcionar e pensar o Brasil, sem estar, no entanto, engajado diretamente em setores políticos.

A busca de nossas raízes, o ideal de brasilidade, passam, então, a construir o foco das preocupações intelectuais. Agrupados no movimento modernista, os intelectuais se julgam os indivíduos mais capacitados para conhecer o Brasil. E é através da arte que eles pretendem atingir a realidade brasileira, apresentando alternativas para o desenvolvimento da nação (VELLOSO, 1987, p. 2).

Com isso, configura-se um movimento voltado para a construção de uma identidade social e política da intelectualidade brasileira que buscou, historicamente, se diferenciar do conjunto da sociedade, tanto nos aspectos que configuravam os ideais de nacionalidade, quanto naqueles referentes à ideia de qual seria a missão ou de dever social dessa intelectualidade, autoeleitos ao longo do tempo como “consciência iluminada do nacional” (VELLOSO, 1987, p. 3).

Nesse sentido, no início do século XX, o ideal de intelectual da República caracterizado até aqui recebeu severas críticas por parte do governo getulista, pois se passou a acreditar que a função do intelectual no Estado Novo era a de ser aliado do governo, ou seja, a

intelectualidade passou a ser vinculada à necessária propagação da imagem de Getúlio Vargas e, acima de tudo, à colaboração com as difusões das ideias do Estado Novo, uma vez que eles, os intelectuais, tinham “um dever para com sua pátria”. Assim, a imagem do intelectual brasileiro deixa a representação de ser liderança moral da nação e passa a ser construída como a de “funcionários escritores” do Estado (MICELI, 1979).

Para Mônica Velloso (1987), os intelectuais eram intérpretes dos discursos oficiais do governo de Getúlio Vargas, pois eles, os intelectuais, estavam atrelados às necessidades do governo de articular e difundir ideias e propagandas oficiais, particularmente aquelas de matriz cultural e ideológica representativa do próprio Estado Novo. Esse compromisso atribuído aos intelectuais, particularmente o de serem intérpretes do governo no período do Estado Novo, ganhou contornos acentuados por parte do regime no sentido de acreditar e afirmar que os intelectuais poderiam unir Estado e povo, como afirma Velloso (1987):

O intelectual é eleito o *intérprete* da vida social, porque capaz de transmitir as múltiplas manifestações sociais, trazendo-as para o seio do estado, que irá *discipliná-las* e *coordená-las*. Eles são vistos como os *intermediários* que unem governo e povo, porque “eles é que pensam, eles é que criam”, enfim, porque “estão encarregados de indicar os rumos estabelecidos pela nova política do Brasil”. E esta nova política é personificada na figura de Vargas: homem de pensamento e de ação. Assim, ele é o paradigma por excelência a ser seguido por toda a intelectualidade brasileira (VELLOSO, 1987, p. 15-16, grifos do autor).

Oliveira (1982), por sua vez, reforça o que diz Velloso (1987), como podemos observar a seguir:

O Estado Novo não produziu uma doutrina oficial; os discursos de Vargas podem ser, e o foram, inúmeras vezes tomados como os que mais se aproximam de um pensamento oficial, sem, entretanto, terem assumido esta feição explícita. Os intelectuais que estavam direta ou indiretamente ligados ao regime procuraram traduzir os pronunciamentos do presidente em palavras de ordem, em linhas de conduta. *E, nessa tarefa, transformaram-se em doutrinadores, em intérpretes da nova ordem* (OLIVEIRA; VELLOSO; GOMES, 1982, p. 31, grifos nossos).

Tais afirmações postuladas por Velloso (1987) e Oliveira (1982) reforçam a concepção de que os intelectuais eram porta-vozes da “vontade popular” junto ao governo, e que, nesse sentido, o povo precisava desses sujeitos para guiá-los e para conduzi-los na sociedade. Dar conta dessa tarefa implicou assumir posturas e posições que, por um lado, representavam as ideias do governo getulista e, por outro, atuavam como estratégias de incorporação dos intelectuais em diversos segmentos e setores políticos, econômicos e, principalmente culturais, reforçando assim uma falsa imagem de que o governo de Vargas nesse período não era uma ditadura, camuflando os discursos de controle e de doutrinação.

Apesar de vincular tais atribuições aos intelectuais daquele momento, Velloso (1987), em seu livro *Os intelectuais e a política cultural no Estado Novo*, lembra que há, naquele

período, um confronto e posterior mudança de ideias, de papéis e de funções, pois, no início do século XX, os intelectuais ocupavam um lugar de isolamento no cenário político, deixando de atuar mais ativamente na sociedade – lembremos a exceção representada por Machado de Assis. Esse isolamento é posto em evidência quando Machado de Assis, no momento da fundação da Academia Brasileira de Letras, profere o discurso em que afirma que o papel dos homens de letras era o de ser “observador”, imerso em sua “torre de marfim”. Mais tarde, esse modelo, o dos intelectuais presos em sua torre de marfim, recebeu severas críticas por parte do Estado Novo, o qual buscou repensar o lugar e o papel dos intelectuais no cenário político, de modo a colocá-los em posições estratégicas e fazendo deles verdadeiros aliados do Estado. Como afirma Velloso (1987):

O Estado se transformava no tutor, no pai da intelectualidade, ao se identificar com as forças sociais. A argumentação se desenvolvia no seguinte sentido: a partir do momento em que o Estado marca a sua presença em todos os domínios da vida social, não há por que o intelectual manter a sua antiga posição de oposicionista ou insistir na marginalidade. De inimigo do Estado, o intelectual deve se converter em seu fiel *colaborador*, ou seja, ele passa a ter um *dever* para com a sua pátria (VELLOSO, 1987, p. 14, grifos da autora).

Dessa forma, os intelectuais transformaram-se em “coparticipantes” ou colaboradores diretos ou indiretos de um projeto ideológico e cultural propagado e afirmado no Estado Novo, que tinha como principais instituições o Ministério da Saúde e Educação e o Departamento de Imprensa de Propaganda (DIP)¹⁴. Tais instituições tinham também, entre outras funções, a responsabilidade de redefinir os papéis e as posições dos intelectuais dentro do Estado. Foi esse processo que os tornou sujeitos capazes de captar direta ou indiretamente “as inspirações do inconsciente coletivo de um povo” (OLIVEIRA, 1982, p. 34). Para que isso ocorresse e para que o DIP, “coercivo máximo da liberdade de pensamento e expressão”, atingisse a sua importância suprema naquele momento, houve a necessidade de unir os intelectuais à política, pois o próprio Getúlio Vargas aponta em seus discursos a necessidade de articulações com os intelectuais e a importância de inseri-los na configuração e na organização do regime.

Desdém recíproco e a mútua desconfiança. Os literatos reclamavam o isolamento, a torre de marfim [...]. Os homens de ação, dedicados às tarefas práticas, desacreditavam, por seu turno, as possibilidades reais dos que sabiam pensar e dizer [...]. Só no terceiro decênio deste século operou-se a simbiose necessária entre homens de pensamento e de ação.
[...]

14 Em particular, o DIP, comandado por Lourival Fontes, era um dispositivo que tinha a função de coordenar, de orientar e de centralizar as propagandas que circulavam no período do regime, por meio das censuras de programas de rádios, de cinemas, de teatros, assegurando o total domínio em relação à vida cultural do país, uma verdadeira “entidade onipresente” (VELLOSO, 1987).

Cabe-lhe, no conjunto das atividades gerais, uma função ativa, coordenadora de tendências, idéias e valores, capaz de elevar a vida intelectual do país a um plano superior, imprimindo-lhe direção construtiva, força e equilíbrio criador (VARGAS, 1943 *apud* OLIVEIRA, 1982, p. 34).

Esse discurso oficial revela e justifica que, nesse momento, os intelectuais tenham assumido posições e cargos estratégicos para compor o governo, no intuito de reconfigurar a ideia do “homem de ação” e do “homem de pensamento” (VELLOSO, 1987, p. 11). Por isso, há a incorporação de tais sujeitos no cenário político, desmitificando o seu isolamento e colocando-os como “atores políticos” no regime.

Segundo Santos (2009), entre 1936-1937, Eneida escreveu o livro *O quartirão*, dentro da prisão, mas não o publicou. Cerca de um ano depois, mostrou os manuscritos originais a Graciliano Ramos, na Livraria José Olympio, mas esses originais foram perdidos quando a autora voltava para o *Diário de Notícias*, após o encontro. Ainda nesse período, podemos dizer que Eneida não direcionou a sua atenção para a escrita literária, pois viveu na clandestinidade boa parte do regime getulista. Mas o que podemos destacar foi a sua atuação intelectual no Estado Novo.

Além dessa atuação, Eneida trouxe para nós a importância política de narrar e não deixar esquecer as resistências nos momentos de fascismo e de torturas promovidas naquele período, contribuindo com a construção de um capítulo dessa história capaz de mostrar uma forma de politização da literatura, para a qual diversos autores também contribuíram, como Graciliano Ramos, que teve seu livro *Memórias do cárcere* publicado postumamente em 1953, uma releitura dos acontecimentos vividos não apenas por ele, mas por todos aqueles que se opuseram ao governo de Getúlio Vargas naquele momento.

Tempos depois, após o final da ditadura do Estado Novo, Eneida publica o livro *Aruanda* (1957)¹⁵, revelando-nos a necessidade de expurgar as experiências atrozés daqueles e daquelas que viveram o momento histórico-político do Estado Novo e de não esquecer as “Companheiras” que resistiram durante aquele período, confirmando a sua opção por escrever “no sentido humano” e fazer das crônicas a sua “arma de papel” (ALVES, 2016). Eneida traz para as cenas literárias personagens que foram encarcerados na prisão durante o regime getulista ou personagens que viveram opressão semelhante.

15 Nos arquivos da “Biografia do livro”, de João Condé – seção da coluna “Arquivos implacáveis” da revista *O cruzeiro* –, Eneida nos diz que, apesar dos tempos tão sombrios daquele momento, “pude escrever esse livro [*Aruanda*] dando-me imensa satisfação: é tão bom a gente lembrar. Os maus pedaços deixaram marcas em nossos corpos, e eu precisava contar muito dos meus” (ENEIDA, 1958, p. 1).

Dentre os estudos mais recentes sobre o “uso” da literatura como caminho para contar a História, apresentamos o trabalho de Fabio Alves (2016), em que o autor faz uma releitura do livro *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e nos mostra a importância da figura do narrador da obra como aspecto central na narrativa. Revela também uma Eneida fiel aos princípios comunistas no momento em que o PC se rende às pressões de Getúlio Vargas, que buscou se sustentar politicamente aproximando-se das massas populares e dos comunistas.

Eneida foi uma intelectual militante política no período da Era Vargas, como já afirmamos em linhas anteriores, condição que lhe trouxe o sofrimento de ser presa várias vezes. A primeira prisão se deu em 1932, ocasião em que esteve por quatro meses na cadeia, como afirma Santos (2009):

Eneida da Costa Morais (sic), conhecida agitadora comunista, possuía em sua residência um custoso mimeógrafo, adquirido pelo ‘Socorro Vermelho Internacional’ e a ela entregue para confecção de boletins de propaganda subversiva-comunista (SANTOS, 2009, p. 32-33).

A segunda prisão aconteceu em 1936, e foi o período mais longo que Eneida ficou na cadeia: por cerca de um ano e cinco meses esteve encarcerada no Pavilhão dos Primários, no Rio de Janeiro. Em 1939, Eneida foi exilada para Paris, como todo militante do partido ameaçado pelo governo getulista, momento que foi percebido e sentido por ela como uma etapa “de parênteses e de isolamentos”, transformando suas experiências, seus costumes, seus valores, sua cultura, o que lhe custou muito caro.

O fato é que as convicções políticas da intelectual paraense a levou 11 (onze) vezes para a prisão. Após seu encarceramento em 1936, conseguiu um emprego na revista *Esfera*, de Sílvia Chalreau. Porém, os dias foram ficando cada vez mais difíceis por conta dos vários ataques e perseguições da DOPS aos comunistas. Nesta época, reuniu-se com um importante grupo antigetulista para discutir política e pensar novos rumos para o Brasil.

Entre uma detenção e outra, empenhou-se para sobreviver politicamente no ambiente do Estado Novo. Entretanto, os frequentes atos repressivos do governo aumentavam o clima de medo, desconfiança e descrédito entre seus pares. Tudo isso causava hostilidades mútuas e ressentimentos que passaram a minar as relações entre os militantes, principalmente os recém-liberados. Essa polarização ideológica dentro do PCB levou Eneida a continuar a luta em outro lugar da resistência (SANTOS, 2009, p. 55).

Nesse período, o PCB passou a construir uma relação mais próxima com o governo de Vargas, fazendo com que Eneida se revoltasse contra o partido e se juntasse a um grupo de intelectuais opositores àquela posição que foi liderada por Jorge Amado. Esse evento foi narrado no dia 27 de agosto de 1945, por Carlos Drummond de Andrade, no livro *Observador do Escritório*:

Eneida, ativista corajosa que suportou cadeia e maus-tratos da polícia, vive afastada da direção comunista, porque, como outros companheiros, achava inadmissível moralmente a aproximação com Getúlio. Agora, ela publicou uma tradução do livro de Fréville, *Textos Marxistas sobre Literatura e Arte*, iniciativa excelente, pois coloca ao alcance de nossos intelectuais uma conceituação teórica da literatura, que faltava à maioria deles. Serviço prestado. Sabendo que ela não está em cheiro de santidade perante os dirigentes, limitei-me a fazer a uma resenha da obra, dizendo na última linha: “Eneida traduziu”. “Não elogiei a tradução nem a autora. Pois cortaram a última linha. Fiquei chocado com a mesquinhez, que equipara a Tribuna aos jornais burgueses que eliminam de suas colunas qualquer referência às pessoas não gratas à direção. Interpelei um dos diretores, meu amigo pessoal: “Eneida traduziu ou não o livro?” Ele aquiesceu: “Traduziu”. “O livro é ou não é proveitoso ou não prestou um serviço ao PC?” “Prestou”. “E por que o nome dela não pode sair no final de uma notícia que nem sequer a elogia?” Resposta: “Bem, você sabe, são essas coisas [...]” (ANDRADE, 2006, p. 78).

As consequências dessas convicções marcaram a escrita de Eneida, pois a autora foi ativista e presa política durante o Estado Novo, tendo sido exilada na França em decorrência da participação na Revolução de 1930, convivendo com sessões de interrogatórios e com rituais de torturas, em que se viu sufocada pelos maus-tratos. Além disso, foi posteriormente expulsa do PCB, vendo-se exilada em seu próprio país e fora dele.

2 **GRAFIAS DE VIDA: DO ESPAÇO BIOGRÁFICO À RETÓRICA AUTOBIOGRÁFICA**

Tendo em vista a apresentação anterior sobre os momentos históricos que presidiram a construção de Eneida como autora, nos quais “escrever a vida, viver na escrita, [foi] assumir um *eu* de inúmeras facetas ou um *ele*” (ARFUCH, 2009, p. 113, grifos da autora), faremos agora algumas considerações sobre a autobiografia, uma vez que a obra de Eneida, a nosso ver, desenha a sua “*grafia* de vida”, aproximando-se, nesse sentido, do gênero autobiográfico. Com efeito, no conjunto de suas crônicas e relatos, podemos reconstruir as autoimagens e as fabulações do eu elaboradas pela autora, assim como os autobiografemas que, segundo Sylvia Molloy (2004), compõem a “retórica autobiográfica” – retórica essa que Eneida atualiza em seus textos.

Mas... O que estamos denominando de “autoimagens” e/ou “fabulações do eu”? O que são “autobiografemas”? O que é a “retórica autobiográfica”? Para compreender cada uma dessas categorias, assim como as principais referências que nos serviram de base para a construção da leitura autobiográfica das narrativas de Eneida, é necessário reconstruir, em linhas gerais, a trajetória do debate a respeito do gênero autobiográfico, a partir das principais contribuições que para nós se colocaram ao longo desse processo, destacando o que as discussões mais contemporâneas trazem para esse debate.

Uma primeira contribuição a destacar é a do estudioso francês Philippe Lejeune, que, em sua primeira versão do texto “O pacto autobiográfico” (1975), definiu a autobiografia como uma narrativa retrospectiva de um sujeito que fala de si; ou seja, trata-se de uma narrativa em prosa que “[...] uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Em seus primeiros estudos sobre a autobiografia, Lejeune considerou algumas chaves de leitura que foram essenciais para sustentar o conceito estabelecido por ele, atribuindo explicações e definições para cada uma delas. Para a primeira chave de leitura, *a forma da linguagem*, o autor francês apresentou o critério de que os textos, para serem autobiográficos, precisariam ser escritos em prosa. Na segunda chave, o *assunto tratado*, o condicionante considerado para se ter um texto autobiográfico era o fato de tal texto estar direcionado para os aspectos da vida individual e para a história de uma personalidade. Na terceira, a *situação do autor*, o aspecto relevante que caracterizaria o texto como forma autobiográfica seria a

identidade do autor, que remete ao nome de uma pessoa real, e do narrador. Por fim, quanto à quarta chave, a *posição do narrador*, a sua importância para a identificação da autobiografia estava centrada na identidade entre o narrador e o autor, que “contam” retrospectivamente a história de sua vida. Dessa forma, o autor francês propôs, naquele primeiro momento de sua teorização, a ideia de que “é uma autobiografia toda a obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias” (LEJEUNE, 2014, p. 17)¹⁶.

Portanto, na tentativa de definir as especificidades da autobiografia, Philippe Lejeune considerou fundamental que analisássemos a relação entre o autor, o narrador e a pessoa de quem se fala, o personagem. Esse tripé foi fundamental para estabelecer o que ele convencionou chamar de “pacto autobiográfico”:

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 o meu leitor saberá que sou *eu*? (LEJEUNE, 2014, p. 39).

A partir da pergunta que encerra a citação acima, Lejeune afirma que o autor de uma autobiografia propõe ao leitor um pacto de leitura, estabelecido através de um contrato. Esse contrato repousa obrigatoriamente sobre dois condicionantes complementares: o primeiro é que, na *situação do autor*, exista identidade entre autor (pessoa real) e narrador; e o segundo exige que, na *posição do narrador*, haja identidade entre narrador e personagem principal. Quanto a essas duas condições, não há graus, pois é tudo ou nada, conforme Lejeune. Na perspectiva desse estudioso, a existência do pacto autobiográfico é o que opõe a autobiografia (e também outras formas de literatura íntima) à biografia e ao romance pessoal. “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre *o autor, o narrador e o personagem*” (LEJEUNE, 2014, p. 18, grifos do autor). A partir dessas duas premissas, Lejeune, “sucumbindo ao charme dos prólogos de autobiografias”, afirma: “imaginei sob a forma de um contrato único um duplo processo: o compromisso e o sistema de apresentação escolhido pelo autor e o modo de leitura escolhido pelo leitor” (LEJEUNE, 2014, p. 66), o que não elimina a necessidade de descrever

16 Lejeune passa a relativizar algumas dessas categorias, observando que: “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 ocupar um certo espaço. Trata-se de uma questão de proporção ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificador no exame de casos particulares” (LEJEUNE, 2014, p. 17, grifos do autor).

os sistemas de signos e de convenções relativos aos autores e aqueles referidos aos leitores, uma vez que, se forem sistemas diferentes, torna-se possível a produção de ambiguidades e mal-entendidos, a criação de lacunas entre as intenções do autor e as intenções que o leitor lhe atribui, e a coexistência de leituras diferentes do mesmo texto e do “contrato” nele subjacente. Dessa perspectiva, a questão central não é o *como*, mas *para quem escrever*, pois, como Philippe Lejeune afirmou em entrevista dada a Annie Pibarot: “o problema é o destinatário, a legitimação. A partir do momento em que ele é resolvido, a máquina de escrever pode começar ou voltar a funcionar” (NORONHA, 2014, p. 234).

Por outro lado, para compreender a que “*eu*” Lejeune está se referindo em seus estudos, é necessário levar em conta a sua definição de *autor*. Para o estudioso francês, o “autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica [...]. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso” (LEJEUNE, 2014, p. 27). Logo, a possibilidade da existência desse autor, para Lejeune, está na condição de ele ser reconhecido por meio do que escreve e do que publica.

Em resumo, o pacto autobiográfico é a “afirmação, no texto, dessa identidade [autor, narrador, personagem], remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2014, p. 30). O pacto autobiográfico materializa-se, portanto, por meio de um contrato estabelecido entre autor e leitor, mediante a afirmação e vinculação, no texto, da identidade do autor à do narrador e à da personagem principal. O autor firma, desse modo, um pacto com o leitor, por meio do qual assume a responsabilidade de narrar sua vida de forma autêntica. Nesse sentido, o debate da autobiografia “não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro” (LEJEUNE, 2014, p. 43). Por isso, para Lejeune, a identidade entre o autor, o narrador e o personagem é a condição *sine qua non* da autobiografia e do pacto autobiográfico¹⁷.

Depois da publicação de seu *O pacto autobiográfico*, em 1975, o próprio autor reviu e reelaborou várias das propostas ali formuladas. Algumas de suas conceituações também foram alvos de críticas e controvérsias por parte de outros estudiosos. Como não poderíamos abrangê-las em seu conjunto, lembramos uma reflexão de Roland Barthes, publicada em 1975, em que a condição daquele que escreve é pensada em bases radicalmente diferentes daquelas concebidas por Lejeune. Em sua “autobiografia” fragmentária e “esburacada”, intitulada *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor observa que: “*Eu não seria nada se*

¹⁷ Partindo dessa perspectiva mais geral, o autor francês também estabelece a existência de outras modalidades de “pacto” – como por exemplo o referencial – como forma de validar ou autenticar uma escrita autobiográfica.

não escrevesse. No entanto, estou em outra parte, que não é aquela em que escrevo. Valho mais do que aquilo que escrevo” (BARTHES, 2017, p. 186, grifos do autor).

Elizabeth Duque-Estrada (2009) lembra que essa autobiografia de Roland Barthes se distancia profundamente da maneira tradicional de organização dos textos autobiográficos, em que o que prevalece é a relação entre sujeito/objeto. O narrador barthesiano não se atribui a função convencional de compilação e de exposição dos fatos empíricos do passado, também não está comprometido em transpor para o presente da escrita os episódios de sua vida passada. Temos, de fato, segundo o próprio Barthes, um *eu* disperso, diluído e fragmentário: “eu não sou contraditório, eu sou disperso” (BARTHES, 2017, p. 146); um *eu* em devir que está o tempo todo se refazendo em sua escrita.

Este livro não é um livro de “confissões”; não porque ele seja insincero, mas porque temos hoje um saber diferente do de ontem; esse saber pode ser assim resumido: o que eu escrevo de mim nunca é a *última palavra*: quanto mais sou “sincero”, mais sou interpretável, sob o olhar de instâncias diferentes das dos antigos autores, que acreditavam dever submeter-se a uma única lei: a *autenticidade*. Essas instâncias são a História, a Ideologia, o Inconsciente. Abertos (e como poderia ser de outro modo?) para esses diferentes futuros, meus textos se desencaixam, nenhum vem coroar o outro; este aqui não é nada mais do que um texto a mais, o último da série, não o último sentido: texto sobre texto, nada é jamais esclarecido (BARTHES, 2017, p. 137, grifos do autor).

A partir desse fragmento, Barthes nos coloca frente a vários questionamentos e acepções sobre o que vem a ser uma autobiografia na contemporaneidade. Primeiro, traça uma crítica a certa maneira ou perspectiva de construir uma autobiografia, aquela forma que condiciona o falar de si a um ato de confissão que, nesse sentido, levaria a uma escrita autêntica e fiel aos fatos ou acontecimentos da vida do autor autobiográfico. Segundo, ao escrever sobre a sua vida de forma fragmentária, Barthes não está sendo “insincero”; pelo contrário, quanto maior a “sinceridade”, maior seria a possibilidade de multiplicidade do eu que fala no texto autobiográfico. Terceiro, quanto mais fluida e mais aberta é a escrita de si, mais numerosas seriam as versões do eu que escreve, pois o texto não é acabado, não está concluído e o sentido nunca se fecha. Ou seja, o ato de escrever a história de si é sempre a impossibilidade de uma interpretação precisa e acabada, pois se trata, sobretudo, de um fluxo descontínuo sobre uma vida que está sempre se fazendo.

Com efeito, Barthes acentua a questão de que a autobiografia é um gênero dinâmico, vasto e maleável. Tal dinamicidade e fluidez são identificadas no livro de Barthes porque a própria estrutura do texto, ao fugir do que seria um relato convencionalmente autobiográfico, permite visualizar tais características, que estão presentes na obra como maneira de reforçar a ideia de que não temos uma autobiografia clássica, que conta a vida linearmente, mas sim

uma estrutura híbrida, que se materializa nas fotografias, nos trechos semelhantes a ensaios, em críticas às formas tradicionais de construção de si. Temos ainda alguns autobiografemas, como a presença de lugares por meio dos quais o autor se lembra da infância, da adolescência e da família.

Também considerando a perspectiva mais fragmentária e dispersa que predomina em certos textos que tangenciam o autobiográfico, Figueiredo (2013) ressalta a crescente complexidade da ideia de *sujeito*, no cenário atual:

A questão do sujeito continua central nos debates atuais sobre as escritas biográficas e autobiográficas. Apesar da preocupação de distinguir o sujeito empírico daquele que fala de si nos relatos autobiográficos, na perspectiva da narratologia, no senso comum perdura uma certa confusão entre narrador e autor, sobretudo nas narrativas em primeira pessoa (FIGUEIREDO, 2013, p. 24).

Quanto a essa questão, Figueiredo retoma as palavras de Marcel Proust para nos dizer que “[...] a pessoa não é um bloco único, ela se compõe de várias pessoas superpostas” (FIGUEIREDO, 2013, p. 24). A estudiosa enfatiza que a volta do autor, na contemporaneidade, trouxe, entre outras consequências, a perspectiva de um individualismo mais exacerbado:

Atolado no presente, o sujeito vai se projetar sobre o passado, o que explica a proliferação das escritas da memória e da história. À primeira vista pode parecer paradoxal que no “presentismo” em que vivemos fale-se tanto em memória [...]. Essa tendência engendrou uma proliferação de literatura memorialística de todo tipo (FIGUEIREDO, 2013, p. 25).

Citando Madeleine Oullette-Michalska, Figueiredo conclui que se trata de uma necessidade do sujeito de dizer *eu* para sair da indistinção contemporânea, provendo, dessa forma, o *eu* de marcas distintivas que possam confirmar a sua existência, assinalar o seu pensamento e reforçar a sua singularidade.

Entretanto, quando revisamos as reflexões que buscaram contribuir de forma mais teórica e analítica para os estudos sobre a autobiografia, percebemos que, apesar de diferentes, há entre elas certa convergência para uma questão central: a autobiografia não “dá vida” ao autor empírico em si, e o que mais importa é como o autobiógrafo constrói, no seu relato, a imagem de si mesmo, uma imagem que está articulada ao seu tempo e ao contexto em que ele projeta essa imagem.

Quanto à noção de pacto autobiográfico, um dos pontos mais discutidos do conceito elaborado por Philippe Lejeune é a ideia de que o pacto pressupõe uma articulação um tanto estática e estabilizadora da relação entre autor-narrador-personagem frente ao leitor. Com efeito, na atualidade – e tal fenômeno se estendeu ao universo do romance –, as estratégias enunciativas que aproximam e/ou distinguem o autor, o narrador e o personagem se

multiplicaram, tornando ainda mais complexo e dinâmico o universo das escritas de si; desse universo nasceu um gênero que, por sua vez, se transforma sem cessar: a autoficção.

Outra reflexão que destacamos aqui, a título de nota, refere-se à provocação feita pelo artigo de Paul De Man (1979), *A autobiografia como des-figuração*. Após tecer críticas aos esforços de circunscrever a autobiografia a um gênero, De Man considera que seria uma tentativa frutífera a de pensar a autobiografia em confronto com a ficção, pois ele suspeita de que, a partir desse embate, a autobiografia se apresentaria mais dependente de eventos reais, potencialmente verificáveis e menos ambivalentes do que os presentes na ficção. Em consequência, a autobiografia representaria uma forma mais simples de referencialidade, de representação e de diegese. Embora contenha dentro de si desvios da realidade, eles se encontram “ancorados” em um sujeito que tem sua identidade inquestionavelmente legível, dado o fato de assinar o seu nome próprio na obra (DE MAN, 1979). Entretanto, apesar dessa afirmação, De Man passa em seguida a questionar tais certezas e, entre as perguntas feitas, indaga se essa forma mais simples de referencialidade não corresponderia a um efeito derivado de uma construção (a ilusão de referência), pois, para este autor, há algo a mais que é adicionado ao referente da autobiografia, por meio de um processo similar à ficção, que ele denomina de produtividade referencial. Frente a esse impasse constitutivo, Paul De Man considera que a autobiografia não é um gênero ou um modo, mas se constitui em uma figura de leitura ou de entendimento, capaz de ocorrer em todos os textos, fenômeno denominado por ele de “momento autobiográfico”, resultado do alinhamento entre dois sujeitos envolvidos no processo de leitura, os quais são determinados por um processo de substituição reflexiva mútua. Assim, para De Man, não há a possibilidade de tratar a autobiografia como um gênero à parte, e, por isso, distingui-la é perda de tempo; ainda em sua perspectiva, no limite, todo texto é autobiográfico, como o próprio autor reconhece.

Tendo considerado a autobiografia “esburacada” de Roland Barthes e a provocação feita a Philippe Lejeune por Paul De Man, julgamos relevante realizar um *detour* à concepção de Mikhail Bakhtin (1982[2017]), pois a sua noção de valor biográfico enriquece a discussão a respeito das estratégias enunciativas de aproximação e/ou distinção entre autor, narrador e personagem, assim como nos apresenta possibilidades e implicações de uma leitura autobiográfica das narrativas de Eneida.

Para Bakhtin, a relação entre o autor e a personagem possui uma arquitetura estável e dinamicamente viva. Justamente por isso, “[...] deve ser compreendida tanto em seu fundamento de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste neste ou

naquele autor, nessa ou naquela obra” (BAKHTIN, 2017, p. 3), e tal assertiva vale não só para a autobiografia em si, mas para a narrativa em geral.

Na busca por esses fundamentos de princípio, destaca que “[...] cada elemento de uma obra é dado pela *resposta* que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta)” (BAKHTIN, 2017, p. 3, grifo nosso), pois é mediante essa “resposta à resposta” que o autor acentua as peculiaridades de seu personagem: seus traços, os acontecimentos de sua vida, cada ato seu, seus pensamentos, seus sentimentos, etc. Entretanto, para que entendamos como essas observações se relacionam ao âmbito do gênero autobiográfico, é necessário destacar duas questões importantes abordadas na proposta de Bakhtin.

Em primeiro lugar, observemos que “a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseia numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra” (BAKHTIN, 2017, p. 4, grifo do autor). Cada ato reflete o *eu* acabado do personagem. Com efeito,

É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá o acabamento em um todo concreto -conceitual singular e único e também semântico. Essa resposta total à personagem tem um caráter criador, produtivo e de princípio. De um modo geral, toda relação de princípio é de natureza produtiva e criadora. O que na vida, na cognição e no ato chamamos de objeto definido só adquire determinidade na sua relação com ele: *é nossa relação que define o objeto e sua estrutura e não o contrário* (BAKHTIN, 2017, p. 4, grifos nossos).

É a relação do autor com o personagem que define este último e, nesse sentido, “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, *uma luta dele consigo mesmo*” (BAKHTIN, 2017, p. 4-5, grifos nossos). Por que não dizer que, na autobiografia, principalmente nela, o autor trava uma luta consigo mesmo a fim de definir melhor o contorno da personagem, que representa, de igual modo, o contorno de si mesmo? De todo modo, podemos afirmar a partir dessa primeira questão que, se em toda obra de arte a relação entre autor e personagem é a de uma luta do autor consigo mesmo, a autobiografia constitui uma modalidade dessa relação.

Em segundo lugar, ainda que admitamos que o “vivenciamento” dessa relação responsável pela criação do personagem esteja perdido – pois Bakhtin nos adverte de que “não podemos estudar imediatamente esse processo como lei psicológica; só operamos com

ele à medida que está sedimentado na obra de arte” (BAKHTIN, 2017, p. 5)¹⁸, não podemos nos esquecer de que há um *excedente de visão e de conhecimento do autor* que condiciona sua relação conflituosa para com seu personagem e que vem mesmo a ser condição de sua criação – o autor sempre sabe mais do que a sua personagem. De acordo com esse sentido, Bakhtin define o autor como “[...] agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta” (BAKHTIN, 2017, p. 10). De posse desse sentido, Bakhtin afirma em seguida que

A consciência da personagem, seu sentimento e seu *desejo de mundo* – diretriz volitivo-emocional concreta –, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma. O *interesse vital* (ético-cognitivo) pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico do autor (BAKHTIN, 2017, p. 11, grifos nossos).

Assim, o todo da personagem deriva de uma relação conflituosa, desencadeada a partir do excedente de visão e de conhecimento possuído pelo autor. Dito isso, é importante não esquecer que, embora haja precedência da vida do autor, ele “[...] vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia sua própria vida e a vida de outras pessoas” (BAKHTIN, 2017, p. 13). Mais importante ainda, e um tanto curioso, é que nesse ponto Bakhtin aponta três casos típicos de “desvio” da relação direta entre o autor e a personagem quando esta coincide com o autor; isto é, o desvio é verificado quando a personagem é essencialmente autobiográfica. Trata-se, para Bakhtin, de um desvio, pois em uma relação direta,

[...] o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão o acabamento; ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro (BAKHTIN, 2017, p. 13, grifos do autor).

18 “O autor nos conta essa história centrada em ideias apenas na obra de arte, não na confissão de autor – se esta existe –, não em suas declarações acerca do processo de sua criação; tudo isso deve ser visto com extrema cautela pelas seguintes considerações: a resposta total, que cria o todo do objeto, realiza-se de forma ativa, mas não é vivida como algo determinado, sua determinidade reside justamente no produto que ela cria, isto é, no objeto enformado; o autor reflete a posição volitivo-emocional da personagem e não sua própria posição em face da personagem; esta posição ele realiza, é objetivada, mas não se torna objeto de exame e de vivenciamento reflexivo; o autor cria, mas vê sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado. São igualmente assim todos os vivenciamentos criadores ativos: estes vivenciam o seu objeto e a si mesmos no objeto e não no processo de seu vivenciamento; vivencia-se o trabalho criador, mas o vivenciamento não escuta nem vê a si mesmo, escuta e vê somente o produto criado, restando a ele apenas nos indicar a sua obra; e de fato, só aí iremos procurá-lo” (BAKHTIN, 2017, p. 5).

Há um “ponto de distância” em relação à personagem que o autor não pode perder, pois é desse *locus* que lhe é possível construir-se como um personagem esteticamente acabado. Se acaso se perde esse ponto, diz Bakhtin, é possível falar em três casos de “desvio”. No primeiro caso, *a personagem assume o domínio sobre o autor*, que passa a conduzir sua vontade e sua posição ética no mundo pelos olhos da personagem, pois “fora da personagem o autor não consegue encontrar um apoio axiológico convincente e sólido” (BAKHTIN, 2017, p. 15). No segundo, *o autor se apossa da personagem e lhe introduz elementos concludentes*, de modo que a relação entre ele e a personagem se torna parcialmente uma relação desta última consigo mesma, sendo desenvolvida de duas maneiras: quando há a inserção do reflexo do autor para a conclusão da personagem (no caso de a personagem não ser autobiográfica) ou mediante a assimilação do reflexo do autor, tornando a personagem autorreflexiva e inacabada (quando a personagem é autobiográfica). No terceiro e último caso de “desvio”, *a personagem é autora de si mesma*. “Essa personagem, à diferença da personagem infinita do romantismo e da personagem não redimida de Dostoiévski, é autossuficiente e acabada de forma segura” (BAKHTIN, 2017, p. 18). O que chama a atenção nessas observações é que, nas diferentes formas assumidas pela relação entre autor e personagem, aparecem, entre outros fatores, valores associados à imagem externa do autor, ligados à sua vida e que permitem definir a si mesmo e dar acabamento estético ao personagem. Assim, o que é o valor biográfico, segundo Bakhtin?

