



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Simone de Souza Braga


**A vida que se escreve: a representação da infância nas memórias de
Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, José Lins do Rego e Cyro dos
Anjos**

Rio de Janeiro

2013

Simone de Souza Braga

**A vida que se escreve: a representação da infância nas memórias de Graciliano Ramos,
Oswald de Andrade, José Lins do Rego e Cyro dos Anjos**



Tese apresentada, como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor 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

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B813	<p>Braga, Simone de Souza. A vida que se escreve: a representação da infância nas memórias de Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, José Lins do Rego e Cyro dos Anjos / Simone de Souza Braga. – 2013. 193 f.</p> <p>Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Infância - Teses. 2. Andrade, Oswald de, 1890-1954. Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe - Teses. 3. Rego, José Lins do, 1901-1957. Meus verdes anos – Teses. 4. Anjos, Cyro dos, 1906-1994. A menina do sobrado - Teses. 5. Memória autobiográfica – Ficção - Teses. 6. Identidade (Conceito filosófico) na literatura – Teses. 7. Infância – Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(81)-94</p>
------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

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

Assinatura

Data

Simone de Souza Braga

**A vida que se escreve: a representação da infância nas memórias de Graciliano Ramos,
Oswald de Andrade, José Lins do Rego e Cyro dos Anjos**

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

Aprovada em 21 de março de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^ª. Dra. Ana Lúcia M. de Oliveira
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Marcus Vinícius Nogueira Soares
Instituto de Letras da UERJ

Prof^ª. Dra. Fátima Maria de Oliveira
CEFET

Prof^ª. Dra. Beatriz dos Santos Damasceno
ISAT

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

A
Carlos Frederico Manes Guerreiro,
sempre.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora e mestra Fátima Cristina Dias Rocha, pela leitura minuciosa desta tese, dando sugestões e apontamentos precisos.

Aos membros da banca examinadora, Prof^a Dra. Ana Lúcia M. de Oliveira, Prof^o Dr. Marcus Vinícius Nogueira Soares, Prof^a Dra. Fátima Maria de Oliveira e Prof^a Dra. Beatriz dos Santos Damasceno.

Aos amigos Néelson Luiz da Silva Mourão, Carlos Augusto Verçosa Haas, Lia Nascimento Montiel de Melo, Maria das Graças Oliveira Santos, Rose Branco, José Roberto Silveira e Natália Nami, pelo incentivo e força constantes, durante todo o percurso da escrita da tese.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusóe.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

BRAGA, Simone de Souza. *A vida que se escreve: a representação da infância nas memórias de Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, José Lins do Rego e Cyro dos Anjos*. 2013. 193 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Esta tese tem por objetivo investigar as memórias de infância na escrita autobiográfica de Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, José Lins do Rego e Cyro dos Anjos, privilegiando as estratégias de autorrepresentação adotadas pelos autores nas obras *Infância*, *Um homem sem profissão - sob as ordens de mamãe*, *Meus verdes anos* e *A menina do sobrado*. Tal abordagem tem como objeto de reflexão os elementos que são relevantes para a configuração de uma identidade narrativa na escrita autobiográfica. Das diferentes formas de autofiguração retiramos as estratégias textuais. As estratégias a que recorre uma escrita de si em certo espaço, em certo tempo e em certa linguagem. Estabelecemos os procedimentos comuns na retórica de nossos autores, tais como a primeira lembrança, a elaboração da crônica familiar, os pais, os lugares da memória, a época de escola e a cena de leitura. Nossa perspectiva se apresenta como uma indagação sobre os procedimentos usados na construção da identidade, considerando que as cenas selecionadas pelo escritor elaboram a autoimagem que ele deseja construir.

Palavras-chave: Autobiografia. Infância. Identidade. Autorrepresentação

ABSTRACT

This dissertation investigates the childhood memories in autobiographical writings of Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Jose Lins do Rego and Cyro dos Anjos, focusing on the self-representation strategies adopted by the authors in the works *Infância*, *Um homem sem profissão - sob as ordens de mamãe*, *Meus verdes anos* and *A menina do sobrado*. This approach has as an object of reflection the elements that are relevant to the configuration of a narrative identity in autobiographical writing, the strategies that a writing centered on one's self resorts to in a certain area, in a certain time and in a certain language. We have established the common procedures in the rhetoric of our authors, such as the first memory, the family romance creation, the parents, the places of memory, the school days and the reading scene. Our perspective is presented as an inquiry on the procedures used in identity construction, taking into account that the scenes chosen by the writer elaborate the self-image that he wants to build.

Keywords: Autobiography. Childhood. Identity. Self-representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CAMINHOS TEÓRICOS	14
2 MEMÓRIAS DE MODERNISTAS	24
2.1 Entre memória e invenção.....	29
3 INFÂNCIA	38
4 MEMÓRIAS DE INFÂNCIA	47
4.1 A primeira lembrança	49
4.2 O romance familiar	52
4.3 Os lugares da memória	54
4.4 As “entidades próximas e dominadoras”	56
4.5 A época de escola	58
4.6 A cena de leitura	60
5 TEMPO DE MENINO	64
5.1 <i>Infância</i>	64
5.2 <i>Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe</i>	91
5.3 <i>Meus verdes anos</i>	117
5.4 <i>A menina do sobrado</i>	151
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
REFERÊNCIAS	188

INTRODUÇÃO

No poema *Infância*, Carlos Drummond de Andrade recria um menino que, sozinho entre mangueiras, lê a história comprida de Robinson Crusóé. Naquele instante, o menino recriado pela memória do poeta não sabia que a sua história era mais bonita do que a do náufrago inglês. Da mesma forma, meninos foram Graciliano, Oswald, José e Cyro, meninos que brincaram, sofreram, sonharam e que em algum momento tem sua história contada por importantes escritores: eles mesmos. É o adulto que decide, cada um ao seu modo e por um motivo particular, narrar uma história que só é possível porque são eles que ocupam as linhas da narrativa; aproveitando-se do ofício, reinventam o menino que foram, chamam-no para o centro do palco, para as cenas principais e, na busca da transcendência, é provável que estas histórias sejam, também, mais bonitas do que a de Robinson Crusóé.

Numa perspectiva que nos parece bastante interessante, Luiz Costa Lima considera que

Memórias e autobiografias são substitutos dos espelhos. Se estes, metálicos e implacáveis, assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondeza do ventre, fechamo-nos contra a maldade dos espelhos e procuramos nos rever no que fomos, como se o percurso da antiga paisagem nos capacitasse a nos explicar ante nós mesmos. (LIMA, 1986, p.244)

É enriquecedor pensar que o percurso dos autobiógrafos de nosso *corpus* se aproxima das considerações de Luiz Costa Lima, pois não entendemos a narrativa autobiográfica de nossos autores como uma exaltação narcisista nem a consideramos como “documento” de uma vida. As memórias – neste momento consideradas como sinônimo de autobiografia –, constituem uma forma singular de comunicação que as torna um gênero distinto. Autobiografias funcionam como um gesto de narrar uma história que faz do *eu* o sujeito do enunciado ao mesmo tempo em que o *eu* só existe no presente de sua enunciação. Um gênero que põe em evidência o relato de uma vida, de um *eu*. Um relato que está sujeito a distorções, esquecimentos, seleções conscientes e inconscientes dos fatos, pois o trabalho da memória é impreciso e deixa lacunas possíveis de serem preenchidas pela invenção. O escritor sabe que não dará conta inteiramente de sua vida e que a memória nebulosa levará a uma fabulação do *eu*.

Definir autobiografias não é o que propomos neste trabalho, mas sim, o estudo das estratégias de autorrepresentação empregadas nas obras autobiográficas *Infância*, *Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe*, *Meus verdes anos* e *A menina do sobrado*. Com o olhar voltado para a evocação das lembranças de infância, ao examinar tais textos, elegemos

elementos que são relevantes para a construção discursiva desses autores: o que se faz necessário para tentar atar, pela escrita, a experiência do adulto às suas origens de menino, uma vida que só é possível se desdobrar através da imaginação criadora do escritor e do que a memória permite dentro do fragmentário, caótico e, às vezes, pouco confiável ato de rememoração. É nesta natureza híbrida que o texto autobiográfico diz de si próprio.

Como o autor constrói a imagem de si num tempo tão longínquo? O que seleciona para fazer parte desta construção? Como se tece o trabalho da identidade? Essas indagações conduzem o nosso estudo, em que investigamos a tonalidade particular de cada autobiografia de nosso *corpus*, o que os autores consideraram como princípio ordenador de seu texto, a delimitação do universo relatado que se faz de acordo com a imagem que o autor deseja construir para se autorrepresentar. Investigamos como as autobiografias dão conta dos mecanismos usados para a narração de uma vida. Das diferentes formas de autofiguração retiramos as estratégias textuais. As estratégias a que recorre uma escrita de si em certo espaço, em certo tempo e em certa linguagem, as cenas eleitas pelos autores para o resgate de seu passado. Estabelecemos os procedimentos mais comuns na retórica autobiográfica: a primeira lembrança, o romance familiar, os pais, os lugares da memória, a época de escola e as cenas de leitura. Salientamos os procedimentos e as particularidades de cada elemento no decorrer da trajetória autobiográfica, bem como, as relações comparatistas entre as obras.

As proposições assumidas neste trabalho se fundamentam nas ideias desenvolvidas por Sylvia Molloy em *Vale o escrito – a escrita autobiográfica na América hispânica*. Em sua reflexão teórica, a autora analisa uma série de autobiografias hispano-americanas, propondo-nos um vasto estudo sobre as diferentes formas de autofiguração e as estratégias textuais, assim como as atribuições genéricas que permeiam estes textos autobiográficos.

Muito nos valeu também a contribuição do escritor Pedro Nava, que, com sua riquíssima escrita memorialista, nos forneceu novos rumos quando procuramos focalizar o papel da memória nas narrativas aqui selecionadas.

Efetivamente, nossa perspectiva se apresenta como uma indagação sobre os caminhos usados na construção da identidade. Num texto que é impulsionado pela autoimagem que o autor deseja elaborar, evidencia-se a pertinência em considerar a busca do *eu* nas etapas iniciais de sua vida. Ao reconstituir cenas na perspectiva do presente, o autor ficcionaliza, por vezes, a perspectiva da criança, deixando-a impressa no relato.

Neste contar a si mesmo, não é somente o *eu* a matéria indispensável para o fazer autobiográfico; a autobiografia se faz no intercâmbio com o mundo externo. A construção da identidade se realiza no diálogo com o “outro”, com a memória compartilhada, pois a imagem

de si existe como impulso que governa o projeto autobiográfico, “Além da fabricação individual, essa imagem é um artefato social, tão revelador de uma psique como de uma cultura.” (MOLLOY, 2003, p.22-23) Nesse sentido, mostra-se a importância dos “depósitos de lembranças” presentes nas histórias familiares, nos lugares vividos, no que faz parte da memória coletiva, permitindo que outras vozes além do *eu* sejam ouvidas no texto.

Silviano Santiago, no prefácio do citado livro de Sylvia Molloy, diz que “A análise crítica de autobiografias não deixa de ser produto dum duplo exercício – de exumação e necrofilico. A assepsia teórica se casa com o gozo do usuário.” (SANTIAGO apud MOLLOY, 2003, p.10) Desenterrar aquilo que estava aparentemente sepultado, retirar do esquecimento, sentir-se atraído pela revelação de uma experiência de vida. Uma experiência ausente no momento da recordação que é trazida à vida pelo que restou na memória ou pelo que pode ser preenchido pela imaginação. Se o valor da autobiografia se encontra na capacidade de “ressuscitar” o que parecia estar morto e fazer com que o passado volte momentaneamente a contracenar com os vivos, a medida desse valor é proporcional à intensidade com que o passado – através do “influxo vivificador” da linguagem – toma o lugar do presente.

Só o movimento da escrita é capaz de ressuscitar o tempo de menino de nossos autobiógrafos. E assim, entrelaçando infância, autorrepresentação e memórias, seguimos o rumo de nossa investigação, buscando as estratégias discursivas em questão.

Sintetizando as etapas de nosso itinerário na organização deste trabalho, a proposta aparece, desta forma, desenvolvida em cinco capítulos:

No primeiro capítulo, “Caminhos Teóricos”, contemplamos alguns aspectos sobre o gênero autobiográfico, não construindo um exaustivo estudo teórico, mas apenas demarcando alguns pontos que consideramos significativos para o estudo das autobiografias em foco. Assim, abordamos o conceito usado por Philippe Lejeune, a partir do “pacto” implícito ou explícito que o autor autobiográfico estabelece com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto. Também delineamos, em linhas gerais, um pouco da história do gênero autobiográfico, encontrando nas *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII, o paradigma do gênero; observamos, ainda, a forma como o autor prestigia a individualidade do sujeito, sua estabilidade, e como estabelece o compromisso com a verdade e com a sinceridade. Vemos que, através dos tempos, preceitos que sustentavam a confissão rousseuniana são reformulados, surgindo outros critérios para atender às novas exigências da autorreflexão. A problematização do sujeito e seu descentramento, os ideais de verdade e sinceridade têm novas formas de paradigmas e de interpretação quando norteadas pelo

pensamento de Michel Foucault, destacados no artigo “Nietzsche, Freud, Marx”. À luz de um novo *eu*, exemplificamos as transformações na concepção de sujeito com o discurso autobiográfico em Nietzsche e em Roland Barthes, em suas novas perspectivas de autorrepresentação.

No segundo capítulo, “Memórias de Modernistas”, abordamos alguns aspectos de uma geração que nasceu no limiar do século XX e que vivenciou o modernismo a partir da década de 30 – cada autor inserido em seu respectivo contexto. Esboçamos o período histórico vivenciado por nossos autores e as consequentes transformações deste período, destacando aquilo que o autor resgatou, não só da experiência pessoal, mas também da expressão de uma época, de uma geração e da sociedade na qual estava inserido. Investigando as fronteiras entre o discurso ficcional e o discurso autobiográfico, problematizamos o que de realidade ou ficção está presente no ato da escrita.

No terceiro capítulo, “Infância”, abordamos a construção da criança enquanto sujeito e da infância como uma concepção ou representação que os adultos fazem sobre o período inicial da vida humana. Associando infância e linguagem, destacamos os primeiros anos de vida como um estágio da experiência da infância que precede a constituição do sujeito como sujeito da linguagem. Pensamos sobre as raízes históricas do conceito burguês de infância e esboçamos a história da criança brasileira no início do século XX. Constatamos que um olhar nostálgico sobre a infância e sua caracterização como um período idílico pode ser desmistificado com a leitura dos autores de nosso *corpus*.

No quarto capítulo, “Memórias de Infância”, privilegiamos o estudo teórico sobre a memória e explicitamos os elementos norteadores do discurso autobiográfico que são utilizados neste trabalho sob a forma de estratégias do projeto autobiográfico desenvolvido pelos nossos autores. A trajetória percorrida na formação do sujeito autobiográfico se estabelece a partir das estratégias apresentadas nesse capítulo.

Finalmente, no quinto capítulo, “Tempo de Menino”, analisamos cada uma das narrativas autobiográficas, interpretando-as através das estratégias de representação abordadas no capítulo anterior.

Esse percurso foi traçado a partir da ordem de publicação dos textos. Assim, temos primeiramente *Infância*, publicado em 1945; seguido de *Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe*, em 1954; *Meus verdes anos*, em 1956, e *A menina do sobrado*, publicado em 1979. Escolhemos precisamente estas obras, no universo tão rico da produção autobiográfica brasileira, porque nosso intuito foi selecionar autores de uma mesma geração e que tivessem vivenciado o mesmo contexto histórico, porém em diferentes regiões do país.

Deste modo, portanto, vemos em nosso trabalho que as narrativas dos livros de memórias, ao abordar a infância, apresentam estratégias que tornam claros os procedimentos de recuperação do passado. As autobiografias se convertem numa vitória da vida contra o sentimento de perda, de devastação diante do que já foi, isto graças à sua capacidade de reconstituição, que torna plenos e vigorosos os momentos do passado.