Para avançarmos em direção às respostas a essa interrogação, observemos um outro elemento importante que, na verdade, se refere muito mais a um procedimento que integra a construção da personagem como atividade estética no contexto da relação entre autor e personagem. Trata-se da compenetração, “primeiro momento da atividade estética” (BAKHTIN, 2017, p. 23):

Relacionar ao outro o vivenciado é condição obrigatória de uma compenetração eficaz e tanto do conhecimento ético quanto estético. A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração; tanto essa enformação quanto esse acabamento transcorrem pela via em que preenchemos o material da compenetração, isto é, o sofrimento de um dado indivíduo, através dos elementos transgredientes a todo o mundo material da sua consciência sofredora, elementos esses que agora têm uma nova função, não mais comunicativa e sim de *acabamento*: a postura do corpo dele, que nos comunicava o sofrimento, conduzia-nos para o seu sofrimento interior, torna-se um valor puramente plástico, uma expressão que encarna e dá acabamento ao sofrimento expresso, e os tons volitivo-emocionais dessa expressividade já não são tons de sofrimento; o céu azul, que o abarca, torna-se um elemento pictural, que dá solução e acabamento ao seu sofrimento (BAKHTIN, 2017, p. 24-25, grifos do autor).

O valor biográfico, nesse sentido, é um valor artístico retirado do plano da “vida vivida” (BAKHTIN, 2017). É tanto um valor estético quanto ético, pois se refere a elementos da biografia do autor que, em uma obra literária, exercem a função de “enformar”, de orientar e de dar o acabamento ao personagem; em uma palavra, de lhe dar a forma, a qual não se resume apenas à forma espacial e temporal, mas também de sentido, pois

a escolha de certos elementos de sentido no acontecimento determina também a escolha dos respectivos elementos do acabamento que lhe são transgredientes, o que se expressa na diversidade das formas do todo semântico da personagem (BAKHTIN, 2017, p. 127).

Historicamente, os valores biográficos foram evocados na literatura em duas situações distintas. De um lado, “onde aparece a tentativa de fixar a si mesmo em tons de arrependimento à luz do imperativo moral, surge a primeira forma essencial de objetivação verbal da vida e do indivíduo [...] – “o autoinforme-confissão”; “aqui, só a relação pura do eu consigo mesmo é princípio organizador da enunciação” (BAKHTIN, 2017, p. 130, grifo nosso). Por isso, essa forma é uma auto-objetivação, de solidão profunda consigo mesmo (axiológica), em que o outro é excluído, necessário somente para o exercício da função de julgar a confissão do autor, sem estetizá-la. Porém,

O autoinforme puro e solitário é impossível; quanto mais perto chega desse limite tanto mais claro se torna o outro limite, a ação do outro limite; quanto mais profunda é a solidão (axiológica) consigo mesmo e, conseqüentemente, o arrependimento e superação de si mesmo, tanto mais clara e mais substancial é a entrega a Deus. No vazio axiológico absoluto não é possível nenhuma enunciação, é impossível a própria consciência (BAKHTIN, 2017, p. 132-134).

Nesse caso, Bakhtin tem em vista valores biográficos como a franqueza no momento de assunção de culpa e de arrependimento, o que delimita o sentido de falar de si na confissão. Colocada esta questão, ele conclui que

No autoinforme-confissão não há personagem nem autor por não haver uma posição para realizar a inter-relação dos dois, uma posição de distância axiológica; personagem e autor estão fundidos em um todo único: são o espírito que supera a alma em seu processo de formação, não pode concluir-se mas apenas condensar-se um pouco em Deus (o espírito tornado ingênuo) de forma antecipada (BAKHTIN, 2017, p. 135).

E mais:

O todo biográfico da vida com todos os seus acontecimentos não se basta a si mesmo nem é um valor (esse valor da vida só pode ser artístico); o autoinforme-confissão simplesmente ignora esse objetivo: construir um todo biograficamente valioso da vida vivida (em potencial). A forma da relação consigo mesmo torna impossíveis todos esses elementos axiológicos (BAKHTIN, 2017, p. 135-136).

Concluimos, então, que o valor biográfico é esse valor artístico contido na vida vivida. Ele corresponde aos elementos da vida vivenciada que são biograficamente valiosos para a sua (re)construção.

De outro lado, temos a autobiografia como a segunda situação em que os valores biográficos aparecem de forma bem particular. Assim, cumpre apresentar rapidamente o fato de que, para o autor russo,

Não existe limite acentuado e de princípio entre a autobiografia e a biografia, e isso é de grande importância. Diferença existe, evidentemente, e pode ser grande, mas não se situa no plano da diretriz axiológica básica da consciência. Nem na biografia, nem na autobiografia o *eu-para-si* (a relação consigo mesmo) é o elemento organizador constitutivo da forma (BAKHTIN, 2017, p. 138, grifos do autor).

Para Bakhtin, pode-se falar em autobiografia ou biografia, pois, enquanto descrição de uma vida, elas correspondem à forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e à minha vida. Dessa perspectiva, a biografia interessa apenas quando ela está voltada para a auto-objetivação, isto é, quando ela é autobiografia – uma “eventual” coincidência, nela, entre a personagem e o autor¹⁹.

Com efeito,

Entre todos os valores artísticos, o biográfico é o menos transgrediente à autoconsciência; por isso na biografia o autor está mais próximo do herói desta, os dois como que podem trocar de lugar, e por esta razão é possível a coincidência pessoal entre personagem e autor além dos limites do todo artístico. *O valor biográfico pode organizar não só a narração sobre a vida do outro, mas também o vivenciamento da própria vida e a narração sobre a minha própria vida, pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida* (BAKHTIN, 2017, p. 139, grifos nossos).

Isto é, o valor biográfico é aquele mais dependente da autoconsciência e com pouquíssima força para transcendê-la, e só nesses termos é possível falar, segundo Bakhtin (2017), em “coincidência” entre autor e personagem.

A narrativa autobiográfica é organizada em torno do valor biográfico, que se desdobra em “valores comuns na vida e na arte, isto é, podem determinar os atos práticos como objetivo das duas; são as formas e os valores da *estética da vida*” (BAKHTIN, 2017, p. 140, grifos nossos). Nessa segunda situação, o autor de uma (auto)biografia é definido a partir de um ato análogo ao de possessão, pois se refere

¹⁹ “Porque coincidência entre personagem e autor é *contradictio in adjecto*, o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu. A coincidência pessoal ‘na vida’ da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico. Pode-se perguntar como eu represento a mim mesmo diferentemente da pergunta: quem sou?” (BAKHTIN, 2017, p. 139).

[à]quele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando olhamos no espelho, [...], que se infiltrou na nossa consciência e frequentemente dirige nossos atos (BAKHTIN, 2017, p. 140).

Da mesma forma, nesse estado de “possessão”, o narrador corresponde a uma posição axiológica do outro que em mim tem autoridade para narrar a minha vida e que conta com a minha plena concordância.

O fato de que o outro não foi *inventado* por mim para uso interesseiro mas é uma força axiológica que eu realmente sancionei e determina minha vida (como a força axiológica da mãe que me determina na infância) confere-lhe *autoridade* e o torna autor interiormente compreensível de minha vida; não sou eu munido dos recursos do outro mas o próprio outro que tem valor em mim, é o homem em mim. Não sou eu mas o outro, investido de afetuosa autoridade interior em mim, que me guia, e eu não o reduzo a meios (BAKHTIN, 2017, p. 141, grifos do autor)²⁰.

A partir dessa perspectiva – que entende a relação entre autor e personagem (e por que não incluir aí o narrador também?) a partir dos valores biográficos –, é possível falar então da construção do personagem como construção de um outro de si mesmo do autor, como multiplicidade de criações do eu.

A perspectiva bakhtiniana dos valores biográficos nos fornece, então, um elemento fundamental para entendermos como opera o atributo da multiplicidade na criação do *personagem de si* nas crônicas e relatos autobiográficos de Eneida. Acreditamos ainda que os valores biográficos podem nos indicar que a autobiografia é dinâmica, sobretudo se levarmos em conta que ela resulta da multiplicidade da construção do personagem como o outro de si do autor.

Em síntese, o valor biográfico é um valor estético e um valor ético, pois organiza e dá forma à *grafia* da vida, gerando no leitor uma identificação para com a personagem daí construída. O conceito de valor biográfico proposto por Mikhail Bakhtin, como vimos, depende da *relação* do autor e do personagem no seu processo de criação, de modo que não se trata de uma criação parasitária. O personagem é construído a partir de mim, mas não de forma absoluta, pois na criação estética o autor está em constante reformulação e/ou deslocamento, permitindo assim que se tenham vários *outros*, “como uma relação espetacular de mútua refração” (ARFUCH *apud* GALLE, 2009, p. 117). É nesse processo que são criados, simultaneamente, autor e personagem, em uma perspectiva muito mais relacional, dinâmica e múltipla do que estática, estabilizadora e classificatória.

20 Considerando que os valores biográficos são pouco transgredientes à autoconsciência, Bakhtin considera a possibilidade de dois tipos básicos de consciência biográfica axiológica e de enformação da vida. São eles: o *aventuresco-heróico* (da época do Renascimento e do *Sturm und Drang*, do nietzchianismo) e o *social-de-costumes* (do sentimentalismo e parte do realismo) (BAKHTIN, 2017).

Entender a autobiografia a partir da concepção de valor biográfico, conforme propõe Bakhtin, significa, em primeiro lugar, levar em conta que são esses valores que organizam a autobiografia e lhe dão forma estética – nesse caso, a forma semântica capaz de gerar, eticamente, no leitor uma identificação com o personagem. Em segundo lugar, quer dizer que, conquanto os valores biográficos compreendam elementos da “vida vivida” do autor que são valorizados na autobiografia – até mesmo exaltados, como heroísmo, força, bondade –, eles são também valores éticos, e, por isso, pensar as narrativas de Eneida a partir dos valores biográficos que lhe dão forma exige identificar também os valores éticos relativos à sua vida vivida e em torno dos quais ela constrói a personagem de si mesma. Enfim, significa construir uma leitura autobiográfica das obras da autora paraense, no sentido de desvelar quais são os valores biográficos ali presentes e como suas narrativas são organizadas em torno deles. E, na esteira de Sylvia Molloy (2004), que imagem de si ganha acabamento nesse processo.

Contemporaneamente, existem propostas e estudos voltados à atualização do debate acerca do autobiográfico que procuram retomar e desenvolver as contribuições de Bakhtin, sobretudo a sua perspectiva relacional, a discussão dos valores biográficos e mesmo a consideração da performatividade que é a criação de personagens na (auto)biografia. Para efeito de nossa análise, destacamos aqui dois estudos que constituem nossas principais referências: os trabalhos de Leonor Arfuch e os de Sylvia Molloy.

Formulada a partir de um diálogo muito estreito com as proposições de Bakhtin, a proposta de “espaço biográfico” de Leonor Arfuch (2010) representa um desdobramento e um desenvolvimento da concepção de valor biográfico daquele, pois, embora já houvesse a formulação de “espaço autobiográfico” por Philippe Lejeune, Arfuch toma emprestada essa noção – em um uso quase metafórico, como a autora nos diz –, e lhe dá outro sentido, a partir da concepção bakhtiniana de valor biográfico. Para entendermos esse processo, é importante destacarmos rapidamente que, para Lejeune, cada época tem a sua própria concepção de autobiografia, a qual pressupõe as escolhas e ênfases praticadas pelo autobiógrafo. Sobre Rousseau e o final do século XVIII, afirma Philippe Lejeune:

O que importa é menos a semelhança de “Rousseau aos 16 anos”, representado no texto das *Confissões*, com o Rousseau de 1728, “tal qual era”, do que o duplo esforço de Rousseau, por volta de 1764, para *pintar*: 1) sua relação com o passado; 2) esse passado tal qual era, com a intenção de nada modificar (LEJEUNE, 2014, p. 48, grifos do autor).

“Pintar”, aqui, adquire o sentido de “dar forma a”. É importante insistir nessa observação, pois são as intenções e escolhas do autobiógrafo – aquelas que sua época dele

espera – que nos levam a considerar o que Lejeune definiu como espaço autobiográfico e os efeitos de relevo que ele produz.

Além das intenções e escolhas, é importante não se esquecer também do que Lejeune denomina de *ilusão ingênua* ou de *lugar-comum* quanto à ideia de maior profundidade do romance e de superficialidade da autobiografia, isto é, o equívoco de pressupor que o romance é mais verdadeiro que a autobiografia. Tanto a questão das intenções, como o problema da ilusão ingênua se destacam, para Lejeune, quando ele considera que autores como André Gide e François Mauriac, que escreveram romances e autobiografias, dizem ter sido mais “verdadeiros” em seus romances. Diante de tal afirmação, o estudioso argumenta que “se eles não tivessem escrito e publicado *também* textos autobiográficos, mesmo ‘insuficientes’, ninguém jamais teria sabido que espécie de verdade deveria ser buscada em seus romances” (LEJEUNE, 2014, p. 51, grifos do autor). E é justamente quando colocamos romance e autobiografia em *relação* que surge o espaço autobiográfico, no sentido proposto por Lejeune: isto é, um espaço relacional, um ângulo de mirada capaz de relativizar a ideia de uma maior profundidade do romance e da superficialidade da autobiografia, uma vez que nos fornece um complemento à definição do gênero da obra. Nas palavras do autor, trata-se de

[...] um *em relação* ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2014, p. 51, grifos do autor).

O espaço autobiográfico é um espaço relacional entre duas categorias de textos publicadas pelo escritor e de onde se pode observar, em relevo, as suas escolhas quanto à escrita e definir tanto a “verdade” de sua autobiografia como a do seu romance. Quanto a este último, “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, 2014, p. 50, grifos do autor).

Ao discutir essa concepção de espaço autobiográfico, Arfuch o faz retomando Bakhtin – de quem Philippe Lejeune permaneceu distante²¹. Para a estudiosa argentina, não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a “totalidade artística” (ARFUCH, 2010, p. 55), sobretudo nos dias de hoje, pois, como observou Ernesto Laclau no prefácio ao livro de Arfuch, vivemos sob transformações profundas no mundo contemporâneo que implicam a

21 “Sem a contribuição dessa formulação bakhtiniana, a tentativa de Lejeune de definir a especificidade da autobiografia se revela no final das contas infrutífera” (ARFUCH, 2010, p. 55).

produção de novas áreas de indecidibilidade no que se refere ao social e ao institucional, produção esta que faz desdobrar jogos de linguagem mais radicais e questionar referências tradicionais e certezas antigas. Para Laclau, esse contexto e suas transformações levam Arfuch a analisar a permanência de diferentes formas tradicionais de relatar a própria vida e a irrupção de novas formas autobiográficas no mundo contemporâneo. Desse modo, em Leonor Arfuch,

[...] a noção de *espaço biográfico* tenta dar conta de um terreno em que as formas discursivas-genéricas clássicas começam a se entrecruzar e hibridizar; a categoria de *valor biográfico* adquire um novo caráter de protagonista no traçado narrativo que dá coerência à própria vida; e a apelação a um referencial estável como ponto de ancoragem é deslocada em relação às diversas estratégias de autorrepresentação (LACLAU, 2010, p. 10-11, grifos do autor).

O espaço biográfico é um lugar de confluência e hibridização entre formas discursivas clássicas e novas formas midiáticas, um lugar em que o *valor biográfico* é protagonista do traçado narrativo que dá coerência à vida e onde atuam diferentes estratégias de autorrepresentação – deslocamentos metonímicos que dão coerência ao relato e ocupam o lugar do vazio constitutivo (ARFUCH, 2010).

Para Arfuch, muito mais do que pressupor a identidade entre autor e personagem, trata-se de um processo em que há, por um lado, um *estranhamento* do enunciador acerca de sua própria história e, por outro, a emergência do problema da *temporalidade (desencontrada)*, isto é, o do desacordo entre enunciação (autobiográfica?) e história. Por isso,

Não se tratará então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação “fiel” de acontecimentos ou vivências, nem das transformações “na vida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto. *Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística* e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do biógrafo – um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial –, que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração (ARFUCH, 2010, p. 55, grifos nossos).

Aqui fica claro o recurso ao conceito de valor biográfico de Bakhtin, pois, para Arfuch, “[...] é precisamente esse *valor biográfico* – heroico ou cotidiano, fundado no desejo de transcendência ou no amor aos próximos – que impõe uma ordem à própria vida – a do narrador, a do leitor –, à vivência por si só fragmentária e caótica da identidade” (ARFUCH, 2010, p. 56, grifo da autora). Em suas palavras,

A simples menção do ‘biográfico’ remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade (ARFUCH, 2010, p. 15).

Essa busca obsessiva assume, hoje, as mais diferentes formas, tais como as canônicas – biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondência –, ao lado da quais (e em articulação com elas) não cessam de proliferar as formas contemporâneas de registrar e expressar aquela busca obsessiva: entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do *show – talk show, reality show...* Complementa Arfuch: “No horizonte midiático, a lógica informativa do ‘isso aconteceu’, aplicável a todo registro, fez da *vida* – e, conseqüentemente, da ‘própria’ experiência – um núcleo essencial de tematização” (ARFUCH, 2010, p. 15). É importante não perder de vista esse cenário, pois “os métodos biográficos, os relatos de vida, as entrevistas em profundidade delineiam um território bem reconhecível, uma cartografia da trajetória individual sempre em busca de seus acentos coletivos” (ARFUCH, 2010, p.15).

Para Arfuch, a proposta do espaço biográfico é uma forma de evitar começar por uma forma clássica – como a autobiografia – como princípio ordenador, na medida em que “[...] a ideia de um espaço *autobiográfico* se revelou altamente produtiva, enquanto horizonte analítico para dar conta da multiplicidade, lugar de confluência e circulação, de semelhanças de família, proximidades e diferenças” (ARFUCH, 2010, p. 21, grifo da autora). Embora tome essa expressão de Lejeune, Arfuch estava preocupada em introduzir a delimitação do seu universo de pesquisa, já que esta era a questão central para ela diante de toda presunção de um *corpus*, o que esbarrava em questões como a da compatibilização de registros e estilos, o do uso de parâmetros para uma ordenação, a da indagação sobre onde “ler” o retorno do sujeito enquanto interesse prioritário da vida. Nesse processo, “a diversidade das formas da narrativa do eu” (ARFUCH, 2010) chamou a sua atenção, isto é, de tanto observar e confrontar variáveis, foram se perfilando, para a autora, alguns eixos e tendências prioritárias. Por exemplo, a subjetividade posta em cena pelos relatos vinha em geral “atestada” pela admissão do eu, pela insistência nas “vidas reais”, pela autenticidade das histórias na voz de seus protagonistas, pela maior veracidade do testemunho em relação à ficção. Para a autora, “mais do que um mero repertório de ocorrências, impunha-se uma articulação que outorgava sentidos, um *modo de olhar*” (ARFUCH, 2010, p. 21, grifo da autora).

Para Leonor Arfuch, portanto, a ideia de espaço autobiográfico em Lejeune acaba por “aprisionar a ‘especificidade’ da autobiografia como centro de um sistema de gêneros literários afins”, atuando como “um reservatório onde cada espécime fornece um ‘exemplo’” (ARFUCH, 2010, p. 22). Diferentemente do pensador francês, Arfuch considera que o espaço biográfico corresponde a

[...] uma *especialização*, [...], onde confluíam num dado momento formas dissimilares, suscetíveis de serem consideradas numa interdiscursividade sintomática, por si só significantes, mas sem renunciar a uma temporalização, a uma busca de heranças e genealogias, a postular relações de *presença e ausência* (ARFUCH, 2010, p. 22, grifos da autora).

O espaço biográfico é, então, um ponto de partida, uma dimensão de leitura de um fenômeno de época, é um lugar em que “o leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura” (ARFUCH, 2010, p. 56).

Feitas essas considerações, a teórica argentina é enfática ao dizer que o espaço biográfico é um lugar de “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas” (ARFUCH, 2010, p. 58); ou seja, ele emerge como um espaço de articulação intertextual e interdiscursivo, capaz de “apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também seus desvios e infrações, a novidade, o ‘fora do gênero’” (ARFUCH, 2010, p. 132)²².

Mais tarde, em *Memoria y autobiografía* (2013), Leonor Arfuch amplia o conceito de espaço biográfico, incorporando a ideia de “morada da subjetividade”. Aquele texto é importante, em particular, porque a autora está interessada em questões que surgem em torno de narrativas de passado recente, isto é, narrativas que, na diversidade de seus registros – escrituras, filmes, debates, performances, artes visuais –, mostram, com insistência sintomática, o traço decisivo dum passado aberto como uma ferida, que urge como os “lampejos” benjaminianos, em vozes, imagens, traços, gritos e sussurros (ARFUCH, 2013). Preocupam à autora questões como: que distância há entre o *eu* e o *nós*, ou melhor, um “nós tênue”, conforme as palavras de Judith Butler? Como se enlaçam nas narrativas de passado recente o biográfico e o memorial? Que formas (diversas, mascaradas) o (auto)biográfico adota aí? De que maneira o relato configura a experiência? Qual é a fronteira entre testemunho e ficção? Rechaçando toda pressuposição de limites pré-estabelecidos entre os

22 É dessa perspectiva que podemos entender porque, para Santiago (2008), o discurso autobiográfico, quanto à sua forma e conteúdo, é “tão proteiforme quanto camaleão e tão escorregadio quanto mercúrio, embora carregue um tremendo legado na literatura brasileira e na ocidental” (SANTIAGO, 2008, p. 174). Ao considerar a diferença entre o discurso autobiográfico e o discurso ficcional, Santiago (2008) aponta o processo de *contaminação* que para ele é o mais interessante, mais adequado e mais estratégico para ler e compreender as suas obras. Nesse processo, o que está em jogo é a ambivalência que lhe permite construir, assim, um texto de aspecto híbrido. Em outras palavras, significaria admitir que o que conta são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional: “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).

diferentes registros da narrativa vivencial e considerando essa constelação de formas e estéticas diferentes, a ideia da autora foi a de

[...] tentar dar conta, diante dessa constelação de formas e estéticas dissimilares, de algumas figuras recorrentes no imaginário, das tramas (sociais) do afeto, em suma das diversas formas em que se inscreve o traço traumático dos acontecimentos nos destinos individuais, e assim contribuir, a partir da crítica cultural, com certas chaves interpretativas de uma *subjetividade situada*, tanto em termos estéticos quanto éticos e políticos (ARFUCH, 2013, p. 14).

No limite, a subjetividade é situada estética, ética e politicamente desde o “micro” espaço vivido até a cidade. Por isso, na proposição da morada da subjetividade, muito mais do que a memória, interessa a Arfuch (2013) o que ela define como o “inolvidadizo” (o não esquecido), pois,

Mais do que indagar sobre *a memória* – sob a proteção de um singular já estabelecido – interessava-me pelo “inolvidadizo” [*não esquecido*], segundo a feliz expressão de Nicole Loraux, aquele ativo e penetrante, performativo, capaz de moldar e subverter a história, de aparecer sem ser chamado numa conversa simples, num presente que coexiste com o cotidiano mesmo sem emergir, sem se mostrar, fazendo parte da história comum e de cada biografia (ARFUCH, 2013, p. 14, grifos nossos).

Arfuch (2013) observa que cada relato transforma a vivência, dando a ela outro matiz, quem sabe até outro sentido. Aceitando esse *insight* e parafraseando a estudiosa, poderíamos conjecturar que, talvez, escrever crônicas e relatos autobiográficos, publicá-los em 1957 e 1962 no Rio de Janeiro, tenha sido a forma de Eneida dar outro matiz a sua vida nessa cidade, até mesmo de ressignificá-la – que sentidos ela pôde criar? –, a partir de uma “memória” não esquecida, ativa e penetrante, capaz de moldar e subverter a história, emergindo aqui e ali em conversas simples, num presente que coexiste com o cotidiano, quase sem emergir, sem se mostrar, mas que faz parte de sua biografia. Retomando, agora, as palavras de Arfuch:

Havia, portanto, uma disposição particular a ouvir, nas cenas de corpo presente – um ideal de comunicação –, aquilo que eu gostaria que emergisse daquele passado: medo, emoção, experiência, impressão dolorosa. A história que se abre e fecha depois, como um relâmpago. Como, na verdade, vivemos sempre numa rotina de gestos e vozes e viagens, com todo o passado sob a pele e florescendo na linguagem, para ser despertado às vezes, de repente, talvez por outra voz, por uma circunstância, por um encontro. E então, o dito volta a se fechar, permanecendo, mas diferente. É que cada relato transforma a vivência, conferindo-lhe outra nuance. Talvez, outro sentido. Cada história também inscreve uma diferença no devir do mundo. Inscreva algo que não estava lá. Algo que nunca para de brotar. *É por isso que os cárceres soam autoritários* (ARFUCH, 2013, p. 15, grifos nossos).

Interessa reter aqui duas ideias importantíssimas para o nosso estudo: de um lado, o relato autobiográfico dá forma a uma vida que não existia antes de sua escrita (o relato, e mais ainda a linguagem, dá forma a uma “vida vivida” que não existia). De outro, os lugares

importam porque configuram nossas biografias (e “é por isso que os cárceres soam autoritários”).

Há uma clara retomada do conceito de *cronotopo* de Bakhtin, que é:

A capacidade de *ver o tempo, de ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos). O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis das estações do ano; tudo isso, em uma relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em um grau variado de intensidade (BAKHTIN, 2017, p. 225, grifos do autor).

Com efeito, o *cronotopo* permite vislumbrar a unidade de uma obra e organizar semanticamente os acontecimentos, dado seu caráter dialógico. É a partir dessa concepção que Arfuch passa a construir e desenvolver a noção de espaço biográfico como *morada da subjetividade*, pois se trata de um modo de habitar em que se aninham a memória do corpo e as imagens do início da vida, talvez impossíveis de recuperar. Por isso, o espaço biográfico é a praça mítica da subjetividade. Além de Bakhtin, essa concepção dialoga muito com o conceito de espaço proposto pela geógrafa britânica Doreen Massey, isto é, a concepção de espaço como “esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, na qual coexistem trajetórias distintas que tornam possível a existência de mais de uma voz” (MASSEY, 2004, p. 08). Por fim, não é à toa que a imagem da *morada* remete à casa, com seus pavimentos e compartimentos, posto que essa ideia decorre de uma forte inspiração em Heidegger, para quem “estamos sempre voltando para casa”. Por isso, nas (auto)biografias irrompem imagem *em e de* lugares, tornados “cenários obrigatórios de uma biografia” (ARFUCH, 2013, p. 39).

À semelhança de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) – um modelo recorrente de ficção autobiográfica – é precisamente no fragmento, no deslocamento da perspectiva, na paisagem do mundo que se desdobra diante dos olhos - que a câmera convida a acompanhar – onde o eu do narrador expressa: é a obra que fala, não o autor (ARFUCH, 2013, p. 39-40).

Referindo-se, em outro trecho, à biografia, à autobiografia e à ficção, diz Arfuch:

De fato, ao contrário da ficção, que pode passar sem seguir os “fatos”, e sem pedir a seu autor que se identifique com seus personagens, há nos gêneros biográficos, como advertiu Bakhtin (1982), um desdobramento de si que equipara, de certa forma, o biógrafo e o autobiógrafo: o primeiro, para construir seu personagem, deve realizar uma imersão na vida de outro [intimidade entre estranhos]; o segundo, ao objetivar sua história, faz um estranhamento de si para se ver *com os olhos de outro*. A fronteira entre biografia e autobiografia não é tão clara e, na verdade, como observa Holroyd, há muito de autobiográfico na maneira de abordar essa vida de outro, bem como um limite ético: não se confundir com ele (ARFUCH, 2013, p. 49, grifos da autora).

Poderíamos mesmo considerar esses dois movimentos como se estivessem articulados de forma dialética: de um lado, o movimento da biografia – em que se realiza uma aproximação imersiva na vida de um estranho a fim de relatá-la em um registro narrativo, para o qual depende a construção de um laço de intimidade. De outro, o da autobiografia – na qual me distancio de mim mesmo por meio de um estranhamento, em que estranho aquilo que me é familiar, para me ver com os olhos de outro. É em meio a esse movimento dinâmico que começamos a entender as questões de Arfuch, citadas anteriormente: que formas (diversas, mascaradas) o (auto)biográfico adota aí? De que maneira o relato configura a experiência?

Deixando essas indagações em aberto, trazemos, finalmente, as contribuições de Sylvia Molloy (2004), para quem a autobiografia é “uma re-presentação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa” (MOLLOY, 2004, p. 19). Com efeito, enquanto re-presentação, a definição de autobiografia dada por Molloy enfatiza uma dimensão de tempo menos explorada nas discussões anteriores, a da repetição em diferença, em muito associada à ideia de que, a cada a cada re-presentação, há a construção de uma narrativa vivencial, pois a cada re-presentação jamais é contada da mesma maneira. Além dessa concepção, Molloy retoma as provocações de Paul De Man, afirmando que a autobiografia se assemelha à figura de linguagem denominada de prosopopeia, pois escrever sobre si mesmo “seria uma tentativa, sempre renovada e sempre fracassada, de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara (textual)” (MOLLOY, 2004, p. 13). Trata-se, enfim, uma tentativa de fazer presente aquilo que está ausente.

De fato, observa Sylvia Molloy, dar forma e sentido à vida por meio da linguagem, dos relatos, implica a atualização de uma espécie de modelo que preside a escrita autobiográfica – definido pela autora como “retórica autobiográfica”, retórica esta que conta com os chamados “autobiografemas” e com diferentes maneiras de articulá-los. Mas, o que são os autobiografemas? Segundo a autora, são “cenas primárias textuais” que organizam as autobiografias, com a ressalva de que cada autor delas se apropria a seu modo, de acordo com a imagem de si que deseja projetar e com o horizonte de expectativas que predomina em seu tempo. Dentre essas “cenas”, destacam-se: o romance familiar, que tanto pode se limitar à história dos pais e avós, como estender-se pela genealogia da família; a ficcionalização da infância; a cena de leitura; a primeira lembrança; o lugar ou os lugares da memória; o período escolar; a passagem para a adolescência; entre muitos outros de mesmo teor. Assim, por mais que as autobiografias se diferenciem em suas estratégias de autofiguração, em seus tons e

modulações, entre outros aspectos – em função da autoimagem que pretendem construir e dos horizontes de expectativas que as envolvem –, nelas se identifica uma construção retórica comum, chamada por Sylvia Molloy de “retórica autobiográfica” (2004, p. 25, grifos nosso).

Com o intuito de exemplificar a operacionalização do conceito de autobiografema apresentado por Sylvia Molloy, podemos mencionar, rapidamente, a autobiografia poética de Manuel Bandeira, intitulada *Itinerário de Pasárgada*, publicada em 1954, num momento em que outros modernistas brasileiros – canonizados e estabelecidos como modelos – organizavam as suas autobiografias, reavaliando o caminho percorrido. Nessa linha, estão Oswald de Andrade, com *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe* (1954); José Lins do Rego, com *Meus verdes anos* (1956); Murilo Mendes, em *A idade do serrote* (1968); Carlos Drummond de Andrade, com *Boitempo* (1968), entre muitos outros escritores. Para Arrigucci Jr., o *Itinerário de Pasárgada*

É um livro muito peculiar no quadro da literatura brasileira, não apenas pela qualidade da prosa, mas pela forma rara em que se realiza enquanto gênero, transformando uma espécie de autobiografia confessional também na revelação sem pose de uma teoria da poesia (ARRIGUCCI JR., 1992, p. 124).

No *Itinerário...*, Manuel Bandeira, segundo Fátima Rocha (2011), seleciona os episódios relevantes no que diz respeito à sua formação como poeta, deixando “na sombra” experiências e vivências que não teriam contribuído para aquela formação. Levando em conta os episódios do *Itinerário*, o estudo de Rocha identifica a presença de 21 (vinte e um) segmentos no relato de Bandeira, os quais, desenvolvidos cronologicamente, articulam-se em três ciclos ou etapas na formação poética do escritor pernambucano. Assim, a cada ciclo ou etapa correspondem determinados lugares – cidades, ruas, bairros –, fundamentais ao processo de assimilação da experiência poética e à imagem de si que o poeta constrói. Para Rocha, por sua vez, a imagem de Bandeira na sua autobiografia apresenta uma dupla inscrição: numa cena pessoal, privada, e numa cena social, pública. Tais dimensões configuram e caracterizam o “poeta menor”.

Nessa autobiografia, Rocha identifica a presença de três ciclos ou etapas na formação poética do escritor pernambucano: o primeiro ciclo vai da primeira infância à adolescência; o segundo compreende o período entre 1904 (momento em que Bandeira é acometido brutalmente pela tuberculose) e 1917 (quando publica seu primeiro livro de versos, *A cinza das horas*); e, por fim, o terceiro ciclo, em que Bandeira refaz o seu itinerário como poeta, percorrendo e comentando cada um de seus livros. Nessa autobiografia, um autobiografema ganha destaque: os lugares da memória, uma vez que Manuel Bandeira atribui boa parte da sua formação poética a esses lugares. Por exemplo, a sua primeira emoção poética enraíza-se

em Petrópolis; Bandeira aprendeu a fazer poesia moderna – inspirada no cotidiano mais banal – na rua do Curvelo, no bairro de Santa Teresa; na Rua da Lapa o poeta aprendeu a solidariedade com a miséria. O privilégio concedido aos lugares da memória articula-se ao título da autobiografia poética de Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, que sugere a ideia de caminho, de percurso – ideia esta que a autobiografia e a biografia, de modo geral, acabam por corroborar.

No *Itinerário...* também ganha relevo a figura do pai – sem dúvida o membro da história familiar que mais influenciou o futuro poeta; a “ficcionalização da infância”, período em que o menino entrou em contato com a poesia nas cantigas de roda e nas histórias populares; a “cena de leitura”, que não é uma só, mas várias, correspondendo às diferentes etapas da formação do escritor; a formação escolar, vivida no Colégio Pedro II; a doença – particularidade da “*grafia* de vida” de Bandeira, também (re)contada nos aspectos que contribuíram para a sua formação estética e ética.

Podemos dizer, portanto, que o poeta moderno Manuel Bandeira, fazendo uso da *retórica* autobiográfica, organiza o seu relato – e a sua “vida” – a partir de uma postura ética e estética exercitada no curso de sua formação humana e artística. O *Itinerário...* se fecha com a imagem do poeta que cumpriu uma trajetória conscientemente traçada: a do escritor que está preparado para o fim, uma vez que a poesia lhe ensinou a viver e, agora, a enfrentar a doença e a “indesejada das gentes”. O *Itinerário de Pasárgada* é um dos muitos relatos vivenciais que corroboram a afirmação de Sylvia Molloy de que a autobiografia pretende fazer o impossível: “narrar a ‘história’ de uma primeira pessoa que existe apenas no presente de sua enunciação” (MOLLOY, 2004, p. 14).

Com efeito, o objetivo de Molloy, em seu livro *Vale o escrito*: a escrita autobiográfica na América hispânica, é o de “analisar formas diferentes de autofiguração, para extrair *as estratégias textuais, as atribuições genéricas* e, claro, *as percepções de si* que informam os textos autobiográficos escritos na América hispânica” (MOLLOY, 2004, p.14, grifos nossos). A autora deixa claro que a abordagem de seu livro não envolverá o aspecto reflexivo ou psicanalítico do “eu” que escreve. O que, de fato, ela verifica são “as fabulações a que recorre uma escrita de si em um certo espaço, em um certo tempo e em uma certa linguagem, e o que essas fabulações nos dizem sobre a literatura e a cultura a que pertencem” (MOLLOY, 2004, p. 14). Para ela, há certo desconhecimento e mesmo descuido por parte de leitores e críticos em entender a autobiografia também como uma forma de leitura, o que implica no pouco reconhecimento dos textos como autobiográficos, pois a escassez das histórias de vida escritas

em primeira pessoa resulta muito mais do fato de os leitores não entenderem a autobiografia como uma maneira de ler, além de uma maneira de escrever. Desse modo, quando filtrados pelo discurso dominante, em sua época, os textos que poderiam ser considerados como autobiográficos foram, na maioria dos casos, definidos e classificados como História ou como ficção, raramente sendo reconhecidos como autobiográficos. Nessa direção, a autora aponta que o desdém ou a incompreensão com a qual se deu a recepção da autobiografia tornou esse gênero, nos dias de hoje, um campo ideal de estudo.

Por não estar inserida em nenhuma classificação estrita, a autobiografia revela “suas ambiguidades, suas contradições, a natureza híbrida de sua composição” (MOLLOY, 2004, p. 15), o que poderia comprometer sua definição clara e consequente classificação. Entretanto – e essa é uma observação importante –, da “posição mal definida” e “marginal” em que foi colocada, a autobiografia tem muito mais a dizer sobre o que ela não é, e, além disso, constitui-se em uma ferramenta importantíssima para “investigar outras formas, mais visíveis e ratificadas, da literatura hispano-americana” (MOLLOY, 2004, p. 15). E da literatura brasileira, julgamos poder afirmar. Pois, embora Molloy realize seus estudos e suas conclusões tendo como *corpus* os textos hispano-americanos, pensamos ser possível aproximar suas considerações dos textos brasileiros, como no caso do *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira. Não se trata de generalizar, pura e simplesmente, mas de reconhecer que existem condições de fundo que se colocam como necessárias ao “funcionamento” da autobiografia, permitindo-nos pensar a possibilidade de aproximá-las de textos de autores brasileiros. Que condições de fundo são essas? Seguindo as sugestões de Molloy, destacamos as seguintes: (a) não haver um público seletivo com poder sobre o escritor e o texto, o que indica a necessária liberdade do escritor para o exercício da escrita do texto sobre si mesmo; (b) a narrativa de si não pode ser meio para obter algo, ela não é instrumental, revelando que não há finalidade externa ao texto autobiográfico: o fim da *narrativa de si* é ela mesma; e (c) a necessidade de existir uma crise na escrita de si, sim, um ser em crise – o *eu*, objeto de minha autobiografia, que está em crise, é condição e pano de fundo dos textos autobiográficos²³. Quanto a este último elemento, Molloy observa que, ao

23 Essas condições de fundo permitem à autora tecer críticas à visão evolucionista que afirma “peremptoriamente” que o começo da autobiografia hispano-americana foi no início do século XIX. Embora a autora parta desse marco histórico, esclarece que isso se deve à sua curiosidade quanto à maneira peculiar de dar-se conta de si e da cultura trazida pela história ideológica e como esse processo foi incorporado na autotransfiguração hispano-americana. Nesse contexto, Molloy (2004) destaca a emergência de uma crise de autoridade que afeta de forma decisiva as formas de legitimação dos textos autobiográficos, pois, se no período colonial havia a Coroa e

sujeito em crise, se relacionou uma crise de autoridade, o que provocou sérias dificuldades para o escritor de autobiografia, que passou a ser assombrado por indagações tais como: “para quem sou eu um ‘eu’?, ou melhor, para quem eu escrevo ‘eu’?” (MOLLOY, 2004, p. 17).

A autobiografia não depende dos acontecimentos em si, “mas da articulação desses eventos armazenados na memória e reproduzidos através da rememoração e verbalização” (MOLLOY, 2004, p. 19). A rememoração e a verbalização apontam para o papel da linguagem em dar existência textual à vida narrada. Na inscrição autobiográfica do sujeito, há a presença de “[...] ‘formas culturais’ e fragmentos de textos verdadeiros a que o escritor recorre, quando escreve, como veículo daquilo que a memória guardou” (MOLLOY, 2004, p. 19), os quais atuam como estratégias de legitimação da escrita do eu. No que se refere às autobiografias hispano-americanas – e tal prática também se verifica entre os autobiógrafos brasileiros –, a autora aponta que seus escritores recorrem ao arquivo literário e artístico europeu na busca de fragmentos textuais para, consciente ou inconscientemente, forjarem suas imagens, ainda que, nesse processo de apropriação do arquivo europeu, os textos “primeiros” sejam consideravelmente alterados, ou porque são tratados com irreverência, ou porque são lidos de maneira diferente. Aqui, Molloy aponta dois procedimentos relevantes para a construção da autoimagem na autobiografia: a “elaboração textual do eu” e a “cena de (des)leitura” (MOLLOY, 2004, p. 20).

Além da “elaboração textual do eu” e da “cena de (des)leitura”, há um papel importante desempenhado pela memória, que foi geralmente aceita “[...] como um mecanismo de reprodução confiável, cujo funcionamento é raramente questionável, cujas infidelidades são raramente contempladas” (MOLLOY, 2004, p. 22). Da memória, de suas práticas mnemônicas, decorrem táticas denominadas pela autora de *formas de fabulação*: “o passado evocado molda-se por uma autoimagem no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede” (MOLLOY, 2004, p. 22).

Embora não se reconheçam como historiadores, os autobiógrafos se colocam e se vêm como testemunhas. Ao considerar que as autobiografias na América hispânica se constituem simultaneamente em um exercício de memória e em uma rememoração ritual, em que as últimas relíquias individuais são secularizadas e textualizadas como acontecimentos compartilhados, Molloy (2004) chama a atenção para os lugares da memória – já mencionados na rápida leitura crítica do *Itinerário de Pasárgada* –, “os lugares escolhidos

a Igreja como instituições que legitimavam as autobiografias (escrevia-se sobre si para o Rei), no período pós-colonial, com a ausência dessas instituições, coloca-se a questão de para quem se escrevem as autobiografias.

para os ritos comunitários: as *casonas* ou casas de família, as províncias sonolentas (fortalezas da tradição), cidades irrevogavelmente mudadas, talvez destruídas pelo tempo” (MOLLOY, 2004, p. 24).

A partir do instrumental crítico-teórico fornecido por Sylvia Molloy, é fundamental investigarmos como Eneida organiza suas crônicas e relatos a partir de uma *retórica* autobiografia, e como constrói as *autoimagens* e *fabulações do eu* em suas narrativas.

Não ignorando que, nos relatos autobiográficos de Eneida, como em toda escrita autobiográfica, há a presença de uma ficcionalização, voluntária ou involuntária, Eneida, como personagem de si mesma, é projetada a partir dos lugares de sua infância, da mocidade e da vida adulta, bem como da relação com a família e com os amigos na cidade do Rio de Janeiro. Estes são alguns dos autobiografemas que compõem a *retórica* autobiográfica da escritora Eneida, distribuídos em momentos relativos à sua condição – e à sua autoimagem – de filha devotada, de irmã amorosa, de criança feliz e de mulher decidida e realizada que reflete sobre o seu passado, pois “a unidade da narração autobiográfica, conseqüentemente, não é dada, mas constantemente ‘construída’ pelo sujeito por meio dos acontecimentos vividos e lembrados” (GALLE, 2006, p. 71).

Depois desse percurso por algumas formulações teóricas sobre o gênero autobiográfico, acrescentamos que, para a leitura autobiográfica dos textos de Eneida, partimos das perspectivas críticas que nos foram fornecidas por Arfuch (2009, 2013) e Molloy, necessárias para que realizemos a abordagem das autoimagens e das fabulações do eu, assim como dos autobiografemas que compõem a *retórica* autobiográfica de Eneida e que é atualizada em seus textos. Inicialmente, para ampliar a compreensão dessas categorias, destacaremos a abordagem do “espaço biográfico” de Eneida, constituído pelos seguintes materiais: a “Biografia do livro”, a “Autocrítica” e a “Carta-testamento”. Em seguida, vamos nos deter na análise das crônicas presentes no livro *Aruanda* (1957) e de seus relatos que compõem *Banho de Cheiro* (1962).

3 ENTRE ARQUIVO, ENTREVISTA E CARTA: UM ESPAÇO BIOGRÁFICO PARA ENEIDA

Nos capítulos anteriores, procuramos (re)construir a “*grafia* de vida” da escritora Eneida, a partir de fragmentos de sua escrita e de algumas situações por ela vividas, assim como procuramos delinear um caminho teórico que nos permitisse realizar uma leitura autobiográfica de suas obras *Aruanda* e *Banho de Cheiro*. Esta última tarefa, apesar de instigante, não é um exercício realizado com facilidade, uma vez que, como diz Sylvia Molloy, os relatos autobiográficos “pretendem fazer o impossível”, isto é, buscam “narrar a ‘história’ de uma primeira pessoa que só existe no presente de sua enunciação” (MOLLOY, 2004, p. 14). Além dessa dificuldade inerente ao gênero, os desafios se multiplicam porque existem outras modalidades de narrativa vivencial, outros suportes, outros gêneros discursivos que nos proporcionam ir para além da vida fabulada, contada e representada na obra literária de cunho autobiográfico. Como chegar a esses outros gêneros discursivos que escapam do âmbito da obra literária e que contêm elementos que contribuem para a construção da imagem de si elaborada pelo escritor? O que é preciso para legitimá-los? Para nos aproximarmos das respostas a essas questões, apoiamo-nos no conceito de espaço biográfico de Leonor Arfuch (2010).

A autora argentina faz um empréstimo quase metafórico do termo “espaço autobiográfico” cunhado por Philippe Lejeune. A partir daí ela cria o seu conceito, chamado de “espaço biográfico”, conforme mencionado anteriormente. Tal espaço é uma configuração que resulta do diálogo intertextual entre diferentes gêneros discursivos, presentes em suportes como cartas, entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, história de vida, relatos de autoajuda, entre outros. Mais tarde, três anos após a publicação de *O espaço biográfico*, Leonor Arfuch (2013) amplia esse conceito e, sob uma forte inspiração de Martin Heidegger, considera o espaço biográfico como “morada da subjetividade”, uma vez que, para além dos gêneros discursivos anteriormente destacados, até mesmo o espaço urbano de nossas cidades possui lugares que participam ativamente da construção do autobiográfico²⁴.

24 Ainda sobre esse assunto, Arfuch (2013) explica: “É possível pensar a cidade como uma trama textual, narrativa, onde metáforas, metonímias, hipérboles e, acima de tudo, oxímoro, articulam-se sem cessar sob o olhar experiente do poeta ou do crítico, e talvez escapam ao transeunte apressado. Porém, também pode ser pensado como o ‘império dos signos’, parafraseando Roland Barthes, onde a visualidade prima, indiscutivelmente, embora indissociável da sonoridade – a cidade noturna e silenciosa pode nos gerar enorme

Feitas essas considerações, ainda nos cabe indagar: como realizar a leitura do espaço biográfico conforme a proposição de Leonor Arfuch (2010; 2013)? Para tanto, partimos de duas observações relevantes.

Primeiro, há uma questão central que não podemos esquecer quando trabalhamos o tema do autobiográfico, e que diz respeito à intertextualidade dos diferentes gêneros discursivos que configuram o espaço biográfico, a morada da subjetividade. Referimo-nos à(s) imagem(ns) de si que Eneida procura construir, pois, como nos lembra Sylvia Molloy (2004, p. 22), “o passado evocado molda-se por uma autoimagem sustentada no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede”. Sendo assim, como Eneida constrói as diferentes imagens de si nos suportes que configuram o seu espaço biográfico? Como ela constrói a relação *com* e escreve *sobre* o seu próprio passado? Essas questões nos orientaram na seleção dos gêneros discursivos e dos suportes que integram o espaço biográfico da escritora Eneida.

Segundo, considerando a ideia do espaço biográfico como o da morada da subjetividade, sugerimos a abordagem de uma pequena “região” que faz parte da configuração desse espaço/morada de Eneida, recortado a partir de suportes: o texto no arquivo, a entrevista e a carta, e que se encontram materializados nos seguintes suportes: a *Biografia do livro*, a *Autocrítica* e a *Carta-testamento* de Eneida. Uma observação adicional se faz necessária, a fim de explicitarmos a nossa escolha: se a ideia de morada da subjetividade reflete a ampliação do conceito de espaço biográfico, denotando a imagem de uma casa (ARFUCH, 2013), poderíamos seguramente dizer que estamos tratando de uma parte desse todo: por isso falamos em uma “região”. Nesse sentido, não estamos reduzindo o âmbito do espaço biográfico de Eneida, mas propondo, modestamente, analisar uma parte dele. Talvez a metáfora mais aproximada de nosso roteiro de leitura seja a imagem formada pela “sala” – representada pelo suporte *Biografia do livro*; o longo “corredor”, com os seus retratos e os da família emoldurando sua extensa parede lateral – a “Autocrítica”; e um “porão” – revelado na “Carta-testamento”, quase secreta (quem sabe um outro *eu* aí habita?). Ao propormos esse roteiro, fazemos a leitura da tonalidade e mesmo do sentido atribuído por Eneida à sua “vida” e, para tanto, consideramos as estratégias de autofiguração delineadas pela escritora e, num

inquietação. A cidade, então, como lugar de encontro com o Outro em sua alteridade mais enfática – étnica, linguística, cultural, sexual –, habitada por nomes – ruas, praças, bairros, monumentos, edifícios, lojas – em uma cartografia caprichosa que une eventos transcendentais da história com geografias remotas, que põe em diálogo heróis desconhecidos com artistas, poetas, santos, músicos, ofícios, herbários, em grupos ou bairros que lembram a enciclopédia chinesa de Borges” (ARFUCH, 2013, p. 30).

contexto mais crítico-teórico, a “*retórica*” apontada por Sylvia Molloy na escrita autobiográfica (MOLLOY, 2004). Desse modo, nos perguntamos: é possível identificar relevantes estratégias de autotransfiguração nesses outros textos que compõem o espaço biográfico de Eneida? Como aquelas estratégias se apresentam? Que elementos da retórica autobiográfica nelas se inserem e as constroem?

Feitas essas observações metodológicas, passemos agora aos cômodos de uma morada em construção.

3.1 A sala, o arquivo e a “Biografia do livro”

Em uma conferência proferida no dia 05 de junho de 1994, em Londres, por ocasião do colóquio internacional intitulado *Memória: a questão dos arquivos*, Jaques Derrida começa questionando-se acerca do porquê de reelaborar um conceito do arquivo naquela ocasião. Adicionalmente, propõe mais questões, tais como “[...] a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo? Como fazer as correspondências entre o memento, o índice, a prova e o testemunho?” (DERRIDA, 2011, p. 7). Interessa-nos reter aqui uma sugestão contida nas indagações do autor: a ideia de que o arquivo deve ser distinguido das formas a que o reduzimos: a experiência da memória, o retorno à origem, ao arcaico, ao arqueológico, a busca do tempo perdido, e de que seu conceito deve ser ampliado a partir daí. Para Derrida (2011), a condição do arquivo é a de ele ser a “*exterioridade de um lugar, [uma] operação topográfica de uma técnica de consignação, constituição de uma instância e de um lugar de autoridade*” (DERRIDA, 2011, p. 8, grifos do autor).

Como lembra o autor, arquivo vem de *Arkhe*, que designa

[...] ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico” (DERRIDA, 2011, p. 11, grifos do autor).

O arquivo implica, assim, não apenas em (res)guardar uma origem, mas nas regras de sua instituição e constituição (*nomos*, leis, regras). Desse princípio deriva a complexidade do poder daquele com autoridade *sobre* e *a partir* do arquivo, o arconte, com poder ancônico e poder de consignação, pois confiamos um objeto aos seus cuidados – a ele que formará o

arquivo. Por isso Derrida sugere o desenvolvimento de certa economia a partir desses poderes: “acumular de antemão um capital e preparar a mais-valia de um arquivo” (DERRIDA, 2011, p. 17).

Essas reflexões parecem se aproximar bastante da experiência dos “Arquivos implacáveis”, de João Condé, arquivos que nos revelam elementos importantes da *Biografia do livro* apresentada por Eneida nessa coluna da revista *O Cruzeiro*.

3.1.1 Arquivos implacáveis, Biografia do livro, de 1958


Figura 1 - Eneida nos *Arquivos Implacáveis*

ARQUIVOS IMPLACÁVEIS

JOÃO CONDÉ

BIOGRAFIA DO LIVRO

“Meu prezadíssimo João Condé:



Isso de contar histórias e estórias é natural a todo mundo. Quantas vezes você já ouviu pessoas muito simples dizerem: ah! se eu escrevesse a história de minha vida... Ou então: — Minha vida daria para se fazer um romance... Tôdas as vidas dão bons romances. Estou nesse caso e como me falta fôlego para o romance (Jorge Amado acha que estou na obrigação de fazê-lo) resolvi contar memórias da infância e da mocidade no livro que José Olímpio acaba de editar: ARUANDA.

ARUANDA é um livro de crônicas memorialistas. Vivi sempre intensamente; nenhuma das épocas de minha vida conseguiu desaparecer da minha memória, talvez porque eu tenha uma memória doentia. Por isso escrevi ARUANDA. Não quis sobrecarregar ou explorar demasiado a paciência do leitor contando-lhe tudo o que já vivi e senti nesta minha longa vida; daí ser meu livro magro e esguio. Você conhece o romance do húngaro Francisco Molnar, intitulado “Meninos da Rua Paula”, que esse grande e querido Paulo Ró-

nal traduziu para as “Edições Saraiva”? Pois posso lhe garantir que, se forças eu tiver e saúde houver, ainda hei de escrever um livro sobre os meninos da Rua Benjamim Constant, em Belém do Pará: meus irmãos e seus amigos. Os meninos húngaros eram pobres e nós ricos, mas há tantos pontos de semelhança que uma das crônicas de ARUANDA (“Muitas árvores”) foi escrita numa carta a Rónal, agradecendo sua tradução, que me comoveu e encantou.

Você sabe, meu caríssimo João, que eu trabalho demais. Trabalho e leio. Pouco tempo me resta para fazer literatura como eu gostaria que fosse a minha. Nunca escrevi nada para mim; escrevo para viver pelo que ARUANDA é, para mim, tarefa cumprida, desabafo realizado. Pude escrever esse livro dando-me imensa satisfação: é tão bom a gente lembrar. Os maus pedaços vividos só têm importância quando deixam marcas em nossos corpos, e eu precisava contar muito os meus.

Um abraço, João Condé, um abraço e esta amizade velha e rija da

Janeiro, 1958.

ENEIDA”

Fonte: Arquivo particular de Eunice Ferreira SANTOS, 2003.

A figura de João Condé tornou-se importante neste momento de nosso estudo justamente porque ele foi um verdadeiro “arconte”, no sentido derridiano do termo, ao organizar – através de aquisições, requisições e até mesmo furtos – centenas de bilhetes, cartas, manuscritos originais de livros de autores nacionais e internacionais, depoimentos, fotografias, caricaturas, desenhos, dedicatórias em centenas de livros e gravações. Sua casa,

na rua Voluntários da Pátria, no Rio de Janeiro, foi o primeiro lugar onde reuniu todos os *Arquivos*, em seu escritório. Com as sucessivas aquisições dos “Implacáveis”, Condé foi “obrigado” a transferi-los para outro lugar:

Dois fatores muito contribuíram para o progressivo e vertiginoso crescimento dos arquivos de Condé: primeiro, o fato de os *Implacáveis* terem ganho fama nacional e internacional, o que resultou na contribuição espontânea de dezenas de doadores; segundo, é que João Condé tornou-se, a partir de 1962, um infatigável viajante, com passeio anuais e até mesmo semestrais à Europa (seu filho mais velho, João Luís, estudava Desenho Industrial em Ulm, na Alemanha), e de cada viagem ele trazia novas peças para o seu museu, principalmente Portugal, onde ele é tão conhecido e seus arquivos tão famosos quanto no Brasil (SILVEIRA, 2001, p. 178).

Seus “Arquivos Implacáveis” guardam centenas de manuscritos originais de obras de autores brasileiros. Entre eles estão os manuscritos de *Estrela da manhã*, de Manuel Bandeira; de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; de *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo; de quase todos os romances de José Lins do Rego; de *O Galo Branco*, de Augusto Frederico Schmidt, entre outros. Condé tinha também pastas de cartas de muitos correspondentes, como de João Ribeiro, de Claudel, de Gilberto Freyre, de Aníbal Machado, de Felipe de Oliveira, de Álvaro Moreyra, de Murilo Mendes, de José Lins do Rego, de Graciliano, de Coelho Neto, de Cícero Dias (SILVEIRA, 2001).

Parte expressiva do acervo de João Condé foi por ele selecionado e registrado na coluna que tinha o mesmo nome de seu museu, *Arquivos Implacáveis*, publicada com regularidade na revista *O Cruzeiro*, entre os anos de 1952 e 1958. Tal coluna tinha uma sessão chamada *Biografia do Livro*, em que autores consagrados expunham seus depoimentos, confissões, memórias, alguns detalhes e curiosidades do processo de elaboração de suas obras. Além disso, a sessão era sempre aberta com a epígrafe construída pelo seu amigo Carlos Drummond de Andrade, legitimando a importância da coluna: “Se um dia eu rasgasse meus versos, por desencanto ou nojo da poesia, não estaria certo da sua extinção; restariam os *Arquivos Implacáveis* de João Condé” (ANDRADE, 1952, p. 91).

Por ela passaram diversos autores consagrados da Literatura Brasileira. Entre eles, Manuel Bandeira, que ali que aponta os motivos e os amigos – entre eles Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e João Condé – que o incentivaram a escrever e a publicar a sua autobiografia poética, intitulada *Itinerário de Pasárgada*, em 1954, tal como ele mesmo cita na entrevista:

Mas Condé, a história do *Itinerário de Pasárgada* está contada no próprio *Itinerário*: uma tarde, em Petrópolis, recebi a visita de Fernando Sabino, que me convidou a escrever as memórias de minha vida literária, qualquer coisa do gênero das de Spender, para uma revista que ele pretendia lançar em companhia de Paulo Mendes Campos (BANDEIRA, 1954, p. 21)

Outro escritor que apareceu na coluna de João Condé foi José Geraldo Vieira, que nela apresentou suas “confissões” sobre a publicação do livro intitulado *A carta a minha filha em prantos*, de 1946, fazendo questão de dizer:

A carta a minha filha em prantos me parece, em toda esta confissão sumária, uma absolvição difusa, com seu perfume onde aderem minhas saudades como os besouros e as mariposas nesta lâmpada que vai levando para o livro da Quaresma (VIEIRA, 1957, p. 63, grifos do autor)

Em janeiro de 1958, Eneida também concedeu seu depoimento à famosa coluna de João Condé, quando apresentou algumas explicações e motivos que a levaram a escrever e a publicar o livro *Aruanda*, por ela caracterizado como “um livro de crônicas memorialistas” (ENEIDA, 1958, p. 01).

Escrita na forma de uma carta endereçada ao seu “prezadíssimo João Condé”, nela há pequenos flagrantes que mostram detalhes de uma “imagem de si” construída por Eneida: ela se apresenta como uma pessoa qualquer, que sempre considera a sua vida digna de ser contada. Aliás, ao dizer isso com certa desvalorização de seu próprio projeto autobiográfico, é como se retirasse a narrativa vivencial de seu tradicional pedestal, quando indaga ao destinatário: “quantas vezes você já ouviu pessoas muito simples dizerem: ah! se eu escrevesse a história de minha vida... Ou então: – Minha vida daria para se fazer um romance... *Todas as vidas dão bons romances*” (ENEIDA, 1958, p. 1, grifos nossos). Embora esteja flertando com o romance, Eneida faz a opção pela narrativa de memórias, o que nos chama a atenção para a sua curiosa estratégia discursiva: ao despersonalizar a si e se colocar no mesmo plano de outras vidas, simples, legitima o ato de narrar a sua própria vida, abolindo um componente fundamental de sua relação com o leitor, “a distância estética” (ADORNO, 2003, p. 60)²⁵.

No “arquivo” de João Condé, logo de início, a autora paraense fornece detalhes sobre a importância de escrever uma obra em que a memória é acionada e contribui para a articulação dos eventos vividos, que são reconstruídos e reelaborados por meio da verbalização e da rememoração:

ARUANDA é um livro de crônicas memorialistas. Vivi sempre intensamente; nenhuma das épocas de minha vida conseguiu desaparecer da minha memória,

25 “Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas [...] a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que já lhe é subjacente, a negatividade do positivo” (ADORNO, 2003, pp. 61-62).

talvez porque eu tenha uma memória doentia. Por isso escrevi ARUANDA. *Não quis sobrecarregar ou explorar demasiado a paciência do leitor contando-lhe tudo o que já vivi e senti nesta minha longa vida; daí ser meu livro magro e esguio* (ENEIDA, 1958, p.1, grifos nossos).

Eneida descreve seu livro como “magro e esguio”. Não há por que lhe transferir a carga total do que foi uma vida intensa: eis o motivo da seleção efetuada, o porquê de escolher aquilo que devia “contar” ao leitor, selecionando os episódios autobiográficos – possivelmente ficcionalizados, como em todo relato vivencial – que compõem *Aruanda*.

O tema de sua “biografia do livro” é, portanto, *Aruanda*; ao falar dele, Eneida já revela elementos da chamada *retórica* autobiográfica – e, melhor ainda, do modo como ela atualiza essa retórica –, uma vez que a autora dá relevo aos períodos de sua infância e mocidade. Outro detalhe revelado na “Biografia do livro” é que uma das crônicas (a autobiográfica “Muitas árvores”) foi inspirada no romance *Meninos da rua Paula*, de Francisco Molnar: tal é a semelhança entre os meninos descritos no livro do escritor húngaro e os da rua Benjamin Constant, em Belém do Pará que somos levados a pensar na presença da intertextualidade entre esse romance e o processo criativo de Eneida, além de evidenciar um desejo da autora que nunca se realizou: escrever o romance *Meninos da rua Benjamim Constant*, a partir de – e sobre – seus irmãos e amigos (ver Anexo A).

No arquivo de João Condé, ressoam ainda alguns ecos que configuram a autoimagem que será recorrentemente afirmada por Eneida em suas crônicas e em seus relatos autobiográficos: a da escritora simples, como qualquer pessoa, pouco interessada em autopromover-se, pois jamais escrevera algo para si. Por outro lado, na contramão desse autorretrato marcado pela simplicidade, Eneida afirma que viveu sua vida intensamente, que possuía uma memória doentia, dada a sua força para não esquecer. Talvez por isso encontre satisfação em lembrar, pois “os maus pedaços vividos só têm importância quando deixam marcas em nossos corpos, e eu precisava contar os meus” (ENEIDA, 1958, p. 1).

Tal como o arquivo, a “Biografia do livro” de Eneida se coloca como a porta de entrada da morada de sua subjetividade (ARFUCH, 2013), sua sala, na verdade, em que somos apresentados, pelo arquivo de João Condé, ao cartão de visitas da autora: convidativo, mas enigmático o suficiente para nos incitar a entrar um pouco mais nesse espaço em construção. Afinal, quais foram os “maus pedaços vividos” e contados por Eneida? Em outras palavras, que cenas textuais compõem sua retórica autobiográfica, singularizando-a?

No arquivo implacável de Eneida, mostram-se duas noções importantes e que definem o projeto literário da autora. De um lado, usar a ficção, a fabulação, não significa afastar-se do propósito de contar a sua história. É *natural* a todo mundo; é uma prática coletiva. Portanto,

não há preocupação – tendência cada vez mais afirmada pelos autobiográficos, na atualidade – em opor rememoração e ficcionalização; ao contrário, os dois procedimentos se combinam, conjunção que está presente, por exemplo, na expressão “fabulação do eu”, de Sylvia Molloy (2003) no seu projeto literário. De outro lado, se as palavras de Eneida há pouco transcritas são indicativas do teor autobiográfico de *Aruanda* e de *Banho de Cheiro*, podemos dizer, a partir dessas palavras, que a escritora partilha uma certa noção, certo senso de “justiça” no que diz respeito ao campo das autobiografias, pois “todas as vidas dão bons romances”, inclusive a vida da autora. Não há aqui a crença de que só é digna de ser biografada a vida dos grandes nomes: esse direito seria de todos(as): todas as vidas têm momentos aventureiros, doloridos, tal como um romance.

O final da “Biografia do livro” possibilita-nos entender o porquê de Eneida cultivar e valorizar a memória, incluindo-a no projeto de lembrar e não esquecer os fatos que fizeram parte de sua vida: “Nunca escrevi nada para mim, escrevo para viver pelo que ARUANDA é, para mim, tarefa cumprida, desabafo realizado. Pude escrever esse livro dando-me imensa satisfação: é tão bom a gente lembrar” (ENEIDA, 1958, p. 1). O sentido de justiça anteriormente mencionado é como que complementado por certa noção de dever, um dever de memória, que emerge frequentemente em suas narrativas autobiográficas.

3.2 O corredor, a entrevista e a “Autocrítica”

Dos gêneros discursivos apontados por Arfuch (2010), destacamos, assim como a própria estudiosa, a entrevista, pois ela reúne tonalidades e valores biográficos. Além disso, desde seu nascimento incerto, a entrevista preserva e se encontra “ancorada na palavra dita” (ARFUCH, 2010, p. 151). Talvez daí retire sua autoridade, atuando como dispositivo performático que emoldura a imagem de si, desenhando verdadeiros retratos de si. Com efeito, a entrevista expressa sempre, em maior ou menor grau, a subjetividade da *pessoa* que fala de sua experiência. Por fim, à medida que implica a produção de um “retrato” por meio de uma construção discursiva, preenchida por detalhes admiráveis e identificáveis, ela está voltada a uma conclusão que pode ser apreendida na forma de um aprendizado, de um conhecimento de si. Ainda a propósito da entrevista, Arfuch (2010) observa que tal gênero biográfico

[...] mantém vigentes [...] os traços que talvez foram a chave de seu sucesso inicial: a ilusão do pertencimento, a imediaticidade do sujeito em sua *corporeidade*, mesmo na distância da palavra gráfica, a vibração de uma réplica marcada pela efetividade (a surpresa, a ira, o entusiasmo), o acesso à vivência mesmo quando não se fala da vida (ARFUCH, 2010, p. 154, grifos da autora).

Esses atributos nos permitem aproximar o gênero discursivo *entrevista* da imagem do *corredor* como parte do espaço biográfico de Eneida e nos possibilitam a leitura de sua “Autocrítica”. Tal leitura é metaforicamente construída a partir da composição de um corredor, pois o corredor de uma casa pode ser visualizado como o caminho reto, cheio de quadros e fotografias que caracterizam a subjetividade das pessoas que habitam a casa. É o caminho que leva aos outros cômodos, até chegar-se à cozinha e, por fim, ao porão. Com base nesta metáfora do corredor, e a partir do conceito de morada da subjetividade, iremos reconstruir o caminho das construções de imagens de si percorrido por Eneida em sua “Autocrítica”.

3.2.1 “Autocrítica”, jornal *A Província do Pará* em 03 de setembro de 1967.

Figura 2 - Trechos da “Autocrítica” de Eneida.



Fonte: Arquivo particular de Eunice Ferreira SANTOS, 2004.

A “Autocrítica” constitui um momento de reflexão da autora sobre sua trajetória, em que ela apresenta um balanço de sua vida; comenta a sua relação com os irmãos; expõe opiniões sobre a literatura brasileira e os autores consagrados; fala do momento político por ela vivenciado na década de 1930, no Brasil e fora dele; expressa-se acerca da relação com os colegas do jornal *Diário de Notícias* e sobre a importância de ter amigos; e tece comentários sobre o momento político da década de 1960, exatamente a época em que foi entrevistada (ver Anexo B).

Entretanto, logo no início do seu depoimento, é possível perceber que falar de si, para Eneida, é uma tarefa difícil. Seria penoso lembrar, reconstruir a própria história, recontar fatos que talvez fossem difíceis de lembrar, sendo preferível esquecê-los? Essa dificuldade talvez tenha levado a autora a criar, a fabular autoimagens, na medida em que a ficcionalização de si mesma implica a seleção dos fatos e das experiências (vividas ou “imaginadas”). O fato é que, na elaboração de sua grafia de vida – seja na crônica autobiográfica, seja na “Biografia do livro”, seja na “Autocrítica” –, não importa apenas o que Eneida vai contar, mas também o modo como vai contar, como se Eneida estivesse a fazer “travessias da identidade” (ARFUCH, 2010). Ou seja, foram várias as facetas compostas por Eneida ao longo do percurso da construção de sua subjetividade. Tal processo explicaria o porquê de, logo na abertura do texto, ela afirmar a dificuldade, honesta, da construção de sua própria autocrítica:

Fazer autocrítica é muito mais difícil do que se pensa, tentarei fazer a minha. É melhor errar fazendo alguma coisa do que não errar nada fazendo, diria um grande velhote, cujo nome não se pode citar nesta hora brasileira, porque dá IPM. *Todos os meus erros são perfeitamente explicáveis, partindo desse conceito* (ENEIDA, 1967, p. 1, grifos nossos).

Nas entrelinhas desse depoimento, está a dificuldade de assumir com as próprias palavras uma posição política em público, dado o momento histórico da ditadura instaurada em 1964. Lembremos que qualquer identificação com o “comunismo” marxista, implícito no signo do “grande velhote cujo nome não se pode citar”, poderia resultar num Inquérito Policial Militar (IPM). Assumir aquela identificação poderia comprometer aqueles e aquelas pessoas mais próximas: no caso de Eneida, a família. Nasceria aí a dificuldade acerca do que falar? Seria difícil, pelo receio de comprometer familiares e amigos, falar do passado e do lugar de origem, da terra natal? Apesar disso, ou por causa disso, diz-se “bairrista”, e reafirma logo em seguida: “sou profundamente bairrista. O mesmo velhote – já mencionado – disse que para alguém ser internacionalista precisa ser, inicialmente, nacionalista. Vou além: para ser uma coisa e outra devemos começar sendo bairristas” (ENEIDA, 1967, p. 1). Essa

declaração nos leva a entender boa parte dos temas de sua produção literária, particularmente das obras *Aruanda e Banho de Cheiro*. (Re)criar a terra natal na perspectiva de quem está “fora”, distante de Belém do Pará, não foi apenas uma opção de estilo ou o resultado da intenção de exaltar gratuitamente a sua terra, mas sim um gesto de reconhecimento e de uma autoafirmação “consciente e profund[a]” (ENEIDA, 1967, p. 1), pois é por meio da tematização da cidade de Belém que Eneida faz suas reflexões pessoais e existenciais.

Em outros momentos da “Autocrítica”, percebemos a inclusão proposital de outros assuntos, justamente para aludir a questões que foram muito caras à autora, tais como a sua mudança para o Rio de Janeiro nos anos 1930 e a separação de seu marido e de seus dois filhos, Lea Silva e Otávio Moraes, em razão da busca de “suas convicções”.

Considero-me uma mulher realizada. [...] Fiz o que faria ou fará qualquer criatura consciente: tracei uma linha, escolhi meu caminho e por ele vou indo. Difícil? Árido? Sim, mas com grandes vantagens: sempre estive de acordo com minha consciência, comigo mesma (ENEIDA, 1968, p.1-2).

No trecho acima, identificamos como um aspecto relevante da autoimagem construída por Eneida em sua “Autocrítica” (e no seu espaço biográfico, em geral), a consciência muito forte de seus atos, sem temer os caminhos difíceis e áridos que poderiam surgir em sua trajetória. Na modelagem de si empreendida por Eneida, essa “mulher realizada” foi a que deu suporte para confirmar a pretensão de seguir até o final de sua vida sem arrependimentos; ao contrário, sempre consciente dos atos tomados no passado. Outro ângulo relevante da autoimagem construída por Eneida, nos textos que compõem o seu espaço biográfico, é a convicção de que escrever literatura foi uma forma de transformar o jogo de interdições, de questionamentos e de tomadas de posição que a atravessou por toda a vida e que está presente em suas obras.

Percebemos ainda que, na(s) autoimagem(s) que Eneida vai construindo, em seus textos mais pessoais, ela não se refere apenas a suas tomadas de decisões, mas ao fato de que tais decisões não influenciaram sua relação com a família. Ela se coloca como uma mulher decidida, “sempre como atriz, nunca como espectadora” (ENEIDA, 1967, p. 2). Aqui, há a confirmação daquele aspecto de sua autoimagem referido logo no início: a autodesignação como uma mulher realizada é reforçada pelo sentido de protagonismo conferido pelo termo “atriz”. O emprego dessa metáfora, que está ligada ao teatro, apresenta Eneida como aquela que sempre foi dona de seus atos, de suas ações, de suas decisões, tomando parte ativa nos espetáculos do curso de sua vida. O próprio ato de escrever a sua “autocrítica” já aciona a ideia de que Eneida sempre recusou a posição de “espectadora”, pois ela é dona dos seus personagens e das imagens de si construídas ao longo desse documento. Talvez a opção por

escrever narrativas de cunho autobiográfico venha desse domínio, dessa potência que o autobiógrafo tem de controlar a narrativa de sua vida, ainda que isso se dê na forma de um estranhamento para consigo mesma, como se ela fosse um outro (ARFUCH, 2013, p. 49).