A unidade da narração autobiográfica é construída pelo sujeito por meio dos acontecimentos vividos e lembrados para formar sua identidade. Ao escrever as memórias, os escritores parecem querer dar perenidade ao tempo, como, por exemplo, em *A menina do sobrado*, no episódio em que as crianças de Santana do Rio Verde gravavam seus nomes a canivete no revestimento de madeira da torre da igreja:

Ao consignar a sua presença na torre, cada santanense não queria simplesmente que seu nome sobrenadasse, em meio às vagas implacáveis do mar do Tempo. Que é um nome, senão mero sinal? Mais que isto, almejavam eles a perenidade daquele instante, a duração infinita daquele estremecimento de vida que, envolvendo amor, sonho, cobiça, desejos de paz ou de aniquilamento, se traduzira em impulso nervoso, apertara a lâmina do canivete e abrira o sulco na madeira do lambril, para que este comunicasse aos vindouros, pelos séculos dos séculos, que uma alma palpitará ali, por um momento do perpétuo vir-a-ser. (ANJOS, 1994, p.98)

Pressentindo que é vã a tentativa de superar os limites da existência, os autobiógrafos buscam com suas memórias imprimir eternidade à vida, tal qual o gesto de escrever o nome no lambril. Tecendo os fios da memória, eles buscam a vida, que é sempre uma experiência de onde se extrai uma história. Matéria narrável não falta a quem, como sujeito da rememoração, já não procura o espelho, mas um papel que se vai rabiscando sobre a mesa.

1 CAMINHOS TEÓRICOS

... escrever sobre si pode parecer uma ideia pretensiosa; mas é também uma ideia simples: simples como uma ideia de suicídio.

Roland Barthes

Surge a necessidade de contar quem se é, dar um testemunho, desvendar-se. Impulsionar um projeto que é guiado pela tentativa de recuperar um passado que valorize uma imagem de si. Reconstruir este passado, fazendo com que ele seja moldado “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.” (MOLLOY, 2003, p.22) Evocar o passado, mesmo sendo o *eu* evocado diferente do *eu* que hoje recorda. E, como um escultor, manipular este passado dando forma a uma imagem que o autor pretende construir de si, aquilo que escolheu contar, o que a memória entre névoa ou claridade permite esclarecer. Mas o desejo de contar uma história possivelmente confiável, bem como de construir uma imagem de si mesmo, leva em consideração que o autobiógrafo, ao contar sobre si, traz em seu texto uma certa referencialidade, já que o seu objetivo é bastante claro: contar sua vida. Assim, o autor decide apresentar-se de corpo inteiro ou mostrar apenas um lado e, nesta ação, entregar o livro a um leitor ao qual caberá o direito de verificar, de suspeitar, de duvidar, de julgar.

Para o estudioso da escrita autobiográfica Philippe Lejeune (LEJEUNE, 2008), o autor será capaz de selar um contrato implícito ou explícito com o leitor, determinando o modo de leitura do texto e, assim, dentro deste contrato, defini-lo como um gênero caracterizado pelo relato de uma vida, de um *eu*, de uma individualidade, num discurso em que o *eu* do narrador seja idêntico ao que assina o livro. Autor, narrador e personagem coincidem, pois o sujeito da enunciação também é o sujeito do enunciado; é nesta tríplice identidade que se constrói a base do gênero autobiográfico. Este conceito, resume para Philippe Lejeune as características imprescindíveis da escrita autobiográfica. Em um primeiro momento, ele propõe um conceito normativo para essas produções; segundo o teórico francês, o que caracteriza a autobiografia não é o fato de o texto ser verdadeiro ou não, pois “um autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre sua vida, mas alguém que diz que a diz.” (LEJEUNE, 2003, p.38) Na tentativa de definir as especificidades da autobiografia, Philippe

Lejeune faz uma análise pragmática em que o que importa é saber se os fatos vivenciados pelo sujeito podem ser comprovados, se o leitor está lendo a vida real do autobiógrafo. Deste modo, estabelece-se o “pacto autobiográfico”, legitimado pela assinatura do autor. Verificada a autenticidade do relato, pode-se ter o “pacto referencial” e o “pacto de leitura” que garante a identidade entre autor e personagem, o “eu” e o nome próprio atestando o caráter autobiográfico do texto. Na definição que Philippe Lejeune sustenta em sua primeira versão do “pacto autobiográfico” a autobiografia é tudo ou nada, não comportando graus. Para o filósofo, a autobiografia se constitui como gênero nessa tripartição: o pacto autobiográfico, o pacto referencial e o pacto de leitura que se espelha nas instâncias autor, escrita e leitor.

Lançando mão de outras considerações teóricas para avançarmos de modo mais sistemático numa reflexão sobre o gênero autobiográfico, assinalemos brevemente o momento inicial em que a autobiografia se torna consistente. É certo que já na Antiguidade encontramos traços da escrita de si, bem como na confissão cristã de Santo Agostinho, enquanto que, em *Os Ensaio*s de Montaigne, encontramos os primórdios da noção de individualidade. Esses são autores emblemáticos da escrita como exercício pessoal; porém, observamos que, com Jean-Jacques Rousseau encontramos o paradigma da autobiografia, argumento defendido por Philippe Lejeune, pois este considera que *Confissões*, deu origem ao gênero autobiográfico sem nenhuma ressalva.

Assim, num recorte específico, vemos que o interesse pela escrita de si tem seu reconhecimento na época moderna, onde, com a burguesia ascendente, inicia-se a formação plena da individualidade, e com ela, os elementos favoráveis ao seu desenvolvimento. A autobiografia, reconhece, neste momento, o valor do *eu* individual, porém este interesse pela interioridade da era moderna traz sempre um *eu* empírico em intercâmbio com o mundo exterior. O gênero, que tem nas *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau a gênese do projeto autobiográfico, traça a topografia inicial do que será o espaço autobiográfico, em que, conforme Costa Lima, “encontraremos o indivíduo que somos.” (LIMA, 1986, p.295)

As *Confissões* apresentam um *eu* que é o sujeito e o objeto da representação ao mesmo tempo. O autor estabelece um “modelo Rousseau” em que o desvendamento do eu se faz através de uma retórica exaltada, no excesso de subjetivismo e sobretudo na insistência em produzir uma cópia fiel de sua experiência de vida. Prestigiando a individualidade, o autor convoca o leitor para conhecer “um homem em toda a verdade da natureza” (ROUSSEAU, 2008, p.29) e este homem é ele próprio, que pretende se desvendar por inteiro, tal como foi, ou tal como acredita ter sido. Seu objetivo é mostrar-se aos olhos do leitor, tornar sua alma transparente a fim de que seus escritos autobiográficos não coloquem em discussão apenas o

conhecimento de si, mas sim um reconhecimento de si por seus leitores. Por isso, Rousseau afirma: “É preciso que nada de mim fique obscuro ou escondido. É preciso que incessantemente, me coloque sob os seus olhos.” (ROUSSEAU, 2008, p.76) Tudo se estabelece como se a revelação de si não fosse só a condição *sine qua non* de sua autobiografia, mas uma tarefa a realizar que necessita de testemunhas a quem se deva revelar.

O ponto de partida para a autobiografia de Rousseau é a pergunta “*quem sou eu?*”, que tem, segundo Jean Starobinski (STAROBINSKI, 1991), resposta instantânea: “*Sinto meu coração e conheço os homens*”. (ROUSSEAU, 2008, p.25) Privilegiando um conhecimento intuitivo, Rousseau nos convida a conhecer um mundo em que o conhecimento de si equivale a buscar reminiscências sem a preocupação de retratar suas ideias, mas sim, mostrar o mundo da experiência afetiva. São os sentimentos que vão tecendo suas memórias. Se o sujeito cartesiano se apresenta como um sujeito estável que organiza sua capacidade de pensar racionalmente, de dominar com rigor o andamento de seu pensamento, construindo uma imagem confiável e ordenada de si mesmo, a confissão do indivíduo rousseauiano se fundamenta não como uma cadeia de pensamentos e sim como uma cadeia de sentimentos. Esta é uma das radicais novidades de sua empresa; ele não quer ocultar nada, quer garantir sua completa sinceridade e revelar a inteira verdade. A sinceridade é o seu axioma e a verdade é o seu estandarte. Moldar-se por seus caminhos é acentuar que a autobiografia é o lugar da verdade, da sinceridade, da autenticidade. Um sujeito que faz de si um objeto de observação e de investigação, sem a possibilidade de dissimular e sendo capaz de despertar no receptor a total confiança.

Rousseau tem consciência de que, em seu projeto, verdade e sinceridade está em primeiro plano, não calando nada de mau, nem acrescentando nada de bom, mesmo que esteja aparentemente ameaçado pelas lacunas da memória, pelo vazio não preenchido, provocado pelo esquecimento. Para Rousseau, o que escapa à sua memória não tem importância; só pode ser acidental. Ele tem consciência de que reviver pela memória a plenitude dos acontecimentos é tarefa impossível de realizar, uma exigência que fará de seu projeto autobiográfico um fracasso, pois não será possível dizer tudo. Assim, segundo Starobinski, um princípio se impõe a Rousseau:

Seguir cronologicamente o desenvolvimento de sua consciência, recompor o traçado de seu progresso, percorrer a sequência natural das ideias e dos sentimentos, reviver pela memória o encadeamento das causas e dos efeitos que determinaram seu caráter e seu destino. (STAROBINSKI, 1991, p.199)

Se a tarefa de dizer tudo não pode ser realizada, é uma outra tarefa, não menos arriscada, a de dizer plenamente a verdade, que se torna o objetivo de sua autobiografia.

Rousseau acredita que pode dizê-la, e encontra no projeto de contar sua vida uma via de acesso ao desejo de ser verdadeiro. E, para prestar um testemunho de si baseando-se na sinceridade e na verdade, Rousseau busca por uma “outra linguagem”, uma linguagem que fundamente o conhecimento de si, que esteja apta a dizer sobre o *eu* do escritor, uma linguagem

(...) que seja fiel ao sabor incomparável da experiência pessoal; inventar uma escrita bastante maleável e bastante variada para dizer a diversidade, as contradições, os detalhes ínfimos, os “nadas”, o encadeamento das “pequenas percepções” cujo tecido constitui a existência única de Jean- Jacques. Ele vai então procurar um estilo apropriado a seu objeto, e esse objeto não é nada de exterior, nada “de objetivo”: é o *eu* do escritor, sua existência pessoal, em sua infinita complexidade e em sua diferença absoluta. (STAROBINSKI, 1991, p.199)

E a linguagem usada para sua construção autobiográfica passeia entre o mundo vivido e o mundo narrado, fazendo com que Rousseau forme, por meio da literatura, a imagem de um *eu* que se deseja autêntico. Um *eu* que transita entre a tênue linha divisória do discurso pragmático e do discurso literário, um *eu* que busca pela documentação, mas não despreza a imaginação, que quer apenas estabelecer o testemunho do modo como alguém se vê a si mesmo, de alguém que formula uma crença de que era um *outro* que atendia pelo nome de *eu*. Um *outro* que é o *eu* que no agora escreve, com reações e uma história idênticas, possibilitando a existência do indivíduo que narra e a construção de sua imagem. É o olhar de Rousseau sobre Rousseau que está em jogo, a onisciência do olhar reflexivo que será construída pela narração.

Podemos observar que, em sua autobiografia, Rousseau usou o princípio dos “pactos” teorizados por Philippe Lejeune e que também estabeleceu outros “pactos”: com a verdade, com a sinceridade, consigo mesmo e com “o perigoso pacto do eu com a linguagem: a ‘nova aliança’ na qual o homem se faz verbo”. (STAROBINSKI, 1991, p.207)

Ao compreendermos a estratégia narrativa da autobiografia de Rousseau, percebemos o quanto a questão autobiográfica se redefiniu através dos tempos. Critérios como verdade, sinceridade e a própria recepção estética ao gênero passaram por profundas transformações dos últimos anos do século XVIII até o século XX. Relativizando a tradição racionalista e iluminista e observando as modificações na concepção de sujeito, vemos que o esgotamento da noção clássica de verdade e de sinceridade levou, naturalmente, à ruína os princípios epistemológicos que até então vigoravam. Preceitos que sustentavam a confissão rousseuniana foram sendo reformulados, surgindo novos critérios capazes de atender às novas exigências da autorreflexão. Exigências estas que se afastaram da harmonia epistemológica que, considerava a autobiografia como a narração da história da própria vida

ou a revelação de um segredo feita por uma voz autorreferencial, sempre amparada na verdade e na sinceridade.

No decorrer da Modernidade deixa de ser possível ao sujeito apresentar-se dentro da homogeneidade do conhecimento de si. Na presença de um novo *eu*, a narrativa autobiográfica sofre uma reformulação que é sustentada por uma premissa: a de que não há nenhuma pretensão à própria certeza. Esse novo olhar sobre o espaço da interioridade e da individualidade faz com que, em lugar da unidade e da totalidade, encontremos a perda da coesão interna de um sujeito que se julgava ser o centro irradiador de suas experiências, solidamente inserido no seu autodomínio. Este sujeito perde sua força, admitindo rupturas e pluralidades e, com isso, novas preocupações teóricas. São essas tensões contraditórias que fundam uma nova hermenêutica para questionamentos que envolvem verdade e individualidade.

O problema do sujeito e seu descentramento amplia a ideia de subjetividade, apresentando-a como polifônica. A identidade não se constrói através de uma essência interior inalterável, mas num diálogo com o mundo exterior. Deste modo, são criadas conexões entre o particular e o universal. Em lugar do sujeito de identidade fixa e permanente, surge um sujeito fragmentado, de dimensão heterogênea, um sujeito incompleto e incapaz de ser totalmente representado. Numa construção narrativa da identidade, o sujeito autobiográfico aparece “aberto a identificação múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter.” (ARFUCH, 2010, p.80)

Essas tensões contraditórias estão presentes nas investigações de Michel Foucault. Em seu artigo “Nietzsche, Freud, Marx”, escrito em 1967, as formulações abordadas pelo autor mostram que esses três pensadores, a partir do século XIX, estabeleceram novos paradigmas de interpretação, rompendo com a concepção de totalidade e de valorização da racionalidade cartesiana e iluminista. Foucault entende que Nietzsche, Freud e Marx “mudaram a natureza do signo e modificaram a maneira pela qual o signo em geral podia ser interpretado” (FOUCAULT, 2008, p.43). Funda-se um novo sistema de interpretação a partir do momento em que não há mais autossuficiência individual para Marx, nem consciência totalizante para Freud; em Nietzsche, há uma crítica à busca pura e interior da verdade. Segundo Foucault, a partir desses três pensadores a interpretação tornou-se uma tarefa infinita, sempre inconclusa.(FOUCAULT, 2008, p.40) Em Marx, o indivíduo é sempre um ser social, jamais particular. Ele é o resultado de um comportamento geral e dependente das condições materiais de produção. A identidade do ser se faz dentro da perspectiva coletivo-social. Inaugurando a psicanálise, Freud nos revela o inconsciente, que se manifesta de maneira enigmática. Para

ele, existe um estado de pré-consciência que pode tornar-se consciência, manifestada sob a forma das pulsões de vida e de morte, sem que o indivíduo tenha consciência de seu processo de formação. O *eu* permanece em muitas zonas, obscuro e dominado por aquilo sobre o qual o homem não tem consciência. Já Nietzsche questiona as origens do conhecimento, afirmando o desconhecimento de si, e este desconhecimento, conseqüentemente, levaria a uma grande dificuldade para expressar a verdade. Assim, as ideias de Marx vão contra a concepção iluminista de um sujeito racional, capaz de dominar e controlar a natureza. E Freud coloca em questão o controle do homem sobre suas próprias ações. Para Nietzsche, o pensamento clássico tem seus fundamentos submetidos à crítica e à desconstrução.

Apropriando-nos do pensamento de Nietzsche, Freud e Marx, podemos desistir de um caminho seguro a percorrer nos estudos da autobiografia, pois a crítica inaugurada por eles rompeu com a estabilidade de um discurso que trazia um sujeito seguro na enunciação e convicto na exposição dos fatos, sempre ancorado na unidade e fundamentado na verdade, conhecedor de si mesmo de modo consistente e capaz de despertar confiabilidade no receptor. Esses pressupostos que fundamentavam e sustentavam o projeto autobiográfico de Rousseau dissolveram-se com as novas interpretações expostas pelos pensadores. A autobiografia não pode mais se fundamentar naquilo que sempre a sustentou. Incorporando novos critérios à questão, a narrativa autobiográfica admite dentro de si a marca da indeterminação, a crítica dos sistemas totalizantes e a discussão dos critérios de verdade. Nessa nova perspectiva, ao pensarmos em uma autobiografia, vemos que a interpretação que o *eu* faz de si mesmo pode ser fruto de um trabalho interpretativo inacabado, capaz de relativizar a tradição racionalista. À luz desse novo *eu* percebemos que, com o avanço da modernidade, somos forçados a considerar as rupturas, a pluralidade e a dialética interioridade/exterioridade nos temas referentes ao conhecimento de si, bem como a constituição da identidade narrativa e a questão da verdade e da sinceridade dos relatos autobiográficos são reformulados, o que importa é que

Não tanto “a verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. (ARFUCH, 2010, p.73)

A questão da verdade e da sinceridade tem na leitura da obra autobiográfica de Nietzsche, *Ecce Homo*, um confronto e um desenvolvimento. Comentamos esta obra sob o ponto de vista dessas questões, sem a pretensão de realizar uma reflexão exaustiva sobre a obra em si. Assim, observamos como características do gênero autobiográfico são incorporados por Nietzsche em seu testemunho pessoal. Testemunho esse que está permeado de imprecisões, em meio às quais o narrador autodiegético revela-se de modo fragmentado,

fazendo com que a noção de sinceridade se mostre sob pontos de vista múltiplos, pois não há uma unidade pressuposta. A narração fragmentada impede que haja a pretensão de ser absolutamente sincero.

Ao rememorar-se, o narrador não obedece à cronologia tradicional dos relatos autobiográficos, seguindo as etapas da infância, juventude e idade adulta. Os fragmentos que compõem a narrativa mostram-se entrecortados, privilegiando comentários sobre sua obra. Ao declarar sua ascendência, declara, ao mesmo tempo, seu destino: “A fortuna de minha existência, sua singularidade talvez, está em sua fatalidade: diria, em forma de enigma, que como meu pai já morri, e como minha mãe ainda vivo e envelheço.” (NIETZSCHE, 2005, p.23) À medida que se constrói, o *eu* nietzschiano vai tecendo uma relação com os fatos vividos que extrapola o espaço da representação e da extensão linear do tempo. Como se pudesse ter, no mesmo instante, tudo que lhe aconteceu. E a presença do *eu* nestas condições revela-se fragmentária. O que o autor considera essencial ao situar sua origem entre a morte de seu pai e a vida de sua mãe? Parece que toda fatalidade e definição de sua autobiografia vem dessa origem. A estrutura de sua autobiografia inviabiliza o sujeito de realizar a recuperação de seu passado de forma linear; sua narrativa é uma transgressão a um sujeito autobiográfico que deseja fazer uma retrospectiva que o leve ao encontro de si.

Críticas feitas por Nietzsche ao sujeito cartesiano, como origem, fundamento e verdade, continuam em seu périplo autobiográfico. No ensaio “Acerca da verdade e da mentira”, argumenta que “as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas do seu sentido, moedas que perderam o seu cunho e que agora são consideradas, não já como moedas, mas como metal.” (NIETZSCHE, 2005, p.23) Ao homem cabe perceber apenas a superfície de todas as coisas e sua percepção não conduz em parte alguma à verdade tal qual preconizavam as ideias racionalistas. Em *Ecce Homo*, Nietzsche enfatizou esta crítica afirmando que “tudo que se chamava ‘verdade’ é reconhecido como a mais nociva, pérfida e subterrânea forma da mentira; o sagrado pretexto de ‘melhorar’ a humanidade como ardil para ‘sugar’ a própria vida, torná-la anêmica” (NIETZSCHE, 2005, p.116)

Trata-se de um pensamento distante de Rousseau, que considerava que suas confissões eram orientadas por uma verdade absoluta e que seu relato teria um caráter universal ao se expor como uma referência, com a qual todos poderiam reconhecer-se e estabelecer equivalências com suas vidas particulares, uma verdadeira âncora da integralidade do sujeito em sua pretensão a “dizer tudo”.

Para Nietzsche, o sujeito que narra não possui o conhecimento integral de si próprio nem da realidade que o engloba, mas é importante o reconhecimento por aquilo que é, e, talvez, por aquilo que não é. No prólogo de *Ecce Homo*, lança um apelo aos leitores: “Ouçam-me! Pois eu sou tal e tal. Sobretudo não me confundam!” (NIETZSCHE, 1995, p.17). E na introdução, anuncia: “ – *E assim me conto minha vida.*” Mesmo diferenciada da estrutura tradicional, em sua autobiografia está presente a proposta referencial: contar-se a si mesmo. Porém, *Ecce Homo* transcende a simplicidade de “narrar a história de sua vida”. O novo espaço da autobiografia situa-se, segundo Derrida, “entre a ‘vida’ e a ‘obra’, precisamente na fronteira ‘entre’ ambas – uma fronteira, no entanto, que não separa, mas que, antes, atravessa ‘vida’ e ‘obra’, sem que se possa estabelecer sobre ela qualquer delimitação.” (DERRIDA apud DUQUE-ESTRADA, 2009, p.82) *Ecce Homo* se encontra numa zona imprecisa. É fato que, apesar do *eu* nietzschiano querer encontrar-se consigo mesmo, não apresenta a estrutura de identidade a si, de homogeneidade e de autocentramento da narrativa autobiográfica clássica. Assim, à luz deste *eu* nietzschiano, a narrativa autobiográfica admite uma reformulação, pois, claramente, *Ecce Homo* soma-se às discussões das práticas autobiográficas.

Dentro de um espaço em que o gênero autobiográfico já está consolidado, Roland Barthes traz a contribuição importante de *Roland Barthes por Roland Barthes*, em que a escrita de si adota um caminho em que novas estratégias de autorrepresentação estão presentes. O escritor utiliza a concepção de biografia como biografema. Este termo, de acordo com Eneida Maria de Souza, refere-se a um “conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole.” (SOUZA, 2007, p.106)

Tendo sua atenção voltada para detalhes que se encontram fora dos fatos que comumente habitam as autobiografias, *Roland Barthes por Roland Barthes* não segue características convencionais, usando, como princípio o que o escritor chama de “uma vida com espaços vazios” (BARTHES, 2003, p.13) ou seja, uma confissão que valoriza os lapsos, os intervalos, e que permite que esses elementos sejam capazes de recompor uma história de vida e de se tornar cheios de significações na construção autobiográfica, privilegiando a visão parcial e residual da vida do escritor.

Uma narrativa em que se percebe “a fissura do sujeito” (BARTHES, 2003, p.13), uma imagem do sujeito fragmentado que privilegia os desvios que se formam para dentro ou para fora do texto, como se valorizasse a página de rascunho, o escrever nas entrelinhas, os

bastidores da criação. No processo criativo do autor, não há uma visão abrangente de sua vida nem um texto que seja um caminho retilíneo do tempo. A construção de seu discurso da memória se faz no cruzamento de vozes narrativas, na desarticulação das cronologias e na recusa à narração linear.

A obra é introduzida por uma mensagem em manuscrito: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance.” (BARTHES, 2003, p.11) Assim, como num jogo, o autor recua, quer tomar distância de si, mas também quer aproximar-se: “sou eu meu próprio símbolo, sou a história que me acontece: em roda livre na linguagem, não tenho nada com que me comparar; e, nesse movimento, o pronome imaginário ‘eu’, se acha ‘im-pertinente’.” (BARTHES, 2003, p.71) Admitindo divergências entre vida e escrita, seu projeto autobiográfico requer um sujeito que seja construído por meio da profusão de fotografias, de desenhos, de diálogos com outros livros, com recordações contidas em fichas e partituras, que vão, dentro de uma intertextualidade, construindo sua identidade.

O interessante é que seu projeto de escrita de si traz outras possibilidades de análise, ampliando as considerações teóricas sobre a autobiografia. Ao ser entrevistado por Jacques Chancel¹, Roland Barthes comenta sobre *Roland Barthes por Roland Barthes*:

Não acho que disse a verdade sobre mim, não me propus isso de forma alguma. Justamente tentei mostrar o que chamo um ‘imaginário da escrita’, uma maneira quase romanesca de se viver como personagem intelectual na ficção, na ilusão, e nem um pouco na verdade. (BARTHES apud ARFUCH, 2010, p.209)

Com essas pistas referenciais é que o sujeito barthesiano se revela, sem a intenção de se recompor na totalidade, tendo

a consciência do caráter paradoxal da autobiografia – sobretudo dos escritores –, a admissão da divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o “outro eu”, a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização da própria figura do autor, que não se considera já no “altar” das vidas consagradas (...) (ARFUCH, 2010, p.137)

Longe das confissões rousseanianas, “não porque se considere insincero” e sim por não confiar na temporalidade, Roland Barthes afirma que

o que 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.” (BARTHES, 2003, p.137)

Roland Barthes é o produtor de um discurso sobre si mesmo que escolhe um novo caminho para a leitura de si, em que, ao acolher elementos intertextuais, articula-os aos fatos vividos e se coloca na contracorrente das categorias tradicionais do gênero.

A meta do autobiógrafo é sempre a construção de si através da escrita. As estratégias de autorrepresentação, aqui apresentadas de maneira apenas introdutória, trazem coordenadas

¹ Roland Barthes, entrevistado por Jacques Chancel, em *Radioscopie*, 1975, conforme ARFUCH, L., 2010, p. 209.

que servem para, mais do que configurar o gênero, subvertê-lo e repensá-lo. Compreender a autobiografia como gênero, principalmente desde o fim do século XVIII, quer dizer, de Rousseau aos nossos dias, é ver que a verdade é uma possibilidade hipotética, que o autobiógrafo se divide entre um “eu objeto passado” e um “eu sujeito presente” e que se nutre de uma memória que é inconstante. Além disso, a fidelidade ao real já não se impõe como condição para que a realidade do texto nos convença. As estratégias usadas nos textos autobiográficos faz com que a autobiografia seja

Uma re-presentação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa. A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa. (MOLLOY, 2003, p.19)

Esta representação literária sempre está entrelaçada a uma experiência de vida, de um *eu* como matéria indispensável, de um *eu* que, no projeto autobiográfico, percebe que escrever é escrever-se.

2 MEMÓRIAS DE MODERNISTAS

Quero apenas neste momento recordar-me um pouco. É possível, neste curioso exercício, que eu encontre a palpitação, o estímulo e o desejo que me animaram a ambição de ser alguém.

Augusto Frederico Schmidt

Se em algum momento histórico foi comum ao autobiógrafo ou memorialista fazer um inventário referencial, topográfico e cronológico de sua vida, exaltando o compromisso confessional de um narrador convertido no elemento central de seu relato e, ainda, consciente da relevância de seu papel; no modernismo, a singular viagem amplia-se. Memórias que, a princípio, poderiam parecer um exemplo de um individualismo exacerbado, com a pretensão de propor valores ideológicos por meio de uma narrativa exemplar, irão vislumbrar um mundo em que novas estratégias de autotransfiguração se tornam presentes além da experiência particular. Como aponta Silviano Santiago,

A experiência pessoal do escritor, relatada ou dramatizada, traz como pano de fundo para a leitura e discussão do livro problemas de ordem filosófica, social e política. Não há dúvida de que, no palco da vida ou da folha de papel, o corpo do autor continua e está exposto narcisisticamente, mas as questões que levanta não se esgotam na mera autocontemplação do umbigo (...). (SANTIAGO, 1989, p.31)

O texto autobiográfico, que está impregnado de valores pessoais, marcado por uma individualidade ímpar, desprender-se-á de sua própria imagem para abranger uma determinada realidade social, um aspecto da vida coletiva em determinado ciclo histórico, e, ao extrapolar a simples evocação do *eu* em sua experiência individual, os relatos memorialistas podem ser considerados testemunhos de uma geração. Um testemunho que, como viria a dizer Antonio Candido no prefácio de *Raízes do Brasil*:

(...) se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se denomina uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais de sua época. (CANDIDO apud HOLLANDA, 1995, p.9)

O relato memorialista, mais do que expor uma vida particular, diz respeito a um certo espaço em certo tempo, tornando-se capaz de responder a perguntas sobre condições históricas e sociais, pois dar conta de si implica a incorporação de identidade e cultura nacionais, fazendo a conexão entre autotransfiguração e autoconsciência cultural. Essa imagem impulsiona o projeto autobiográfico para além de si mesmo, pois a autorrepresentação se constrói na relação entre o *eu* e a sociedade.

Nesse sentido, tem particular importância a produção memorialista dos autores de nosso *corpus*, pois ela oferece uma dupla leitura: recompõe uma experiência de vida, assim como destaca elementos pertencentes à historicidade de um período específico, permitindo que outras vozes além daquela do *eu* sejam ouvidas no texto. Segundo Silviano Santiago, para nossos modernistas “a ambição era de recapturar uma experiência não só pessoal como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo (...)” (SANTIAGO, 1989, p.33)

Quando lançaram suas memórias ou autobiografias², Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, José Lins do Rego e Cyro dos Anjos contavam com o reconhecimento por suas obras publicadas. Do interior nordestino vieram Graciliano Ramos e José Lins do Rego e da pequena cidade mineira, também interiorana, Cyro dos Anjos. Já Oswald de Andrade nasceu na cidade de São Paulo, iniciante em seus traços de metrópole. Oswald de Andrade viveu a euforia estética do Modernismo inicial, a fase heroica, da qual participou ativamente. Autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Cyro dos Anjos, mesmo não tendo participado das experiências renovadoras da Semana de Arte Moderna e, inclusive, num primeiro momento, terem feito severas críticas ao modernismo do eixo Rio-São Paulo, acabaram reconhecendo mais tarde que percorreram o caminho aberto pelos integrantes da Semana de 22.

Enquanto Oswald de Andrade pregava o combate ao academicismo e levantava as bandeiras da ruptura e da renovação, afetado pelo impacto das máquinas e das vanguardas europeias, em especial o Futurismo italiano, vemos José Lins do Rego, numa crítica mordaz, considerar a Semana de Arte Moderna como um acontecimento “que meia dúzia de rapazes inteligentes e lidos em francês realizou em São Paulo, com todos os tiques e toda a ‘mise-en-scène’ com que Marinetti se exibira em palcos italianos, há 15 anos atrás.” (REGO, 1942, p.49) Graciliano Ramos não ficou atrás e afirmou nunca ter se considerado um modernista. Naquela época, ele acompanhou o movimento atrás de um balcão na pequena cidade de Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano. Sua posição era pouco favorável às manifestações modernistas; Graciliano Ramos condenava a divisão rígida que o movimento inicial fazia entre o que consideravam bom e mau na literatura, conforme descreveu a Homero Senna em “Revisão do Modernismo”:

Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto uns procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti. (RAMOS apud SENNA, 1978, p.50)

² Uma vez que a distinção entre memorialismo e autobiografia tem uma fronteira imprecisa, trataremos os dois discursos como equivalentes, seguindo a observação de Wander Melo Miranda: “Mesmo se se considerarem as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida. O mais comum é a interpenetração dessas duas esferas (...)”. (MIRANDA, 2009, p.36).

Outra crítica tecida pelo autor era a propósito das discussões que se faziam sobre a distinção entre literatura do sul e literatura do norte; achava impossível dividir os escritores brasileiros em dois grupos distintos. Já Cyro dos Anjos assistiu meio indiferente e sem tomar partido ao embate entre passadistas e modernistas. Conforme o escritor narra em sua autobiografia,

Só vagamente se falava, em Belo Horizonte, de modernismo e modernistas. O movimento foi, ali, discreto, fez-se em surdina, pois a ordem mineira, pesada e conservadora, não apreciava badernas, ainda que literárias. (ANJOS, 1994, p.50)

Sabia-se muito pouco sobre o grupo paulista na novíssima Belo Horizonte onde o escritor se encontrava. Na capital recém-inaugurada, os principais intelectuais ainda se guiavam por parâmetros estéticos e políticos conservadores. Em comum com o companheiro de geração, Pedro Nava afirma que, "naquele Belo Horizonte de 1922 havia vagas e escassas notícias de uns chamados *futuristas*." (NAVA, 1985, p.177)

Ultrapassado o momento das divergências iniciais e da posição contrária ao que lhes parecia menos autêntico e mais europeizante, ao mesmo tempo em que se foi substituindo o experimentalismo da fase destruidora por rumos mais construtivos e menos polêmicos, esses autores viriam a contribuir para a harmonização do movimento, tornando-se os representantes de sua consolidação.