O que observamos na “Autocrítica” de Eneida – como um texto que compõe o seu espaço biográfico, é a presença de uma forma exacerbada de um eu que se constrói a partir do gênero da entrevista, pois esse gênero não escapa às construções de imagens performáticas, vendo-se no exagero uma “arma de defesa”, como é observado neste trecho: “Não fujo do meu caminho, não temo a realidade. Olho tudo de frente [...] *considero o exagero, em certos momentos, uma boa arma de defesa*” (ENEIDA, 1967, p. 1-2, grifos nossos). Ainda no tocante a esse suporte, elaborado no ano de 1967, é possível dizer que ele nos permite compreender o porquê da seleção de determinados episódios, fatos e lugares – entre outras “cenas primárias textuais” (MOLLOY, 2004, p. 33) – privilegiados por ela e incluídos em suas narrativas de cunho autobiográfico, enquanto outros são deixados na sombra. Dentre as cenas textuais que figuram em suas narrativas estão: o fascínio que tinha por tematizar a sua cidade natal, Belém do Pará; a relação com a família; a ênfase em suas amizades no Rio de Janeiro; os repetidos encarceramentos durante o Estado Novo. Todos esses “biografemas” são desenvolvidos e narrativizados por Eneida e assumem a configuração das imagens de si que a autora construiu ao longo de suas obras. Além deles, outros assuntos e eventos são privilegiados em sua grafia de vida: a entrada para o jornalismo (uma das suas paixões); o carnaval; sua posição e perspectiva diante da literatura brasileira do final da década de 1960.

Dessa forma, a entrevista como um “gênero biográfico” (ARFUCH, 2010, p. 156) afirma-se como um elemento importante e necessário para entendermos a composição do projeto autobiográfico da autora, porque representa um “jogo dialético” entre entrevistado e entrevistador, com intuito de modelar o discurso ali realizado e gerar na pessoa entrevistada a possibilidade de criação de si mesmo, transcendendo a mera narração de detalhes como exemplos úteis, admiráveis, passíveis de serem reorganizados em outros suportes. Assim, a entrevista de Eneida atua como mais um texto em que a autora exercita a construção de sua subjetividade.

3.3 O porão, a correspondência e a *Carta-testamento*

Conforme Eurídice Figueiredo (2013), a correspondência é outro gênero da escrita de si que apresenta um forte teor autobiográfico. No Brasil, tem sido cada vez mais frequente a publicação da correspondência entre escritores, embora não contemos com uma tradição de romances epistolares.

Para Figueiredo (2013), a correspondência é importante para conhecer as ideias, as opiniões, a interlocução – intelectual, amorosa ou de amizade – mantida por um escritor com seus pares e familiares. As cartas possuem, portanto, funções, tonalidades e valores biográficos e também permitem a identificação de (auto)biografemas, de elementos das estratégias de autofiguração e da *retórica* autobiográfica tal como atualizada pelo missivista, embora, a princípio, as cartas privilegiem aspectos mais ligados à dimensão privada e íntima do gênero.

Para Arfuch (2013), a dimensão privada e íntima das cartas é responsável por constituí-las como suportes em que se podem “mirar” diferentes tipos de sujeitos que se encontram nas margens, literal e literariamente. Conforme a autora,

Existem, portanto, diferentes tipos de assuntos nas margens: literalmente – e literariamente – nos rascunhos, naquelas inscrições que a mão nervosa deixou na borda branca do manuscrito, nas rasuras que marcam o passo hesitante de inspiração, seu contra-tempo, nos cadernos de notas, de viagens, da infância, que sem ter a retórica do diário íntimo guardam com ele um parentesco próximo, nos papéis perdidos e achados ou valorizados nos arquivos literários, *nas correspondências secretas que vêm à luz...* e até mesmo nos cartões postais que registram o traço fugaz de uma paisagem (ARFUCH, 2013, p. 22-23, grifos nossos).

Trata-se de um tipo de registro secreto, fugaz – “fragmentos de interioridade, de pensamento ou de experiência” (ARFUCH, 2013, p. 23) –, e que, por isso, (res)guarda *subjetividades* também secretas e fugazes.

Com efeito, como propõe Arfuch quando aborda o gênero da correspondência, a “Carta-testamento” de Eneida pode ser tomada como correspondência secreta que sai das margens e vem à luz, e que, além de registrar a hora fugaz de uma paisagem, revela outro tipo de sujeito: um sujeito à margem, que dá acesso à esfera dos seus segredos.

3.3.1 A “Carta-testamento”, de 01 de setembro de 1969

Figura 3 - Trecho da Carta-testamento, escrita por Eneida anos antes de sua morte

OTAVIO, LEA, GUILHERTE, MANDUCA

VOU ESCREVER SEM REVER PARA NÃO ME ACHAR BASTA

Todo dia acordo com um pensamento ou uma resolução: escrever uma carta-testamento. Claro que nada tem a minha com a de Otúlio. Mas preciso dizer coisas e lá vão elas: nenhum de vocês teve - felizmente - a noção de minha desastrosa operação no intestino. Puxa, sofri (aliás sofro, porque exercio vivaz); usei palavrões, tive raiva de mim mesma. Terminei meus dias (ponho o verbo no presente para não parecer "futurologia") tão cheia de dores que não cheguei à conclusão que foram dores que não sofri na infância, mocidade e mesmo no começo da velhice. Puxa como tive saúde. Como fui forte. Nunca pensei em morte, nunca cultivei sequer a ideia dela. Aliás não conheço coisa mais feia do que ela, a morte. Mamãe me ajudou muito. Quando minhas dores aumentavam e a tal colostomia me transformava a vida em pesadilha - chamava mesmo - por mamãe que me ensinava a ser egoísta na dor física. "A alegria se dá para todo mundo mas teletetas e dor - e se - silêncio. Pelo que - - - fiz - faço - assum e vou vivendo. Assim vocês nunca saberão como é cruel este meu fim de vida.

Boazinha nunca fui, como dizem. Com o que eu trouxe de mamãe e com o que me deu de força, o Partido Comunista procura ser apenas um ser humano cheio de ternura humana. Não amo o semelhante sem conhecê-lo bem. Ruins? Cheio de defeitos? Assim é que aceito a humanidade em geral e os homens em particular. Como meu pai não perdoou nunca. Pessoas que me fizeram um mal jamais perdooarei. Já que sempre evitei fazer mal a alguém.

Fonte: SANTOS, Eunice Ferreira. 2009.

A “Carta-testamento” foi escrita por Eneida em 1969, dois anos antes de sua morte. Esse documento nos permite lançar um outro olhar para o que significou a trajetória da escritora paraense. Trata-se de um suporte fundamental para compreender os seus últimos momentos de vida e que só se tornou público com a tese de doutorado de Eunice Ferreira Santos – na época de sua pesquisa, ela entrou em contato com o filho de Eneida, Octávio Moraes, que lhe doou vários documentos particulares, incluindo a “Carta-testamento” (ver Anexo C).

Eunice dos Santos narra da seguinte maneira um dos diálogos entre Eneida e Octávio, seu filho, acerca do assunto da carta:

- Fiz uma carta pra você. Está aqui – disse apontando a gaveta da escrivaninha.
 - Foi difícil escrever... Tem muitos erros... você perdoa os erros... você não pode ler esta carta agora. Vai prometer ler só quando eu morrer.
- Surpreso e emocionado, Octávio respondeu:

– Eu prometo fazer como você quer. Mas você não está sendo precipitada?!
 – Não. Você quer estragar meu testamento?
 O tempo e Octávio guardaram este segredo (SANTOS, 2009, p. 98).

Essa correspondência reside guardada no porão de sua morada e revela imagens de uma Eneida que já está no final de sua vida.

No início da missiva, Eneida recorre à ironia: como um artifício para chamar a atenção dos leitores da carta? Como uma tentativa de suavizar a contundência de sua confissão? A ironia se mostra na afirmação de que a sua “Carta-testamento” não tem comparação com a carta-testamento de Getúlio:

Todo dia acordo com um pensamento ou uma resolução: escrever uma carta-testamento. Claro que nada tem a minha com a de Getúlio. Mas preciso dizer coisas e lá vão elas [...]. Puxa, sofri (aliás sofro, porque escrevo viva); usei palavrões. Tive raiva de mim mesma (ENEIDA, 1969, p. 1).

O tom confessional é evidente, é claro, mas o que torna curiosa essa carta é que certos posicionamentos e decisões nela tratados também são apontados em sua entrevista, de 1967, porém com outros sentidos. Na “Autocrítica”, Eneida construiu a imagem de mulher realizada, decidida, que não voltava atrás, e que assim conduziu a sua vida. Porém, em sua “Carta”, a mulher forte admite que sofreu muito, e ainda sofre, porque escreve viva, e que teve raiva de si mesma, enquanto sofria. Na “Carta-testamento”, a personagem forte admite as dores por que passou, como se ali *quase* desabasse. Mas, depois de revelar as dores que sentiu e sente, a Eneida que tanto aprendeu com sua mãe e com seu pai volta a se mostrar: a dor deve ser vivida no âmbito privado, em silêncio; não há perdão para os que lhe fizeram mal. Não faltando também o que lhe ensinou o Partido Comunista, juntamente com sua mãe: a ternura, a humanidade.

Assim, tanto a “Autocrítica”, quanto a “Carta-testamento” constituem-se de forma contundente numa escrita reflexiva, numa escrita de si, embora construídas em suportes e em momentos diferentes. O reconhecimento de ter abandonado a sua família ao transferir-se para o Rio de Janeiro está presente em seu último escrito. Porém, não há arrependimento. Pelo contrário, não há mais espaço e tempo para isso, resta apenas acreditar que as escolhas tomadas no passado foram acertadas, porque conscientes, e, mesmo diante da incerteza ou da dúvida que faz a convicção balançar, resta seguir até o fim. As consequências de sua decisão não representaram uma questão negativa no curso de sua vida, pois “não houve nenhuma grandeza no que fiz na vida: adquiri uma ideologia, tracei friamente meu caminho e fui por ele certa de estar certa” (ENEIDA, 1969, p. 1).

Se a “Carta”, por sua vez, revela a dor física que ficou escondida dos familiares, e expõe uma Eneida sofrida e frágil, também exhibe a mulher forte – que teve muita saúde, que sofreu em silêncio (como a mãe lhe ensinara), que é terna e humana e que não é capaz de perdoar o mal que lhe foi feito. A “Carta” ainda nos permite perceber uma das motivações para a escolha da literatura e do jornalismo, pois, com a primeira opção, Eneida pôde escrever sobre temas que acreditava serem os mais coerentes com suas convicções existenciais e políticas, perspectiva também propiciada pelo papel privilegiado de jornalista: “nunca me considere grande escritora, mas sempre defendi o meu direito de escrever, dizer, opinar. Estou de corpo inteiro numa frase de Máximo Gorki: ‘Vim ao mundo para não me resignar’. Aliás, não é frase, mas linha de um de seus poemas” (ENEIDA, 1969, p. 1).

Como nos lembra Eunice,

Em março de 1971, após visitar Belém para realizar um antigo sonho, a instalação do Museu da Imagem e do Som (MIS/PA), Eneida volta ao Rio de Janeiro e sofre um derrame cerebral, permanecendo em coma por vários dias [...] Era o último porto em *Aruanda*

Octávio cumpriu a promessa feita há dois anos. Abriu a gaveta da escrivaninha e leu a carta. Depois a leram, também, Léa, Guilhito, Manduca [...] (SANTOS, 2009, p. 98).

A análise dos três documentos – a “Biografia do livro”, a “Autocrítica” e a “Carta-testamento”, configuram uma região do espaço biográfico da autora, região em que confluem imagens de si que se superpõem e se completam, assim como se superpõem às autoimagens construídas nas narrativas de *Aruanda* e de *Banho de cheiro*, completando-as. Esse diálogo entre os diversos textos – depoimento, autocrítica, carta, crônica –, que permite atar os fios soltos de cada um deles, marca fortemente a construção da subjetividade de Eneida entre o que escreveu no universo da literatura e a grafia de vida que esboçou nos suportes que materializam o seu espaço biográfico.

4 AUTOBIOGRAFEMAS E RETÓRICA AUTOBIOGRÁFICA DE ENEIDA EM *ARUANDA E BANHO DE CHEIRO*

É a partir das seguintes palavras de seu *amigo maior*, como Eneida costumava chamar Carlos Drummond de Andrade, que faremos a abertura deste capítulo: “Mulher que pretendia ser uma criação de si mesma. Jogou fora o Costa paterno, o Moraes de casamento para ser apenas Eneida, responsável e consciente dentro de sua estrutura emocional” (ANDRADE *apud* ALVARES, 2002, p. 668).

Essas palavras não foram ditas à toa, pois, diante do estudo do espaço biográfico de Eneida, observamos a construção não apenas de uma imagem de si, mas de outras autoimagens que pulsaram e se projetaram ao longo dos seguintes objetos: a “Biografia do livro”, a “Autocrítica” e a “Carta Testamento”, como visto anteriormente.

No entanto, não foi apenas nesse espaço que as autoimagens de Eneida se projetaram; elas também foram construídas em suas narrativas, por meio das lembranças e memórias de etapas de sua vida na cidade de Belém do Pará e no Rio de Janeiro. Etapas refeitas por uma mulher que escreveu e acumulou “aos poucos uma ampla e profunda experiência, amadurecida depois sem pressa, pacientemente, puxando pela memória raízes distantes, da infância, de outrora, para só então começar a narrar”, como disse Arrigucci Jr. a respeito de Rubem Braga (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 67). As autoimagens elaboradas por Eneida não são imagens fechadas, prontas e acabadas, compostas de fragmentos incertos, inconclusivos, incompletos, da vida de um adulto, fragmentos que são “puxados” pela memória, “compondo o *puzzle* de uma paisagem que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus, hiatos nas águas, rombos nos sorrisos” (NAVA, 1972, p. 41).

Tomamos como base a perspectiva de Sylvia Molloy (2004), para quem o uso da memória resulta na fabulação de um eu – ou em uma recuperação do passado – que seja satisfatória para o sujeito que rememora. Como veremos, a memória é abordada como objeto, como referência e, até certo ponto, como parte constitutiva das narrativas que compõem *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962), que Eneida utiliza como suportes para a *fabulação de si*, reconstruindo lugares, personagens ou pessoas, eventos, sensações e experiências, definindo, assim, os elementos centrais de suas estratégias de autofiguração e de sua retórica autobiográfica (MOLLOY, 2004). Sob esse ponto de vista, o passado evocado por Eneida em suas obras é ressignificado por autoimagens sustentadas no presente, ou seja, “a

imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede” (MOLLOY, 2004, p. 22).

Pautamo-nos nas autoimagens fabuladas por Eneida nas duas obras escolhidas conduzimos a nossa análise, que, por meio dos autobiografemas (MOLLOY, 2004), procura analisar as autoimagens pulsantes nas narrativas de Eneida. Chegamos, então, às seguintes questões norteadoras deste capítulo: quais são os componentes autobiográficos presentes em suas narrativas e como podemos entendê-los em *Aruanda* e *Banho de Cheiro*? Quais são as estratégias narrativas utilizadas por Eneida para inserir a sua escrita autobiográfica no momento histórico-cultural a que pertence? Quais os sentidos de escrever narrativas autobiográficas intercambiadas pela memória e que salientam temas como o período da infância, da mocidade, da ditadura na década de 1930 e dos encontros nas cidades de Belém do Pará e do Rio de Janeiro?

Como já indicamos, o livro *Aruanda* foi publicado no ano de 1957, pela editora José Olympio. Foi dedicado aos irmãos da autora – Manduca, seu companheiro de travessuras, e Guilherme, seu amigo de todas as horas (ENEIDA, 1957). Trata-se de um livro de crônicas autobiográficas organizadas por etapas da vida da autora: infância, mocidade e fase adulta. Para representar esses momentos da vida de Eneida, selecionamos as seguintes crônicas: “Promessa em azul e branco”; “Tanta gente”; “Amiga, companheira”; “Muitas árvores”; “Banho de cheiro”; “A revolução de 30”; “Delírio número um”; “Delírio número dois”; “Capítulo dos relógios”; “Companheiras”; “Amigo maior” e “Meu amigo José”²⁶.

Além disso, é importante salientar que a crônica intitulada “Banho de Cheiro” foi retomada tempos depois por Eneida e ampliada para um livro de relatos autobiográficos, o qual ganhou o mesmo título dado à crônica de 1957.

Banho de Cheiro, agora na condição de livro, foi editado em 1962 pela editora Civilização Brasileira, tendo sido dedicado à cidade natal de Eneida e à sua filha, Léa (ENEIDA, 1962). É uma obra de relatos autobiográficos estruturada em 21 (vinte um) capítulos e representa uma continuação do livro *Aruanda*, como atesta a própria autora. Desse modo, entendemos que os dois livros projetam autoimagens de Eneida e o fato de o segundo

26 Como questão metodológica relacionada ao estudo dos autobiografemas, é importante destacar que, para a análise das imagens de si e para a composição da retórica autobiográfica, selecionamos apenas as crônicas indicadas no texto acima, uma vez que se relacionam diretamente ao tema de nossa pesquisa, mas informamos ao leitor que o livro *Aruanda* possui um total de 18 (dezoito) crônicas, distribuídas de acordo com a seguinte ordem: “Promessa em azul e branco”; “Tanta gente”; “Muitas árvores”; “Amiga, companheira”; “Seu Lima”; “Banho de cheiro”; “A Revolução de 30”; “Delírio número um”; “Delírio número dois”; “Capítulo dos relógios”; “Pé de cachimbo”; “Companheiras”; “Clocló entre oceanos, mares e rios”; “Amigo maior”; “Insônia”; “Conversas de mulher”; “Argumento para um filme”; “Meu amigo José”.

ser a continuação do primeiro nos indica um processo de melhor acabamento conferido à imagem fragmentada de si construída por Eneida.

Um aspecto que nos chama a atenção, já no início de *Aruanda* e *Banho de Cheiro*, refere-se à forma como a autora utiliza a memória para reconstruir os fatos fabulados em suas narrativas; como ela recria formas, signos de seus primeiros rastros da construção de si.

Começemos com o texto que abre o livro *Aruanda*:

Quando foi mesmo que ela chegou pela primeira vez a meus ouvidos, não sei. Era apenas uma palavra, mas trazia um cheiro violento de terra e de liberdade, gosto de fruta madura, uma palavra apenas, porém usando paladar e olfato. Por que me embalava tanto como se fossem os braços de minha mãe? Pés se arrastavam, corpos dançavam, vozes cantavam e ela vinha clara e sonora, não se explicando nem definindo, mas evocando lembranças, saudades, passado, distante país, tempos idos, infância, mocidade, vida vivida (ENEIDA, 1957, p. 2).

A apresentação de *Aruanda* nos possibilita destacar logo de início o papel que a memória assume nas narrativas de Eneida, pois o sentido dado a ela nesse texto inicial não é o de ser o resultado de um ato fisiológico que evoca o testemunho fidedigno de um fato vivido. Há o reconhecimento e mesmo a aceitação da possibilidade de vacilar neste retorno, e isso aparece quando a autora busca lembrar o lugar de onde veio a palavra *Aruanda*: “[...] não sei” (ENEIDA, 1957, p.3). Mesmo assim, apesar de sua inconsistência, ela é fonte geradora de sensações e sentimentos, como podemos depreender de sua associação à figura materna: embalando a escritora como se ela estivesse nos braços de sua mãe, a memória é aquela que gera, que cuida e educa, e de onde partimos, por isso concede a liberdade. *Aruanda* é isso: memória criativa, signo que evoca um lugar psicologicamente distante no tempo e no espaço; essa distância é o que permite gerar o conhecimento trabalhado no material narrativo.

Ainda sobre o significado de *Aruanda*, Eneida intensifica a importância dessa palavra:

Todos moram em Aruanda, terra livre e bela, capital de sonhos, ambições e desejos. Que importa nela vivam também cobras, se ali cantam sabiás? Quem não mora em Aruanda quando dias e mais dias nos vão separando da mocidade, das ingenuidades primeiras, quando os descobrimentos se perdem na rotina do cotidiano e os espelhos anunciam que a vida está correndo, passando, com a certeza da morte que um dia chegará?

Que importa esse correr desenfreado de noites e dias, se mantivermos dentro de nós a vontade de luta, se continuarmos alimentando em permanente vigília nosso amor à vida, a nossos semelhantes, se soubermos guardar como uma arma a certeza de que moramos em Aruanda?

“De quando em quando eu venho de Aruanda.”

É dela que chegamos todos os dias para a conquista de nossas ambições. Às vezes voltamos apenas de pequeninas, insignificantes viagens, outras vezes deixamos lá, muito longe, aquilo que melhor possuíamos. Quando pensamos que tudo acabou, gastou, feneceu, a vida se encarrega de nos ensinar que recomeçar é um dever de todos os homens e que recomeçando estamos voltando de Aruanda, indo para Aruanda e somos heróis (ENEIDA, 1957, p. 3-5, grifos da autora).

Se concordarmos que *Aruanda* é um signo associado inicialmente à memória e agora, no trecho anteriormente citado, assume a condição de um lugar – para onde ela vai e de onde sempre retorna –, podemos seguramente dizer que é um lugar de memória, quase um refúgio para sua autora. Mas não é um espaço íntimo, pois há a presença de outros personagens. É quase uma cidade, imagem essa que representa um aspecto importante do projeto literário da autora: não expor apenas a sua história, mas as histórias de outros(as) que contam a sua também. E o reencontro com a liberdade não é apenas seu, é de todos que a conquistaram. Mesmo que a vida de Eneida tenha ido por percursos contraditórios e impeditivos, é na *Aruanda* de sua memória que está o seu porto seguro, lugar em que ela encontra liberdade. Por isso, ao lembrar-se do momento que passou na prisão do Pavilhão do Primários, em 1932, Eneida não lembra apenas a sua história, mas a de mulheres que também passaram por aquele momento de terror e horror, numa construção de estórias/histórias/memórias coletivamente vividas. É dessa vontade de liberdade que a autora constrói o desejo de recomeçar, “voltando de Aruanda, indo para Aruanda” (ENEIDA, 1957, p. 5), *Aruanda* que representa para Eneida um lugar de reconstrução, e, por que não dizer também, lugar onde nasce a poética de sua morada da subjetividade (ARFUCH, 2013).

Banho de Cheiro, como dissemos, é uma continuação de *Aruanda*. Eneida afirma isso nas primeiras linhas daquele livro, pois, assim como em *Aruanda*, ela constrói um levantamento de suas recordações, retornando inclusive à sua cidade natal. Mas essa volta a Belém do Pará se dá através da cultura, da comida, das ruas, das praças, das pessoas que fizeram parte de sua infância, de sua mocidade e, principalmente, através de um ritual muito popular em sua cidade, o “banho de cheiro”, definido por ela como “banho da felicidade”, que acontece toda véspera de São João. Eneida fará desse assunto a condição para escrever mais um livro de memórias:

O hábito vem de longe, de nossos antepassados índios ou de nossos primeiros caboclos? Não sei; mas cidadã de Nossa Senhora de Belém do Grão Pará, sempre gostei e sempre cultivei o banho de cheiro, mesmo agora, há tantos anos morando distante de minha cidade.

O banho-de-cheiro, ou banho da felicidade, deve ser tomado à meia-noite do dia 23 de junho, véspera de S. João. Dessa prática já falei em *Aruanda*, do qual este livro é uma continuação. Faço, em ambos, o levantamento de minhas recordações (ENEIDA, 1962, p. 1).

Mais uma vez, a memória é o ponto central que vai contornar as narrativas presentes nesse livro de Eneida. Uma memória que é individual e coletiva. Individual porque vai se referir a vários episódios de sua vida: episódios vividos quando era menina, criança em sua cidade; o período em que viveu no cárcere; a construção de suas relações com os amigos na

cidade do Rio de Janeiro. Mas também uma memória coletiva porque, ao lembrar-se do tempo de menina, lembra ao mesmo tempo de pessoas que chegavam para participar do “banho da felicidade”, com suas promessas.

Tenho sido sempre fiel à minha terra e ao meu povo. A conquista da felicidade é fácil; basta escolhermos um caminho, construirmos com as nossas mãos e o nosso raciocínio, pacientemente, a nossa consciência de viver. Considero-me uma mulher profundamente feliz; sei que o sou porque cedo tomei posse de meu destino e pela estrada escolhida caminho sem desfalecimentos. Mas jamais deixarei de dar, ao banho-de-cheiro de minha terra, uma pequenina parcela na construção de minha felicidade. Daí o nome deste livro (ENEIDA, 1962, p. 2).

O *eu*, constituído e exposto logo na apresentação da obra, é a representação de uma pessoa profundamente feliz. O advérbio de intensidade, “profundamente”, é explorado na sentença como um marcador da fala de um sujeito que é convicto de suas decisões e de que tais decisões o levaram para o caminho da felicidade. Além disso, esse sujeito nos apresenta os motivos pelos quais se tornou feliz: primeiro, traçou um caminho e por ele foi até o final, por ser dono do seu próprio destino; segundo, porque nunca deixou de mencionar a sua terra, sua gente, seus costumes, sua cultura, nas narrativas que compôs, fator que também contribuiu para uma parcela de sua felicidade. No dizer da própria autora: “banho-de-cheiro de minha terra, uma pequenina parcela na construção de minha felicidade. Daí o nome deste livro” (ENEIDA, 1962, p. 1). A partir dessa afirmação, retirada da apresentação do livro de Eneida, encontramos facilmente a relação do título do livro com as narrativas que o circunscreveram. Ou seja, as histórias fabuladas nesta obra são, também, as histórias que construíram as imagens que irão se sobressair ao longo do livro. A ideia da construção da imagem de si que se dá ao público, com a presença de outros personagens, parece ganhar um melhor acabamento no trecho que apresenta a sua proposta de organização do livro *Banho de Cheiro*:

Fatos, personagens, histórias, contam aqui um pouco de minha vida sempre vivida em profundidade. Não pretendo escrever memórias acompanhando no tempo tudo o que vi, senti, sofri. Para quê? O melhor é deixar apenas pequeninos trechos, fazer o levantamento de lembranças mais profundas, ocorrências gravadas na memória. Geralmente os memorialistas temem recordar cousas banais. Este é um livro banal (ENEIDA, 1962, p. 2).

No trecho acima, a autora aponta uma síntese do que foi o livro *Banho de Cheiro*: “Fatos, personagens, histórias, contam aqui um pouco de minha vida sempre vivida em profundidade” (ENEIDA, 1962, p. 2). Mais uma vez a memória é o objeto, é a referência, é parte constitutiva e matéria que molda os acontecimentos das narrativas presentes na obra. No entanto, percebemos um diferencial no olhar de Eneida sobre o passado, quando ela afirma que não vai escrever um livro de memórias voltado para um passado acompanhado por um tempo que reproduz tudo que ela viu, viveu ou sofreu. Talvez o que Eneida esteja propondo é

justamente um contraponto, um contradiscurso na maneira ou na forma como ela (re)escreve a memória: ela não vai escrever da forma com que outros autores organizaram as suas memórias, sequencialmente e procurando elaborar um amplo painel de suas vivências e experiências mais significativas, como José Lins do Rego, em *Meus verdes anos* (1956).

Outros signos – ou autobiografemas –, como episódios da infância e da mocidade, são importantíssimos para pensar as temáticas fundamentais de suas crônicas; ou seja, a infância e a mocidade no trânsito que é ser e estar entre Belém do Pará e o Rio de Janeiro do início do século XX.

Em Aruanda o lírio e as estrelas brilham com maior intensidade, porque tomamos parte direta na construção de toda a paisagem.

“Quando eu abro a minha Aruanda.”

É o que quero fazer com este livro: abrir a minha Aruanda, meu passado e meu presente, para que ela deixe de ser apenas minha e se torne de todos, pois que para mim nada existe de meu: a própria vida é um grande bem coletivo (ENEIDA, 1957, p. 2-6, grifos da autora).

Poderíamos dizer que aqui há a confissão de suas pretensões ao escrever *Aruanda*, o que nos possibilita afirmar a presença de um elemento fundamental da construção autobiográfica elaborada por Eneida: a estratégia discursiva adotada por ela é a de escrever sobre si para o coletivo (todos), como se, por meio dessa estratégia, tornasse a sua vida um bem coletivo.

Desse modo, as estratégias de autofiguração de Eneida constituem-se em marcas e traços que atuam na configuração de Eneida como *persona* na relação com outros personagens, quase “despersonalizada” de si, por assim dizer. Não há a preocupação em legitimar seus escritos apelando para um discurso que faça coincidir a sua vida com a enunciação feita por ela em *Aruanda*. Há, isto sim, uma abertura para a criação, que permite amenizar a oposição entre público e privado em sua obra, pois, ao abrir a sua “Aruanda”, a sua vida, o seu passado, as suas lembranças, as suas experiências para os leitores, Eneida propicia o desnudamento de uma vida particular marcada por histórias, fatos, personagens, o que a torna pública, coletiva, por meio da literatura, “para que ela [Aruanda] deixe de ser apenas minha e se torne de todos” (ENEIDA, 1957, p. 3). O espaço privado, torna-se público em sua literatura de cunho autobiográfico, lembrando o que diz Arfuch a respeito da literatura autobiográfica: “a especificidade dos gêneros literários autobiográficos [começa a se delinear] na tensão entre a indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna, [...] com o novo espaço social” (ARFUCH, 2010, p. 36). Ou seja, esse espaço frágil, de contaminações, de alterações e instabilidades das escritas de si, é resultado da condição

moderna, na qual o espaço público é contaminado pela privacidade e as fronteiras entre esses dois lugares de enunciação do discurso se tornam linhas tênues.

Retomando o que dissemos anteriormente sobre as particularidades da escrita autobiográfica de Eneida, repetimos que ela escolhe um outro caminho – que não é o da linearidade e o da completude – para escrever as suas memórias: “O melhor é deixar apenas pequeninos trechos, fazer o levantamento de lembranças mais profundas, ocorrências gravadas na memória” (ENEIDA, 1962, p. 1). Tal caminho é o que compõe e orienta a organização do livro *Banho de cheiro*. Um livro de caráter disperso, com narrativas fragmentadas de uma vida construída em pedaços, dando-lhe uma aparência de descontinuidade. Porém, essa descontinuidade tem uma organicidade, proporcionada pelas temáticas que envolvem as narrativas, como o convívio com a família, pai, mãe, irmãos; e a vida no cárcere, construindo amizades dentro da prisão: com Graciliano Ramos, Nise da Silveira, Álvaro Moreyra e Eugênia Álvaro.

Apesar de seus constantes alertas, Eneida se considera uma memorialista e, como tal, vai partir de eventos banais para compor o seu livro. Mas esse banal é um traço que acompanha os seus dois livros de memórias, *Aruanda* e *Banho de Cheiro*. Talvez esteja aí, na escolha do banal, a maneira que ela encontrou para escrever suas crônicas e relatos autobiográficos, como ela própria afirma: “Geralmente os memorialistas temem recordar cousas banais. Este é um livro banal” (ENEIDA, 1962, p. 2).

Após iniciarmos este capítulo apresentando as ponderações retiradas dos textos de abertura dos dois livros de Eneida, passamos aos relatos e aos pedaços de experiências que dão corpo à sua “vida”.

É fundamental percebermos que Eneida organiza as suas obras a partir das autoimagens e fabulações do eu construídas em suas narrativas com específicas estratégias textuais e com um estilo próprio. Dessa forma, Eneida projeta etapas de sua vida nas duas obras a partir dos seguintes autobiografemas (MOLLOY, 2004): a) o tempo da infância, em que os autobiografemas são a *ficção da infância* (MOLLOY, 2004), o romance familiar, os lugares da memória, os tipos populares da cidade e a vida nos colégios; b) o momento da mocidade, caracterizado por sua relação com a mãe, a cumplicidade com os irmãos e a

formação na faculdade; c) e o período da vida adulta, projetada pelos autobiografemas relativos à formação intelectual (militância e as prisões) e à vida com os amigos.

Desse modo, começamos pela primeira etapa da *retórica* autobiográfica de Eneida: a infância. Para reconstruir esse período na vida de Eneida, selecionamos as seguintes crônicas do livro *Aruanda*: “Promessa em azul e branco”, “Tanta gente”, “Amiga, companheira”, “Muitas árvores”, “Banho de cheiro” e “A Revolução de 30”. Ainda para esta etapa, destacamos na obra *Banho de Cheiro* os capítulos 1 a 10. Ressaltamos que o autobiografema que define essa etapa é a *ficção da infância*.

É a partir das “primeiras lembranças” que Eneida abre os seus dois livros, pois, para ficcionalizar a infância, a autora apresenta os primeiros temas que fizeram parte de sua vida: a evocação das origens, a família (nas palavras de Sylvia Molloy, o romance familiar), os primeiros atos e gestos significativos; enfim, os primeiros momentos, aqueles que, no presente da escrita, o autobiógrafo considera tão relevantes que são escolhidos para iniciar o relato. Com efeito, “a primeira lembrança constitui uma espécie de epígrafe, uma autocitação que, embora não resuma a essência do que está por vir, aponta nesta direção” (MOLLOY, 2004, p. 309).

Logo na primeira crônica do livro *Aruanda*, intitulada “Promessa em azul e branco”, fica evidente o ato de narrar eventos que relembra/reinventam momentos significativos da infância e episódios do seu passado, como a promessa, feita por sua avó, de que a narradora vestiria roupas azuis e brancas até a sua mocidade.

As cenas são compostas como se emergissem da memória do tempo de menina. Naquele tempo, ela se questionava sobre o porquê de usar roupas que tinham apenas duas cores:

Perguntei à minha mãe, sempre pronta a responder às minhas perguntas: – Foi uma promessa. Seu pai andou mal, muito mal, quase morria e sua avó fez uma promessa a N. S.^a de Nazaré: se ele sarasse, se vivesse, você – que acabava de nascer – vestiria até os quinze anos, somente vestidos azul-claros e brancos (ENEIDA, 1957, p. 5).

Aqui, temos o motivo pelo qual a autora deu o título à crônica e a explicação sobre como a promessa feita pela avó está interligada à história de sua vida. Dessa forma, a construção da vida individual de Eneida, pela escrita, apoia-se no mundo referencial, entendendo por referenciais os dados sensíveis de uma “realidade” verificável. Entretanto, ao evocar um dado verificável, Eneida passa a reinventá-lo, preenchendo-o de novos significados, reconstruindo a memória por meio da imaginação e da criação.

Não podemos nos esquecer, entretanto, de que a ação da memória é fundamental na crônica de Eneida, uma vez que, por meio dela, são apresentadas questões que repercutem por toda a narrativa, como podemos observar no trecho a seguir:

Por que sou capaz de lembrar assim fatos de épocas longínquas? Por que a qualquer momento uma estória qualquer se presta à ressurreição de atos, vozes, gestos, e até mesmo olhos, narizes, cabelos, mãos, coisas que nenhum retrato guardou e que tomaram parte ativa na minha vida passada? Por que está tudo assim guardado em mim? Nem sequer preciso fechar os olhos para encontrar figuras de minha infância; nada preciso para recompor hoje – tantos anos depois – gestos, palavras, comportamentos (ENEIDA, 1957, p. 4).

Tais questionamentos nos possibilitam entender que há um ponto de interseção entre fatos passados da vida de nossa narradora e os fatos presentes, sendo novamente intercambiados pela memória no presente da escrita. É justamente a partir dessas dúvidas presentes no texto de Eneida que somos levados a perceber a ação da memória, pois, para o autobiógrafo, lembrar tempos passados no momento da escrita caracteriza rememorar e reelaborar temporalidades.

Assim, começar a narrativa dando ênfase à infância também reforça o caráter autobiográfico do texto, pois este momento da vida da personagem, na estratégia narrativa elaborada por Eneida, resulta do diálogo entre o *eu* que narra e o *eu* da criança no passado, criança esta (con)figurada por meio da recordação e da imaginação.

O que relembro hoje é realmente minha infância ou colaboro com minha imaginação? Estou vestindo agora com roupas novas, minhas velhas lembranças ou estão elas com a mesma roupa do momento em que ocorreram? Vivi tudo o que relembro? [...]

Sim, sim, recordo muito bem: vestia apenas azul-claro e branco e, de início, minha infância turbulenta e sadia não prestou nenhuma atenção ao fato. Um dia, naturalmente, uma outra menina ou talvez a governanta ou – quem sabe? – a professora, chamou-me ao conhecimento dessa prisão. Isso naturalmente deve ter acontecido no momento em que nascia a minha vaidade (ENEIDA, 1957, p. 4-5).

Questionamentos como esses reforçam o jogo que envolve o tempo nesta narrativa, pois os fatos lembrados nesse momento podem ser tomados como memórias – parcialmente esquecidas, parcialmente lembradas. Assim como todas as memórias, o tempo de criança não é apenas inerentemente instável, tampouco é contínuo, e o mais importante é *como* os fatos relativos a esse tempo são lembrados. Assim, torna-se relevante salientar que a reconstituição da infância da narradora é a de um tempo de alegrias e plenitude, de uma infância feliz, apesar do suposto sentimento de “prisão” provocado pela promessa de vestir roupas de uma mesma cor até a sua mocidade:

Em mim nenhum sofrimento; vida alegre demais, infância demasiadamente bela, correrias, quedas, patins, saltos de corda, bicicletas, estórias da iara e do boto, livros maravilhosos feitos na França falando da Bela Adormecida, do gato de botas; o

encontro com as letras, a dignidade conquistada: – Agora eu sei ler; – descoberta de palavras, sons, o primeiro mapa-múndi (ENEIDA, 1957, p. 8).

Esse trecho da narrativa nos revela como foi a infância da autobiógrafa – uma criança burguesa para os padrões das famílias belenenses, pois tinha contato com livros importados “feitos na França”. No presente da escrita, mais importante do que pensar em sofrimento e narrar de forma angustiante o episódio da promessa da sua avó, é destacar que as lembranças rememoradas trazem momentos de uma infância feliz: “Que importava àquela infância tão bela a existência de vestidos verdes, amarelos, vermelhos? Outros corpos que os vestissem. Para quê sofrer?” (ENEIDA, 1957, p. 9).

Além dessa imagem de felicidade e plenitude, as primeiras lembranças de Eneida revelam outro autobiografema dessa etapa: *os tipos populares* da cidade, caracterizados em sua narrativa. Assim é “Tanta Gente”, uma das crônicas em que se pode observar de forma contundente a presença de um elemento das autobiografias contemporâneas e que é um traço, por assim dizer, da escrita de Eneida, qual seja, “um olhar sobre o outro culturalmente afastado” (KLINGER, 2012, p. 10).

Nesse caso, há uma preocupação pragmática na narrativa, direcionada a dar vida à história dos tipos populares que habitam o tempo da memória da autora, em particular seu “tempo de menina” – mais um motivo para que ela revise e reviva a sua memória. Esse movimento nos sugere que o presente da autora é como se fosse um “gatilho”, pois, mesmo andando pelas ruas do Rio de Janeiro, um esbarrão em pessoas arrastando trapos, descalças, roucas, “todos vivendo além da fronteira da razão” (ENEIDA, 1957, p. 14), aciona a sua memória e a conduz ao seu tempo de menina.

Mas qual o sentido desse movimento? Para que voltar ao passado? Há uma confissão de culpa ao final da crônica, seguida de um desejo de remissão: há primeiramente o reconhecimento da maldade praticada na infância contra aqueles que, naquele tempo, viviam “além fronteira da razão”, e, em seguida, a solicitação de compreensão diante de tais atos, dada a dificuldade de “convencer uma criança feliz de que há gente desgraçada” (ENEIDA, 1957, p. 22).

Quais foram as maldades praticadas pela autora/menina naquele tempo? Elas fazem parte e constituem o tempo de sua infância, que também é um tempo da cidade: Belém, no início do século XX, que, embora fosse uma cidade moderna em função do período de *Belle Époque*, ainda guardava em seus bairros fragmentos dos tempos de cidade pequena, representado em “Tanta gente” pela presença de seus “tipos populares”: mulheres negras, caolhas, que falam sozinhas; andarilhas, alcóoltras, mulheres violentadas que

enlouqueceram... De qualquer maneira, personagens que haviam sofrido algum tipo de trauma e que eram, por isso, motivo de piadas e gozações, e até mesmo de apedrejamento.

Da narrativa de “Tanta gente”, destacamos as personagens “Madame Urubu”, “Laurista”, “Peixe Camarão” e “Arantes”, como os “outros” afastados culturalmente.

“Madame Urubu”, a mais serena e a menos desgraçada de todas, não possuía destino, estava sempre em mudança. Carregava uma trouxa nas mãos em sua procura diária por uma nova moradia. “Se eu quisesse hoje fazer um comentário geral, poderia dizer que Madame Urubu é como muita gente que conheço. Nunca sabe onde está, onde fica, para onde vai. Madame Urubu podia bem ser um *símbolo*” (ENEIDA, 1957, p. 16, grifos nossos).

“Laurista” era a alcunha dada a uma senhora por seu conhecimento, devoção e idolatria ao político candidato a governador do estado do Pará, Lauro Sodré, que foi eleito em seguida, em 1917. Como fica explícito na narrativa, Laurista havia se perdido para o álcool. É ela que nos apresenta ao poema “Ahasverus e o gênio”, de Castro Alves, declamado em sua língua, tão “estranha” como a de Madame Urubu: “– Sabes quem foi Assaferus, o mísero prieto que trazia na fonte o cilo tró?” (ENEIDA, 1957, p. 18). A confusão deste texto é desfeita após lembrarmos que o poema de Castro Alves é sobre um mísero judeu, eterno viajante, espantado, a fugir de tenda em tenda. Então, se “Madame Urubu” está com uma trouxa na mão, sempre de mudança, nunca sabe onde está, onde fica e para onde vai e, finalmente, pode ser um *símbolo*, ela é a representação de Assaferus declamado por Laurista, identificação permitida pelo diálogo intertextual com o poema de Castro Alves.

“Peixe Camarão” era um tipo popular que é descrito a partir de sua condição de “ictio-antropo-morfo”. Diferente da figura do lobisomem, que tem sua mutação marcada pela lua cheia à meia noite, “Peixe Camarão” era um vendedor português de camarão:

Amanhecia um homem normal, com o dever de alimentar a família. Saía cedo com seu cesto a negociar peixe e camarão. Mas como em cada botequim que encontrava, um apêlo lhe surgia e uma pinga era tomada, às doze horas desaparecera o honrado português das primeiras horas da manhã. Agora era um ébrio que, com a cesta vazia continuava gritando com a voz pastosa, enquanto se arrastava vermelho, sujo, levando pedradas (ENEIDA, 1957, p. 19).

A metamorfose então se completava. Todavia, se, por um lado, esse era o motivo de sua exclusão e apedrejamento, por outro, era a forma de incluí-lo na rotina de todos. A “ictiomorfose” de “Peixe Camarão” era um marcador de tempo: “– É meio dia. ‘Peixe Camarão’, coitado, já está bêbado” (ENEIDA, 1957, p. 20).

“Arantes”, como todos a reconheciam, era uma mulher, “a figura mais bela, aquela que jamais esquecerei nesse grupo desgraçado de personagens populares da minha cidade”

(ENEIDA, 1957, p. 20). Era chamada assim porque, em contato com um vento forte capaz de levantar sua saia e a de outras mulheres, ela gritava “– Cuidado, cuidado, segure bem a sua saia. O Arantes já chegou. O Arantes está aí, o Arantes está solto” (ENEIDA, 1957, p. 21). A narrativa que se segue a partir daí, e sobretudo os diálogos apresentados, vão personificando o vento como “o Arantes”, usando de prosopopeias para humanizá-lo, como “malvado”, “traíçoeiro”, “violento”, ao ponto de a “Arantes” ter de lhe pedir piedade quando, possuída por enorme angústia, lutava para segurar o seu vestido contra a força do vento. Havia, por outro lado, uma preocupação por parte daquela mulher para com as outras; ela contava sobre “o Arantes”, aconselhava, mas todos riam: ela havia enlouquecido.

Não há um excesso de conhecimento factual na construção desses personagens, mas a maneira como Eneida os descreve nos indica a existência de uma profundidade antropológica, colhida da memória de como as pessoas afastavam culturalmente o outro por meio de práticas de apelidar quem, presumidamente, era tomado como louco na cidade. A narradora tem todo o cuidado em não negar o caráter muitas vezes ofensivo de suas próprias brincadeiras de infância; entretanto, no presente da escrita, coloca-se em uma posição de não saber tudo acerca do outro, de não presumir nada acerca de sua conduta, de modo a construir uma descrição o mais aproximada e aberta possível daquelas figuras. O recurso à descrição do encontro com esses personagens pelo viés de uma criança que não vê maldade nos apelidos e desconhece as suas razões, a exposição dos diálogos que muitas vezes parecem se dar em outras linguagens – como as prosopopeias da “Arantes” –, acabam por sugerir o trauma profundo responsável pelas desgraças daqueles tipos, causando certa expectativa e angústia no leitor – o que se intensifica mais e nos permite entender o porquê da necessidade de voltar ao passado.

Com efeito, há nessa narrativa uma nova proposta de (re)construção da infância e da construção da identidade da narradora. Trata-se de uma identidade que caminha de um início mais ameno, ainda preso às visões “paradisíacas” do tempo da infância, e que avança no sentido da recuperação dos personagens culturalmente afastados, habitantes do além dos limites da razão, desviantes, por assim dizer. O lugar da narradora é espaço reconstruído a partir do presente da autora desde os confins de sua memória, a partir dos quais ela se coloca na crônica como personagem: ela está entre as crianças que riem dos tipos populares daquela época. Todavia, ao rememorar e recuperar a história do outro – aqui representado por “Madame Urubu”, “Laurista”, “Peixe Camarão”, a “Arantes” e tantos outros e outras –, há não apenas a construção da crônica como forma autobiográfica, mas também como lugar para

fazer justiça àqueles personagens: nesse movimento se constrói todo o processo de remissão da autora a partir de seu pedido de desculpas, quando reconhece: “fui muito má para eles, eu sei agora” (ENEIDA, 1957, p. 22).

O movimento de construção de si é aí um movimento de ressignificação do outro a partir de uma (re)orientação que se dá no momento da escrita, como uma autoavaliação, uma autorreflexão sobre a vida reconstruída no momento em que o sujeito escreve, como afirma Sylvia Molloy (2004, p. 229): “tanto a autobiografia quanto a biografia se referem a vidas passadas e implicam, de uma forma ou de outra, uma reavaliação destas vidas”.

Ainda na mesma etapa de sua *retórica* autobiográfica, é possível destacar um autobiografema importante para nossa análise e que diz respeito aos “lugares da memória”: a cidade de Belém e a rua onde morou e em que passou os primeiros momentos de sua vida, bem como a imensa casa – ou melhor, o palacete, como ela o caracteriza –, são retratados em suas narrativas.

Eram de mármore branco as escadarias que subíamos e descíamos correndo, na casa-grande onde nascemos – o nosso mundo – cercado de jardins e, aos fundos, o imenso quintal. As escadas brancas nos levavam para outro país, para a rua, aquela pacata rua chamada Benjamim Constant, em Belém do Pará, que para nós parecia apenas um trecho sem importância, diante de nosso mundo povoado de tanta gente, muitas árvores (ENEIDA, 1957, p. 23).

A história da casa e a da rua se confundem com a história de vida da autobiógrafa, tanto que, mais tarde, no livro *Banho de Cheiro*, logo em seu início, são retomadas cenas que retratam a importância desses “lugares da memória” da narradora, caracterizando o seu tempo de menina. E a narradora se pergunta sempre, em seu presente: “Por que até hoje carrego comigo esse mundo da infância, no qual as palavras deixaram marcas, ficaram gravadas em minha memória?” (ENEIDA, 1962, p. 37).

Então, os lugares da memória da autobiógrafa se tornam territórios de suas lembranças, pois a rememoração da rua Benjamin Constant e da casa, bem como os tempos de menina nesses espaços, leva-a à composição dos lugares comuns e estáveis para suas primeiras lembranças.

Para casar, meu pai resolveu comprar um terreno e nele mandar construir uma casa, ou melhor, um palacete. Custou a encontrar o que queria, mas afinal achou, na Rua Benjamin Constant, o terreno enorme – quase um quarteirão – com uma mangueira tão grande e tão gorda que prometia a todos e a todos dava, sombra, amor, acolhimento. Justamente por essa mangueira, comprou ele o terreno.

[...]

Antes do palacete soberbo, com seus jardins e seu enorme quintal, ali era um terreno baldio e, ao fundo, sob a sombra de orgulhosa mangueira, uma cabocla vendia tacacá e açai. Cresci com essa narrativa e quando chegaram os primeiros sonhos, as primeiras descobertas, as exclamações acompanhadas de arregalar de olhos e bater apressado de coração, as primeiras dúvidas, elas que nos tornam ávidos para

aprender a vida bem depressa, esperei ver, num pôr de sol ou numa noite de lua, aquela cunhã (ENEIDA, 1962, p. 7-19).

Esses lugares comuns rememorados pela autobiógrafa direcionam para o encontro entre ela e sua cidade, Belém do Pará, narrado como uma de suas primeiras lembranças nas páginas da crônica “Banho de Cheiro”:

São João é personagem de minha infância; de São João eu sou velha e dedicada amiga.

Aprendi a amá-lo muito cedo. Creio mesmo que ele deve ter sido um dos primeiros amores de minha vida, e ora contarei porque São João e eu somos tão íntimos: em minha terra, na longínqua e amada cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará, há uma prática extremamente bela e perfumada, que se chama o banho de cheiro ou banho da felicidade (ENEIDA, 1957, p. 5).

Ainda descrevendo a sua cidade e exaltando a sua intimidade com ela, o que percebemos é que, no livro *Banho de Cheiro*, a autobiógrafa dedica um número maior de páginas para rememorar a terra natal, dispondo todo o capítulo 3 do livro para esta temática e para relembra e visitar, como se ali estivesse, a sua Belém do Pará:

Aqui é o Museu Emílio Goeldi; menina, eu me extasiava diante das gaiolas dos pássaros, das jaulas dos animais, dos mostruários que Goeldi, o cientista, criou e organizou em 1894. Agora, depois de anos e anos de abandono, o Museu Goeldi é outro, claro, limpo, com seus novos mostruários. Há ainda muitos objetos que são do meu tempo de menina. [...] Todos têm uma lenda a contar, uma estória que vem do fundo de minha infância, estórias contadas por meu pai ou pela velha Marcolina, a lavadeira, que conseguia a maravilha de narrar, para meus ouvidos atentos e meus olhos curiosos, lendas amazônicas, mostrando ilustrações francesas em livros de estórias de Perrault e Madame de Angoulême.

[...]

Tudo nesta cidade onde nasci é parte poderosa, eloquente na minha vida. Paisagens, personagens, ocorrências. Tanta coisa para contar. Nem falei no Bosque Rodrigues Alves com sua flora riquíssima, suas árvores imensas, seus recantos parecendo misteriosos. Não falei da Cidade Velha, onde a Catedral é a voz de nossos antepassados; o Teatro da Paz, tão belo. Das praias: Chapéu Virado, Mosqueiro, Murubira ou, mais perto, Icoaraci.

Não falei de tanta coisa.

Que importam os limites do Estado do Pará se para mim, ao norte, sul, leste, oeste, ele é todo limitado pelo meu grande amor? (ENEIDA, 1962, p. 11-18).

A evocação da cidade natal, das comidas típicas, das frutas, dos lugares específicos de Belém, transporta a autobiógrafa para esses lugares na tentativa de não os esquecer, de mantê-los vivos em sua memória – para lembrar-se dos espaços de sua cidade natal e revivê-los. Eneida, no momento de sua escrita, enfatiza também a necessidade de rememorar os lugares de Belém no intuito de salientar as desigualdades sociais de sua cidade:

Como acontece em toda parte, há ricos e pobres, hoje como ontem, na minha cidade. Apenas os pobres de hoje são tremenda, monstruosamente pobres. Há automóveis caríssimos correndo pelas ruas e avenidas e, em bairros modestos, vivem trabalhadores de pequenos salários: Cremação, Curro, Pedreira. São bairros pobres, mas muito alegres. É espantoso encontrar tanta alegria em tanta pobreza. Nos botequins rádios berram, gritam, esbravejam sambas, canções, como a querer encher ouvidos de alegria para que cabeças não se perturbem com tristezas. Em torno de

uma barca ancorada pela falência da firma que a constituiu há muitos anos, se criou um bairro palafítico: a Vila da Barca (ENEIDA, 1962, p. 17).

A rememoração e descrição desses lugares que estão fora do tempo e do espaço do momento em que Eneida escreve, representa também a introdução de uma diferença importante: o fato de que já não são os mesmos de seu tempo de menina. São lugares que ficaram para trás, pois, com o passar do tempo, se modificaram, assim como a autora também já não se encontra no mesmo lugar onde tudo começou. Os espaços escolhidos e privilegiados por ela no momento de sua narração já não estão mais ao seu alcance, pois

[...] a distância do autobiógrafo é, antes de tudo, temporal e psicológica: os lugares que a autobiografia reclama para os ritos da memória estão fora de seu alcance, porque ou ficaram para sempre para trás, ou o tempo desgastou-os a ponto de deixá-los irreconhecíveis (MOLLOY, 2004, p. 269).

Também são frequentes, tanto em *Aruanda* quanto em *Banho de Cheiro*, as passagens em que a autora (re)inventa o seu convívio com a família: o pai, a mãe e os irmãos. A convivência com estas pessoas do seu passado é rememorada nas páginas das duas obras, indicando a presença em ambas do autobiografema *romance familiar*. É interessante salientar que a ficcionalização da infância inclui as memórias das figuras familiares da autora, pois, como confirma Sylvia Molloy: “os romances familiares são depósitos de lembranças” (MOLLOY, 2004, p. 24). As reminiscências familiares nas obras de Eneida representam a permanência da memória viva de sua mãe, do seu pai e de seus irmãos; e de um tempo da infância em que o convívio com eles alegrava a trajetória da pequena menina, tanto que, a cada página de suas narrativas, a escritora revive os ensinamentos de sua mãe, as histórias contadas por seu pai e as relações com seus irmãos.

O romance familiar ocupa, certamente, um lugar privilegiado nas lembranças de infância da autora, uma vez que, ao reconstituí-lo, ela consegue capturar “a tensão entre o eu e outro, [...] fomentar a reflexão sobre o lugar flutuante do sujeito dentro de sua comunidade, [...] permitir que outras vozes, além daquela do eu, sejam ouvidas no texto” (MOLLOY, 2004, p. 24). Mais ainda, narrar aquele momento da infância e o convívio com sua família é uma forma de suas memórias sobreviverem, como é salientado na crônica “Amiga, companheira”, do livro *Aruanda*:

Quando nasci, ela contava apenas vinte anos e era linda. Quando a conheci melhor, éramos da mesma idade. Nunca esquecerei seu encontro com a morte, aos trinta e cinco anos, o mesmo grande sorriso, a mesma imensa alegria de viver. Mandou que eu parasse junto à porta de seu quarto:

– Fica assim.

– Para quê?

– Bobagens de gente que está morrendo. Se houver outro mundo, como dizem, entrarei nele com o teu último retrato.

Nunca mais soube dela. A morte cavou entre nós duas a irremediável separação. Mas não impediu que a encontre sempre, sempre: nos livros que ela me ensinou a amar (Não há livros imorais – dizia). No combate à minha vaidade: quando fiz oito anos realizei uma coisa boba que julguei um conto. Ela me aconselhou: “quando copiases, faze com menos erros na ortografia”, e convenceu-me de que todo mundo é capaz de escrever contos (ENEIDA, 1957, p. 30).

Como fica evidente no trecho acima, a autora “compõe” o momento da morte de sua mãe, momento jamais esquecido, com os gestos, a voz, as palavras e as atitudes que ficaram marcadas em sua memória. Ao narrar aquele momento, acaba por constituir uma forma de manter a sua mãe sempre presente, fazendo com que a escrita adquira a força e a forma de conservá-la viva:

Nunca a separei de mim, mesmo depois de sua morte; minha vida em sua companhia foi menor do que a sem ela vivida. Não importa; marcou-se, escreveu-se, imprimiu-se em meus menores sentimentos (ENEIDA, 1957, p. 33).

Com a mãe, a escritora conheceu a lealdade e a honestidade como os “valores biográficos” (BAKHTIN, 2017) criados no seu convívio, reconhecidos em sua experiência de luto e reafirmados na escrita. É a presença da morte que faz a autora, paradoxalmente, seguir em frente.

Além desse aspecto, presente nos dois últimos fragmentos acima transcritos, o primeiro deles evidencia os primeiros momentos da formação intelectual da autobiógrafa junto à sua mãe. São as primeiras experiências literárias da menina que escreveu seu primeiro conto ao completar oito anos, e que o considerou como uma coisa boba; junto a essa menina está a autora, no presente da escrita, que se lembra sempre dos conselhos de sua mãe: “‘quando copiases, faze com menos erros na ortografia’, e convenceu-me de que todo mundo é capaz de escrever contos” (ENEIDA, 1957, p. 30).

A presença da mãe está, do mesmo modo, nas páginas do livro *Banho de Cheiro*, que, no capítulo 6, dá ênfase ao momento de sua morte. No entanto, como em *Aruanda*, a mãe permanece viva nas lembranças da escritora, mesmo na velhice.

Dor enorme com a morte da amiga maior, melhor, da companheira tão grande, da mãe tão amada. Sempre que ouço um galo cantar na madrugada, sempre que morre alguém que eu muito preze ou estime, quem morre novamente é ela, tanto está na minha vida até hoje, misturada com a minha velhice, ela que morreu moça, como se eu estivesse agora para continuar a vida que ela não teve (ENEIDA, 1962, p. 30).

As imagens do pai também são projetadas pela autora a partir da (re)criação de um passado que lhe dá prazer recordar, como veremos ao abrir suas lembranças no livro *Banho de Cheiro* – particularmente uma notação a respeito das histórias do “indiozinho selvagem”, em que o pai surge como um personagem, distante de Eneida, quando diz: “aquele homem” (ENEIDA, 1962, p. 3).

Vinha de uma vida muito dura, difícil, aquele homem. Fora criança sem infância, indiozinho selvagem fugindo de sua taba para o barraco do rio, onde ficava, dias e dias, acenando para os navios que passavam, numa ânsia de libertação. Pedía, com os seus gestos, que o tirassem dali, e depressa, porque seu lugar não era na terra, mas no mar.

[...]

Esse curumim foi meu pai. Um cidadão da Amazônia que veio de um barraco de Santarém para o mar, o seu rio. Costumava contar – e com que orgulho o fazia – que fora tudo a bordo de um pequeno navio, então chamados gaiolas. Menino, era apenas um criado. [...] Depois, crescendo e aprendendo [...] Depois desceu às máquinas [...] Queria conhecer um navio e todos os seus mistérios; precisava dele saber tudo (ENEIDA, 1962, p. 3).

Nessa primeira crônica do livro *Banho de cheiro*, a autora compõe de maneira bem detalhada a imagem do pai, descrevendo suas características e maneiras de visualizar e entender o mundo da Amazônia. Assim, à medida que o relato prossegue, vai se desenhando com nitidez a figura do pai: “o prazer de contar lendas amazônicas; [...] seu enorme desprezo pelas grandezas e honrarias, a confiança em si mesmo, o amor, a paixão, a loucura com que reunia o Amazonas, minha mãe e nós, os seus filhos” (ENEIDA, 1962, p. 6). A presença do pai nas narrativas da autora se faz tão importante quanto a da mãe; no entanto, a escritora os separa por cada livro. Em *Aruanda*, a presença da mãe é constantemente lembrada nas crônicas; já a figura do pai vai aparecer mais frequentemente no livro *Banho de Cheiro*, mais especificamente nos capítulos 1 e 2. A evocação/construção das imagens da mãe e do pai se faz a partir de uma perspectiva afirmativa e positiva, lembrando o que afirma Sylvia Molloy: “o relato de infância é uma forma de investimento, um gesto capitalista; a boa administração dos produtos do passado, embelezados pela lembrança, transporta-se em ato de poder, em concessão de privilégios” (MOLLOY, 2004, p. 159).

Além das imagens materna e paterna, os irmãos também estão presentes nas narrativas de Eneida. As cenas elaboradas pela autora representam, de maneira semelhante àquelas que desenham seus pais, o modo como foi saudável a relação com os irmãos, principalmente o irmão mais novo, pelo qual Eneida tinha uma admiração intensa, como evidenciou na crônica “A Revolução de 30”, do livro *Aruanda*.

Logo no início dessa crônica, temos a frase “realmente quase eu ia esquecendo aquela noite” (ENEIDA, 1957, p. 52), em que a partícula “quase” sugere o processo não sequencial adotado por Eneida em seus textos memorialísticos. Na crônica “A Revolução de 30”, por um momento, o episódio da entrada de policiais – a mando de Magalhães Barata, interventor no Pará de 1930 a 1935 – na casa da personagem, em Belém do Pará, durante a Revolução de 1930, em busca do seu irmão mais velho e “revolucionário”, como ela o caracterizou, ia passar despercebido pela memorialista. Ou seja, a escritora faz supor que tal episódio poderia

estar ausente de suas “memórias”. Se esse episódio não fosse lembrado, ela poderia não lembrar/recriar – talvez o fato mais importante aqui – o dia em que o seu irmão mais novo vestiu a primeira “calça comprida”, símbolo de sua “proclamação adulta”. A calça comprida representava o rito de passagem da fase de criança para a fase adulta, o que faz a autora terminar a crônica pela exposição de sua admiração: “A revolução de 1930 para mim é a estória das primeiras calças compridas do mais amado e do melhor irmão do mundo” (ENEIDA, 1957, p. 61).

As imagens dos irmãos também são acionadas nas páginas do livro *Banho de Cheiro*, particularmente no capítulo 10, em que novamente a representação e a importância do irmão mais novo são retratadas:

Era um menino magrinho, com dois olhos claros muito luminosos, longos cílios, boca sempre risonha, um corpo ágil e irrequieto, mas tão baixinho que dava pena [...]. Talvez lhe faltasse somente a ternura materna, já que ela partira cedo demais, deixando-o pequenino. [...] Numa família de gente alta ou de estatura comum, era estranho o seu tamanho, ainda mais acentuado porque um dia, aos onze anos, resolveu – era impossível arredá-lo de suas resoluções – que não mais usaria calças curtas e proclamou a vontade de ter chapéus, desses chapéus, tu sabes, não me venham com bonés de marinheiros escrito Minas Gerais, chapéus de gente (ENEIDA, 1962, p. 47-48).

Ao reivindicar a *história familiar* com detalhes, enfatizando suas minúcias, a autora torna esse ato bastante significativo e lhe dá um cunho mais pessoal do que coletivo em suas memórias, porque o escritor é uma espécie de guardião e conservador de um “relato familiar [que] é como a sorte pessoal: compartilhado com os que estão próximos e resguardados de estranhos” (MOLLOY, 2004, p. 159).

Continuando na etapa da infância da escritora, encontramos, em várias passagens de *Aruanda* e de *Banho de cheiro*, momentos de sua *vida na escola*, que configuram outro autobiografema de suas narrativas. São relatos do tempo de escola nas cidades de Belém do Pará e do Rio de Janeiro.

No tocante aos relatos do tempo de escola em sua cidade natal, tais registros são observados perfeitamente nas primeiras linhas do capítulo 3, do livro *Banho de Cheiro*:

Minha cidade. Aqui foi o meu primeiro colégio. Travessa Rui Barbosa, esquina com a Rua Prudente de Moraes. Foi nesse mesmo casarão – agora pintado de cor cinza – que aos quatro anos comecei a aprender a ler. Cedo demais? Não. Minha mãe, professora, sentiu que minha curiosidade precisava ser satisfeita; olhar apenas figuras não mais me interessava.

No meu tempo, a grande casa assobradada era azul; sei que era azul, pois essa cor está gravada em todas as minhas primeiras recordações. Andou em pedaços marcados de céus, nas manhãs claríssimas de Belém, em vestidinhos curtos, em fitas nos cabelos. Azul, muito azul, sempre. Depois o colégio mudou para a Avenida Nazaré. A casa não mais existe: é hoje uma outra, construída especialmente para o Paissandu Esporte Clube (ENEIDA, 1962, p. 13).

Sobre esses registros em que a dimensão pessoal se abre para uma dimensão mais coletiva, no sentido de que a história pessoal se confunde com a história da cidade, é ainda necessário pontuar que os *lugares da memória* são importantes para a construção estética das obras e da *retórica* autobiográfica concretizada por Eneida. Rememorar e “escrever” a vida, seja em que etapa for, é evocar os lugares de sua memória. Assim, lembrar o tempo de escola na cidade de Belém significa descrever os espaços percorridos pela menina até mesmo em sua imaginação, guiada pelas indicações da professora:

[...] D.^a Hilda ensinava que o mais importante rio que banha o Pará é o Amazonas, nascendo no Peru, mas vindo viver e amar terras brasileiras. Como eu gostava dessas lições. Quando D.^a Hilda anunciava: hoje estudaremos o Amazonas, eu começava logo a viajar pelos meus rios mais queridos: Tocantins, Tapajós. Estudar a geografia amazônica, para a meninazinha de grande laçarote de fita nos cabelos, era viver em poesia, navegar em imaginação. Na voz da professora, na sua mão onde uma longa vareta apontava o mapa, passavam estreitos e canais, ilhas, cabos, lagoas, lagos. Aqui, a Ilha do Marajó (ENEIDA, 1962, p. 12).

A autora também evoca o tempo de escola na cidade do Rio de Janeiro e o da experiência no colégio interno, como se pode observar na crônica “Promessa em Azul e Branco”, do livro *Aruanda*:

Quando veio o colégio interno e o uniforme obrigatório, vovó quis protestar. E a promessa? Mas não foi atendida. Ninguém pensaria em impor condições a um colégio respeitável, com seus regulamentos próprios (ENEIDA, 1957, p. 9).

A experiência do colégio interno fora de sua cidade, no tempo de menina, é ainda lembrado nas páginas da crônica “Amiga, companheira”, do livro *Aruanda*, crônica que se faz com a rememoração da troca de cartas entre a autobiógrafa e a sua mãe – importante forma de conectá-las, ainda que distantes uma da outra. Mais do que lembrar essa correspondência, a escrita da crônica inclui trechos das cartas e, portanto, dos “diálogos” entre mãe e filha, recurso que representou uma maneira de imprimir no papel e de perpetuar as longas conversas entre mãe e filha, que se perderam no período do Estado Novo²⁷.

Um dia separamo-nos. Era preciso – assim foi julgado – que eu fosse internada num colégio. Ela deve ter sofrido mais do que eu, porque aos dez anos nenhuma criança feliz sabe o preço do sofrimento. Suas cartas diárias eram maravilhosas. Falavam-me de tudo: das manhãs claras, da mangueira, do quintal, dos meus irmãos, dos meus livros de histórias, da minha saúde (“Cuidado com tuas correrias e teus saltos mortais; lembra-te que uma moça não gosta de ter pernas escalavradas”). Falava-me dos livros que lera e da maneira como eu devia conhecer os livros. Ensinava-me a ver gente, sentimentos e sonhos. Contava-me dos passarinhos que meu pai trouxera de sua última viagem, das aulas de piano que meu irmão jamais conseguiu dar, de tudo que era a nossa vida (ENEIDA, 1957, p. 32).

27 Os detalhes desse evento já foram apresentados no capítulo 1 (Ver página 20, nessa tese).

A evocação da mãe é constante na (re)construção da vida da autora no internato. Os dias no colégio interno se tornam mais tranquilos por causa das cartas trocadas entre elas, guardadas cuidadosamente pela escritora: “Possuí durante muito tempo essas cartas de minha mãe escritas para o internato onde eu crescia” (ENEIDA, 1957, p.10). Além de conterem carinho e afeto, as cartas foram uma forma que a mãe encontrou para acompanhar o crescimento e o desenvolvimento da construção de valores, de atitudes e do caráter de sua pequena menina, dando-lhe conselhos, mesmo de longe, e a encorajando a enfrentar os problemas que surgiam naquele lugar. A propósito desse aspecto, a correspondência com a mãe, diz a autora: “Também posso afirmar que naquelas cartas havia ordens, e desta vez eram: – Vamos! Aprenda a resolver sozinha seus próprios problemas. Comece a usar seu raciocínio. Coragem! Tenha opinião e saiba defende-las!” (ENEIDA, 1957, p. 11).

O cotidiano no colégio interno no Rio de Janeiro volta a ser tema do livro *Banho de Cheiro*, em seu sexto capítulo, em que a autobiógrafa dedica-se àquele momento de sua vida, com o intuito de descrever com mais cuidado como eram os dias naquele lugar.

O colégio interno, cinco anos de cartas que iam e vinham, visitas nas férias, a saudade enorme de seu carinho, a saudade grande de minha cidade, do seu calor, do seu sol, da nossa casa, das ruas, da nossa vida.

Mas gostaria tanto de atender ao seu pedido musical. Tanta coisa a estudar, tanta coisa a aprender, tantos livros para ler, tão bom ler.

Perguntei a uma das minhas colegas qual era o instrumento mais fácil, o menos aprisionante. Nem sei mesmo porque ela me respondeu que era o bandolim. Uma professora vinha duas vezes por semana, ao Internato, ensinar bandolim. Aceitei a ideia, inscrevi-me no curso, papai nadava em ouro, comprei um bandolim espetacular, cheio de fricotes. As aulas começaram. [...] E sempre a vontade de atender aos desejos musicais de minha mãe. Eu bem sabia que aquele colégio interno era um castigo: a menina andava saliente demais. Um internato é sempre uma lição de disciplina. Depois era preciso que eu tomasse contato com a realidade; não seria justo continuar vivendo somente em sonho (ENEIDA, 1962, p. 31-33).

Nas duas obras aqui investigadas, as imagens construídas dos anos vividos no internato – importante etapa da formação da autora – procuram enfatizar a aceitação, por parte da menina, da separação da família, da necessidade de “entrar em contato com a realidade”, assim como o conforto trazido pelas cartas da mãe e o desejo de satisfazer os seus desejos. Observamos, portanto, que a autobiógrafa procura “calar” a dor que aquela experiência pode ter representado, recobrando-a com os sentimentos de resignação e de prazer pela consciência de estar aprimorando a sua formação.

As relações com a mãe e com os irmãos, bem como de sua formação na Faculdade, configuram a construção das autoimagens numa segunda etapa da vida de Eneida – o momento da mocidade. Na obra *Aruanda*, os momentos que integram a *retórica* autobiográfica de Eneida estão nas crônicas “Promessa em azul e branco”; “Amiga,

companheira”; e “A Revolução de 30”; e, em *Banho de cheiro*, estão distribuídas nos capítulos de 6 a 11.

A promessa de usar só roupas nas cores azul e branco, cumprida no período que vai dos oito aos quatorze anos, imprimiu na memória de Eneida momentos marcantes de sua infância. Por outro lado, a troca de cores dos seus vestidos, em seguida, representou o rito de passagem para a mocidade, o que aponta para o primeiro autobiografema dessa etapa, como bem lembra a narradora:

Como foram bonitos os meus dias vestidos de branco, parecidos como os dedos longos e rosados de minha mãe apontando caminhos. *Com aquele vestido azul-marinho começou uma outra etapa de minha vida; nasceu minha vaidade* (ENEIDA, 1957, p. 13, grifos nossos).

Essa nova etapa na vida da narradora, a mocidade, coincidiu com o falecimento de sua mãe, figura que, na construção da imagem de si elaborada por Eneida, foi marcante e fundamental no período da infância, mesmo quando ambas estavam distantes uma da outra. A passagem para um outro ciclo da vida, agora sem a presença da mãe, transformou-se em uma etapa paradoxal, porque começou marcado por um sofrimento, mas, também, por descobertas – o nascimento da vaidade –, e o amadurecimento. Quando Eneida completou 15 (quinze) anos, a mãe morreu, fazendo com que a jovem reconstruísse todo o seu caminho. Relembrar esse tempo é rememorar a perda de sua mãe e esse momento é encenado nas primeiras cenas da crônica “Amiga, companheira”:

Há muitos anos a perdi. Por que não dizer que isso aconteceu no momento em que dela mais precisava? Fizera quinze anos, ia ser arrastada pelo redemoinho de sonhos, mas com ela aprendera tanto e tão bem a alegria e a coragem, que tive forças para continuar sozinha pela vida afora. Em quantos momentos dela precisei? Seria tão bom vê-la envelhecer a meu lado, à medida que eu envelhecesse também (ENEIDA, 1957, p. 29-30).