Usualmente associados a correntes, como a regionalista, ou engajados a movimentos políticos e estilísticos, os autores vão se ajustando às perspectivas do modernismo brasileiro e vemos que, com a publicação das narrativas memorialistas, delineia-se uma nova proposta dentro do movimento, fazendo com que a prosa memorialista seja "um componente forte e definitivo dentro de nossa melhor prosa modernista." (SANTIAGO, 1989, p.30)

É no caráter autorreflexivo das memórias que encontramos um sujeito que, sendo seu próprio objeto, não se furta em testemunhar a relação entre seu *eu* e o mundo circundante que a vida lhe apresenta. Ao procurar compor uma imagem de si, vemos que a experiência pessoal revelada se mescla com a observação do mundo. O conhecer a si leva a conhecer o mundo. O modernista revelado mostra o Modernismo. No contexto da pluralidade discursiva, a narrativa de um sujeito que se revela contém, simultaneamente, a memória cultural de uma época.

Em sua análise das obras *Boitempo* e *Menino Antigo* de Carlos Drummond de Andrade, em "Poesia e ficção na autobiografia", Antonio Candido afirma que

a estilização literária é aplicada para narrar a existência do eu no mundo: particularizadora, de um lado, na medida em que destaca o indivíduo e seus casos; mas, de outro, generalizadora, porque é simultaneamente descrição, de lugar e biografia de grupo. (CANDIDO, 1987, p.57)

Referimo-nos ao texto de Antonio Candido para confirmar que as autobiografias não são unilaterais; o narrador, mesmo escrevendo em primeira pessoa, enxerga além deste pronome e é o elemento central capaz de ecoar em várias fronteiras, fazendo a exegese de uma sociedade. Visualiza-se um mundo exterior em que estão presentes retratos de uma época, ressaltando-se a relevância do papel da escrita de si, que registra no horizonte a formação da identidade nacional que se apresenta sob a marca da memória de classe, do grupo ou do clã.

Os autores dos textos de nosso *corpus* nasceram entre 1890 e 1906, viveram a infância entre a virada do século e as primeiras décadas do século XX brasileiro. Amadureceram e produziram suas obras diante das transformações nascidas das contradições entre o passado e o presente. Atuaram dentro do modernismo, situando-se entre a extrema vanguarda das forças literárias brasileiras da escrita renovadora e o amadurecimento e a consolidação dessa mesma escrita depois de 1930. As memórias nos oferecem uma melhor via de acesso para o entendimento de um momento que criou um novo espírito nacional. A literatura memorialista analisa e lê este percurso, passando a limpo o passado rural, as reminiscências da senzala, o esgotamento do patriarcado e a necessidade de ter que se adaptar a uma nova realidade imposta pelo crescimento das cidades, pelo desenvolvimento da industrialização e, a ascensão da burguesia e das camadas médias. Um Brasil que quer se colocar em compasso com o que seja moderno; um mundo em que o estilo de vida ideal esteja relacionado ao urbano, almejando intensamente desgarrar-se de um ambiente agrário que, agora, se apresenta como sinônimo de arcaico.

Mário de Andrade, ao fazer o balanço da Semana de Arte Moderna, vinte anos depois, declarou em sua conferência que os modernistas da primeira fase foram “os filhos finais de uma civilização que se acabou.” (ANDRADE,1972, p.253) Do mesmo modo, no remoinho de uma sociedade em declínio, encontramos o cenário dessas narrativas memorialistas. Um tempo em que a renovação de valores tornou menos sólidas as estruturas tradicionais do regime oligárquico. Nesse contexto de esgotamento é que se faz o reajustamento de sistemas políticos e econômicos e que vão sendo deixados para trás os antigos códigos que garantiam a autoridade de um velho mundo patriarcal.

Os memorialistas vivenciaram toda a forte crise política que culminou com a dissolução do prestígio das oligarquias, sustentáculos da hegemonia nacional, com a chamada política “café-com-leite” da República Velha e o surgimento de novas forças sociais representadas pela “Era Vargas”. Se em termos da política nacional vivencia-se um período de falência, isso se dá também no microcosmo familiar, pois os escritores são herdeiros de

famílias que se encontravam às voltas com um estado de desintegração de suas sólidas e firmes crenças e posturas, deixando em ruínas padrões do passado, questionando toda uma cultura e estimulando uma frenética reconstrução. O olhar memorialista não permite que esses acontecimentos escapem de suas retinas e, de forma plena ou superficial, reexamina os valores que norteavam a sociedade brasileira, que se encontrava com seus pilares abalados pelos ventos da renovação não só na política e na economia, mas também no modo de vida e nas artes. As velhas estruturas que por tantos séculos julgavam-se inabaláveis perdiam a razão de ser diante das novidades trazidas pelo valores do modernismo.

Mas o discurso do *eu* que recorda reconstitui um tempo que não está definitivamente perdido, pois a força da memória resgata, recolhe, acolhe. Imagens e acontecimentos não ficam encerrados na esfera do vivido, buscam pelos resquícios e pelas perdas provocadas por este processo de decadência. As reminiscências avançam para fora do círculo egocêntrico do *eu* narrativo e se abrem para o testemunho de uma época.

Ao analisarmos a produção memorialista, notamos como esses textos serviram também de suporte para investigar outros campos de estudo, tornando-se uma ferramenta valiosa para a interpretação sociológica e cultural da realidade brasileira, principalmente das primeiras décadas do século XX, bem como para a reflexão sobre o discurso ficcional. Neste sentido, Silviano Santiago aponta para o substrato memorialista na ficção modernista:

Nos nossos melhores romancistas do Modernismo, o texto da lembrança alimenta o texto da ficção, a memória afetiva da infância e da adolescência sustenta o fingimento literário, indicando a importância que a narrativa da vida do escritor, de seus familiares e concidadãos, tem no processo de compreensão das transformações sofridas pela classe dominante no Brasil, na passagem do Segundo Reinado para a República, e da Primeira para a Segunda República. Tal importância advém do fato de que é ele – o escritor ou intelectual, no sentido amplo – parte constitutiva desse poder, na medida em que seu ser está enraizado em uma das “grandes famílias” brasileiras. (SANTIAGO, 1982, p.31)

O modernismo corresponde a um momento de transição da sociedade brasileira, de uma ordem agrária e patriarcalista para outra, iniciante capitalista e burguesa. Nesta teia de considerações se inserem os relatos memorialistas. O autobiógrafo recupera não somente a experiência pessoal, mas também, de certo modo, a expressão de uma época, de uma geração, da sociedade na qual está inserido.

Em um segundo momento de nossa exposição, observamos que, ao fazermos aproximações entre a produção memorialista e a produção ficcional, a série de semelhanças entre as duas modalidades de discurso serviu como “chave” para o estudo e a compreensão da produção ficcional. Porém, apenas destacamos elementos expressivos que realçaram o processo de criação e de recriação dos autores, pois, como Leonor Arfuch, nos posicionamos

Longe da ingênua atribuição de um nexos causal entre “vidas e obras”, da busca detetivesca do autor emboscado em seu texto. Do traço, da marca, da cena, do matiz autobiográfico, poderia se afirmar que toda literatura –

escrita – é autobiográfica na medida que participa desse plano concreto, não por aglutinar convencionalmente um conjunto de tropos, mas por compartilhar, mesmo sem confessar, medos, paixões, obsessões, fantasias. (ARFUCH, 2010, p.233)

Mesmo não sendo o mais importante reconhecer no discurso ficcional o discurso memorialista, consideramos enriquecedor pensar como é notório que as reminiscências pessoais constituem matéria do discurso ficcional, principalmente nos autores de nosso *corpus*, que se alimentaram de recordações para, em alguns momentos, orientarem a produção ficcional. Porém, cabe salientar que as obras memorialistas têm sua singular relevância.

2.1 Entre memória e invenção

Nélida Piñon oferece um começo, em suas memórias intituladas *Coração Andarilho*, quando afirma que: “A minha vida, como a de todo escritor, está possivelmente embutida no meu texto, ali cravada como uma lança. Sobre esta vida, e este texto, só posso referir-me com absoluta relatividade.” (PIÑON, 2009, p.200) Com tais palavras podemos refletir sobre o real e o ficcional na obra dos escritores de nosso *corpus*.

Muitas comparações têm sido feitas entre a obra de estreia de José Lins do Rego, *Menino do Engenho* (1932), e suas memórias *Meus verdes anos*, lançadas em 1956. É indiscutível a presença de substratos autobiográficos no primeiro romance do autor. As memórias ampliam um quadro delineado vinte e cinco anos antes em seu romance. Observamos que o menino órfão que passa a infância no engenho do avô, símbolo do patriarcado rural da zona açucareira do Nordeste, é a matéria humana em ambas as obras. O transitar entre a “ficção e confissão”, parodiando o importante estudo de Antonio Candido, faz-se através do olhar do “menino de engenho” José Lins do Rego. Sua capacidade de narrar-se, de autorreconstruir-se nas ascendências patriarcais em que viveu sua meninice no engenho Corredor no início do século XX vai deixando rastros, pegadas de sua própria história que a memória alinhava. Suas imprecisões e suas certezas começam onde nasceu. Nesse sentimento enraizado de pertencer a uma família patriarcal, marcada pela ruralidade, está a compreensão da própria origem, a raiz profunda de seu memorialismo.

Nos bastidores da criação, o memorialista e o ficcionista se encontram. A ficção habita a casa ao lado das memórias, residências sem muros nem divisórias de íntimos vizinhos que se visitam constantemente. São a memória e a invenção que nos dizem que o menino José Lins do Rego é Dedé ou Carlinhos. Interessante é a análise que Álvaro Lins fez sobre o autor com relação a esses pontos de identificação de seu discurso literário:

Fala-se que José Lins do Rego tem mais memória do que imaginação. Creio, ao contrário, que não só o romancista tem imaginação, como os seus personagens também. O que quer dizer: uma imaginação que se desdobra e se multiplica em muitos planos. Talvez, por isso, é que os seus romances contêm mais monólogos do que diálogos. Vejo nitidamente o duplo processo que sua imaginação realiza 1º) o romancista que se eleva da vida para a criação artística; 2º) o personagem que desce do abstrato para a vida. (LINS, 1963, p.32)

Tendo como objetos de investigação as obras *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego, e *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, Silviano Santiago observa como são “fluidas e pouco pertinentes as fronteiras entre o discurso ficcional memorialista e o discurso autobiográfico no contexto brasileiro.” (SANTIAGO, 1982, p.33) Se o memorialismo reúne a vantagem de oferecer uma via para o entendimento da criação literária, também oferece a oportunidade de discussão sobre a função da literatura. Conforme destaca o mesmo autor:

Essa explicitação do comportamento memorialista ou autobiográfico na prosa não só coloca em xeque o critério tradicional da definição de romance como fingimento como ainda apresenta um problema grave para o crítico ou estudioso que se quer informado pelas novas tendências da reflexão teórica sobre literatura, tendências todas que insistem na observância apenas do texto no processo da análise literária. (SANTIAGO, 1989, p.31)

Para José Lins do Rego, dentro de uma forma de criação literária, sempre se vislumbra a presença do criador. Ao responder a uma das perguntas da revista *Ensaio*³: “Qual o objetivo de sua obra literária? – José Lins do Rego, comparando a obra literária com a vida de quem a criou, diz que lhe reconhece como objetivo inquirido a vida de seu próprio criador.” (CASTELLO, 1961, p.110)

O filho de Amélia é mais do que herdeiro de senhor de engenho nordestino com suas terras a perder de vista. É o herdeiro de uma experiência acumulada pela memória, que tenta recompor o perfil familiar e compreender melhor o conteúdo humano daqueles que fizeram parte de uma trajetória que, no passado, pode ter sido razão para discórdias, traumas, silêncios, dores e ausências, mas que agora transformou-se em matéria viva e rica para a narração. Ao evocar esses fatos, o memorialista realiza um movimento catártico, à medida que o passado pode ser reinventado através da escrita. Rever as raízes constitui todo um esforço voltado para o autoconhecimento, para o encontro com a própria identidade. Esses são os bens herdados pelo autor. Cuidar deste patrimônio significa evocar a substância humana que habita sua terra e unir as pontes entre passado e presente. Promover esse encontro só é possível através da busca voluntária ou involuntária da memória. A volta ao passado traz um menino vestido de herói vencido, perdido no meio de uma melancolia desesperada, cabendo ao adulto confessar-se, fazer das lembranças introspectivas seu objeto de ruminação de um

³ Refere-se a uma das cinco perguntas feitas ao escritor pela revista *Ensaio*, de alunos da Faculdade Católica do Rio de Janeiro, conforme CASTELLO, J.A., 1961, p.110.

tempo que lhe pertence. A experiência da infância é o tesouro submerso que é trazido de volta à superfície por meio das estratégias, dos procedimentos e das personagens que fazem parte do discurso autobiográfico do autor. E este processo é “como se buscasse, na volta à infância e à paisagem respectiva, o reconhecimento de si mesmo, assim como a explicação, a ser dada à própria criança, daquilo que ela não podia compreender”. (CASTELLO, 1961, p.124)

Se José Lins do Rego foi capaz de evocar as recordações que pareciam mais vívidas na sua memória sem abandonar a imaginação, já Graciliano Ramos é identificado como um escritor que tem na experiência a condição fundamental para a sua escrita, como esclarece Antonio Candido: “Para Graciliano a experiência é condição da escrita; e em José Lins do Rego admira a capacidade de descrever com a pura imaginação.” (CANDIDO, 2006, p.82) Nordesteiros da mesma geração, os autores se distanciaram pelo estilo de narrar: José Lins do Rego, espontâneo e instintivo, ao reavivar o que a memória acumulara, ofereceu a base para compreender as relações entre representação literária e experiência vivida. Graciliano Ramos tem a oferecer um universo mais próximo de uma realidade concreta. Uma narrativa de expressão áspera, mas possuída de um *eu* que se expande e se encolhe conforme o autor vislumbra seu mundo objetivo.

Em seu primeiro livro de ensaios, *Gordos e Magros*, José Lins do Rego revela um antagonismo literário ao dividir os escritores entre "gordos" e "magros" (REGO, 1942, p.1-5). Quanto ao estilo, Graciliano Ramos, segundo a classificação de José Lins do Rego, seria um escritor "magro", aquele que desdenharia das pompas e das descrições exageradas, ou seja, aquele que com o mínimo de palavras conseguiria o máximo de expressão. Seria a prosa do não ao desperdício, como se um adjetivo a mais colocasse a perder páginas e páginas. A substância vital de seu texto passaria longe dos exageros, características esta que para José Lins do Rego pertenceria aos “gordos”. A comparação serviu para demonstrar uma das principais particularidades de Graciliano Ramos: a de eliminar tudo o que não serviria e deixar apenas a ideia essencial. Um autor magro, seco e que extraiu dessa condição a sua força emotiva.

Ao procurarmos as primeiras fontes de seus gestos e atos, encontramos nas memórias o registro do que foi a matéria-prima para a ficção. Em *Infância*, a experiência do menino alagoano pode ter sido um esboço de sua natureza amarga e pessimista. Num mundo sem afetividade, de pais inflexíveis, fechados a qualquer ação mais generosa e humana, está inserido o menino recriado pelo autobiógrafo que, como observador desse cenário cruel, é capaz de perceber o sofrimento que se encontra dentro de cada homem. Ele “se encarrega de ensinar algumas das razões dessa cadeia necessária de sofrimentos. Os castigos imerecidos, as

maldades sem motivo, de que são vítimas os fracos, estão na base da organização do mundo.” (CANDIDO, 2006, p.76) É na confissão desejada e declarada de uma história de sofrimentos que encontramos a experiência decisiva para a formação de suas convicções éticas e de seu projeto de escritor.