O tempo da mocidade é todo reconstruído pela autobiógrafa a partir da perda de sua mãe. Há um tom nostálgico e melancólico nos relatos da autora, pois os momentos da sua mocidade se passaram sem a presença materna. No entanto, o tom de lamento provocado pela perda é amenizado pela afirmação constante da presença da mãe ao seu lado: as lembranças muito nítidas são a forma de manter viva a presença da mãe. Essas representações são expostas em fragmentos da crônica “Amiga, companheira”.

Nunca a separei de mim, mesmo depois de sua morte; minha vida em sua companhia foi menor do que a sem ela vivida. Não importa; marcou-se, escreveu-se, imprimiu-se em meus menores sentimentos. Até hoje, tantos e tantos anos depois de sua partida, sou capaz de perguntar:
– Que pensaria mamãe desta minha atitude? Ou: – Mamãe gostaria de me ver assim?
– Minha velhice será aquela que mamãe me desejou?

Sei claramente quando ela me aplaudia; sei também quando me criticaria. Aprendi profundamente suas reações e seu aplauso, antes de suas palavras, por um bater de pestanas (ENEIDA, 1957, p. 33).

De fato, esses fragmentos adicionam a força como um dos signos da imagem de Eneida, força a ser cultivada diante da morte da mãe. Este traço da autoimagem elaborada pela escritora está presente não somente na fase da mocidade, mas em todas as etapas reconstituídas por meio de sua *retórica* autobiográfica, assim como a presença da mãe e seu legado são enfatizados no presente da escrita, o qual condiciona o regaste do passado: “Ninguém deve ou pode se espantar mais ou me ouvir dizer baixinho ou escrever sempre, como agora faço: – Muito obrigada, mamãe” (ENEIDA, 1957, p. 34).

De modo semelhante, cenas do livro *Banho de Cheiro*, principalmente no capítulo 6, reforçam e estendem a influência da morte da mãe sobre a adolescência da autora, a qual chega a fazer uma analogia com o título da crônica “Amiga, companheira”, do livro *Aruanda*, ao afirmar: “Dor enorme com a morte da *amiga* maior, melhor, da *companheira* tão grande, da mãe tão amada” (ENEIDA, 1962, p. 30, grifos nossos).

A dor só veio quando ela morreu. Justo eu acabava de chegar do colégio interno e fizera quinze anos. Dor enorme com a morte da amiga maior, melhor, da companheira tão grande, da mãe tão amada. Sempre que ouço um galo cantar na madrugada, sempre que morre alguém que eu muito preze ou estime, quem morre novamente é ela, tanto está na minha vida até hoje, misturada com a minha velhice, ela que morreu moça, como se eu estivesse vivendo agora para continuar a vida que ela não teve. Diferentes? Não creio. Tão iguais que qualquer ato meu, quando certo, sinto que é dela, quando errado sinto ainda que é dela. Errar e acertar é de todos os seres humanos e ambas nunca quisemos ser outra coisa. Não sou espírita, não acredito no Além nem na existência da alma, mas converso com ela:

– Dura vida, mãe.

– Estou muito contente, mamãe.

Dela guardo, nitidamente, o riso de dentes muito claros, a graça dos gestos de mãos longas e dedos esguios, sua capacidade de explorar o ridículo alheio. Evitem o ridículo sempre, olhem o ridículo, cuidado para não serem ridículos. E a repetição: Sejam simples. Sejam naturais (ENEIDA, 1962, p. 30-31).

No trecho acima, podemos observar partes mais ampliadas do modo como a autobiógrafa “representou”, na sua escrita memorialística, o impacto da morte da mãe. Há, visivelmente, a presença constante e a continuidade da vida da mãe, que se confunde com a vida da autobiógrafa. Com essa estratégia, Eneida mantém a mãe viva e presente em cada ato seu, certo ou errado, perpetuando a imagem materna não apenas na mocidade, mas na velhice também. E, sem dúvida, no ato da escrita.

Outra “cena textual” (MOLLOY, 2004) marcante na juventude da autobiógrafa, que marca o segundo autobiografema de sua retórica, é a *cumplicidade com os irmãos*, apresentada no episódio em que o irmão mais moço passou a usar suas primeiras calças compridas: seu rito de passagem para a fase adulta. Este evento ocorreu, como apontamos, no

momento em que soldados atiraram e invadiram a casa da autora para prender o seu irmão mais velho. Tal episódio ficou marcado na memória da escritora por ter acontecido no período da Revolução de 1930, fornecendo matéria para a crônica “A Revolução de 30”, do livro *Aruanda*.

Ordem seca, que julguei de grande ridículo: aquele ser fardado e soberbo estava prendendo quatro crianças, o mais velho com treze anos, duas esmagadas domésticas e eu em plena juventude. Que mal poderíamos estar causando?

[...]

É essa lembrança que tenho da revolução de 1930, se bem que guarde, como o melhor dela, o terem sido respeitadas as calças compridas de meu irmão. Quando ele afinal as vestiu, bem merecia, pois defendeu-as como um herói na noite trágica.

A revolução de 1930 para mim é a estória das primeiras calças compridas do mais amado e melhor irmão do mundo (ENEIDA, 1957, p. 60-61).

Embora a escritora enfatize, no episódio, a sua dimensão pessoal – ao valorizar o rito de passagem vivenciado pelo irmão mais novo –, ela também deixa explícito o envolvimento da jovem com os acontecimentos políticos, lembrando que chegou a escrever um artigo para o jornal *Estado do Pará*, em que declarava: “essa revolução não é a minha” (ENEIDA, 1957, P. 60). Portanto, a crônica “A Revolução de 30” já deixa entrever a vontade de Eneida de ser militante. Vontade que se concretiza tempos depois, na fase adulta, quando ela vai para a cidade do Rio de Janeiro e participa do período da Ditadura Vargas, passando pela experiência de ser presa política. Ou seja, a Revolução de 1930 não foi apenas o rito de passagem para a idade adulta do irmão mais moço, mas, também, o rito de passagem para a sua própria experiência de militante política, mesmo afirmando que aquela revolução não era a dela. Na verdade não era, mas já nascera ali o sentimento da militante: “eu escrevia arrogantemente um artigo, declarando: ‘essa revolução não é a minha’. (Até hoje me espanto como naquele momento – tão jovem – eu pude ver de longe ou melhor prever o futuro)” (ENEIDA, 1957, p. 60).

Quanto ao terceiro autobiografema que configura a segunda etapa da vida da autobiógrafa, caracterizado como a *formação na Faculdade*, ele é marcado pela alegria e pela preocupação com a literatura – nascendo então os primeiros escritos –, o que fica evidente no capítulo 11 de *Banho de Cheiro*:

Éramos jovens e alegres: vivíamos usando e abusando de todos os prazeres de nossa cidade. Alguns estudavam muito, muita cupidez em saber; outros não acreditavam em estudos, contando com os primeiros para os exames. Como sempre acontece, em todas as partes. Para certas pessoas como eu, os estudos – aqueles – valiam pouco; a grande preocupação era a literatura, os primeiros escritos bobinhos aparecendo nas revistas locais, *A Semana* e a *Guajarina*. Mas o que nos irmanava eram os bailes. Não perdíamos uma festa; nada que fosse alegre escapava à nossa delirante alegria (ENEIDA, 1962, p. 55).

O período na Faculdade é interpretado pela autora como a oportunidade, oferecida à jovem, para se aproximar das pessoas e aproveitar os lugares e os prazeres que a cidade de Belém poderia oferecer, bem como para conquistar a maioridade. Esse último aspecto é mencionado em um fragmento do capítulo 11 do livro *Banho de Cheiro*, em que se evidencia o porquê de Eneida fazer um curso superior:

Aqui devo dar uma explicação rápida. Que fazia eu cursando uma Faculdade de Odontologia? Como chegara à vontade de ser dentista? A história é longa. A explicação será curta: quinze anos de idade, mamãe morreu, entrou em desentendimentos sérios com papai, requeri maioridade ao Juiz. Indeferida. Um diploma qualquer me daria direito à maioridade. Odontologia, três anos com certas matérias muito agradáveis ao meu espírito: anatomia, fisiologia, higiene. Basta a explicação: a história não contarei. Para quê? (ENEIDA, 1962, p. 55).

Acreditamos que essa estratégia da retórica autobiográfica da autora, de não nos revelar mais detalhes em sua narrativa, advém da opção por não salientar assuntos da vida pessoal e íntima, pois o importante era evocar de forma carinhosa pessoas, eventos, suas duas cidades, a infância, as paisagens, entre outros elementos. Assim, relativamente ao período em que cursou a Faculdade, a autobiógrafa pontua a preocupação da jovem em aproveitar os momentos e as amizades adquiridas na época.

A terceira etapa contemplada na retórica autobiográfica da escritora Eneida se refere ao tempo de vida adulta e se estende pelas seguintes crônicas de *Aruanda*: “Delírio número um”; “Delírio número dois”; “Capítulo do relógio”; “Companheiras”; “Amigo maior” e “Meu amigo José”. Em *Banho de Cheiro*, as narrativas autobiográficas correspondentes a esse tempo estão nos capítulos 15 a 21. Há dois autobiografemas que se destacam e são desenvolvidos nessa etapa da retórica autobiográfica de Eneida: o de sua *Formação intelectual e política*, que inclui a militância e a prisão, e o de sua *Relação com os amigos*.

Em “Delírio número um”, embora não haja uma indicação temporal mais precisa, há uma referência espacial – a rua Álvaro Alvim –, a nos indicar o lugar em que se inicia esse ciclo, na cidade do Rio de Janeiro. Porém, não sabemos ao certo de quem é a vida que vai ser narrada. Há apenas a revelação de um conjunto provisório de características que apontam para um esboço da personalidade da narradora: ela se incomoda com questões como fome, miséria, injustiça, opressão, liberdade, direito, saúde, alegria. É apenas no capítulo 15 de *Banho de Cheiro* que os contornos dessa imagem recebem um melhor acabamento, pois aí somos apresentados a uma mulher recém saída de sua “mocidade”.

Foi assim que em plena mocidade, mas já com muita experiência da vida, conhecedora do valor de todas as coisas, cheguei ao Rio de Janeiro. Já tinha aqui um bom grupo de conhecidos. Álvaro Moreyra, no seu *Para Todos*, encarregara-se de publicar coisas minhas, sem grande valor, mas valorizadas pelos retratos bonitos (ENEIDA, 1962, p. 71).

A imagem de mulher experiente é reforçada logo em seguida, quando a narradora, ao olhar para trás, relembra a publicação, no passado, de um “livro ingênuo, livro de menina rica” (ENEIDA, 1962, p. 71). Mas é a exposição de um conjunto de indagações que nos informa melhor sobre a intensidade do processo de amadurecimento da escritora, e sobre a consequente mudança de sua perspectiva sobre o mundo:

Que poderia eu fazer naquela época senão um livro assim, apenas impregnado de amor? Que sabia eu – naquele tempo – dos grandes problemas do homem amazônico, da miséria sem fim, do abandono que ele vive, do violento choque entre a grandeza da floresta, a beleza do rio e a opressão do homem? Que sabia eu então, além do lado bonito da terra, as lendas, os pássaros, nossos hábitos, nossa paisagem sempre verde, o silêncio da floresta? (ENEIDA, 1962, p. 71).

Acrescente-se à imagem de mulher experiente a de mulher decidida, como podemos ver no capítulo 15 do livro *Banho de Cheiro*. A narradora começa essa parte da obra chamando a atenção do leitor para a mudança que nela se processou e para a sua nova fase:

Agora sentia o dever de baixar uma cortina, gesto que aprendi sozinha. Até hoje, quando sinto e sei que aquela situação em que estou vivendo ou aquela atitude que estou tomando é errada, ordeno a mim mesma: fecha a cortina, baixa a cortina. Cortina fechada, a ordem é recomeçar (ENEIDA, 1962, p. 70).

Compõe ainda a imagem da mulher decidida a experiência política da narradora, considerada como parte do seu processo de formação, construído a partir de suas leituras, quase obrigatórias, sobre o marxismo:

Não foi fácil, confesso. Logo se estabeleceu o que eu devia ler de início e recebi então *Karl Marx, sa Vie et son oeuvre* de Marx Beer. A primeira parte do livro, as informações biográficas, a narrativa do que foram Marx e Engels, como viveram, como conquistaram a amizade que os uniu para a construção da filosofia marxista, foram páginas de leitura muito a meu gosto. Mas quando, na segunda parte de sua obra, Marx Beer analisa a doutrina filosófico-político-social, aí eu me perdi. Fosse de arrancar os cabelos ou de chorar e teria feito ambas as coisas. Não compreendia nada de nada. Lia, relia, tornava a ler frases, queria medir palavras e nada conseguia. Fui aos amigos e confessei meu fracasso e ignorância (ENEIDA, 1962, p. 71-72).

No caminho de suas confissões, Eneida nos mostra como a leitura de *O manifesto comunista* promoveu nela uma transformação profunda, invadindo-a com um entusiasmo que permaneceu após a sua leitura. Em *Banho de Cheiro*, esta leitura assume a condição de um acontecimento, de um rito de passagem, de uma ruptura.

Agora minha vida encontrara sua razão de ser. Minha mocidade e minha alegria saíram do terreno da inutilidade; ambas seriam entregues, conscientemente, à ideologia que eu conquistara lenta, pausadamente. Não tenha pressa, dizia a moça, caminhe devagar, com segurança. Estude, não se afobe. De conquista em conquista. Conquista tão segura que foi feita quase de minuto a minuto, de momento a momento.

Começara outra etapa inteiramente diferente de minha vida. O primeiro emprego, o primeiro sapato comprado feito, o primeiro salário (ENEIDA, 1962, p. 72, grifos nossos).

É, definitivamente, a partir desse ponto que nos encontramos diante da etapa de maior “acabamento” da personagem que vem se esboçando nos escritos anteriores, acabamento tal que a retórica autobiográfica de Eneida assinala e destaca, não deixando de apontar, como indicamos anteriormente, que a personagem “madura” começa a se esboçar na crônica “Delírio número um”, de *Aruanda*, e vai ganhando traços mais nítidos no livro *Banho de Cheiro*.

Em “Delírio número um”, Eneida nos apresenta os elementos centrais e as características fundamentais do processo de aperfeiçoamento de sua escrita. Há nessa crônica uma noção um tanto instintiva denominada por ela de “apelo dos pés” (ENEIDA, 1957, p. 62) – sensação incômoda, provocada pelo fato de que a porta do café onde a narradora está com um amigo, “uma porta movediça e irrequieta” (ENEIDA, 1957, p. 63), não a deixa observar as cabeças das pessoas, mas apenas pequenos “trechos” de pernas e pés que caminham lá fora. Trata-se de uma sensação estranha e que a deixa inquieta em seus pensamentos. O que Eneida procurava contemplar naquele momento? As pessoas, porém via apenas o “apelo dos pés”. E a que apelavam eloquentemente os pés? De quem eram? Da perspectiva de onde mirava nossa narradora, não era possível ver os rostos de quem passava, a porta impedia; era possível observar apenas que se tratava de sapatos “cambaios”:

Como será o rosto daquele homem, com aqueles sapatos? Não são sempre parecidas as pessoas e suas coisas de uso diário? O que passou agora torna feios os sapatos; adultera as linhas, transforma os detalhes. Esse homem deve ter pés horríveis, dedos acavalados. Será doente? Terá reumatismo? (ENEIDA, 1957, p. 64).

A partir da percepção dos sapatos que calçavam mal o seu portador, a narradora passa a se questionar quanto ao seu verdadeiro dono, pois lhe pareciam sapatos dados, e nisso percebe indícios de uma contradição brutal. Daí em diante, a autora passa a elaborar uma leitura bem contundente do real proprietário daquele objeto: “este, sim – é um homem de procurar um engraxate, estender os pés, deixar o menino ou o velho com uma caixinha ajoelhar-se até que, sem manchas e com brilho, possa andar por aí, cortando ruas, atravessando avenidas, exibindo elegância” (ENEIDA, 1957, p. 64-65). Mas sua atenção se concentra ali, naquelas pernas tortas, de pés mal calçados, entrevendo que “há tragédias nestes cheios de lama” (ENEIDA, 1957, p. 65). A narradora queria saber qual era a história daqueles personagens e isso a inquietava: “Por que veio agora com seu sapatinho branco, todo branco e todo aberto, criar nova personagem no espetáculo que meus olhos já começavam a definir e classificar?” (ENEIDA, 1957, p. 65).

Movida pela inquietação de adivinhar a vida que os diferentes pares de sapatos experimentam e sofrem, a narradora passa a construir personagens a partir da observação dos

sapatos que por ali transitavam, como se ela se envolvesse em um jogo para saber o que os sapatos poderiam dizer:

As de salto baixo carregam livros, tenho certeza; muitas usam uniformes, algumas têm ainda cabelos soltos e riem muito.

Outras dizem, pelos sapatos, que trabalham demais; são as mulheres saia e blusa que ficam furtando minutos ao trabalho para sonhar. Ainda não serão as mocinhas de balcões de casas de modas e armarinhos. Essas só virão mais tarde, quando o comércio fechar e elas invadirem a cidade como pássaros de uma gaiola provisoriamente aberta (ENEIDA, 1957, p. 66).

Nesse processo de adivinhar e criar vidas e vivências, a porta desempenha um papel fundamental e aparece mesmo como signo do método da escritora, dado que, ao encobrir o rosto das pessoas, a porta tornava-se o objeto que compunha o mistério a chamar a atenção de Eneida, incitando-a a escrever:

Os que ficavam perdiam interesse para minhas pesquisas. Eram pessoas descobertas, sem mistérios, sem estórias para serem adivinhadas; ficavam vizinhos, entravam para a nossa comunidade. O mundo, o mundo novo a ser descoberto, eram os outros, os que passavam arrastados ou ágeis, lentos ou rápidos, com um endereço ou uma tarefa, os sem mais nada a fazer, sem esperanças nem ambições; outros iam depressa, muito depressa, tanto queriam chegar rapidamente aos seus destinos; os preguiçosos não haviam ainda escolhido um caminho; os vacilantes iam e vinham caminhando em dúvidas; outros pisavam forte, na certeza da estrada conquistada, aqueles sabiam por onde andavam. Havia os que, diante da porta que ia e vinha, humildemente cortada, pobre porta incompleta, lutavam contra um desejo muito alimentado; os vencedores dela fugiam; os vencidos nela ficavam. Ora a porta ganhava, ora a porta perdia.

Por mais e mais rápida que fosse minha imaginação, como poderia eu dar rostos a tantos pés, dar tantos corpos, tantas mãos a tantos pés, tantos pés. Sim, porque agora eu estava empenhada em dar corpos àqueles pés; mais do que corpos, queria dar-lhes sentimentos, pensamentos, ações (ENEIDA, 1957, p. 67-68).

Tomada por esses delírios, a narradora via-se imersa naquele mundo de pés. Há na cena qualquer coisa semelhante a um aprendizado, que enriquece e dá um melhor acabamento à personagem criada nossa narradora:

Não sei quanto tempo durou esse delírio. Posso apenas afirmar que, a partir desse dia, sou perseguida pelos pés e seus destinos. Encontro-os sempre, indo e vindo; apenas agora, mais experiente, tenho muito cuidado para que eles não me arrastem a julgamentos ou atrapalhem encontros, conversas. Com estas muito se aprende, e o que aprenderei com os pés que andam pelo mundo, calçados e descalçados, cortando ruas, atravessando avenidas, se misturando até com a relva dos jardins e com areias da praia? (ENEIDA, 1957, p. 70-71).

A narradora também “confessa” que, ao ouvir o amigo pronunciar as palavras Liberdade e Justiça, ela associou tais palavras aos pés que passavam lá fora, acabando por perguntar-se: “aqueles pés saberiam o valor da Liberdade? [...] Onde iriam eles procurá-la [a Justiça]?” (ENEIDA, 1957, p. 70). Ela reconhece ao final que os “delírios dos pés” a acompanham (talvez até hoje), como marca de sua escrita, ícone a revelar um detalhe da

imagem de si por ela construída, uma vez que se trata de *sua* alucinação: “[...] jamais deixaria de pensar na multidão de pés que carregam homens e seus destinos” (ENEIDA, 1957, p. 72).

Em “Delírio número dois”, Eneida inicia a narrativa relembando o “apelo dos pés”, isto é, seu “Delírio número um”, agora não mais um incômodo, mas constituindo-se como a condição de seu método de escrita:

Cheguei mesmo a verificar que qualquer lugar pode servir de posto de observação para o exame e a pesquisa de sentimentos, de ações e reações impressas em pés que desfilam, e assim, aprendi com segurança a linguagem dos passos e as vozes dos sapatos; sei da luta que é de muitos para a escolha de um caminho; vejo agora, sem mistério, os dóceis que apenas acompanham a multidão (ENEIDA, 1957, p. 73).

É como se a narradora antecipasse uma parte da trama da história contada de sua vida: “asseguro que para mim não há mais dúvidas nas caminhadas” (ENEIDA, 1957, p. 74). “Escolher um caminho” é uma frase bastante recorrente na escrita de Eneida sobre si mesma e na construção de sua autoimagem – seja nas crônicas de *Aruanda*, seja nos relatos autobiográficos de *Banho de cheiro* –, e traduz o componente de força adicionado ao processo de construção de si mesma.

Agora, em seu segundo delírio, Eneida exercita o seu olhar observando as mãos, que passam a ser objeto da atenção da narradora: mãos bonitas, fortes, outras fracas, garras; às vezes parecem de assassinos, de hipócritas. “Já vi mãos carpideiras; sentia-se nelas, claramente, o hábito de chorar muito e sempre, chorar por prazer, chorar com alegria” (ENEIDA, 1957, p. 74).

Na menção à aparente impressão de que há mãos inadaptadas aos seus corpos, chama a atenção a referência a um detalhe de sua mãe, mais precisamente falando, os olhos.

Não poderei lembrar olhos, voz, nariz de ninguém. Nem mesmo de certas pessoas que ficaram em alto-relevo na minha vida. Sei que eram escuros os olhos de minha mãe. Escuros, mas como? Não sei a cor de muitos olhos que me olharam com muito amor ou muito ódio (ENEIDA, 1957, p. 75).

É necessário destacar aqui duas observações importantes. De um lado, o esquecimento da cor dos olhos de sua mãe contrasta com sua fixação confessa por mãos e pés, o que lhe exige profunda análise. De outro, é a partir desse momento que sua autoimagem passa a ser transfigurada em suas mãos, e Eneida, no mesmo procedimento metonímico que adotou para adivinhar pessoas a partir dos pés que visualizava, reflete sobre suas mãos como se falasse de si mesma:

Quantas vezes já me perguntei por que são feias, inexpressivas, tristes as minhas mãos? Por que envelheceram assim, tão depressa? Sempre que nelas reparo, sei e sinto que viveram muito mais profundamente do que o resto do meu corpo. Não que destoem do conjunto; seria mesmo impossível separá-las de mim, tanto somos uma só. Mas dão a impressão ou a certeza de terem vivido na frente, muito na frente (ENEIDA, 1957, p. 75).

Esse trecho é espetacular, dadas as infinitas possibilidades aí contidas. Em primeiro lugar, poderíamos dizer que, caso coloquemos “Delírio número um” e “Delírio número dois” em sequência, o tom de reflexão introspectiva presente no modo como Eneida observa suas mãos, falando de si mesma, é revelador do melhor acabamento dado à “personagem” construída por sua retórica autobiográfica na etapa de maturidade. Em segundo lugar, há um desencontro entre o tempo de suas mãos – que envelheceram mais rápido – e o de sua vida vivida, embora tal desencontro não faça com que elas destoem do conjunto. Em terceiro lugar, podemos considerar provisoriamente que, se a mão é o signo que indica o trabalho de escritora de Eneida, podemos ampliar essa interpretação e ver que a imagem de seu “envelhecimento” acelerado talvez se refira à *imagem de si* como escritora, que viveu mais e mais à frente do corpo, com o qual forma um conjunto. Finalmente, se as mãos são um signo relevante da *imagem de si* construída por Eneida, poderíamos nos perguntar se não estariam se referindo à imagem da escritora madura, com um método de pesquisa e de escrita aperfeiçoados. quando Eneida afirma que “seria mesmo impossível separá-las de mim, tanto somos uma só. Mas dão a impressão ou a certeza de terem vivido na frente, muito na frente”. Seria, portanto, essa *imagem de si* como escritora madura uma das “fabulações do eu” de que fala Molloy (2004)? Acreditamos que sim, pois, como afirma a narradora, é impossível separar as mãos de seu próprio corpo, posto que são uma só – quase uma poética de sua escrita.

Portanto, a reflexão intimista sobre suas mãos é uma estratégia autobiográfica para compor a imagem de si mesma como escritora, adicionando-lhe inclusive elementos políticos, tais como as ideias de vanguarda, de agitação, de pioneirismo, pois as mãos “abriram caminhos para a minha e outras passagens; viajavam quando eu ficava; não voltavam comigo quando eu regressava; partiam antes, chegavam depois, tanto e tanto queriam viver” (ENEIDA, 1957, p. 76).

Os traços mais intensos dessa personalidade forte aparecem na forma com que os afetos são demonstrados por suas mãos:

Quando acariciam – houve sempre uma quantidade enorme de adormecidos carinhos em minhas mãos – demonstraram a profundidade de meu afeto, disseram que refletiam um sentimento alicerçado em outros sentimentos, colaboração, inclusive, de outros órgãos.

Quando odiaram – houve sempre uma quantidade enorme de acordados ódios em minhas mãos – exprimiram claramente esse ódio. Nítida, lúcida, transparente foi sempre a manifestação de meu ódio (ENEIDA, 1957, p. 76-77).

Com efeito, os pés e as mãos são duas grandes metonímias que se completam e remetem ao conhecimento de si e do outro: os pés se referem aos outros e atraem a

observação da escritora quando pensa no objeto de suas crônicas; e as suas mãos remetem ao trabalho da escrita sobre os outros e sobre si mesma. Diante disso, há como que uma indicação de que essas duas figuras fazem parte do olhar da narradora, irremediavelmente.

Desde aquele dia em que pés transeuntes provocaram meu primeiro delírio, deles nunca mais pude fugir. E a prova é a narrativa desse meu delírio número dois: Eu passara dois meses presa na Sala de Detidos da Polícia Central. Durante sessenta dias vira, ouvira, sentira, sofrera tantos e tantos sofrimentos, estava tão cheia do cheiro de sangue, meus olhos e meus ouvidos tão impregnados de dor, que quando fui mandada para a Casa de Detenção, senti alívio. Não sabia o que iria acontecer; mas ficar onde estava era caminhar para a loucura (ENEIDA, 1957, p. 78).

Era 1935, período da “Ditadura Vargas”, e Eneida acabara de chegar ao Pavilhão dos Primários:

Quando cheguei à sala das mulheres, no Pavilhão dos Primários, *logo meus ouvidos se encheram de ruídos de pés*. Monótono e angustiante. Não podia ver corpos, mas escutava vozes. E o ruído incessante: eram tamancos, tamancos que andavam entre quatro pequeninos pedaços de chão, entre pedacinhos de parece: eram tamancos, e bem que eu sentia que aqueles pés não estavam acostumados, não tinham nenhuma prática de andar assim (ENEIDA, 1957, p. 78-79, grifos nossos).

Há um percurso entre as duas crônicas, como duas metades que se juntam na construção da *imagem de si* de Eneida: antes havia uma porta, o apelo dos pés era vibrante e, apesar de indicar o drama da desigualdade social na cidade, era um tanto sedutor pelo fato de ser desconhecido para a narradora. Esse apelo educou o olhar de Eneida para os detalhes do cotidiano das cidades e para personagens não tão conhecidos. Agora, em seu “Delírio número dois”, “situado” em 1935, não há a porta, mas o cárcere, e o apelo dos pés indica monotonia e angústia. Se antes o delírio era criativo, este agora pode enlouquecer, e mesmo assim nossa narradora tenta buscar lá fora, “[...] através das espessas paredes, de quem seriam os pés” (ENEIDA, 1957, p. 80). No final das contas, e dessas crônicas, depois de tanto tempo, os ruídos dos pés e dos tamancos não mais provocavam a mulher encarcerada, que a eles se habituou, em certa medida, tornando-se capaz de “[...] saber o nome daquele que pisava o lajedo anunciando sua fome; conhecia bem todos os pisos” (ENEIDA, 1957, p. 81). Do compartilhar dessas experiências, intensificou-se, com a força de um imperativo, o desejo da liberdade.

A partir dessa etapa da vida de Eneida, seguimos para o momento de desenvolvimento de sua formação política no contexto do Estado Novo. Em *Aruanda*, esse momento está nas crônicas “Delírio número dois”, “Capítulos dos relógios” e “Companheiras”, e tem sua continuação nos relatos finais de *Banho de Cheiro*.

Em “Capítulo dos relógios”, Eneida narra, inicialmente, o desenrolar de sua busca por concertar um relógio de estimação; e, em seguida, o ato de “informar” as horas repetidamente a uma companheira eventual de cárcere.

Na primeira história, Eneida nos apresenta Fouzinho, seu relógio de estimação que havia quebrado em uma das viagens da narradora a Paris. Após narrar o processo de tentativa de concerto do objeto, como se fosse uma cirurgia, eis que Eneida nos diz o seguinte:

Quando tudo terminou e senti seu olhar [o do relojoeiro], vi que estava diante de um caso desgraçadamente perdido. Mas só obtive a plena confirmação desse fato quando, com profunda piedade estampada em seu rosto, o sábio operador jogou-me a pergunta inclemente:

– Sempre funcionou mal?

Tomei o ar natural às criaturas que assistem a intervenções cirúrgicas em pessoas muito amadas da família e são subitamente levadas a encarar o irremediável; banhei-me em restos de esperança e creio que dei à voz uma doçura que não lhe é própria:

– Atrasa sempre cinco minutos; mas anda bem.

– Se atrasa cinco minutos é porque não funciona direito (ENEIDA, 1957, p. 87).

Na segunda história, um outro relógio remete ao contexto da “Ditadura Varguista”, inserindo-se numa passagem em que Eneida relembra novamente sua experiência do cárcere e narra o momento em que foi conduzida ao interrogatório, na rua da Relação. Lá, foi posta em um cubículo com uma mulher, que afirmou não ser política. Além dessa mulher demonstrar todo o seu medo e terror, diante dos quais Eneida procurava encorajá-la, ela interrompia Eneida para perguntar: “Que horas são?”. “Chorava e falava; a todo momento, uma vez atrás da outra, ela perguntava as horas. Os ponteiros mal andavam” (ENEIDA, 1957, p. 93).

Para além da composição dessa cena, tão representativa do horror do cárcere, o que nos chama atenção e que nos interessa de perto para o tema da retórica autobiográfica é que a crônica “Capítulo dos relógios” nos revela mais dois elementos referentes ao processo de construção da imagem de si de Eneida como escritora: a presença de um estilo fragmentário e de certa técnica de composição de suas crônicas por “partes”, por meio de experiências dispersas, o que se mostra nas advertências iniciais dadas ao leitor:

Este caso nasceu da miséria, mas no decorrer da narrativa toma um certo ar de grandeza e conforto, falando inclusive em dinheiro e outras comodidades. As ocorrências do presente podem misturar-se a outras, do passado, são detalhes no conjunto de uma realidade, frutos de pequeninos fatos comuns a toda gente (ENEIDA, 1957, p. 82).

Como ela mesma diz, seu relógio é diferente, pois, inicialmente, “esta estória é o relato de um fato banal” (ENEIDA, 1957, p. 83), de um dia em que Eneida quebrou um relógio, encontrando-se em outro país. Mas esta é apenas uma das histórias incluídas no texto “Capítulo dos relógios”, que reúne o fato banal, ainda que o desbanalizando, e o fato

amplamente significativo, no qual o relógio metaforiza a angústia e os temores da companheira de interrogatório de Eneida.

O segundo detalhe importante acerca da retórica autobiográfica, tal como concretizada por Eneida, aparece em outra advertência da autora:

Antes devo dizer que as joias em geral me metem medo. Já as tive, formosas, de valor, denunciadoras de outras idades, nas quais eu não trabalhava porque meu pai *trabalhava* para mim e, logo depois, aquela outra em que eu não trabalhava porque meu pai *trabalhara* para mim. Esse passado que tempos de verbos tornam diferentes não é uma vergonha, nem dele tenho direito de arrepender-me. Foi a época em que outros construíram minha vida, até o dia em que me encontrei a mim mesma, encarei de frente os acontecimentos e comecei a viver novos momentos pelos quais posso ser acusada, criticada ou aplaudida. *Outra vida de cuja construção sou a única responsável* (ENEIDA, 1957, p. 83-84, grifos nossos).

Construir a imagem de si é para Eneida condição de ser dona da história de sua própria vida. O ato inaugural para isso envolveu perder as “joias” que a aprisionaram, pois “as belas joias que tive, perdi, em casas de penhores que chamamos pregos, *na etapa em que construí o meu caminho; justamente no momento do qual me orgulho: o da escolha de um futuro*” (ENEIDA, 1957, p. 84, grifos nossos). Há aqui o reconhecimento de que a ruptura com o passado representa não apenas a etapa de amadurecimento da mulher/escritora/cidadã Eneida, como também a libertação do aprisionamento infligido pelas joias do seu passado.

Nesse processo, há um paralelo curioso contido nas duas histórias que constituem “O capítulo do relógio” e que tem a ver com certa metáfora do tempo envolvida na construção da imagem de si. Poderíamos dizer que há duas histórias diferentes, dois relógios e dois tempos quebrados: na primeira história, distante do país de origem, a narradora nos conta a experiência de liberdade, apesar de aparentemente estar sozinha, e a perda de um relógio que sempre atrasava 5 (cinco) minutos, metáfora do tempo como companhia que demora a se ausentar. Na outra história, no seu país, a narradora encena a experiência do cárcere, da ausência de liberdade, da tortura e do terror, em que, embora se encontre com uma companhia e com o relógio aparentemente funcionando, as horas não andam.

Se a imagem das horas que não passam durante uma seção de tortura, por si só, já é torturante, a partir do capítulo 18 de *Banho de Cheiro*, Eneida aprofunda a caracterização desse período, chamando-o de “sombrios dias do Estado Novo” (ENEIDA, 1962, p. 88), numa alusão quase simétrica ao livro *Homens em tempos sombrios*, de Hannah Arendt (2008), momento impossível de ser esquecido pela narradora.

Já em “Companheiras”, do livro *Aruanda*, a escritora dá continuidade ao tema do encarceramento, representando a própria experiência política como tragédia. Há nessa crônica

a inserção de novos contornos a tal experiência, na medida em que relata como foi o seu confinamento na Casa de Detenção.

Distanciando-se de outros relatos do período de encarceramento, como o livro *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, a narrativa de Eneida enfatiza um valor biográfico muito presente em sua formação e que remete ao tempo da infância e aos ensinamentos dados por sua mãe: naquele tempo, para que a menina suportasse a distância da família, sua mãe recomendava força, traduzida em frases como “soldado não chora”. De forma similar e sem que esperemos, em “Companheiras”, a narradora relata que, diante da monotonia do tempo que se arrastava nos dias de inverno e no verão,

Enchíamos com coragem e alegria todas as horas: ginástica, estudo, conversas, cânticos, passeios. Tão pequeno o espaço que possuíamos para caminhar, e o ruído dos tamancos cortava-o, ferindo o lajedo; as saudades impressas nos olhos; as constantes evocações (ENEIDA, 1957, p. 104-105).

Contada de dentro das celas, a busca por força para suportar a experiência do cárcere assume a forma de um drama e mostra as suas dificuldades:

Éramos vinte e cinco mulheres presas políticas numa sala da Casa de Detenção, Pavilhão dos Primários, 1935, 1936, 1937, 1938. Quem já esqueceu o sombrio fascismo do Estado Novo com seus crimes, perseguições, assassinatos, desaparecimentos, torturas?

De um lado e do outro da sala, enfileiradas, agarradas umas às outras, vinte e cinco camas. Quase presas ao teto alto, quatro janelas fechadas por umas tristes e negras grades. Encostada à parede, uma grande mesa com dois bancos. Ao fundo da sala, os aparelhos sanitários. Por maior que fosse a nossa luta para mantê-los limpos e desinfetados, nunca conseguimos fugir do cheiro forte que exalavam.

Vinte e cinco mulheres, vinte e cinco camas, vinte e cinco milhões de problemas (ENEIDA, 1957, p. 105).

Completamos: vinte e cinco histórias, de “datilógrafas, médicas, domésticas, advogadas, mulheres intelectuais e operárias. Algumas ficavam sempre, outras passavam dias ou meses, partiam, algumas vezes voltavam, outras nunca mais vinham” (ENEIDA, 1957, p. 106). A narradora destaca Rosa e seus filhos – que eram filhos de todas –, seu marido foragido e a irmã distante; Beatriz e seu noivo, Antônia e seus filhos; Nininha e seu marido preso no Rio Grande do Norte. “Pobres mulheres jogadas numa prisão infecta, sem o menor conforto. Maria pensava no seu chuveiro elétrico, Valentina ensinava literatura inglesa (como estudava e lia Valentina) e queríamos à viva força que Nise desse lições de Psicologia” (ENEIDA, 1957, p. 107).

Embora Eneida nos informe acerca de vinte e cinco histórias, a descrição que faz no capítulo 18, do livro *Banho de Cheiro*, nos mostra de forma mais profunda as condições degradantes do espaço de seu cárcere, que não seria diferente dos demais.

Em janeiro de 1936, éramos mil e duzentos presos na Casa de Detenção, Pavilhão dos Primários. Vínhamos das mais variadas profissões, dos mais variados Estados: como no tempo da escravidão, navios traziam nos seus porões, de lugares longínquos, presos políticos acusados de comunistas. Nenhum democrata, inimigo do Estado Novo, deixou de sofrer naquela época; raros os que escaparam das grades ou da inclemência dos beleguins policiais. Apesar de todos os pesares, a Casa de Detenção era um alívio; saíamos da Polícia Central, dos maus tratos ininterruptos, dos suplícios e torturas e ali, se nada tínhamos, restava-nos pelo menos o direito ao sono (ENEIDA, 1962, p. 89).

O Pavilhão dos Primários possuía as piores condições: o cheiro forte de latrina sufocava as prisioneiras, os espaços eram apertados, havia poucas camas e um número excessivo de presas nas celas. Numa tarde quente de calor intenso, os sapatos, que já haviam sido brancos – “estavam manchados de terra ou de sangue?” (ENEIDA, 1957, p. 108) –, chamam a atenção de Eneida ao entrar na Sala das Mulheres.

Estatura mediana, vestido estampado, olhos curiosos. Entrou em silêncio. Em silêncio o guarda a deixou ali.

Olhou em torno. Procurou examinar uma a uma as mulheres, envolvendo-as todas num olhar imenso. Sentou-se na porta de uma cama próxima, curvou-se, meteu os dedos por entre os cabelos.

– Quem será? (ENEIDA, 1957, p. 108).

Eneida era a responsável por anunciar às companheiras a chegada de uma nova prisioneira (ENEIDA, 1962, p. 90). Após perguntarem à mulher recém-chegada, inclusive em diferentes línguas, sobre a sua identidade, após a informarem de que eram presas políticas, antifascistas, contando a ela a história de cada uma, uma delas lhe diz serem comunistas.

Foi a esse grito que aquela mulher despertou. Agarrou-se à companheira, beijou-lhe o rosto e pôs-se a exclamar com grandes lágrimas descendo pelo rosto alquebrado:

– Camarada, minha camarada! (ENEIDA, 1957, p. 109).

Era Elisa Soborovsk, a Sabo Berger, mulher de Henri Berger. Após ser reconduzida para uma cela muito pior, pois estava ali por engano, Sabo era levada todas às noites, à meia-noite, e apanhava até às duas horas da manhã, o que lhe deixou uma psicose.

O governo Getúlio Vargas entregou-a mais tarde à Gestapo. Hitler matou-a.

Sabo, para mim, foi uma revelação; jamais conheci mulher tão culta, tão humana, tão valente. Uma mulher tão bela. Nunca a esquecerei.

Na noite em que ela partiu com Olga Benário para o navio que as levaria a Hitler, era inverno e tiritávamos de frio. Sofríamos ainda mais, porque tínhamos aprendido a amá-la (ENEIDA, 1945, p. 111-112, grifos nossos).

Quando partiu, deixava vinte e cinco amigas. Não lhe dissemos adeus, não tivemos um momento de fraqueza. Mas quando as grades se fecharam atrás dela, cinquenta olhos choravam (ENEIDA, 1957, p. 111).

Na luta por ser manter sã em um espaço de confinamento, a força recomendada pelo incentivo e pelas “ordens” maternas dadas na infância permite a Eneida viver um dia de cada vez, e mais um dia para conhecer a personagem que a inspiraria naquele dia e a faria descobrir

outras possibilidades naquele lugar, como Sabo. O relato elaborado em “Companheiras” é forte; há como que uma poética dos laços femininos construídos em um momento traumático e a redescoberta da amizade como amor e admiração.

A luta que se seguiria após a partida de Sabo era, sim, pela libertação do confinamento, agora com mais força. Mas a partir daquele momento ela ganha um novo contorno, um outro sentido. Que luta é essa?

Para a entendermos, lembremos que, em primeiro lugar, há na crônica o registro do poder de um afeto, o da profunda amizade entre as encarceradas, sentido contido na palavra “Companheiras” – em latim, *companheiro* deriva de *companis*, aquele(a) que compartilha o mesmo pão. É um compartilhar que é também uma troca, como uma dádiva, isto é, como obrigação de dar e receber. Se assim for, qual a retribuição de Eneida às suas companheiras? Deixemos a narradora falar: “Recordando-a agora, cumpro um dever. Jamais esquecerei também as vinte e cinco mulheres da sala ora fria, ora quente, do Pavilhão dos Primários” (ENEIDA, 1957, p. 112). Essa noção de dever de memória é tão importante que se torna um valor biográfico capaz de matizar a luta de Eneida após ser libertada do Pavilhão dos Primários, tornando-a uma luta contra o esquecimento. Por isso a memória e a escrita de si e, mais particularmente, de “Companheiras”.

Em *Banho de Cheiro*, a consciência da obrigação de não esquecer as companheiras após a construção de laços de amizade é novamente retomada – o que nos dá mais um indício da presença do autobiográfico nos dois livros, pois não há espaço para dúvidas quanto ao fato de que Eneida é a autora, a narradora e a personagem de si mesma nas duas obras consideradas.

Como poderei esquecer Olga Prestes, Sabo Berger, Rosa Ghioldi? Como poderei esquecer – e isso está contado em *Aruanda* –, a figura de Sabo Berguer entrando numa tarde, na sala das Mulheres, com o vestido manchado de sangue, os sapatos sujos, atordoada por um longo sofrimento na Polícia Especial; no seu corpo marcas roxas contavam histórias de sevícias (ENEIDA, 1962, p. 90).

Esse dever de memória que se projeta na obra de Eneida por meio de sua luta contra o esquecimento, revela também, em *Banho de Cheiro*, os contornos de seu projeto literário, quando ela nos diz o seguinte:

Desses trágicos dias, deu-nos Graciliano Ramos uma grande obra que é *Memórias do Cárcere*. Apenas eu as escreveria diferente, no sentido humano, já que naturalmente seria impossível a mim escrevê-las com aquele alto sentido literário com que Graciliano o fez (ENEIDA, 1962, p. 90).

A noção da obrigação de não esquecer, por sua vez, aparece mais uma vez no capítulo 16 de *Banho de Cheiro*. Nele, Eneida relata a experiência de presa política em São Paulo, em 1932, quando foi posteriormente solta por engano.

Eu vinha de um mundo inteiramente diferente daquele no qual então vivia. Jamais conhecera o frio e a fome e saber sofrê-los foi para mim um aprendizado muito doloroso. Fora presa numa manhã. Mais de vinte homens haviam cercado a casa em que eu vivia, sozinha, com dois mimeógrafos e duas máquinas de escrever. Diariamente os jornais noticiavam que havia sido aprisionado numa casa de trabalho um mimeógrafo. E os mesmos jornais comentavam, apesar disso: - “e só esta semana foram presos quatro” – os manifestos continuam a invadir a cidade (ENEIDA, 1962, p. 77-78).

Eneida havia sido presa por fazer atividade de panfletagem, e o tratamento era bem pior do que depois receberia no Pavilhão dos Primários. Após três meses encarcerada, Eneida foi solta. Como ela relata, após se encontrar fora das celas, tudo adquiria um aspecto fantasmagórico.

[...] a polícia andava procurando-nos ferozmente. Sabíamos que nada tínhamos a fazer além de esperar ordens do Partido. Chegou um emissário com as resoluções que esperávamos. Você vai para tal lugar, você para ali, até que chegou a minha vez. Prepare-se para seguir, imediatamente, para Jacareí, onde ficará até que lhe mandemos buscar. Há um automóvel na porta, o companheiro chofer lhe dará o que for preciso (ENEIDA, 1962, p. 79-80).

Daí em diante, a história de Eneida irá se cruzar com a de “Dona”, com quem passa a conviver após seguir para Jacareí. O relato segue nos mostrando como será construído um laço quase maternal entre Dona e Eneida – que se apresentara à senhora como Rosa Mendes, apelidada de “Rosinha”.

– Gostaria tanto de ler. A senhora tem livros aí? Ela tinha, poucos, ruins todos, mas devorei velhos almanaques, havia até roto, sujo, um *Iracema* de José de Alencar. Dias passando e ela mantendo vivo o seu desvelo. Uma manhã reapareceu o mesmo companheiro chofer. Era preciso que eu fosse a São Paulo, só por uma noite. Comuniquei a Dona que devia ir ao médico, na capital paulista. Ela se opôs vivamente. Depois se conformou, encheu-me de mil recomendações, não faça isso, cuidado com a saúde, você ainda não está em condições de andar muito e muito mais recomendou e falou (ENEIDA, 1962, p. 81).

Após Eneida retornar, certo dia, Dona indaga à Rosinha se ela já havia ouvido falar de Eneida. Nas palavras da narradora: “Gelei”, e aqui temos, caso seja ainda necessário, a confirmação sutil do autobiográfico em *Banho de Cheiro*. “Os companheiros haviam-me recomendado tanto que tomasse cuidado, que não admitiam minha volta à prisão naquele momento, e Dona fazia-me uma pergunta dessas. Não, não ouvi falar” (ENEIDA, 1962, p. 81). Dona, então, diz:

– Eneida é uma mocinha – veja os retratos – que foi presa como comunista em São Paulo. Fizeram o diabo com ela, mas o diabo mesmo, e sabe o que aconteceu? A própria polícia declara que nunca ouviu sequer o som de sua voz. Contam que ela era uma menina rica e deixou tudo, tudo minha filha, tudo para lutar pelo nosso

povo. *Leia estes jornais que você vai saber quem ela é. Moça de coragem*, Rosinha (ENEIDA, 1962, p. 82, grifos nossos).

É como se tivéssemos a narradora diante de uma imagem de si – que, no todo, não destoaria daquela que ela mesma vem construindo em suas crônicas e relatos autobiográficos. Mas, na verdade, Dona já sabia da identidade de Eneida e confessa isso momentos depois, fortalecendo o laço construído entre as duas, e, para nossa surpresa, Eneida lhe fala longamente sobre sua mãe. Após se despedirem, Dona lhe entrega um lanche e uma carta: “– É para o Centro Esotérico X. Se você precisar de alguma coisa procure os irmãos de lá. Olhe, se você quiser voltar, me avise. Volte” (ENEIDA, 1962, p. 84).

Há, ao final desse ciclo que se identifica com o da vida adulta de Eneida, o resgate da noção de justiça literária, com a qual Eneida retribui a construção de seus laços, seja com as companheiras do Pavilhão dos Primários, seja o laço de matiz maternal construído com Dona, impossíveis de serem esquecidos.

Muito obrigada, Dona. Este muito obrigado de hoje venho repetindo há muitos anos. Pudessem ser de seu estofado todos os homens (ENEIDA, 1962, p. 84).

A vocês, meus velhos companheiros que foram ontem, que são hoje e amanhã, aqui fica este depoimento pequenino para quem tem muito e muito a contar. Que ele valha como uma homenagem a vocês que nada temeram, a vocês que continuam compondo esse fabuloso exército de homens conscientes de seu papel histórico, grande Partido dos homens sem medo (ENEIDA, 1962, p. 93).

O segundo autobiografema (mencionado na página 103 deste trabalho) do terceiro momento enfatizado na retórica autobiográfica de Eneida é destinado às amigas da escritora, mais diretamente às suas relações de amizade no Rio de Janeiro. Como a autora observa no capítulo 19, de *Banho de Cheiro*: “gostaria, antes de fechar este livro, de falar de meus amigos mais queridos. Não são muitos, mas esplêndidos” (ENEIDA, 1962, p. 94). Entretanto, esse tema é iniciado com a crônica “Amigo maior”, de *Aruanda*.

“Amigo maior” é uma pequena história de uma grande amizade, “anônima”, contada de forma leve, conforme o desenrolar das vivências no cotidiano da cidade, história que está impressa em pequenos fragmentos de papéis íntimos: “[...] cartas de *compains*, algumas outras de amor, não tão velhas que o tempo – como nas descrições literárias – tenha amarelecido; coisas idas e mesmo lições de meu amigo maior” (ENEIDA, 1957, p. 131). Nada de relações amorosas, como adverte a narradora, mas sim a “imensa compreensão das grandes amigas” (ENEIDA, 1957, p. 132).

Os bilhetes escritos adquirem tanta importância – compreensível, pois se trata de uma escritora – que a narradora afirma:

Chegáramos à conclusão de que desfazer encontros pelo telefone não é digno de amigos; escrever é mais compreensivo, menos decepcionante: o papel com uma ou duas frases, fica com a gente, com a gente anda e vive, pode acompanhar-nos e mesmo atender-nos se houver saudade (ENEIDA, 1957, p. 132).

O cotidiano da amizade não tem um ritmo monótono. Pelo contrário, segue o ritmo de crescimento da cidade:

Lembro de uma noite em que meu amigo maior confessou seu grande desejo de correr pelas ruas – desde menino não o fazia – fomos vistos, como dois moleques, contomando em doida corrida a área já traçada para o nascimento da atual Praça Barão do Rio Branco; mais tarde, encantou-nos um largo que ali nasceu e agora não mais existe. Depois, depois muitos prédios caíram, outros surgiram, ruas desapareceram, avenidas nasceram, jardins despontaram, tudo sobre a nossa fidelíssima fiscalização (ENEIDA, 1957, p. 132).

Essa amizade se constitui para Eneida como um “guia sentimental da cidade”, a qual poderia ser muito bem associada a uma geografia específica, à sua morada da subjetividade (ARFUCH, 2013): “nessa esquina brigamos discutindo política; ah! foi nessa rua que falamos literatura e ficamos de acordo...” (ENEIDA, 1957, p. 133). Andar pelas ruas e praças, tomar sorvete, ir a um café, buquinar em livrarias e sebos... São diversas as manias que integram o cotidiano da amizade e, por que não dizer, do amor à cidade do Rio de Janeiro.

Além de ser um elogio, “Amigo maior” representa também uma forma de acessar atributos da autoimagem de Eneida. As recomendações, os elogios, as indicações, as associações escritas nos bilhetes afiançam a construção da imagem e revelam, entre outros elementos, um atributo recorrente na *invenção de si* de Eneida: a força de sua personalidade. Afinal, nada melhor do que as recomendações de um amigo maior para sustentar e reforçar uma autoimagem. “Quando lhe falo de minha vida – que ele conhece em seus menores detalhes e diz como agora:– Deves te poupar, descansar – então sinto que tenho uma parede nua para me encostar” (ENEIDA, 1957, p. 135).

Reforçando essa estratégia, a imagem de Eneida é sintetizada no nome “Frisco”. “‘Alô, Frisco!’ diz um bilhete; na véspera assistíramos a um filme com um mocinho danado de valente chamado Frisco. ‘Alô, Frisco’ – repito-lhe eu hoje e sempre” (ENEIDA, 1957, p. 135), imagem que representa a valentia, a força e a determinação da escritora.

Outro amigo homenageado, sem que se revele seu nome, está no capítulo 19, de *Banho de Cheiro*: “É um homem profundamente humano, compreendendo, sentindo, vivendo a vida como ela é, vida mesmo. Jamais alça voos à divindade. Disse-me, certa vez, que gosta de viajar, mas sempre lhe é muito difícil voltar” (ENEIDA, 1962, p. 94-95).

Após relatar uma história contada por seu amigo, Eneida descreve parcialmente o seu rosto: “durante algum tempo usou barba cerrada, negra, como seus cabelos. Numa manhã

apareceu-me – e nesse momento chegava a primavera em Paris – com o rosto liso, muito escanhado. Parecia outra pessoa” (ENEIDA, 1962, p. 96). Ao final, após lembrar uma situação em que bebiam uísque na casa de um amigo em comum, Eneida ainda não revela o nome do amigo, mas diz escrever seu relato em tom de homenagem, oferecendo-o aos grandes e devotados amigos que tinha.

Curiosamente, há em *Aruanda* uma outra amizade homenageada por Eneida, na crônica “Meu amigo José”, narrada na forma de um quase diário íntimo, e que teria, hipoteticamente, este início:

Se eu escrevesse um diário íntimo, naturalmente rabiscaria hoje uma página assim: Registro a entrada de um gato em minha vida. Antes, devo formular uma dolorosa confissão: a companhia humana, neste sombrio momento nacional, é perigosa e arriscada. Não a presença de amigos, que esses são os que nos ajudam a carregar flores e fardos da vida, mas a das criaturas em geral no afã de se liquidarem, odiando-se com profunda simpatia, traindo com um sorriso docíssimo e uma simplicidade de copo de água, ferindo com uma das mãos enquanto com a outra passam, na chaga, suavemente, amica e mercúrio-cromo (ENEIDA, 1957, p. 157).

Na verdade, o que deveria ser uma crônica destinada ao seu gato transforma-se em um verdadeiro exercício de reflexão, no qual, a partir dos laços de amizade com o felino, a autora nos conduz a pensar sobre as relações humanas em tempos de “despudorização nacional, liquidação inclusive dos menores sentimentos” (ENEIDA, 1957, p. 157). Há nesse exercício a indicação de elementos importantes de suas estratégias de escrita.

A narradora explica que foi justamente a triste paisagem nacional que a levou a querer amar os animais, até chegar a José.

Tentei a primeira vez com um cão e fracassei. O cão está cada vez mais parecido com o homem; talvez seja isso. A segunda tentativa foi com um papagaio; dessa vez o fracasso foi dele: era mudo demais, demasiado burro. Comecei a criar plantas. Mas como poderei exigir de minha turbulência que não envelhece, a compreensão dessas maravilhosas criaturas verdes que não correm, não pulam, não riem? (Não falarei – para não sofrer – que também quis criar uma criança muito bonita.) (ENEIDA, 1957, p. 157).

Talvez pudéssemos dizer que a história do encontro com José contém as palavras-chave que abrem as portas do estilo constantemente aperfeiçoado por Eneida: “O gato veio para minha vida como todos os outros acontecimentos: entrou para os meus dias *simples, natural e banalmente*” (ENEIDA, 1957, p. 158, grifos nossos). O banal é um recurso recorrente em sua escrita: define as suas opções no que se refere à escolha dos personagens e dos eventos que emolduram suas narrativas, assim como a escolha das palavras com que compõe seus textos. E tal opção denota, certamente, uma beleza: a busca do poético e duradouro naquilo que aparentemente é banal no cotidiano do Rio de Janeiro ou de onde quer que a escritora se encontre.

Ei-lo senhor de minha casa; ei-lo ligado a meu destino, personagem na minha vida. Chama-se José, nome que sempre dou a homens de bem. Não tem nobreza nem mesmo longínqua, não descende de realezas ou riquezas, jamais poderá vangloriar-se de sangue azul ou perda fortuna. *É da minha família, da imensa família dos simples, dos banais, dos sem direitos e sem dinheiro* (ENEIDA, 1957, p. 158-159, grifos nossos).

Esse parece ser o primeiro ato da crônica, pois, um segundo momento (II) é como se Eneida assumisse a perspectiva de José – que passa a se indagar sobre a “sua” humana.

Houve inicialmente a época dos descobrimentos; seus olhos procuravam adivinhar não só o meio ambiente, mas de preferência a cor de meus olhos: seríamos parentes? Depois passava as mãos em meus cabelos: seria uma floresta? Examinava a casa e seus detalhes, pesquisava meus hábitos, minhas roupas, meus livros, meus objetos. Que ser era eu assim tão carregado de estranhas coisas? Fez-se amigo das plantas e, em seu grande amor à liberdade, tirou-as da terra, desenraizou-as, libertou-as. Começamos a conversar; ao começo, simples palestras banais. Mudo e atento, deixava-me falar, como se precisasse tomar posse de meus sentimentos, de minhas opiniões, de meu passado, do presente, do que ainda espero e desejo como futuro. Com os dias e a convivência nossa intimidade cresceu, solidificou-se (ENEIDA, 1957, p. 161).

Esse laço de amizade parece resultar de uma mútua domesticação, em meio à qual identificamos outros aspectos da grafia da vida de Eneida. José chega a ser humanizado ao se tornar ouvinte e confidente da narradora, embora ela nos confesse, não sem ironia, que em muitas situações torna-se incompreensível para o gato. Ele chega a chamá-la de “mamaruca” – numa clara alusão àquele tipo de relação ventríloqua em que fazemos os animais de estimação falar, pois “tudo pode acontecer na vida de uma pessoa que tem um gato e ele se chama José” (ENEIDA, 1957, p. 165).

Por outro lado, ao final de *Banho de Cheiro*, a narradora parece usar o capítulo 21 para confrontar certa crítica que poderia ser endereçada às suas crônicas e relatos autobiográficos. Eneida inicia por uma indagação de D.^a Emerenciana, que diz:

– Não me venha dizer que você sempre foi uma criatura feliz, que tudo lhe aconteceu como desejou [...] Você não fala de amores, inclusive os infelizes – e todo mundo os teve ou tem; você não conta os trechos de sua vida que devia contar (ENEIDA, 1962, p. 103).

Eneida responde de forma contundente: “[...] conto de minha vida o que quero contar; coisas que possam interessar aos demais, aquelas que julgo de algum modo importantes, já que para mim foram importantíssimas” (ENEIDA, 1962, p. 103).

Com efeito, ao final desse ciclo, fica evidente que a construção da *imagem de si* por parte de Eneida resultou de um processo de seleção, em que a autora escolheu os traços com que comporia a própria imagem, na qual certos detalhes foram enfatizados, enquanto outros

foram “colocados na sombra”, como afirma Leonor Arfuch sobre o relato autobiográfico em geral (ARFUCH, 2010).

É também no encerramento do livro *Banho de Cheiro* que a finalização do último capítulo com o tema da morte passa a representar mais ainda o fecho desse ciclo da retórica autobiográfica da autora. E o fecho de uma grafia de vida. Assim, Eneida encerra o livro nos dizendo:

Meu coração já mandou um aviso que é o enfarte. Do coração não quero morrer, simplesmente porque espero morrer como tenho vivido: conscientemente. Não penso na frase que devo pronunciar antes de morrer ou morrendo. Sei apenas que ela deve ser bem incisiva. Se pudesse, gostaria de morrer em Belém do Pará, a minha mui amada cidade (ENEIDA, 1962, p. 104).

De *Aruanda* a *Banho de Cheiro* temos um movimento em que as duas partes se completam. Há aí, como afirmou Eneida, uma continuidade: saímos de um esboço que contém fragmentos da imagem de si, para um maior acabamento dessa imagem, aperfeiçoando-se seus contornos – principalmente pela presença de valores biográficos como a busca da personagem por liberdade; sua personalidade forte; e, sobretudo, o *status* de honra que assume o seu dever de memória e sua luta contra o esquecimento das companheiras e amigos.

PALAVRAS FINAIS

Após recompor o percurso tortuoso que descreve o movimento nem sempre claro da escrita de si de Eneida – segmentado nos quatro capítulos anteriores –, chegamos finalmente ao momento de nossas palavras finais, que, na verdade, é muito mais um apontar provisório, de onde temos uma boa perspectiva para olhar para trás e contemplar a travessia feita com as narrativas de Eneida, pois nunca é demais lembrar os diálogos de Riobaldo, personagem de Grande Sertão: Veredas, que afirma: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 51, grifos nossos).

No início dessa jornada, nossas principais questões giravam em torno de saber se era possível realizar uma leitura autobiográfica das obras de Eneida; identificar quais os componentes autobiográficos presentes em suas narrativas e como poderíamos entendê-los em *Aruanda* e *Banho de Cheiro*; caracterizar as estratégias narrativas de autofiguração presentes nas crônicas de *Aruanda* e nos relatos de *Banho de Cheiro*; analisar que imagem(ns) de si mesma a autora constrói, ao salientar temas como o período da infância, da ditadura na década de 1930 e dos encontros nas cidades do Rio de Janeiro e Belém do Pará; e compreender como se configura a “retórica autobiográfica” (MOLLOY, 2004) de Eneida e quais são os seus efeitos.

Acreditamos ser possível realizar uma leitura autobiográfica das narrativas de Eneida, desde que deixemos de lado um conjunto de representações e de proposições teóricas que tendem a naturalizar e a reproduzir uma imagem tradicional acerca desse gênero. Isto é, devemos recusar toda leitura que parte do pressuposto de que a autobiografia é um reflexo transparente da “vida vivida” de Eneida e que, por isso, deveria apresentar apenas os fatos objetivos de sua vida. Nessa direção, não podemos reduzi-la às ideias de pacto autobiográfico (LEJEUNE, 1975) e de momento autobiográfico (DE MAN, 1979), sob pena de limitarmos nossa compreensão do papel criativo da memória nesse processo e do caráter híbrido, dinâmico e criativo da autobiografia – questões essas que são buscadas por interpretações como a de Leonor Arfuch (2010, 2013) e a de Sylvia Molloy (2004).

O caráter híbrido e inacabado da autobiografia também foi apontado em Roland Barthes por Roland Barthes (1975). Tal obra confirma, em sua estética fragmentária e dispersa, que o ato de escrever a história de si é a impossibilidade de uma interpretação

precisa e acabada, pois se trata, sobretudo, de um fluxo descontínuo sobre uma vida que está sempre se refazendo: “eu não sou contraditório, eu sou disperso” (BARTHES, 2017, p. 146).

É possível perceber a existência de um movimento semelhante nas narrativas de Eneida, que possuem de forma bem clara esse aspecto mais híbrido, dinâmico e mesmo fragmentário, dada a sua opção pela escrita de crônicas e relatos autobiográficos. Vale lembrar que a crônica, enquanto gênero literário, assume um caráter flexível, irregular e híbrido, pois ela pode se aproximar do conto, do ensaio, do poema em prosa. Com isso, a crônica não está entre “os gêneros clássicos”, pois ela tende a sofrer diferentes apropriações, que variam conforme “as poéticas partilhadas pelos cronistas no momento de elocução da narrativa” (SALLA, 2000, p. 3). É a partir desse caráter flexível, híbrido e irregular que podemos dizer que as crônicas de Eneida podem ser lidas a partir da autobiografia, uma vez que elas variam de temas e assuntos e variam em sua forma (há crônicas que nos permitem aproximá-las da estrutura de um conto), possibilitando que façamos a sua leitura a partir da discussão do pacto autobiográfico ressignificado, da retomada do valor biográfico e de suas relações com o espaço biográfico. Além desses aspectos, nas crônicas de Eneida percebemos a presença de um narrador que participa das ações, mas também é uma testemunha de acontecimentos, fatos e lugares.

Além de Roland Barthes, podemos citar, rapidamente, o exemplo de uma autobiografia contemporânea, a de Ferreira Gullar, intitulada *Autobiografia poética e outros textos*, publicada em 2015, obra que também apresenta uma composição híbrida: nas primeiras páginas são expostas narrativas de sua vida na cidade de São Luís do Maranhão; em seguida, na segunda parte da obra, temos um texto intitulado “Manifesto”, em que são apresentadas características de sua reflexão sobre a arte neoconcreta; na terceira parte, temos as entrevistas cedidas às revistas brasileiras no intuito de apresentar a imagem de Gullar como poeta e leitor; por fim, na quarta parte, temos textos ensaísticos voltados à exploração da imagem de Ferreira Gullar enquanto crítico de literatura. Dessa forma, percebemos que, através das disposições múltiplas de vários gêneros textuais inseridos em sua autobiografia, o empreendimento autobiográfico de Ferreira Gullar (2015) reforça a proposição de que as autobiografias têm um caráter híbrido, dinâmico, flexível e fragmentário.

Dessa última perspectiva, podemos afirmar que os componentes autobiográficos que se fazem presentes nas crônicas e relatos autobiográficos de Eneida se organizam como etapas da vida da escritora e se desdobram na presença de seus autobiografemas, os quais se referem: a) ao tempo da infância, representado pela ficção da infância, e ao romance familiar, os

lugares da memória, os tipos populares da cidade e a sua vida nos colégios; b) a fase de sua mocidade, caracterizada por sua relação com a mãe, a cumplicidade com os irmãos e a formação na faculdade; e c) o período da vida adulta, projetada pelos autobiografemas relativos à formação intelectual e política (militância e cárcere) e à vida com os amigos. Essas etapas da vida de Eneida, construídas por sua retórica autobiográfica, são retomadas e desdobradas com mais detalhes no livro de relatos autobiográficos *Banho de Cheiro* (1962).

É fundamental percebermos que, em suas autoimagens, Eneida projeta “ficções” da infância, da mocidade e da vida adulta, bem como da sua relação com a família. Esses autobiografemas compõem as primeiras autoimagens – a da filha, a da irmã, a da criança feliz, a da mulher que reflete o seu passado e, ainda, a da militante política.

Quanto às estratégias de autofiguração, elas nos são dadas pelas diferentes maneiras com que Eneida recorre à memória e as utiliza na composição de suas crônicas e de seus relatos autobiográficos. A memória é a fonte e a mola propulsora das narrativas de Eneida.

Ela recorre à memória para construir sua retórica. Como vimos anteriormente, há duas crônicas, como “Delírios número um” e “Delírios número dois”, em que a memória não se constitui somente como fonte, mas, no processo da escrita explicitado por Eneida, a memória articula todos os eventos ali representados, inclusive a postura política e ética que leva a autora paraense a manter viva a memória de seus familiares, mas principalmente de suas amigas na prisão (“Companheiras”). Ainda no que se refere à construção do caráter da personagem de si, como na crônica “Tanta gente”, Eneida dá visibilidade aos “tipos populares” que em sua época de infância viviam excluídos e invisibilizados. Essas estratégias são retomadas em *Banho de Cheiro*, obra em que a imagem de Eneida se apresenta mais acabada: imagem de mulher forte e que, pela relação com sua memória, está em constante construção.

Há a presença de uma escrita a partir da memória nas narrativas de Eneida. Como nos lembra Nava (1986):

Para quem escreve memórias, onde acaba a lembrança, onde começa a ficção? Talvez sejam inseparáveis. Os fatos da realidade são como pedra, tijolo – argamassados, virados parede, casa, pelo saibro, pela cal, pelo reboco da verossimilhança – manipulados pela imaginação criadora (NAVA, 1986, p. 366).

Por isso, a memória assume um papel central no processo de composição das “grafias de vida” de Eneida.

Além desse aspecto, quando consideramos em conjunto a região que define a morada da subjetividade (ARFUCH, 2013) de Eneida – expressa nos suportes “Biografia do livro”, “Autocrítica” e “Carta Testamento” –, ao lado de *Aruanda* e *Banho de Cheiro*, percebemos

que há um movimento em direção a um melhor acabamento e aperfeiçoamento da imagem de si. Em *Aruanda* (1957), há uma representação constante de uma criança feliz e plena, fazendo sempre travessuras em um mundo cercado pela natureza: “O quintal era nosso feudo. [...] todas [as árvores] eram nossas irmãs e companheiras de travessuras, compartilhavam de nossas ingênuas descobertas” (ENEIDA, 1957, p. 24). Posteriormente, essa imagem é retomada e desdobrada em cenas do livro *Banho de Cheiro* (1962): “Árvores e mais árvores, sempre andaram comigo e me acompanharam até hoje. Castanheiras, palmeiras, tanta gente vegetal tomando parte no meu festejar de dias sempre vividos em profundidade” (ENEIDA, 1962, p. 21).

Além dessa, outras imagens foram evidenciadas e confirmadas nas narrativas autobiográficas de Eneida, principalmente aquelas relativas à etapa da vida adulta. A mais evidente é a imagem de si de mulher forte, experiente e decidida, reafirmada em sua “Autocrítica”: “Considero-me uma mulher realizada. O problema de ser ou não ser realizado é muito pessoal. [...] Impossível, portanto, não me considerar uma mulher, realizada” (ENEIDA, 1967, p. 2). Não por acaso, essa mesma imagem reverbera tanto nas crônicas de *Aruanda* quanto nos relatos de *Banho de Cheiro*, como uma forma de autoafirmação de que sempre foi “responsável e consciente dentro de sua estrutura emocional” (ANDRADE *apud* ALVARES, 2002, p. 668).

Ainda no que se refere a essa imagem de mulher consciente e madura, concluímos que a autoimagem política, de intelectual e de escritora, foi construída em um movimento que vai de suas crônicas aos seus relatos autobiográficos, ganhando um melhor acabamento em *Banho de Cheiro*: “seria mesmo impossível separá-las de mim [as mãos], tanto somos uma só. Mas dão a impressão ou a certeza de terem vivido na frente, muito na frente” (ENEIDA, 1957, p. 76). Assim, a leitura autobiográfica voltada a uma perspectiva mais híbrida, dispersa e fragmentária, nos permite entrever as autoimagens fabuladas por Eneida: de criança feliz e questionadora, de mulher decidida e forte e de escritora e intelectual madura e consciente, lutando para ter o seu espaço, reconhecida e respeitada no mundo das letras e do jornalismo.

Por que Eneida escreve crônicas e relatos autobiográficos? O que sua retórica autobiográfica aponta sobre isso e quais seus efeitos?

Nesse percurso, o estudo da morada da subjetividade, das estratégias de autofiguração, dos autobiografemas e da retórica autobiográfica de Eneida levou-nos a identificar lugares, como a cidade de Belém e do Rio de Janeiro, com suas ruas, palacetes, os “tipos populares”, expressões, tradições, relações de amizade; a imagem da infância e da mocidade de Eneida,

assim como o momento político específico por que passou, permitindo-nos afirmar que escrever crônicas e relatos autobiográficos foi, para Eneida, um instrumento para a sua inserção no campo da literatura brasileira durante as décadas de 1950 e 1960; e um recurso para conduzir a sua vida cotidiana no Rio de Janeiro e uma forma de lutar contra o esquecimento – de si e dos outros – a partir da memória e da escrita.

Nietzsche, em *A genealogia da moral*, observa que o esquecimento, quando assume um papel ativo, afirma a vida e a renovação, celebrando o presente e evitando que a memória escravize o sujeito no passado: “Não conseguir levar a sério por muito tempo seus inimigos, suas desventuras, seus malfeitos inclusive – eis o indício de naturezas fortes e plenas, em que há um excesso de força plástica, modeladora, regeneradora, propiciadora do esquecimento” (NIETZSCHE, 1998, p. 31). Essa não é a perspectiva de Eneida. Esquecer é esquecer-se dos outros, mas também esquecer-se de si mesma. Esse desejo de memória é tão forte nas narrativas da escritora que suas crônicas e relatos autobiográficos contêm certa noção de “dever de memória”. Nas palavras de Paul Ricoeur, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOUER, 2007, p. 101).