Mesmo quando a presença de elementos autobiográficos na obra ficcional não se apresenta tão nítida, é interessante destacar quando o autor reconhece a possibilidade desta identificação. Graciliano Ramos, na já mencionada entrevista a Homero Senna em “Revisão do Modernismo”, admite uma identidade entre obra e autor de maneira muito particular:

Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano...” (RAMOS apud SENNA, 1978, p. 55)

Sendo os episódios narrados os que provavelmente o autor considera dignos da rememoração, parece óbvio que, nos romances, ele aproveite suas reminiscências para a configuração da narrativa ficcional. São cenas, lugares, falas e situações constatadas em alguns romances e que, em *Infância*, ressurgem. Observamos que duas situações contidas em *Infância* remetem a *São Bernardo*: a referência às corujas e ao beco que “dobrava para o Cavalo-Morto, areal mal-afamado que findava no sítio de seu Paulo Honório” (RAMOS, 2009, p.51) ou “(...) era diante do muro de seu Paulo Honório um pelotão ruidoso, que enfeitava a areia com flores de mulungu.” (RAMOS, 2009, p.87) Ademais, em *Infância*, a casa da vila de Buíque, onde se reúnem “negócio e família”, fica perto desta Cavalo-Morto, na vizinhança, portanto, de seu Paulo Honório, o inspirador ficcional. As personagens Teotoninho Sabiá, o cabo José da Luz, o padre João Inácio e seu olho de vidro, estão em *Angústia* e voltamos a vê-los vibrantes novamente em muitos capítulos de suas memórias. As recordações da vida escolar de Luís da Silva de *Angústia* assemelham-se muito às de Graciliano Ramos, na fase das primeiras letras. Assim, pode ser colocado em evidência o que o Antonio Candido afirma sobre *Angústia*:

Parece que *Angústia* contém muito de Graciliano Ramos, tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando a sua projeção pessoa até aí mais completa, no plano da arte. Ele não é Luís da Silva, está claro; mas Luís da Silva é um pouco o resultado do muito que, nele, foi pisado e reprimido. (CANDIDO, 2006, p.61)

Tais fatos são exemplos de como o mundo ficcional de Graciliano Ramos foi enriquecido a partir da observação que o adulto fez de seu mundo, principalmente o da infância. O mundo agreste em que o menino Graciliano foi criado. Mundo de brutos e fracos, duas características que se complementam e, às vezes, se equivalem em sua obra.

Provavelmente, quando o autor se torna personagem, este é o instante em que as memórias trazem pontos esclarecedores sobre a sua personalidade e a sua obra. Oswald de Andrade seria um autor que, ao se revelar, pode confirmar esta suposição. Um homem cuja trajetória, como nenhum outro intelectual brasileiro, tornou-se lendária pela maneira de ver, sentir e reagir. Uma certa “mitologia andradina” cultivada por atitudes polêmicas e opiniões lancinantes. Seu entusiasmo iconoclasta não tinha nenhuma condescendência com o que não considerava engajado no novo ideário representado pelo modernismo, no qual se inseria como guia e divulgador das revolucionárias experimentações estéticas.

No entanto, livre das características impostas por uma imagem que ele próprio criou, passou a ser em *Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe*, um outro Oswald de Andrade, que só existiu se considerarmos o forte elemento emocional como a ponta de lança de suas memórias. Memórias de quem se definiu como um “sentimental, inquieto e agrário.”(ANDRADE, 2009, p.121) Esta é a receita essencial de um Oswald cuja memória é cheia de desvios, comentários, contrapontos, autocorreções e omissões voluntárias. Este que, como modernista, foi um verdadeiro furacão crítico, apresenta-se, no momento de suas memórias, também como crítico e iconoclasta, mesmo sendo por ele mesmo descrito como um “menino gordinho que saiu virgem das saias maternas aos vinte anos, sobrinho de tio Herculano e ex-redator do Diário Popular.” (ANDRADE, 1976, p.95) Em suas memórias, Oswald de Andrade justifica o “homem sem profissão”, imagem que guardava de si por considerar que ser escritor, no Brasil, era sinônimo de alguém sem profissão definida. Se esta imagem revela o adulto polêmico, de irrequieta personalidade, nas memórias que ele constrói parece resgatar, nas vivências da criança, situações que possibilitam representar sua infância com a consciência do adulto no momento da escrita.

Com a intenção de produzir em quatro volumes suas obras memorialistas, Oswald de Andrade só consegue realizar a primeira, em que relata boa parte de sua infância, a adolescência e a primeira mocidade, no período de 1890 a 1919. Transitando num contexto social de transformação, confessa que os pais vinham do patriarcado rural e se julgava o inaugurador de uma era que tinha no processo inicial de industrialização a marca do progresso e da prosperidade, acreditando que o telefone, o avião e o automóvel aclamados no primeiro momento modernista representassem as marcas do triunfo de uma civilização. O desenvolvimento industrial leva São Paulo a se tornar símbolo maior de progresso no país. O flagrante de uma nova ordem urbana é sinônimo de euforia para uma sociedade que assiste embevecida às mudanças.

Na sociedade paulistana de final de século vive o menino Oswald; inserido em suas divagações, encontra-se solitário boa parte do tempo na casa da pacata rua Barão de Itapetininga ou na casa da rua Santo Antônio. Na voz da infância dos primeiros capítulos está o menino que

(...) vai descobrindo o mundo como todos os meninos; mas, diversamente deles, guarda pela vida afora, no seu equipamento psíquico, as técnicas iniciais com que o descobriu. Impulso, emoção, fantasia, simplismo, birras, permanecem na textura do adulto, cuja formação presenciamos. (CANDIDO apud ANDRADE, 1976, p.10)

É pela infância que decide iniciar suas memórias e assim dissecar um caminho que é trilhado sob as “ordens” de D. Inês, símbolo da presença forte da figura materna em sua vida. Tudo o que ela representava e que fortaleceu o seu “sentido edipiano”. Os eventos narrados também dão conta da voz de um adulto que revela o que teriam sido “os estandartes levantados na guerra que foi minha vida.” (ANDRADE, 1976, p.5)

Se o autobiógrafo cria as condições da vida infantil que ajudam a esclarecer o homem, essas condições ajudam, também, na compreensão da obra literária. As memórias, que se apresentam lineares quando referentes à infância, mostram-se fragmentadas quando revelam o adulto. Em *Um homem sem profissão*, o adulto é expresso nas ações telegráficas ou na profusão de metáforas de impacto, inovadores recursos que estavam sintonizados com o futurismo e que foram adotados em *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Em certo momento de suas memórias, Oswald de Andrade decide ser Miramar: “*O meu nome é Miramar.*” (ANDRADE, 1976, p.108) Assim declara de si. Nesta identificação, abre espaço para uma nova leitura comparativa de *Um homem sem profissão* e das *Memórias sentimentais de João Miramar*. O relato das memórias da personagem João Miramar é composto, sobretudo, com base no monólogo interior que reconstitui. Em diversas passagens há fatos relacionados à vida do escritor. Miramar funciona como verdadeiro *alter ego* do autor. Um João Miramar que tinha muito de criatura e criador no mesmo ser, pois em muitos aspectos de seu texto ficcional encontramos cenas autobiográficas fragmentadas por entre personagens, ambientes e ações.

Entre João Miramar e Oswald opera-se um jogo astucioso de situações identitárias. Nestes pontos, a convergência da obra ficcional com as memórias se sucede na apresentação da infância e da adolescência, na descrição da cidade de São Paulo em seu cosmopolitismo emergente, na sua burguesia cafeeira refinada e adaptada aos padrões e aos estilos da vida moderna, nas viagens à Europa, na sintonia com as vanguardas europeias; bem como na sociedade paulistana do início do século XX vivida por Oswald e recriada por ele através do personagem Miramar. Em sua autobiografia, Oswald de Andrade reconstitui os mesmos fatos,

mas a construção da narrativa autobiográfica requer um *eu* que seja marcado pela intenção de produzir uma autoimagem.

O projeto memorialista de Oswald de Andrade ficou inacabado; o homem que, conforme entrevista ao jornal *A manhã* em 1948, esperava “viver até os 83 anos para grande desgosto de muita gente” (ANDRADE, 2009, p.221) não cumpriu sua predição. Mas, como escreveu Carlos Drummond de Andrade⁴: “Não houve personagem mais vivo no Modernismo do que ele.”

Em 1937, Cyro dos Anjos estreia com *O amanuense Belmiro*, romance em que o personagem-narrador se dedica a escrever um diário. Circulando num cenário sem grandes perspectivas, o personagem apresenta-se como um simples funcionário público num universo de angústias e desilusões; porém, é no discurso autorreflexivo do diário que encontra a possibilidade da sobreposição da vida real e da vida imaginária. É na vida imaginária que o personagem evade-se da vida real. Antonio Candido, em seu ensaio “Estratégia”, escreve que esta é a única forma do personagem “suportar a volta às suas decepções, pois escrevendo-as, pensando-as, analisando-as, o amanuense estabelece um movimento de báscula entre a realidade e o sonho.” (CANDIDO, 2004, p.74) As memórias imaginárias do personagem de Cyro dos Anjos se fortalecem na profunda visão lírica da vida; assim, “se o forte das memórias é a verdade humana, o das memórias imaginárias é a verdade poética.” (SANTIAGO, 2006, p.43)

A gênese de *O amanuense Belmiro* se revela quando Cyro dos Anjos, entre 1933 e 1935, escrevia crônicas diárias no jornal *A Tribuna* e no *Estado de Minas*, ambos de Belo Horizonte, assinando-as com o pseudônimo de Belmiro Borba. Foi nestas crônicas diárias que o projeto de romance encontrou seu alicerce e a inesperada *persona* tomou corpo. O que podemos comprovar na entrevista por ele concedida a Edla Van Steen: “Belmiro saía-me da pele, mas seria difícil apurar até que ponto. Isso no que se refere ao homem interior. O certo é que esse sócia passara a incomodar-me.” (ANJOS apud STEEN, 1982, p.16) Parece que, para escrever a história de um outro, o autor colocou à disposição sua própria vida. Conforme conta Cyro dos Anjos na mesma entrevista:

Sucedeu que os meus dois palmos de coluna começaram a se encadear tanto na matéria, como no tom, na atitude. O pseudônimo virou personagem, e personagem-autor, no qual se projetava, em parte, o autor verdadeiro. De pseudônimo converteu-se, assim, em heterônimo.” (ANJOS apud STEEN, 1982, p.16)

Ao observarmos o processo de criação deste romance, encontramos um certo hibridismo entre criador e criatura. Em sua narrativa fictícia estão presentes elementos que

³ Afirmação de Carlos Drummond de Andrade retirada de *A entrevista que Drummond (não)deu para O Pasquim*. Elaborada pelo jornalista Sérgio Cabral e publicada no *Pasquim* de julho de 1971.

fazem parte da vida de Cyro dos Anjos, como a nostalgia da infância, a cidadezinha do interior engolida pelo tempo, a vida na jovem capital mineira da década de 30. Em algumas passagens, por meio da análise de si, dos personagens e da própria sociedade, a narrativa de *O amanuense Belmiro* e do que se supõe serem a vida do escritor vão se misturando. Ambos mudam-se da cidadezinha do interior para Belo Horizonte, sofrem derrotas amorosas, dedicam-se à burocracia e à literatura e sentem-se insatisfeitos com a própria vida. É possível que dados biográficos tenham servido de matéria não só para sua autobiografia, mas também para seu romance, mesmo de modo indireto.

Suas memórias de infância, *Explorações no tempo*, lançadas em 1963, tiveram, dezesseis anos depois, seu texto revisto e ampliado. *Explorações no tempo* tornam-se a primeira parte de *A menina do sobrado*, com o título de “Santana do Rio Verde”. O livro traz também uma segunda parte, “Mocidade, amores”, correspondendo ao período da adolescência e primeira juventude.

Em *A menina do sobrado*, Cyro dos Anjos se expõe não como um mero contador de sua vida. Não há um sujeito isolado ou autossuficiente; ao contrário, observamos um sujeito com um olhar voltado para muitos focos, projetando-se para o exterior e transmitindo uma experiência de um período importante de sua vida.

Autofigurando-se como um arqueólogo, o autobiógrafo se vê sempre “como alguém que opera com o mundo em ruínas, reconstituindo a partir de seus restos, vestígios.” (MARQUES, 2006, p.101) Ou como um caçador de tesouros da infância, em que as lembranças que antes se embaralhavam ou recordações que se sobrepunham a outras vão aflorando à superfície, e muitas vezes, têm a possibilidade de ser contadas por outro ângulo, pois “A fidelidade da narração autobiográfica não é dada, mas constantemente ‘construída’ pelo sujeito por meio dos acontecimentos vividos e lembrados” (GALLE, 2006, p.71)

Em seu depoimento a Edla Van Steen, o autor fala sobre até que ponto suas memórias guardam fidelidade ao real:

Há por vezes um ligeiro tratamento ficcional, mas na essência são reais. Fiz transposições, troquei nomes de pessoas, de lugares, levado antes pelo impulso de intensificar a realidade ou, talvez, pelo vezo de romancear as coisas. Você sabe: é difícil, se não impossível, estabelecer limites entre o real e a fantasia. Que é real? Cada um de nós vive o seu real. O real é uma abstração. (ANJOS apud STEEN, 1982, p. 24)

Antonio Candido afirma que “ficção e confissão constituem na obra de Graciliano Ramos polos que ligou por uma ponte, tornando-os contínuos e solidários.” (CANDIDO, 2006, p.97) Este argumento pode ser aplicado não somente à narrativa autobiográfica de Graciliano Ramos, mas também à de Cyro dos Anjos e às demais de nosso *corpus*.

Assim, ao problematizar o que de verdade ou ficção está envolvido no ato da escrita, vemos situações que podem ser comprovadas nas autobiografias dos autores selecionados exercerem a função de “fantasmas reveladores de um indivíduo.” (LEUJENE, 2008, p.43) Podemos ainda considerar o aspecto que Philippe Lejeune denominou de “pacto fantasmático”, uma autobiografia de forma indireta, em que encontraríamos “espectros” do autor no romance, numa articulação entre ficção e realidade. Nas memórias ou na ficção uma unidade subjacente subsiste, mais ou menos visível. Não destacamos que seja relevante a comprovação dos fatos através da evidência da vida do autor na sua obra. A importância é dada ao processo de construção do texto e, no caso da autobiografia, ela deve ser estudada levando-se em consideração que sua meta seja a construção de si, e que “a autorrepresentação é o produto final, mas também a figura inicial que regula o desenvolvimento da autobiografia” (MOLLOY, 2003, p.240).

3 INFÂNCIA

*Digo-te que invento o livro de imagens
Para ressuscitar a infância
- Não a verdadeira, mas a que sonhei.*
Murilo Mendes

Evocar lembranças de infância, as imagens mais remotas, um certo vaso de louça, a morte de uma prima, um pai sentado à cabeceira da mesa, uma mãe escrevendo uma carta. Lembranças de um adulto que “puxa” da memória, consulta seus arquivos e reconstrói cenas que pareciam perdidas. São fatos que deixam entrever uma vida; retratos, rastros de uma história contada por um tio, um botão que restou da roupa corroída pelo tempo, corrosão esta que também ameaça a memória. O mundo da infância não se apresenta inteiramente, mas numa coleção de fragmentos diversos; e na impossibilidade da evocação completa, o interessante é, como narra Pedro Nava nas páginas de *Baú de Ossos*, que “Com a mão paciente vamos 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, furos das silhuetas interrompidas (...)” (NAVA, 1972, p.41)

Enquanto experiência, a infância é um lugar privilegiado de acontecimentos tristes ou alegres que estão à espera de serem relatados. Como salvar as lembranças de infância senão escrevendo? Como representar este período inicial da vida humana senão fixando na escrita os traços cada vez mais fugidios de um menino que brinca ou de um menino que sofre? De um menino que deita no gramado para observar as estrelas ou de outro que ouve embevecido o canto do passarinho? O menino que só existe no espaço poderoso da memória parece angustiado, quer sair da prisão das lembranças e ocupar as linhas da narrativa. É preciso escrever sobre ele, é preciso reconstituir esta criança, celebrar seu nascimento, escavando e recordando.

Esta criança é a protagonista que fala pela voz do adulto, já que a infância é reconstruída por ele. É ele que organiza e dimensiona a narrativa, e quando o autobiógrafo olha retrospectivamente sua infância, esta

Está suficientemente longe do momento da escrita para ser vista como uma unidade independente, com a qual o adulto pode lidar com simpatia, mas à distância; está endossada pela mais elementar e inquestionável das legalidades, a certidão de nascimento, e, finalmente, de acordo com uma convenção narrativa que vê a topologia e a genealogia – o onde e o de onde – como começos necessários ao relato de uma vida, parece bastante inevitável. (MOLLOY, 2003, p. 131)

Uma maneira de preservar essas memórias é fixá-la por escrito em uma narrativa; deixar que a memória habite o papel e não somente em nós. É lançar uma ponte entre o

passado e o presente; restabelecer essa continuidade observando que não é o passado que determina o presente, mas o inverso é que é possível. A dinâmica do lembrar, portanto, leva em conta um sujeito para quem a rememoração não visa a apenas pensar no passado como de fato foi, mas a sua retomada a partir do momento presente.