Na crônica “Companheiras” (1957), Eneida lança mão da memória e de sua escrita para não se esquecer de sua experiência junto às companheiras da sala 7 do Pavilhão dos Primários, no período da ditadura de Getúlio Vargas: “Éramos vinte e cinco mulheres presas políticas numa sala da Casa de Detenção, Pavilhão dos Primários, 1935, 1936, 1937, 1938 (ENEIDA, 1957, p. 105). Em *Banho de Cheiro* (1962), por meio de um retorno às cenas desse período na prisão dos Primários, Eneida nos diz:

Sempre que devo falar nos sombrios dias do Estado Novo, gosto de perguntar: alguém já os esqueceu? Alguém pode esquecer o que foram aqueles negros anos com as prisões cheias, o ódio solto, o fascismo imperando aqui e no mundo? Mil anos eu vivesse e jamais os esqueceria (ENEIDA, 1962, p. 88).

De modo semelhante, é possível aproximar essa leitura de um relato memorialístico impactante: *É isto um homem?*, de 1998, de Primo Levi. Neste livro, Levi não hesitou em registrar a memória do horror, dos campos de concentração, da barbárie humana:

Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que tal situação humana reste alguma memória. A essa pergunta, tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular (LEVI, 1988, p. 88)

Levi também cumpre um dever de memória, apesar da dor. Registra lembranças absolutamente traumáticas de sua experiência em Auschwitz, pois recapitula os episódios

daquele momento doloroso através do exercício da memória, reafirmando a finalidade do não esquecimento daqueles tempos sombrios.

Entretanto, diferentemente de Levi, Eneida não constrói uma escrita de si voltada para o testemunho pautada na ideia de um depoimento puro. Pelo contrário, há uma narração retrospectiva dos eventos e acontecimentos que conduz o leitor à realização de uma reflexão introspectiva. Além disso, com seus textos autobiográficos, Eneida reafirma que cumpriu um dever de memória em que a *tática mnemônica* procurou rememorar esse passado de sua história, um passado de suas “companheiras e companheiros” (ENEIDA, 1957) que viveram o momento da ditadura de Getúlio Vargas, mostrando os horrores e as torturas que aconteciam no Brasil da década de 1930; construindo, com suas narrativas, uma outra autoimagem – a da mulher militante.

Por fim, suas autobiografias apresentam as lembranças dos encontros e/ou as celebrações dos amigos queridos que fez na cidade do Rio de Janeiro: Graciliano Ramos, Nisia da Silveira, Eugênia e Álvaro Moreyra, Manuel Bandeira, entre outros. Nesse momento, podemos apontar a construção da terceira autoimagem: a da mulher-amiga ou amiga-mulher.

O estudo das obras *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962) a partir de uma leitura autobiográfica implica, portanto, a consideração da retórica autobiográfica de que fala Molloy (2004), pois o trabalho dessa estudiosa, juntamente com o de Leonor Arfuch (2009; 2013) foi fundamental para realizarmos e direcionarmos nossa interpretação das obras e dos suportes que configuram as grafias de vida de Eneida. Sylvia Molloy (2004), com a teoria das fabulações de si, das autoimagens, dos autobiografemas e da retórica autobiográfica; e Leonor Arfuch (2009; 2013), apontando a importância de levar em conta o espaço biográfico e a morada da subjetividade. Tratou-se, ao final e ao cabo, de um exercício voltado fundamentalmente para o estabelecimento de uma releitura do que Eneida publicou e das autoimagens que pulsaram e foram projetadas ao longo do seu projeto autobiográfico. Autoimagens e fabulações de si que construíram a imagem de mulher forte, feliz, realizada e consciente dos seus atos, como Eneida costumava se autodeclarar em seus textos, nas entrevistas, nas conversas com os amigos e com a família.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In:_____. *Notas de Literatura*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p. 55-63.

ALVARES, Vania Maria do S. Eneida: uma mulher criação de si mesma. In: *Revista Anais II*, UFC, 2002. Disponível em: <http://www.gelne.com.br/arquivos/anais/gelne-2002/artigos/08_teor%C3%ADa_literaria/artigo07.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017.

ALVES, Fábio Cesar. *Armas de papel*: Graciliano Ramos, as Memórias do Cárcere e o Partido Comunista. São Paulo: Editora 34, 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Boitempo & A falta que ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

_____. *Poesia completa*, conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. Arquivos implacáveis. In: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1952. p. 91. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*: memórias e confissões; sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002.

ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía*: exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

_____. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In: GALLE, Helmut et al (Org.). *Em primeira pessoa*. Abordagem de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. p. 113-121.

ARRIGUCCI JR., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In:_____. *Enigma e comentário*: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 9-27.

_____. *Humildade, paixão e morte*. A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In:_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p. 33-102.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012.

_____. Itinerário de Pasárgada. In: Biografia do Livro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 01 mai. 1954. p. 21. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

BROCA, Brito. Algumas opiniões sobre o “Cão da madrugada”. In: ENEIDA. *Cão da Madrugada*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. p.169.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Ápio. *Algumas observações estilístico-linguísticas sobre a moderna crônica brasileira*. Lisboa: Revista de Portugal, 1964.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *A crônica*. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas; Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

COUTO, Ribeiro. *Três retratos de Manuel Bandeira*. Introdução, cronologia e notas de Elvia Bezerra. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

DE MAN, Paul. Autobiography as de-facement. *MLN Comparative Literature*, v. 94, n. 5, dec. 1979, p. 919-930. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2906560?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 20 out. 2017.

_____. *Autobiografia como desfiguração*. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.W4fkeehKjIU>>. Acesso em: 20 out. 2017.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Conexões, 11).

DUARTE, Eduardo de Assis. Apresentação. In: SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: EdUFPA, 2009. p.9.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

ENEIDA. *Aruanda e Banho de cheiro*. Belém: SECULT; FCPTN, 1989 (Coleção Lendo o Pará).

_____. *Banho de cheiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

_____. *Aruanda: crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Cão da Madrugada*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. *Terra verde*. Belém do Pará: Globo, 1929.

_____. Viva Graciliano. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 26 out. 1952. p. 02-07.

_____. Biografia do Livro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1958. p. 21.

_____. Saudemos o poeta. *Diário de Notícias: Encontro matinal*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1966, p. 01.

_____. Autocrítica. *A Província do Pará*, Belém do Pará, 03 set. 1967, p. 01-02.

_____. Carta-testamento. In: SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: EdUFPA, 2009. p. 101-102.

FERNANDES, Anibal. Algumas opiniões sobre o “Cão da madrugada”. In: ENEIDA. *Cão da Madrugada*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. p. 169.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os novos e o centenário: arte, literatura e efeméride no Pará dos anos 20*. Belém, 2008. Disponível em:

<[http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/7%](http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/7%>)>. Acesso em: 15 out. 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografias, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega Passagens, 2015. p. 129-130.

_____. *Microfísica do poder*. 5. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2017.

GALLE, Helmut Paul Erich. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 18, p. 64-91, 2006. Disponível em: <www.pgletras.uerj.br/matraga18.pdf>. Acesso em: 20 out. 2017.

GATTAI, Zélia. *Chão de meninos: memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GULLAR, Ferreira. *Autobiografia poética e outros textos*. 1. ed., 1.reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

HIDALGO, Luciana. *Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume, 2008.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LACLAU, Ernesto. Prefácio. In: ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 9-14.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MAIA, Maíra Oliveira. *Jogos políticos na Terra Imatura: as experiências políticas dos Modernistas Paraenses – 1930-1945*. 2009. 101 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

MARTINS, Luciano. *A gênese de uma intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil 1920 a 1940*. 1998. Disponível em: <<http://www.anpocs.org.br/portal/publicações/rbcs>>. Acesso em: 25 maio 2015.

MASSEY, Doreen. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. *GEOgraphia*, Niterói, v. 6, n. 12, p.7-23, jul./dez., 2004.

MELLO, Ana Maria Lisboa (Org.). *Escritas do eu: introspecção, memória, ficção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito. A escrita autobiográfica na América Hispânica*. Chapecó: Argos, 2004.

NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. *Balão Cativo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta;. GOMES, Angela Maria Castro. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

PACE, Ana Amélia Barros Coelho. *Aspectos do pacto autobiográfico em “L’autobiographie en France”*. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo_ana-amelia.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2017.

QUEIROZ, Rachel. Algumas opiniões sobre o “Cão da madrugada”. In: ENEIDA. *Cão da Madrugada*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. p. 169.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 49. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2015.

_____. *Seleção de contos brasileiros*, v. 1: Norte e Nordeste. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

REGO, José Lins. *Meus verdes anos, memórias*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

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

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2008.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. Itinerário de Pasárgada, de Manuel Bandeira: O escritor-leitor em sua oficina poética. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: CENTRO, CENTROS – ÉTICA, ESTÉTICA, XII, jul. 2011, Curitiba. *Anais...*, p. 01-11. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0606-1.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*, v.. 18. jul-dez. 2008.

SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: EdUFPA, 2009.

SALLA, Thiago Mio. O desenrolar da crítica no Brasil: História da permeabilidade de um gênero. *Quadrant*, França, n. 27, p. 01-15, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVEIRA, José. *Memórias de alegria*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

SILVEIRA, Ênio. Apresentação. In: ENEIDA. *Banho de cheiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. p. 1.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VIEIRA, José Geraldo. A Carta a minha Filha em Prantos. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29 set. 1957. p. 63. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader>>. Acessado em: 05 jul. 2018.

WANZELER, Rodrigo de Souza. *Bruno de Menezes, etnógrafo da Amazônia Paraense: Zonas interculturais em Boi Bumbá: Auto Popular*. 2012. Disponível em: <http://www.evento.ufal.br/anaisreaabanne/gts_download>. Acesso em: 10 jun. 2017.

Periódicos consultados:

A PROVÍNCIA DO PARÁ, Belém, 1967.

A REVISTA O GLOBO, Rio de Janeiro, 1958.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Coluna Encontro Matinal, Rio de Janeiro, 1966.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 1952.

A REVISTA O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 1958.

ANEXO A - Transcrição da “Biografia do Livro” de Eneida

Arquivos implacáveis

João Condé

Biografia do livro

“Meu prezadíssimo João Condé:

Isso de contar histórias e estórias é natural a todo mundo. Quantas vezes você já ouviu pessoas muito simples dizerem: ah! se eu escrevesse a história de minha vida... Ou então: – Minha vida daria para se fazer um romance... Todas as vidas dão bons romances. Estou nesse caso e como me falta fôlego para o romance (Jorge Amado acha que estou na obrigação de fazê-lo) resolvi contar memórias da infância e da mocidade no livro que José Olímpio acaba de editar: ARUANDA.

ARUANDA é um livro de crônicas memorialistas. Vivi sempre intensamente; nenhuma das épocas de minha vida conseguiu desaparecer da minha memória, talvez porque eu tenha uma memória doentia. Por isso escrevi ARUANDA. Não quis sobrecarregar ou explorar demasiado a paciência do leitor contando-lhe tudo o que já vivi e senti nesta minha longa vida; daí ser meu livro magro e esguio. Você conhece o romance do húngaro Francisco Molnar, intitulado “Meninos da Rua Paula”, que êsse grande e querido Paulo Rónal traduziu para as “Edições Saraiva”? Pois posso lhe garantir que, se fôrças eu tiver e saúde houver, ainda hei de escrever um livro sobre os meninos da Rua Benjamim Constant, em Belém do Pará: meus irmãos e seus amigos. Os meninos húngaros eram pobres e nós ricos, mas há tantos pontos de semelhanças que uma das crônicas de ARUANDA (“Muitas árvores”) foi escrita numa carta a Rónal, agradecendo sua tradução, que me comoveu e encantou.

Você sabe, meu caríssimo João, que eu trabalho demais, Trabalho e leio. Pouco tempo me resta para fazer literatura como eu gostaria que fôsse a minha. Nunca escrevi nada para mim, escrevo para viver pelo que ARUANDA é, para mim, tarefa cumprida, desabafo realizado. Pude escrever esse livro dando-me imensa satisfação: é tão bom a gente lembrar. Os maus pedaços vividos só têm importância quando deixam marcas em nossos corpos, e eu precisava contar muito os meus.

Um abraço, João Condé, um abraço e esta amizade velha e rija da

Janeiro, 1958.

ENEIDA”

ANEXO B - Transcrição da “Autocrítica” de Eneida

Autocrítica de Eneida

Fazer autocrítica é muito mais difícil do que se pensa, tentarei fazer a minha. É melhor errar fazendo alguma coisa do que não errar nada fazendo, diria um grande velhote, cujo o nome não se pode citar nesta hora brasileira, porque dá IPM [Inquérito Policial Militar]. Todos os meus erros são perfeitamente explicáveis, partindo desse conceito.

Sou profundamente bairrista. O mesmo velhote – já mencionado – disse que para alguém ser internacionalista precisa ser, inicialmente, nacionalista. Vou além: para ser uma coisa e outra devemos começar sendo bairrista. Amo o Pará, a Amazônia de maneira alucinante e total. Não é um amor bobo de tango argentino ou fado; nada disso. É amor mesmo, com “A” grande. Consciente, profundo. Quando chego à Belém onde nasci, ressuscito todas as exclamações que a idade já matou. Tenho sempre gritos pelo sol, pelo céu, pelas árvores tão bonitas; e, quando começo a comer a comida e as frutas de minha terra, aí dou gemidos: “Ai que coisa boa!” “Ai como é bom!” Há uma frutinha chamada pupunha que me faz perder toda e qualquer dignidade, essa falsa dignidade criada pelos preconceitos. Diante de um tabuleiro de pupunha, sento no meio fio como, como [ilegível] pupunha pura não dá para isso. E o pato no tucupi? [ilegível] O açaí? Tudo que é Pará.

Sou [ilegível] minha terra (a mais bonita do mundo) e cada dia que se passa gosto mais dela, coitadinha, agora mais do que nunca ameaçadas de ser entregue aos estrangeiros. Que eles vão tomar conta da Amazônia não tenho dúvidas, mas tenho esperanças: quem sabe os cabanos irão ressuscitar?

Outra coisa que me perguntam muito é sobre meus amores. Tive até propostas para escrevê-los ou descrevê-los para serem publicados. Já expliquei amor é jogo de dois. Quando alguém vai falar de seus amores tem que personificá-los. Ora o parceiro naquele momento pode ou deve estar ocupado com outros amores. Para que atrapalhar? Não fui mulher fatal nem tive muitos amores. Claro está que amei e fui amada mas sem exageros, sem vampirismo ou tragédias. Uma coisa me orgulha: todos os homens que andaram na minha vida são hoje meus amigos, amigos dedicados, leais, sem que o passado seja sequer lembrando. Penso que consegui realizar máximo em matéria de amor transformando-o em amizade.

Considero-me uma mulher realizada. O problema de ser ou não ser realizado é muito pessoal. Por exemplo: se eu tivesse desejado algum dia, na minha vida, ser Miss Brasil ou Miss Universo, se eu tivesse pensado que para ser “realizada” precisaria de muito dinheiro num banco ou esperar a fortuna de um parente riquíssimo que nunca tive, está claro que jamais poderia me considerar uma mulher realizada. Mas fiz o que faria ou fará qualquer criatura consciente: tracei uma linha, escolhi meu caminho e por ele vou indo. Difícil? Árido? Sim, mas com grandes vantagens: sempre estive de acordo com minha consciência, comigo mesma. Não fujo do meu caminho, não temo a realidade. Olho tudo de frente, sempre como atriz, nunca como espectadora. É muito importante isso: tomarmos sempre parte ativa nos espetáculos: impossível, portanto, não me considerar uma mulher, realizada.

Tenho dois irmãos. Um é tremendão, briguento e inclusive reacionário. O outro (o mais moço da família) é uma flor. Uma flor grande que [ilegível] que realmente presta. Segundo meu irmão mais velho, somos a menor família do mundo, isto porque ele sempre pensa exageradamente (eu também sou exagerada); considero o exagero,

em certos momentos, uma boa arma de defesa. Na verdade somos apenas três: o resto [ilegível] Costa daquilo, mas Costa mesmo só nós três. A família é pequena, mas muito digna, bastante unida: somos três sujeitos apaixonados uns pelos outros. Acho meu irmão mais velho um errado, temos discussões tremendas, mas meu amor por ele é imenso: crescemos juntos e fui até sua manager quando ele estreou no boxe (chegou a [ilegível] peso-pluma). O mais moço já disse: é flor. Somos capazes – ele e eu – de passar noites inteiras conversando sobre todos os assuntos. Às vezes dizemo-nos verdades atroz, mas sem briga, serenamente. Pode haver irmão igual ao meu, mas melhor do que ele, duvido. É a coisa mais bonita que se pode desejar em matéria de irmão.

Tenho dois filhos também, realizados e fabulosos: Otávio Morais, arquiteto, pessoa inteligentíssima, apaixonado pela profissão, mas cheio de caraminholas que o prejudicam muito. Como eu, ele analisa demais e isso geralmente atrapalha. E Léia Sousa e Silva, que não tem complicações de espécie alguma. Ela vive a vida como acha que deve viver e não como a sociedade e os filisteus acham que ela deve ser vivida. Léia, minha filha, é a pessoa mais independente que conheço: lê tudo, está a par de tudo, opina, julga (geralmente é cruel julgando) mas [ilegível] quem quiser julgá-la. Será triturado por ela. Tenho três netos bonitíssimos, todos três muito estudiosos. Dois estão iniciando este ano o curso de Arquitetura: Andréia e Genaro vão longe; Sérgio promete misérias. Como se vê, minha família é da melhor qualidade, como gente. O que caracteriza todos nós é que ninguém posa de divino; pelo contrário, somos todos apenas, e principalmente, humanos. Acho, portanto, que sou uma mulher realizada; e tenho a família que queria. Muito importante: nela não há nenhum chato.

Literariamente, também me sinto realizada: escrevi meus livrinhos. Podem achá-los ruins, mas eu não acho. São aquilo que eu poderia fazer. São profundamente honestos. Responsabilizo-me por eles.

Nunca vivi à custa de ninguém. Só tive um emprego público mesmo assim da pior qualidade, tão baixo era o salário. Aos dezesseis anos me meti no jornalismo, profissão que adoro. Foi ainda em Belém; comecei por onde os outros terminam: secretária de uma revista (*A Semana*); substituí Peregrino Junior, que deixara Belém pelo Rio. Sempre [ilegível] elaborava um artigo intitulado: Esta Não É a Minha Revolução ou a Revolução dos Meus Sonhos. Para uma menina que eu era, artigo foi muito atrevido demais. Aliás, sou atrevida sempre. Logo depois vim para o Rio – onde estou há trinta e seis anos. Depois de muita água correr, entrei para o Diário de Notícias, há quinze anos. Gosto do meu jornal, sou ali tratada por todo mundo como uma irmã: meus patrões são gentilíssimos comigo. Escrevo sobre o que quero. Minha seção Encontro Matinal tem sua história. João Dantas pediu que Odilo Costa Filho e Heráclio Sales e eu (nesse tempo os dois eram redatores do DN) fizéssemos crônicas literárias, diárias, mas alternadamente. Tirou-me da reportagem do DN que fiquei amiga de Homero Homem). As crônicas começaram, mas logo Odilo e Heráclio chegaram à minha mesa na redação: “Escreve para amanhã que não tenho tempo”. Assim fiquei sozinha fazendo o Encontro Matinal. Lá continuo até hoje dizendo minhas coisinhas. Nunca o DN suspendeu nenhuma crônica. E como tinha “política” do jornal: ele e eu divergimos. Sobre a profissão de jornalismo.

Costumam perguntar se meus livros são de memórias. Claro que sim. Todo sujeito que escreve – qualquer espécie de literatura – põe sempre muito de si mesmo, de sua vida, de suas lembranças. Aquela frase que se ouve [ilegível] daria escrever um [ilegível] todos dela podem usar. Dos meus livros, dois são de memórias mesmo: *Aruanda*, editado pela José Olímpio, e *Banho de Cheiro*, da Civilização Brasileira.

São lembranças de minha infância, de minha mocidade, se bem que meu irmão mais velho seja de opinião que há duas espécies de memorialistas e os intelectuais que “fantasiam” tudo e os “batatais”, que é o caso dele. Acha que os intelectuais põem nas memórias muita ficção e os outros não: contam as coisas como aconteceram. Então, em certos momentos, quando ele conta, por exemplo, histórias de meu pai, o pai dele não é mais o meu pai e fica uma confusão horrível. Há coisas que ele conta de tal maneira, que não reconheço mais o meu pai. Temos a certeza de que nosso pai foi o mesmo, mas como difere em nossas narrativas.

A literatura brasileira me enche de orgulho. Acho mesmo que é, hoje, a única coisa séria deste país. Os escritores brasileiros, a linha que têm defendido, a posição que tomaram, é dessas coisas de orgulhar a gente, além, naturalmente, de suas obras, que fizeram de nossa literatura uma das mais sérias do mundo. Sou contra se dizer “maior escritor” ou “maior poeta”. Não há o maior, há maiores, e nossa literatura é tão rica que se pode falar não de um, mas de vários. Para quer criar nomes? Eles estão aí e é fácil encontra-los nas estantes das livrarias. Há inclusive, para todos os gostos. Reafirmo: a literatura brasileira é rica – riquíssima – não apenas em obras, mas também no comportamento humano dos escritores. São homens e mulheres lúcidos sabendo que é impossível separar cultura de democracia. Num país sem liberdade, sem democracia, não pode haver cultura. Os escritores sabem disso e por isso lutam. Falo nesse tipo de homem – escritor – e lembro M. Cavalcanti Proença que morreu há pouco. Foi um grande escritor e um grande lutador. Um exemplo.

Nunca entendi certas coisas. Por exemplo: raros os que gostam de fazer anos. Eu adoro. É envelhecer? Claro que sim, mas é viver ter vivido mais um ano, o que é ótimo.

Outra: ninguém quer ser carnavalesco. Todos – ou uma grande maioria – declaram que não suportam carnaval. Por que? Eu sou carnavalesca, sim, e muito. Este ano [ilegível] emprestou, porque televisão não tenho, nem pretendo ter) o desfile das escolas de samba, a gente do carnaval em geral. Este ano fui convidada para “madrinha” do bloco Cometas do Bispo. Isso é muito importante porque até agora eu não tinha ligações com blocos. Cometas do Bispo desfilou na Avenida e ganhou o segundo lugar. É um glorioso, portanto. Sou “benemerita” de Portela, de Salgueiro, e já tive namoro correspondido com Mangueira. Durante cinco anos fui membro da Comissão Julgadora de Escolas de Samba e com quanta alegria entrava num palanque às sete da noite e saía dele no dia seguinte, às três da tarde. Lembro que uma vez, numa das escolas, desfilou Lúcio Rangel, meu companheiro de júri (amigo a quem quero muito bem), chamou minha atenção para a figurinha velha., tão velha que quase não podia levantar os pes do chão. Disse-lhe: Vou acabar assim, vais ver.

Há na minha vida uma história que é bem demonstrativa de como sinto o carnaval. Mocinha, na minha terra, fui convidada [ilegível] iríamos a um baile, todos de máscaras. Fui, mas a máscara se liquidou. Fiquei sentada num canto triste de meter dó. Um [ilegível] que sabia de minha admiração por tal bloco, chegou na festa e começou me procurar. Até que me apontou o rosto que aquele mascarado é Eneida. [ilegível] sujeita a qualquer espécie de opressão. Realmente, o bom do carnaval é a fantasia – digamos assim – funcional, aquela na qual se pode pular, dançar, ser livre. Por exemplo: pierrô. Adoro o carnaval e sobre ele escrevi um livro que me custou muito trabalho de pesquisa na Biblioteca Nacional, mas me [ilegível].

Fazendo o livro, pensei em organizar o Baile dos Pierrôs, que todo mundo sabe como nasceu. O Baile dos Pierrôs – ao qual há dois anos não compareço porque a saúde acabou – tem sido muito bonito. Pensam que eu ganho dinheiro com esse baile. Que bobagem inominável. Nunca na minha vida eu faria um baile para ganhar

dinheiro. O que eu faço para ganhar dinheiro é crônica, é trabalhar em jornalismo. Aliás, fora do meu trabalho até hoje não consegui ganhar dinheiro: nem em bilhete de loteria. Nunca joguei no bicho, se bem que ache que este jogo devia ser liberado, respeitado: é também uma das coisas sérias deste país. Se não trabalho, não tenho dinheiro. Mas voltemos ao Baile dos Pierrôs. Como é feito? Alugamos uma [ilegível] dividimos as despesas pelos duzentos e cinquenta participantes (muitos que vêm comigo desde o primeiro baile) e faz-se o baile. As despesas menores ficam por conta dos pierrôs, individualmente. Ninguém se chateia ou aborrece. Ninguém enriquece. Muita gente acha que é burrice minha, que deveria ganhar dinheiro com o baile. Essa gente me conhece pouco. A beleza do baile é para mim o quanto basta.

Minha vida é rica de acontecimentos: prisões, por exemplo. Não considero cadeia glória para ninguém. Pelo contrário: é coisa mais chata do mundo. Chata mesmo. Houve tempo (quem esqueceu [ilegível] do Estado Novo?) em que eu era presa a todo momento. Acho que um “tira” quando precisava mostrar serviço me prendia. Cheguei a ser presa num dia em que acabara de comprar um sapato. Perguntei-me: “Será por causa do sapato?” Naquele momento falava-se demais em “ouro e Moscou”. Ouro que nunca existiu: se tivesse existisse as adesões de gente “importante” formariam uma multidão. Fui presa com livros de Lenin, com *Mein Kampf* de Hitler, com autores que apareceram com cara vermelha; na maioria das vezes, eu entrava e saía da cadeia [ilegível] com fogueira e tudo. Mas não aceitei de jeito nenhum o papel. Espero que me deixem em paz.

Estou doente há vinte e oito meses, o que é tão chato quanto cadeia: de repente, minha vida ficou dividida: antes da doença, com a doença. Antes era meu pirilampar pela cidade, por tudo que amo – e muito amo nesta Guanabara tão bonita sempre, haja o que houver. Nós, os Costa, da tal família pequenina, somos tremendamente teimosos. É difícil “beber água na nossa orelha” (expressão costumeira de meu irmão mais velho) [ilegível] vou meu amigo. H. Lans a dizer: “Eneida não morre desta vez; não morre não. É teimosa demais”. Realmente, com as doenças que tenho tido, uma em cima da outra, só a teimosia me salva. É [ilegível], polinevrite, trombose e tanta coisa que me sinto um pátio de milagres da cidade [ilegível] sempre com uma garrafa de uísque: bebam os visitantes e a doente. Havia representações teatrais exibição de mímica, balé, uma beleza. Minha doença de agora não permite divertimentos, o que é lastimável. Quando me operei agora, pensei: “Dr. Jessé Teixeira não vai deixar eu morrer de jeito nenhum [ilegível] porque preciso pelo menos de mais cinco anos para VER a coisa mudar. Não vou dar nome a coisa: é perigoso. Fico triste quando não sei o fim de certas histórias. Por isso, estou lutando para viver. Para poder ver o fim desta história.

Falar em doenças é chato. Falemos em viagens. Ah, como eu gosto de viajar. Aliás, devo dizer que chato mesmo é de voltar. Quando chego de uma viagem e vejo a Praça Paris, fico radiante. Conheço todo o Brasil. No tempo em que os governadores eram eleitos fui convidada a visitar vários estados. José Condé e Carlos Ribeiro uma espécie de caixeiro viajante do livro. Saíamos por este Brasil afora levando não só nossos livros, mas principalmente, os dos outros, fazendo propaganda deles. Acho o Brasil tão fabuloso que não posso admitir que ninguém pense em viajar para o estrangeiro sem primeiro conhece-lo.

Um dia – a vida andava tão ruim – resolvi ir morar em Paris. Fui e lá fiquei um ano. Foi quando conheci o pintor Antônio Bandeira, por quem tenho a maior das ternuras e a quem considero meu irmão. Bandeira é um grande caráter: um dos únicos homens que não tem inveja de ninguém. (Eu também não sou invejosa: de quem? Por

quê?) Claro que em Paris vivi no Quartier Latin, vida de estudante pobre, fazendo reportagens para o Diário Carioca. Foi um tempo duro, mas muito bom: adorei Paris, fiz vários cursos, estudei, vi, vivi. Estive mais tarde na URSS, aonde fui representando a União Brasileira de Escritores num congresso. Nessa viagem, que durou três meses, andei pela China e Tchecoslováquia. Poderia ir a outros países, mas prefiro ver pouco e ver bem. Jamais esquecerei os três dias passados no [ilegível] no Museu dos Ícones, em Moscou [ilegível]. E de tudo que vi na China. Conversei muito com Ilya Ehrenburg, com Nazim Kismet, o poeta russo, com tanta gente [ilegível].

[ilegível] num livro chamado Caminhos da Terra. Devo o título a um dos maiores escritores chineses, morto há muitos anos: Lou Sin. Diz ele que no começo a terra não tinha caminho. Foram os passos dos homens que abriram os caminhos da terra.

Paul Eluard (não estarei citando demais?) poeta francês, imenso poeta que escreveu: “Je ne regrette rien J’avance”

Também não me arrependo de nada; avanço. O que fiz foi [ilegível] Foi mal feito? Mas fui eu quem fez. Foi bem feito? Fui eu quem fiz. Quando termino de escrever um livro, não quero que ninguém o veja antes de impresso. Quero sempre ser responsável – única pelos meus atos. Acho que tenho algumas boas qualidades: se não falar delas, quem vai fazê-lo?

Considero que, mesmo agora com tanta doença, minha vida foi e é muito [ilegível].

Maiores mulheres que conheci, dizia que o diminutivo é sempre pejorativo. Boazinha nunca fui e nem serei: sou leal, compreensiva, dedicada. Sou, principalmente, incapaz de uma traição.

O mais é que tenho um gato e isto é coisa muito séria. Chama-se José. Aliás, chamava-se Joseph Stalin. Mas fiquei de acordo contra o culto da personalidade e, por isso, hoje José e apenas José. Em português, sem sobrenome. Gato selvagem (que o vulgo chama vira-lata) é de uma dignidade total. Cruel, sempre que preciso [ilegível]. Estamos juntos há treze anos e conto-lhe tudo o que acontece no Brasil e no mundo. É um gato atualizado, tão digno que ninguém espere dele outras coisas que um gato não possa fazer. Digo-lhe sempre isso: “Nada de exibições bobas. Fique sempre gato. Nada [ilegível].

[ilegível] Coragem, sempre tive muita; hoje tenho também paciência, tanta que fico admirada onde a encontrei para ficar em casa, numa cadeira, pés esticados, mãos trôpegas, mas sempre batendo minhas crônicas para o Diário de Notícias. E faço isso por dois motivos: 1) se não trabalhar, não vivo; 2) preciso trabalhar para viver.

Chego ao final, mas antes devo declarar: sou uma mulher feliz por causa dos meus amigos. Antigamente, pensava que tinha poucos e bons. A longa enfermidade mostrou-me que estava errada: meus amigos são muitos e todos ótimos. Estou viva porque quero viver, mas também porque meus amigos não me deixam morrer. O que eles fazem por mim é maravilhoso. Ajudam-me em todos os terrenos. Ainda ontem, recebi uma crônica publicada num jornal de Manaus, tão cheia de ternura que me comovi. Acho que mereço essa amizade, porque sempre fui amiga dos meus amigos. Mas mesmo considerando merecedora, orgulho-me do que fazem por mim e digo: não vivi em vão.

Nunca me chamem, por fama de boazinha. Minha mãe, que foi uma das coisas que fez com que tivesse um gato. Ninguém tem um gato. Um gato é que tem a gente.

ANEXO C - Transcrição da *Carta-Testamento* de Eneida**Carta-testamento de Eneida**

OTAVIO, LEA, GUILHITO, MANDUCA

VOU ESCREVER SEM RELER PARA NÃO ME ACHAR BESTA.

Todo dia acordo com um pensamento ou uma resolução: escrever uma carta-testamento. Claro que nada tem a minha com a de Getúlio. Mas preciso dizer coisas e lá vão elas: nenhum de vocês teve – felizmente – a noção de minha desastrosa operação no intestino. Puxa, sofri (aliás sofro, porque escrevo viva); usei palavrões. Tive raiva de mim mesma. Terminei meus dias (ponho o verbo no presente para não parecer “futuróloga”) tão cheia de dores que cheguei à conclusão que foram dores que não sofri na infância, mocidade e mesmo no começo da velhice. Puxa como tive saúde. Como fui forte. Nunca fui forte. Nunca pensei em morte, nunca cultivei sequer a ideia dela. Aliás não conheço coisa mais fera do que ela, a morte. Mamãe me ajudou muito. Quando minhas dores aumentaram e a tal colostomia me transtornava a via, eu pensava – chamava mesmo – por mamãe que me ensina a ser egoísta na dor física. A alegria se dá para todo mundo mas tristezas e dor - - e se - - silêncio. Pelo que - - - Fiz – faço – assim e vou vivendo. Assim vocês nunca saberão como é cruel este meu fim de vida.

Boazinha nunca fui, como dizem. Com o que eu trouxe de mamãe e com o que me deu de forças o Partido Comunista procuro ser apenas um ser humano cheio de ternura humana. Não amo os semelhantes sem conhecê-los bem. Ruins? Cheios de defeitos? Assim é o que aceito a humanidade em geral e os homens em particular. Como meu pai não perdoo nunca. Pessoas que me fizeram um mal jamais perdooarei já que sempre evitei fazer mal a alguém.

Neste ponto Lea é como eu, se bem que exiba o não – perdoar o que evito fazer. Mas repito: mansa nunca fui. Nem humilde, nem me deixando humilhar. Não houve nenhuma grandeza no que fiz na vida: adquirir uma ideologia, tracei friamente meu caminho e fui por êle certa de estar certa. Benditos sejam Marx, Engels, Lenine e até o pobre do Stalin.

O que sempre me espantou em mim mesma foi a frieza com que encarei todas as dificuldades que surgiram na minha vida. Boa paraense comi todas as comidas com farinha e nisso sim, fui completa e disso sim, me orgulho.

Nunca me considerei grande escritora mas sempre defendi o meu direito de escrever, dizer, opinar. Estou de corpo inteiro numa frase de Máximo Gorki “vim ao mundo para não me resignar”. Aliás não é frase mas linda de um de seus poemas. Também nunca liguei muito pela minha formosura quando moça. Tudo na vida recebi como um presente da vida. Era ainda mamãe.

Quando vocês lerem esta carta que ia ser longa mas vai ser curta, para

não chatear, estarei morta. O que é pena, lá isso é. Mariano de Andrade e o nosso Orlando Vieira acabaram comigo.

Morro com raiva. E quero que vocês me façam um favor ou vários favores. Manduca não vai querer nada do que é meu. É claro. Sua vida é tão diferente da minha vida (puxa, meu irmão Manduca, que fabuloso foste suportando a família Castelo Branco. Eu jamais o faria). Vocês sabem que não deixo bens imóveis e joias, assim meus quadros serão divididos, vocês escolherão os que quiserem. O grande de Bandeira será de Andrea, fica para pagar o meu enterro. Não vendam por micharia pois tive várias ofertas grandes para êle. O gatinho a óleo feito por Aldemir deve ser entregue. Os livros doem a Universidade de Belém. A Enciclopédia Delta-Larousse é de Ótávio, para a Ivy. Gostaria que vocês dessem em meu nome coisas minhas (que elas escolham) para MOEMA, ELIETH, HARRY LAUS, RENATO MIGUEZ. A aquarela de Bandeira (a grande) é de Andrea.

Que mais? Rasguem meus papeis todos. Não deixem nenhuma carta ou papelzinho que encontrarem. Fez parte de minha vida muito amei meus amigos. Repito: distribuam os quadros, colares, bolsas, discos entre vocês e acho que é só. Amei-os muito.

Acho que Guilhito – só ele – percebeu esse amor. Mas ainda tenho um pedido: que eu seja enterrada em Belém, no cemitério de Santa Isabel no jazido de papai. É para dar serva as mangueiras do cemitério (Léa disse que com a minha serva elas vão ficar safadinhas, o que é possível)

Desculpem pelas falhas e o mau jeito. Beijos mil.

ENEIDA

1 de setembro de

Reli-a mas nada mexi nela. O reler foi só de vício do meu passado de jornalista.

Fonte: Acervo GEPEN, 2009