Se as memórias estão sendo elaboradas pelo olhar do adulto, cabe a ele observar a criança que foi e dialogar com ela no mesmo instante em que se é um mediador entre o olhar da criança e o olhar posterior do adulto. Nesta mediação é que as memórias de infância se tornam realidade como uma história de vida recordada. O escritor se guia pelas lembranças luminosas da infância. Tarefa que parece ser incompleta, pois sempre existirão lacunas, desvios, dúvidas, uma coleção de fragmentos tentando se harmonizar, pois o passado narrado

é um produto continuamente inacabado e, portanto, cambiante da memória e sua recuperação, do qual são partes constitutivas a seletividade, a relevância, a estruturação simbólica e outras características de atos transmitidos de forma hermenêutica.” (STRAUB, 2009, p. 84-85)

Em *Baú de Ossos*, Pedro Nava propõe que a rememoração é um trabalho inseparável do esquecimento. A ação de lembrar, que parece estar aliada ao que foi esquecido, encontra, na visão do escritor, uma interessante reflexão:

Um as imagens puxam as outras e cada sucesso entregue assim devolve tempo e espaço comprimidos e expande, em quem evoca essas dimensões, revivescências povoadas do esquecido pronto para renascer. Porque *esquecer* é fenômeno ativo e intencional – *esquecer* é capítulo da memória (assim como que o seu tombo) e não sua função antagonista. (NAVA, 1972, p.304)

A prática autobiográfica valoriza o esquecido da mesma forma que valoriza a lembrança. O instigante talvez esteja naquilo em que a memória falhou e na necessidade de preencher suas lacunas. É nesta incerteza que o narrador vive a expectativa de voltar à morada da infância, neste lugar que jamais será habitado por inteiro, pois é impossível lembrar-se de tudo, assim como é impossível narrar tudo. As lembranças da infância, como construção narrativa, levam o autobiógrafo a criar novamente o passado. Nesse criar já estão implícitas as marcas do presente que o pensam, fazendo com que esse passado não seja mais o mesmo, mas uma imagem de si e, portanto, uma autorrepresentação.

Desdobrando os elementos que permeiam a narrativa autobiográfica podemos, de maneira introdutória, eleger alguns pontos que podem ser acrescidos à reflexão sobre a infância em particular, sua dependência do mundo adulto e seu lugar na sociedade. Na intertextualidade proposta, encontramos interessantes observações inerentes à história da criança.

Primeiramente, associando infância e linguagem, vemos que o fato de nascermos privados da linguagem define nossa condição humana. Segundo o pesquisador em memória Ivan Izquierdo, “nos seres humanos de poucos meses ou anos as percepções e as memórias

não se traduzem em metáforas verbais; isto é, em linguagem.” (IZQUIERDO, 2011, p.124) Sendo assim, é na primeira infância que é possível traçar uma “linha divisória” demarcada pela aquisição da linguagem, quando passamos do “sem fala” para o falante. Para o pesquisador, a vida dos seres humanos se desenvolve fora da linguagem, num mundo pré-linguístico, até os três anos de idade, aproximadamente. A própria etimologia do termo, *in-fans*, refere-se àquele que não fala, a uma experiência “muda” no sentido literal do termo, designando aquele que acaba de ingressar no mundo ainda inominado, tão novo quanto os modos de sua identificação.⁵

Nascemos e ainda não somos sujeitos, pois ainda não adquirimos a linguagem; ainda não conseguimos fazer conexões entre palavras e coisas. O *in-fante* é aquele que é destituído de sua capacidade de perceber o mundo através da linguagem. Seus primeiros anos de vida delimitam-se pela ausência de fala ou pela fala imperfeita, porém não encontramos o homem separado da linguagem e é nela que o sujeito tem sua origem e seu lugar. A criança que ingressa no mundo da linguagem tem uma experiência da própria língua em sua gênese, o que Giorgio Agamben chama de *experimentum linguae*; a língua na sua pura autorreferencialidade, uma língua que não expressa nada além dela mesma. Algo que acontece numa temporalidade inaugural, onde os limites da linguagem não são buscados fora da linguagem.

Neste sentido, aquilo de que no *experimentum linguae* se tem experiência não é simplesmente uma impossibilidade de dizer: trata-se, antes, de uma impossibilidade de falar a *partir de uma língua*, isto é, de uma experiência – através da morada infantil na diferença entre língua e discurso – da própria faculdade ou potência de falar. (AGAMBEN, 2005, p.14)

Nesta fase da vida da criança, ao iniciar o uso da língua em si, ela avança do “sem fala” para o “falante”, do vazio para a história, do inexistente para um ser de presença no mundo. A partir das questões expostas, que caracterizam os primeiros anos de infância como a “mudez” que precede o discurso – isto é, um estágio da experiência que precede a constituição do sujeito como sujeito da linguagem – , o homem vivencia na infância sua entrada para a vida simbólico-cultural encerrada na linguagem.

Corroborando com estes argumentos, podemos observar que nas narrativas memorialistas de nosso *corpus*, a primeira lembrança, considerada como uma das estratégias de autorrepresentação, é uma experiência que ocorre nesta fase, entre três ou quatro anos de idade, quando a linguagem começa a ser utilizada para adquirir, codificar, guardar ou evocar memórias. Conforme assinalaremos ao longo deste trabalho, a primeira lembrança é difusa,

⁵ CASTELO, L.; MÁRSICO, C. *Oculto nas palavras: Dicionário etimológico de termos usuais na práxis docente*.

cheia de imprecisões, e que sua evocação é uma peculiaridade que se tornou inerente ao exercício imaginativo realizado pelo autobiógrafo. E, ainda de acordo com o pensamento de Iván Izquierdo,

As memórias importantes da primeira infância ficam gravadas para sempre e permeiam de maneira inconsciente a recordação ou a percepção de muitas outras memórias posteriores, dado seu enorme valor afetivo. A origem de quase toda nossa vida afetiva está nessas memórias antigas e inconscientes que adquirimos quando muito pequenos. (IZQUIERDO, 2011, p.126)

Uma segunda observação partiria das raízes históricas do conceito burguês de infância, em que vemos, no estudo clássico de Philippe Ariès (ARIÈS, 1981), que o surgimento da infância como categoria social é fruto da modernidade. Na sociedade medieval o “sentimento da infância” não existia. Desde o momento em que uma criança era capaz de sobreviver sem os cuidados maternos, aproximadamente aos sete anos de idade, ingressava naturalmente no mundo adulto. A família cumpria uma única função: assegurar a transmissão da vida, dos bens e dos nomes. A preocupação com a criança e sua educação não era um fator essencial da civilização medieval.

No século XVIII, testemunham-se mudanças relevantes na antiga mentalidade. Percebe-se que o “sentimento da infância” começa a se delinear. Este sentimento, segundo Philippe Ariès, corresponderia à “consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto.” (ARIÈS, 1981, p.156) Assim, esse sentimento “novo” faz com que a criança pequena, num primeiro momento seja tratada como o centro das atenções, mimada, bajulada, “paparicada”. Num segundo momento, a partir dos sete anos de idade, a preocupação com os pequenos também faz parte do mundo exterior à família. É preciso educar e disciplinar. Assim, da mesma forma que os pais, a sociedade passa a exigir delas um comportamento diferenciado, cobrando-lhes responsabilidades e deveres. Os adultos são mais rigorosos e passam a desenvolver métodos educativos rígidos. Da “paparicação” à educação,

Tudo o que se referia às crianças e à família tornara-se um assunto sério e digno de atenção. Não apenas o futuro da criança, mas também sua simples presença e existência eram dignas de preocupação – a criança havia assumido um lugar central dentro da família. (ARIÈS, 1981, p.164)

Na tese de Philippe Ariès, assistimos ao nascimento e ao desenvolvimento do sentimento de família desde o século XVI até o século XVIII, momento em que este sentimento e a importância atribuída à sua educação estendem-se para todas as camadas da sociedade. Novas preocupações fizeram com que, além da família, a instituição escolar fosse responsável pela educação das crianças. Ficando convencionalizado que a preparação do futuro adulto fosse assegurada também pelas escolas.

Ao nos debruçarmos sobre a história da criança brasileira, no seu cotidiano, em seus vínculos sociais e afetivos, vemos que as imagens da realidade infantil nem sempre mostram a infância como sinônimo de afeições e alegrias; revelam, também, situações de crianças severamente controladas pelos adultos.

No final do século XIX e no início do século XX, encontramos no Brasil uma sociedade marcada pelo *pater familias*, ou seja, a família organizava-se por um código patriarcal em que a relação entre pais e filhos era estabelecida dentro de uma hierarquia forjada por uma disciplina autoritária, em que a criança era sempre considerada um ser subordinado. Os adultos tinham o poder de paralisá-la apenas com uma palavra ou com um gesto severo e inflexível. Geralmente, ela era proibida de se envolver nas conversas dos mais velhos, pois não lhe era permitido ficar próxima dos adultos quando estes estivessem conversando. O lugar da criança era reservado junto às outras crianças ou às mulheres, guardando sempre distância para que ficasse bem marcado o limite que a separava do mundo do adulto. Segundo Gilberto Freyre, “No Brasil patriarcal, o menino – enquanto considerado menino – foi sempre a criatura conservada a grande distância do homem. A grande distância do elemento humano, pode-se acrescentar.” (FREYRE, 2004, p.174)

Tratado muitas vezes com desprezo, o menino era sempre penalizado pelo pai, mãe ou professor quando cometia alguma falta. Depois do corpo do escravo, era certamente, o corpo mais castigado. “Castigado por uma sociedade de adultos em que o domínio sobre o escravo desenvolvia, junto com as responsabilidades de mando absoluto, o gosto de judiar também com o menino.” (FREYRE, 2004, p.179) A autoridade do *pater familias* era incontestável, acrescentando-se a este aspecto, tem-se a rígida ação disciplinadora exercida pelo temor a Deus, solidificada principalmente nos colégios religiosos.

Carlos Drummond de Andrade, no poema “O beijo”, exemplifica a rigidez dos hábitos exigidos aos pequenos:

Mandamento: beijar a mão do Pai
 às 7 da manhã, antes do café
 e pedir bênção
 e tornar a pedir
 na hora de dormir.
 Mandamento: beijar
 a mão divino-humana
 que empunha a rédea universal
 e determina o futuro.
 Se não beijar, o dia
 não há de ser o dia prometido,
 a festa multimaginada,
 mas a queda – tibum – no precipício
 de jacarés e crimes
 que espreita, goela escancarada. (ANDRADE, 2002, p.948)
 (...)

Um outro exemplo pode ser visto em *A menina do sobrado*; deste modo Cyro dos Anjos narra como eram tratadas as crianças em sua infância:

Com crianças não se devia amolecer: pau no lombo, para tomarem tento! Nem mesmo nas comemorações domésticas se admitiam petizes em roda adulta. Muito menos se lhes permitia abrir a boca para uma pergunta, um palpite. Eram imediatamente rechaçados: “Sai, fedelho!” ou então: “Ora vejam só! Formiga quer ter catarro... Onde já se viu pirralho meter-se com gente grande?” (ANJOS, 1994, p.50)

No entanto, dentro de um mundo fechado à infância, há um grupo de adultos com o qual é permitido às crianças ter um relacionamento com maior liberdade: são os empregados da casa que, naturalmente, aproximam-se das crianças. Os criados e as amas de leite que, com sua simplicidade habitual, divertem as crianças com suas histórias fabulosas. É com esses adultos que a criança compensa a reserva e o silêncio a que era condenada e é com elas que tem um primeiro contato com muitos fatos que seus pais consideravam proibidos por não serem assuntos “para a sua idade”.

O mundo adulto construiu um modelo de infância que visava a atender seu desejo de controle e com isso ordenava o mundo infantil. Muitas das crianças brasileiras no final do século XIX e no início do século XX vivenciaram este mundo. Um mundo que as mantinha segregadas, que calava sua voz e abafava sua espontaneidade, sugando antes do tempo sua ternura, retirando o colorido de suas vidas e deixando um caminho aberto para a sensação de solidão e melancolia que poderiam marcar o adulto para o resto de sua vida.

Ao acompanharmos as memórias de infância escritas a partir da década de 40 do século XX, constatamos que essas lembranças revelam que os laços de obediência, de respeito e de dependência ao mundo adulto se modificavam. Assim, ao rememorar o tempo de infância, o adulto está atento e pronto para refletir também sobre as estruturas familiares em que viveu. Os autobiógrafos, conscientes das transformações que presenciaram numa época distante, sabem que pertencem a um novo universo, distinto daquele vivenciado na infância, sendo impossível para eles reproduzir o *modus vivendi* estabelecido por seus pais.

Questionando antigas formas de pensamento e ação de seus ascendentes, os memorialistas se mostram conscientes de que trazem em si as marcas de uma infância vivida num mundo inóspito à criança e são capazes de rever o protagonista infantil à luz de um olhar crítico. Também são capazes de perceber que, por baixo da armadura do autoritarismo daqueles que, para o olhar infantil, representavam figuras supremas, existia um adulto com medos, dúvidas ou sonhos.

O escritor rearticula os acontecimentos da infância, e imagens perdidas no tempo se somam às novas imagens que brotam da intenção de se representar no presente da narração. Escrever sobre si se torna escrever sobre um outro. Entre uma e outra instância, a que escreve

e a que é escrita, há a reconstituição do passado. Cavando a camada profunda da memória e da infância, o adulto que agora está debruçado sobre o papel aproxima imagens, decifra enigmas e se revê através do menino.

Para assinalar, brevemente, num olhar retrospectivo, o discurso autobiográfico antecedente ao modernismo brasileiro, vemos que as memórias, quando se referem à infância, estiveram envoltas em densas nostalgias. Na estética oitocentista, além do caráter nostálgico, estas memórias tinham como característica comum uma finalidade político-pedagógica e um procedimento estilístico que valorizava o conteúdo histórico-documental. Considerando as *Memórias* do Visconde de Taunay – obra publicada postumamente em 1948, mas iniciada em 1890 – para ilustrar o discurso autobiográfico oitocentista, observamos que esse texto está permeado dos valores ideológicos de quem fez parte da elite brasileira da época. Numa narração de claros propósitos exemplares e pedagógicos, o autor parece manipular os dados do passado a serviço de engrandecer sua personalidade e, por extensão, o seu país. Num intenso tom nostálgico, o projeto memorialista de Taunay “manifesta-se no caráter enciclopédico da obra, na sua inegável vontade de abranger a totalidade do saber sobre o mundo” (MARETTI, 2006, p. 133) Percebe-se, desde modo, que a construção da identidade do sujeito se faz dentro da rigidez de uma postura retórica que está baseada na verdade, e que não deixa de lado a pretensão à documentação.

Suas memórias estão divididas em cinco partes: na primeira, encontramos os relatos referentes à família, aos primeiros amigos, e aos anos de estudante no Colégio Imperial Pedro II. Esta parte é relativamente breve, pois, num projeto memorialista que se propõe ser factual e documental, a memória sentimental possibilitaria um desvio ao caráter solene do relato. A segunda, terceira e quarta partes, referem-se à carreira militar e sua atuação na Guerra do Paraguai. A quinta parte, relata sua experiência como presidente das Províncias do Paraná e de Santa Catarina.

Ao evocar o universo familiar da infância, o autobiógrafo revela que as recordações são “amáveis”, “cheias de encanto”, constituindo-se como “uma série de gratas reminiscências tão suaves ao espírito”. Nas páginas da infância, Taunay alinha travessuras infantis sob o beneplácito dos pais, a quem dedica gratidão pela atitude protetora. O autobiógrafo, em um dos episódios, assim se refere aos pais: “Que excelentes pais! Quanto me ajudaram, quanto esforço fizeram sempre para tudo me facilitarem na vida! E quão longe, por quantos anos, se exerceu sobre mim este influxo de inextinguível afeição!” (TAUNAY, 2005, p.45) Além das lembranças de “inesquecível felicidade”, conforme expressão do próprio Taunay, selecionamos uma imagem do período escravocrata testemunhado pelo

autobiógrafo: “Ah! Essas recordações da escravidão! Como hoje me parecem singulares todos os episódios (e quantos!) da meninice em que a cada momento aparecem os infelizes cativos, infelizes e degradados por mais bem tratados que fossem!” (TAUNAY, 2005, p.31) Em ambas as imagens, ressaltamos, o sentimento de gratidão pela atitude protetora dos pais e de simpatia fundada na possível docilidade dos negros.

Os exemplos servem para expor o teor do discurso autobiográfico de Visconde de Taunay, que, ao descrever a infância, circula entre a inocência edênica, a proteção do amor paterno e a brandura das relações senhor-escravo.

O modelo das memórias de Taunay – conforme o próprio autor afirma, “escritas na absoluta sinceridade de recordações, (...) e na confissão minuciosa de todos os fatos que compõem uma existência, de todas as observações e pensamentos que os sucessos provocaram” (TAUNAY, 2005, p.46) – pretende a reprodução exaustiva e completa da sua vida, sendo, desta forma, antagônico ao projeto autobiográfico dos modernistas, que desejavam, ao recompor os quadros da infância em multiplicidade de sentidos e experiências, organizar seu texto entre a memória e a invenção, entre a tensão da história vivida e a história contada, colocando a autobiografia num novo espaço, distante do compromisso com o documental.

Nas memórias de infância, o autobiógrafo reconstitui os momentos iniciais de sua existência. Reconstitui as coisas de menino e se, por acaso, “o menino é o pai do homem”, segundo o poeta inglês William Wordsworth, podemos dizer que nas autobiografias dos autores de nosso *corpus* ocorre uma inversão da expressão, conduzindo-nos a pensar que, no desenrolar das memórias, o autobiógrafo se reinventa através do menino que ele traz à superfície.

A leitura atenta das obras memorialistas de nossa pesquisa, construídas em tempo próximo e espaços diferentes, tendo cada tempo e espaço suas peculiaridades culturais e históricas, é capaz de nos revelar as vastas redes de interlocução específicas do tempo de infância; mas na composição dessas memórias o que se vai destacar é a intensidade emocional do que foi guardado pela lembrança e do que foi selecionado pelo autobiógrafo. É assim que descobrimos como esses autores representaram a si mesmos e às suas experiências.

Ao dirigir a pesquisa para o exame de quatro obras representativas do memorialismo brasileiro – *Infância, Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe, Meus verdes anos e A menina do sobrado* –, vemos que esta geração de escritores celebrou, solenemente, suas origens nas memórias de infância. Assumindo o papel simbólico de um inventor, de um inaugurador, a partir do qual poder-se-ia começar tudo de novo, não como *tabula rasa* em que

se inscreve uma lei, mas como pintores que vão aplicando uma nova película de tinta sobre a tela já pintada, redesenhando novas pinturas numa interação de memória e de imaginação.

4 MEMÓRIAS DE INFÂNCIA

Do meu passado, é minha infância que mais me fascina; somente ela, quando a olho, não me traz o pesar do tempo abolido.

Roland Barthes

Como e por onde começar a narrativa memorialista? Como narrar a história de uma primeira pessoa que só existe no momento da enunciação? Oswald de Andrade expressa essas indagações no início de seu relato. Depois de hesitar, o dilema é resolvido: o caminho que escolhe e propõe ao leitor é “pelo início de sua existência”. E esse início é a infância; dela ele extrai a mais longínqua lembrança, imagem nebulosa e imprecisa que o adulto tenta alinhar com os fios da imaginação. Este será o ponto de partida de sua trajetória. Assim como Oswald de Andrade, Cyro dos Anjos inicia sua obra memorialista pelos tempos de infância, avançando até a adolescência e primeira juventude. Graciliano Ramos e José Lins do Rego preferiram dedicar um volume de memórias somente para estes primeiros anos de vida, detendo-se no início da adolescência.

Nas memórias de infância, vemos que esses escritores, consagrados ficcionistas, na tentativa de reter os “verdes anos” no ato da escrita, usaram diferentes estratégias textuais em termos de representação, de estrutura e de estilo, mas seguiram características semelhantes na construção de uma narrativa de si que privilegia a infância como o motivo que impulsiona a escrita. Assim, é possível estabelecer um *topos* das memórias de infância. Esse *topos* faz com que a experiência lembrada siga por caminhos comuns em autobiografias que escolhem como tema essa etapa da vida. Elementos que se tornam habituais e que surgem como instrumentos da autorrepresentação. Em nossa proposta, selecionamos alguns desses elementos que possam servir de guia na análise das diferentes formas de autofiguração das obras selecionadas. Elementos que são recorrentes e que, nesse sentido, pela particular importância, tornam-se verdadeiras estratégias de representação da infância, como a primeira lembrança, o romance familiar, os lugares da infância, os pais, a época de escola e a cena de leitura. Além desses elementos, observamos também que todas as estratégias usadas nas diferentes formas de autofiguração trazem, claramente, o propósito de que

Os textos autobiográficos devem ser lidos como reconstrução do passado a partir do presente, com a intenção de dar uma coerência e uma lógica interna à própria vida; nesse sentido, eles têm um caráter excludente, porque só o que entra nessa lógica é recordado e narrado. (NITSCHACK, 2009, p.237)

Mesmo que a experiência descrita tenha como base a reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimos do presente, é a memória que permite a relação do presente com o passado. Um dos aspectos mais relevantes do gênero autobiográfico é sua relação com a memória pessoal. O autobiógrafo se utiliza do acervo de suas memórias e seletivamente “lembra” quais os fatos que deseja trazer à tona ou aqueles que evita recordar. Desta forma,

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 2001, p.47)

O mundo do autobiógrafo torna-se, de certo modo, o mundo da memória. Ele passa a ser aquilo que selecionou de sua experiência adquirida no passado. Em sua rememoração, reconstrói a si próprio. Se não é possível a totalidade dos fatos, então, incorporam-se variações que, geralmente, enriquecem o acontecido. A autobiografia é uma reflexão do *eu* sobre sua própria existência; o sujeito que tenta manejar os recursos proporcionados pela memória sabe que não há total confiança em sua organização:

Se encararmos uma autobiografia como a interpretação que o eu faz do conhecimento que tem de si mesmo, encontramos nessa argumentação um movimento de relativização. Se o conhecimento é sempre incompleto, inconcluso, toda percepção limitada, um discurso autobiográfico está necessariamente marcado por um risco de imprecisão. (GINZBURG, 2009, p.128)

No caso das reminiscências da infância, o adulto não mantém intacto o sistema de representações, hábitos e relações sociais que manteve nessa fase da vida, pois

Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 2001, p.55)

A rememoração do tempo vivido é produto da fabricação da memória. Daí o sentido da literatura na recuperação de uma escrita que seja a salvação contra o esquecimento; daí o sentido da escrita como mediadora entre a memória e a literatura. A literatura não reproduz especularmente o pretérito, mas traz para si a tarefa de não esquecer. É no esforço de recordação que

A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo, ao “sepultamento” no esquecimento. (RICOEUR, 2010, p.48)

4.1 A primeira lembrança

Quando as imagens fragmentadas surgem entre brumas e vão tomando forma e vida, e os sentidos se abrem aos cheiros, às cores, aos sons, um começo vai se estabelecendo no ato da narração. O exercício autobiográfico quer narrar um tempo que transcende os limites cronológicos. Um tempo não da origem do mundo ou do gênero humano, não da criação do céu e da terra, mas um tempo no qual o autobiógrafo tem interesse em encontrar e desvendar os acontecimentos mais longínquos de sua infância.

Em perspectivas mais amplas, o prólogo da revelação de si busca reconstruir-se na memória. Mas esta não se manifesta de imediato, ou de forma linear. Desponta aos poucos, até que, em dado momento, épocas distantes se entremostam, histórias reservadas surgem do inconsciente e então: faz-se a luz.

Relembrar o passado com a consciência do presente é mantê-lo salvo do esquecimento; é renovar a experiência no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de uma vida. Para o autobiógrafo a memória é a presentificação do passado, o fazer falar aquilo que já se calou, recuperar o que se viveu, lutar contra os vazios que teimam em desafiar a tarefa de lembrar.

Em *Matéria e memória*, Henri Bergson propõe sua famosa distinção entre as duas formas de memória: memória-hábito e memória-lembrança. A memória-hábito seria um automatismo psíquico adquirido pela repetição contínua de gestos e palavras e que se dá pelas exigências da socialização. Neste sentido, pode-se considerar a memorização como uma forma de memória-hábito; assim, trata-se de um exercício que, retomado até a fixação, transforma-se em um hábito. No outro extremo, temos a memória-lembrança, aquela que não precisa de repetição para ser conservada. É mantida por seu especial significado afetivo. Ao estabelecer as relações entre a conservação do passado e sua articulação com o presente, Henri Bergson coloca a memória-lembrança como aquela que opera no sonho e na poesia, situada no reino privilegiado do espírito livre. A memória-lembrança dá-se espontaneamente, ativada por algum acontecimento dotado de configurações mais intensas, pois sobre elas incide o brilho de algo mais significativo. Na teoria de Henri Bergson seria a memória-lembrança que

Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por que se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. (BERGSON, 1999, p. 88)

Entre a memória voltada para a ação, feita de hábitos, e uma memória que abrange a capacidade de reviver o passado, é esta que envolve o trabalho da sensibilidade em seu sentido mais rico. Guardamos na memória aquilo que possui maior significação em nossas vidas; muitas vezes, não guardamos um fato inteiro, mas um pequeno detalhe que, quando lembrado, nos traz de volta o acontecido. Das duas memórias do estudo de Henri Bergson, uma que “repete” e a outra que “imagina”, a segunda não “representa o nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente.” (BERGSON, 1999, p.89)

O trabalho da memória usado pelo autobiógrafo é aquele que exerce a ação de rememorar, distinta, rigorosamente, das funções da memória-hábito de Henri Bergson. Sob esta análise da memória como rememoração, está oculta uma definição de tempo. Na perspectiva teórica de Paul Ricoeur,

Com a rememoração, enfatiza-se o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido. A marca temporal do antes constitui, assim, o traço distintivo da recordação, sob a dupla forma da evocação simples e do reconhecimento que conclui o processo de recordação. (RICOEUR, 2010, p.73)

A lembrança é uma possibilidade humana que encontra na memória seu motor, uma forma de ultrapassar os limites impostos pelo tempo. É através deste exercício que o autobiógrafo produz um movimento de transcendência que o leva a observar que “a lembrança é re-(a)presentação, no duplo sentido do re-: para trás e de novo.” (RICOEUR, 2010, p.56) Uma história de vida recordada é a compreensão do ontem a partir do agora, é a reaparição do feito sem jamais ser sua mera repetição.

No momento da escrita, o autobiógrafo exerce a função de lembrar. Dando a essa função uma abordagem pragmática, observamos que

lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa. O verbo “lembrar-se” faz par com o substantivo “lembrança”. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é “exercitada”. (RICOEUR, 2010, p.71)

Boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de lembrar, num dever de não esquecer; recuperar o que viveu, e, então, mundos que pareciam perdidos afloram, aos poucos, à lembrança; e assim, as “coisas” recolhidas na memória se ampliam e surgem o vaso e suas pitombas, o sexo e a matinê do circo, a morte e um zabumba a bater, a grande mesa de pereiro branco e as cantigas de roda. A evocação das origens se inicia com a primeira lembrança: “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, 2003, p.309)

Quando o sujeito se dispõe a revisitar sua própria história na idade madura, uma lembrança atrai outra lembrança, num esforço de arqueólogo que, de indício em indício, pouco a pouco, pedaço por pedaço, vai restaurando e reconstruindo formas que estavam fragmentadas pelo tempo. O memorialista escava e, por meio desta técnica, a lembrança alinhada em camadas superpostas vai se mostrando; assim, monta-se um mosaico de coisas vividas com aquilo que estava soterrado. O autobiógrafo tem consciência de que está realizando uma tarefa de reconstrução; no entanto, tal consciência o leva a estabelecer um limite ao seu relato, pois a reconstituição do passado se dá através do que ele deseja selecionar para perpetuar a sua história. A memória é mobilizada a serviço da busca, da reivindicação de identidade. Ela se recompõe movida pela imagem que o próprio sujeito deseja construir de si mesmo.

O autobiógrafo busca arrumar no tempo estas imagens; é no tempo que ele se apoia, que ele procura reconstituir uma lembrança, de maneira que possa encontrar o ontem no hoje, conservando os dias mais antigos, coisas tão afastadas; e com elas, vemos o surgimento não só do *ser* criança, mas daquele que percebe no olhar do menino que foi, um olhar que só é possível a alguém que, no futuro, será um escritor. Assim, na maior parte das vezes, lembrar não é só reviver, mas repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado.

A imaginação e a sensibilidade talvez não sejam traços restritos ao adulto; já deveriam estar lá, manifestadas na infância dos autobiógrafos. Em *Memórias inventadas*, Manuel de Barros revela, de modo poético, como é a percepção do olhar de quem observa os fatos desta maneira muito particular, quando diz: “eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas.” (BARROS, 2010, p.187) O olhar do autobiógrafo sobre seu mundo infantil é caracterizado como um olhar de sensibilidade aguda, um olhar capaz de captar a diversidade do mundo. A criança criativa, construída pelo autobiógrafo, é capaz de dar um sentido quase épico para os episódios aparentemente triviais. O autobiógrafo, retrocedendo até a infância, parece querer mostrar que, no menino, há um desejo de que a experiência cotidiana seja mergulhada numa realidade poética, não para esclarecer a personalidade do indivíduo, mas para tornar claro que o sujeito que narra faz da infância a ancoragem de seu projeto de escritor e que lhe cabe, agora, utilizar conscientemente sua memória em prol de seu projeto autobiográfico.

4.2 O romance familiar

Para Sylvia Molloy, “os romances familiares são depósitos de lembranças.” (MOLLOY, 2003, p.24) O autobiógrafo faz uma incursão pelo seu passado através das reminiscências familiares, com “a vantagem de captar a tensão entre o eu e o outro, de fomentar a reflexão sobre o lugar flutuante do sujeito dentro de sua comunidade, de permitir que outras vozes, além daquela do eu, sejam ouvidas no texto.” (MOLLOY, 2003, p.24)

Certamente, a tendência à nostalgia e à idealização costuma ser o impulso primário que desencadeia o romance familiar. Ocupando um lugar privilegiado nas memórias de infância, a redescoberta do inventário familiar se dá não só pelo que o autobiógrafo se recorda de sua infância, mas, também pelas histórias evocadas por outras vozes, principalmente dos mais velhos. É através da apropriação do relato de uma terceira pessoa que a memória do autobiógrafo se expande e se torna mais vigorosa.

A memória dos que envelhecem (e que transmitem aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios) é o elemento básico na construção da tradição familiar. (NAVA, 1972, p.17)

O caráter elegíaco das lembranças familiares se faz presente nas histórias rememoradas por parentes ou agregados, numa espécie de possessão da memória do outro, pois, provavelmente, os memorialistas recorreram à ajuda das narrações de familiares para reconstruir um conjunto de lembranças. Em outras ocasiões se valem também de fontes documentais, retratos, cartas, recursos que são postos a serviço da memória na tarefa de recompor os perfis de sua linhagem. A rememoração pessoal necessita de solidariedades múltiplas nas quais o autobiógrafo se encontra envolvido. Assim, a tarefa de rememorar jamais está encerrada em si mesma, não podendo ser considerada como uma tarefa solitária. É preciso se utilizar de uma lembrança coletiva para recompor o passado.

Pensando sobre essa questão, vemos que, em *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs, os estudos sobre a memória recebem um tratamento diferenciado, pois o autor considera o problema da localização das lembranças como um fenômeno social; deste modo, seu eixo de investigação relaciona a memória às funções que as representações e as ideias dos homens exercem no interior do seu grupo e da sociedade em geral. Em sua análise, os contextos sociais é que servem de base para a rememoração. Para o autor,

A nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas. (HALBWACHS, 2006, p.29)

Muitas vezes, o autobiógrafo recorre a testemunhos para melhor se recordar. Recorre a pessoas que viveram as mesmas situações, que fizeram parte do mesmo grupo e que funcionam como auxiliares de sua memória. É quando cabe aos outros a reconstrução de eventos em que o autobiógrafo ainda não é capaz de se reconhecer. As histórias da primeira infância ou as histórias da família, acontecimentos antigos anteriores ao seu nascimento, dependem dos relatos de quem pertenceu ao seu meio social. Lembranças que são formadas a partir daquilo que os outros relataram sobre os fatos, imagens situadas num quadro de referência familiar ou no grupo do qual a criança participou com mais intimidade. Assim, quando evocadas, as memórias de infância tomam de empréstimo a memória dos outros, pois não se pode descartar as histórias que estão presentes no círculo familiar. Porém,

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos faz recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2010, p.39)

O relato de infância deste modo se enriquece, pois necessita da lembrança que é compartilhada com os mais próximos, reconstruída de tal forma que permita versões mais completas das histórias de família.

A genealogia, quando vem à tona com seu fabulário de reminiscências, surge como uma pré-história do sujeito que narra. A compreensão da própria origem não é um fato descartável; ao contrário, reforça a construção de uma imagem de si.

Muitas lembranças, que relatamos como nossas, mergulham num passado anterior a nosso nascimento e nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos ao nosso cabedal. (...) Na verdade, nossas primeiras lembranças não são nossas, estão ao alcance de nossa mão no relicário transparente da família. (BOSI, 2001, p.425)

Surgindo como uma realidade que, na interpretação do autobiógrafo, permite versões, ora completas, ora contraditórias, o romance familiar vai pouco a pouco se tornando uma fabricação literária com a qual o autobiógrafo se identifica. Através das fábulas que revelavam as origens dos antepassados, a mãe de Oswald de Andrade gostava de se lembrar de sua fidalguia. Muitas vezes não há documentos comprobatórios que deem conta dessas histórias, mas, lenda ou fato, é uma dúvida que o autobiógrafo resolve, escolhendo, quase sempre, ambas as opções. Graciliano Ramos vê em seu avô paterno uma ascendência simbólica de escritor, aquele que lhe legou “a vocação absurda para as coisas inúteis.” (RAMOS, 2009, p.22) O neto escritor percebeu que o fazer literário sabe respeitar as coisas aparentemente desimportantes. Para José Lins do Rego, o legado de sua família, a história de seus ancestrais, vem das conversas das negras da cozinha ou pelas histórias que seu avô tanto gostava de contar. Cyro dos Anjos, neste mesmo processo, denomina sua aventura genealógica de “casos do tempo do Onça” contadas pelas criadas ou pelos parentes mais

próximos. Ao passado de criança justapõe-se o passado de seus ascendentes, e esses “dois passados” formam um tecido contínuo com o presente do narrador. As crônicas familiares vêm ao encontro do autobiógrafo, impregnando-o de memórias em memórias, vivências concentradas que integrarão o menino no seu complexo familiar.

Nesta tarefa de compor os perfis da linhagem, no desejo de redesenhar identidades perdidas, é que encontramos mais do que o sentimento de preservação que sustenta a luta contra o esquecimento; encontramos a matéria-prima para a autobiografia que se deseja construir. O autobiógrafo, como legítimo herdeiro de suas histórias, traz para seu projeto o legado de sua família e, talvez, a tentativa de dar imortalidade a uma existência.

4.3 Os lugares da memória

Em suas memórias, intituladas *Coração Andarilho*, Nélide Piñon escreve: “A memória começa onde se nasceu.” (PIÑON, 2009, p.9) A escritora destaca uma imagem essencial nos relatos de infância: os lugares da memória. Os lugares em que se nasceu e viveu surgem como componentes fundamentais para o autobiógrafo. As lembranças de ter morado em tal casa, de tal cidade, são particularmente preciosas, pois tornam-se elementos capazes de intensificar a ideia de que a memória autobiográfica não se limita à lembrança da própria existência. Ela exige uma geografia especial formada pela casa onde se nasceu ou pelas casas em que se habitou. A partir deste centro, expande-se para as vilas, cidades, para os deslocamentos, os desarraigamentos. Nas memórias de infância, o espaço é de relevância básica, pois o passado do autobiógrafo está marcado pela memória topográfica.

A investigação sobre o significado de “lugar” encontra apoio na casa familiar. A casa onde se viveu se torna o cenário essencial para a rememoração dos autores de nosso *corpus*; o lugar de onde o *eu* compõe sua narrativa. Onde o sujeito tem sua primeira experiência de “estar no mundo”, fundamental para que adquira sua identidade. No discurso autobiográfico de nossos autores, a história da casa familiar é narrada ao mesmo tempo em que a história da infância. A casa representa o centro do mundo para o menino; na intimidade de seu interior, ele encontra um abrigo, não lhe importando os detalhes pitorescos ou a possível existência do conforto. Para a criança que ainda não se relacionou com um universo mais amplo, este espaço é um celeiro privilegiado de lembranças, tem o *status* de ser o primeiro contato com o mundo do indivíduo que narra. É lá que está seu berço, ao mesmo tempo em que é lá que se encontram as lembranças mais detalhadas, mais facilmente guardadas. Para Gaston Bachelard,

A casa não vive somente o dia a dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. (BACHELARD, 1978, p.201)

A casa privilegiada que se pode descrever bem é a casa da infância. É nela que o autobiógrafo encontra elementos que representam uma experiência de vida. Sendo um cenário natural do romance familiar, as lembranças da casa possuem a qualidade de espelhar os seres que a habitam. Ela nos convida, conforme Gaston Bachelard, a “uma consciência de centralidade.” (BACHELARD, 1978, p. 208) Como centro de reuniões ou centro de sonhos, a casa natal oferece uma imagem de permanência e estabilidade, “pois a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos.” (BACHELARD, 1978, p.200)

Ao evocar a casa familiar, os autobiógrafos extraem imagens poéticas a partir da exposição do cotidiano, detalhes que vêm dos cheiros da cozinha ou do quintal, dos ruídos das salas, do entra-e-sai de parentes e agregados. Ou detalhes que vêm de uma casa silente e calma na ausência de crianças.

Os objetos que habitam o interior de uma casa tornam-se objetos biográficos: a mesa onde é bom comer, o sofá de palhinha para descansar e contar histórias ou a enorme cômoda de pau-ferro. As formas dos objetos que nos rodeiam estão cheias de significados e dão solo ao relato que o autobiógrafo deseja. Segundo Halbwachs, estes objetos "estão em volta de nós, como uma sociedade muda e imóvel. Eles não falam, mas nós os compreendemos, porque têm um sentido que familiarmente deciframos." (HALBWACHS, 2010, p.158)

Na figuração dos espaços, há um momento em que se avança para além da casa familiar; pressupõe-se um “alargamento” do mundo do menino e, assim, surge o quintal, segue-se um pedaço da rua, percorre-se uma estrada, contemplam-se as “saídas”, chega-se à vila, conhece-se uma cidade. Vem o trem e faz crescer o mundo, transportando as pessoas e incitando aos sonhos. O espaço da infância dilata-se em círculos concêntricos cujos centros se deslocam à medida que o menino cresce. Num “apetite” geográfico, o menino explora outras terras. Tudo se converte num lugar sagrado para quem deseja rememorar.

Outros elementos espaciais se acrescentam ao trabalho de rememoração: as ruas e as cidades em que se viveu. Esses espaços do "lá fora" estão em oposição ao "aqui dentro" representado pelo lar familiar. O autobiógrafo se transporta para esses lugares numa tentativa de recuperar seu significado de outrora. O fazer autobiográfico se apropria dos lugares da infância. Porém, distanciados no tempo e no espaço, esses lugares, no momento da escrita, encontram-se fora de alcance do autobiógrafo. São lugares que ficaram para trás, pois certos

elementos das cidades, não mais existem ou se modificaram, bem como os escritores não se encontram no mesmo lugar em que começaram sua vida.

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, 2003, p.269)

Diante da desintegração da matéria, das transformações das cidades, do que foi subtraído pelo tempo e parece estar perdido para sempre, é necessário rever, através da memória, os mesmos lugares para reconstituir sequências de reflexões e de sensações que se passaram naquele contexto social. Desta forma, as lembranças dos lugares acompanham os memorialistas vida afora e, na idade adulta, eles revivem, com sentimentos novos, experiências antigas que só a rememoração, enquanto material autobiográfico, pode lhes dar.

4.4 As “entidades próximas e dominadoras”⁶

De todos os membros de uma família, são os pais que guardam vínculos inseparáveis com a criança. Vínculos que persistem mesmo após a morte ou quando já se desagregou o núcleo familiar. O vínculo que ata o menino à sua família é irreversível: ele será sempre o filho. Maurice Halbwachs considera que “as lembranças da infância só são conservadas pela memória coletiva porque no espírito da criança estavam presentes a família e a escola.” (HALBWACHS, 2010, p.93) Desta forma, nas autobiografias que privilegiam a infância, é difícil desconsiderar os pais; eles são convocados com tal carga dramática que, naturalmente, as figuras paterna e materna transformam-se em personagens.

Dos pais, os autobiógrafos vão formando uma imagem complexa e rica de nuances. A face que os pais mostram à criança geralmente não é a mesma que expõem fora do lar. Além disso, alguns traços de suas vidas se apagam ou se destacam com o passar da infância. Sob novos pontos de perspectiva e na condição de um adulto que recua no seu passado, ao autobiógrafo cabe, muitas vezes, decifrar a incógnita que permeia suas personalidades. Para construir a imagem dos pais é necessário redescobri-los, como se os autobiógrafos fossem os restauradores de um retrato antigo.

Nas autobiografias em questão, esses pais, “entidades próximas e dominadoras”, conforme a expressão metonímica de Graciliano Ramos, trazem a marca de uma geração que, fechada sobre si mesma, afastava a criança de maiores intimidades. Na relação familiar, percebe-se uma distância física dos pais, derivada não só de suas ocupações ou

⁶ Expressão metonímica, entre várias, de que Graciliano Ramos faz uso, em *Infância*, para identificar pai e mãe.

responsabilidades como organizadores e provedores do lar, mas uma distância forjada nos valores patriarcais vigentes no início do século XX, os quais não permitiam uma aproximação mais profunda entre pais e filhos. Na família conservadora, a severa hierarquia não comportava o direito de questionar. Assim, a intimidade mostrava-se cautelosa e, naturalmente, a figura paterna estava associada ao temor de quem, consentindo ou proibindo, fazendo e desfazendo, tinha o poder nas mãos. À mãe, nesta hierarquia, era reservado um segundo plano de senhoras donas-de-casa. Mandonas e enfezadas ou suaves e compreensivas, mostravam-se, muitas vezes, fracas e submissas, mas, sempre de presença marcante. A recriação da vida familiar, portanto, não deixa de dominar implicitamente o projeto autobiográfico de nossos autores.

Sabemos que o mundo visto através do prisma das memórias mostra-se fragmentado, distorcido, dissolvido em emoções e sensações. Quando o adulto que escreve se detém nas imagens do pai e da mãe, ele não descarta a influência do presente na recuperação do passado. Se, por acaso, há muito de nostalgia e idealização quando nos referimos à infância, como se estivéssemos lidando com um reino encantado, na postura que o autobiógrafo adota ao relembrar sua infância, vemos que a memória busca a ajuda das sensações nem sempre prazerosas, já que muitas recordações são testemunhos de injustiça e opressão. A experiência do sofrimento é projetada no menino recriado pelos autobiógrafos. São pais sérios, silenciosos ou explosivos. E, em lugar do afago, os meninos encontram chicotadas, cocorotes e puxões de orelhas. De personalidades inconstantes, os pais, ocasionalmente, oferecem um oásis de ternura, mas são as incompreensões que se eternizam no relato de quem escreve suas memórias.

Nos relatos de infância, o pai de Graciliano, em *Infância*, é o mais cruel de todos. Descrito como alguém possível de múltiplas reações e impulsos contraditórios, faz brotar no menino Graciliano a sensação de abandono e de injustiça. De sua mãe, o espírito infantil recolheu a impressão de uma senhora enfezada, distante e agressiva. É nesse torvelinho violento que se encontra o menino Graciliano, crescendo ensimesmado, sem nenhuma afetividade maior num regime de patriarcado rigoroso, fechado a qualquer diálogo, a qualquer simpatia mais humana e generosa.

Pai e Mãe estão grafados em letras maiúsculas por Cyro dos Anjos, numa forma alegorizante. Talvez essa imagem possa ser associada não só à ideia do pai terreno, mas ao “pai eterno” protetor e poderoso. Para Cyro dos Anjos, o pai é capaz de fazer com que todos aceitem suas decisões como irrecorríveis e irreformáveis, um acontecimento em que não

pudesse intervir a vontade humana. A mãe, em sua atitude passiva, sempre respeitava o que a vontade do pai impunha.

Em busca de imagens do pai e da mãe, entre o preciso e o impreciso da memória, surgem várias nas autobiografias de nosso *corpus*, desde o homem que agia com pancadas ou gritos até aquele que, silencioso e circunspecto, vivia em seus pensamentos. Há o pai recatado de Oswald de Andrade, que vivia para sua esposa, para seus sonhos bucólicos e para sua inabalável fé em Deus; entre este pai e a enseada protetora representada pela mãe, o filho único brilhava, sozinho em seu sentimento órfico. Para José Lins do Rego, falar de seus pais é falar de uma ausência, marcada pela morte da mãe e pela distância do pai. A mãe morta vai ser substituída pelas tias que cuidam do menino, mas sem preencher completamente o espaço materno. O pai não tem, praticamente, substituto para o menino. Embora, em alguns aspectos, a entidade masculina seja representada pela figura poderosa do avô. Assim, antes de ser filho, o menino Dedé é apenas o neto de quem tem a autoridade de senhor de engenho.

Os autobiógrafos não emprestam a seus protagonistas impressões dos primeiros tempos da infância tal como aconteceram; a construção narrativa resulta da intensidade da experiência recordada pelo adulto consciente do presente, pois é impossível aos autobiógrafos terem as mesmas sensações e sentimentos que tinham no momento em que eram crianças. É um adulto que retorna ao momento passado através da imaginação. E desta forma, eles reconstroem novas imagens do pai e da mãe, não deixando de destacar que também resgatam do esquecimento uma história que só a eles pertencem.

4.5 A época de escola

Há um momento em que se vai à escola, em que o menino vê entreabrir-se o círculo que o encerrava. A escola, este grupo vivo e complexo, não deixa de trazer imagens cheias de reflexões pessoais. Apesar de ser, à primeira vista, a história de um indivíduo, as lembranças de infância têm um alcance maior. Através dos relatos de escola conta-se a história do sujeito ao mesmo tempo que conta a história de um coletivo. Mesmo o *eu* ocupando o centro do relato, é um centro que incorpora campos coletivos e institucionais, sem dificuldades.

Ao narrar a época de escola e como foi realizada a alfabetização, narra-se uma história mais ampla, a de uma instituição, muitas vezes pautada pelo excesso de autoridade. A criança entra em contato com meios sociais até então desconhecidos. Este novo ambiente ajuda o autobiógrafo a contar a história que deseja; ele se apoia nas lembranças, pois essas “lembranças pessoais que parecem pertencer apenas a nós podem muito bem ser encontrados

em meios sociais definidos e neles se conservarem." (HALBWACHS, 2010, p.68) As lembranças de infância ocorrem neste espaço de modo bem marcado.

Esta etapa das reminiscências infantis está envolta em densa melancolia; o relato de escola não é, certamente, um relato agradável. Nas primeiras décadas do século XX, a educação rígida não comporta alegrias, a experiência escolar descrita pelos autobiógrafos é composta por lembranças hostis. Histórias de descontentamentos diante dos métodos arbitrários, da violência dos colegas de turma e de mestres tiranos, aos quais as crianças eram submetidas no início do século XX. Neste cenário é que cada autor tem uma parcela de desgostos a relatar.

O encontro com o mundo de signos, de letras e de palavras se transformou em um calvário para Graciliano Ramos e para José Lins do Rego. Na experiência da aprendizagem, a alfabetização foi dolorosa para as crianças que não se contentavam em ser meros decifradores mecânicos de sinais. Aqueles que ainda não faziam das palavras a possibilidade de uma experiência capaz de proporcionar aventura, diversão e conhecimento, enfim seu elo com o mundo da leitura.

Quando o pai do menino Graciliano retira a cartilha da prateleira e com um grito severo chama-lhe à lição, sua intenção era colocar, a todo custo, o alfabeto em sua cabeça. Surgem as vogais e a elas somam-se as consoantes: exercício penoso, um verdadeiro enigma. O pai desiste da missão. Vem a escola e seus professores: gordas senhoras, o mestiço que vivia no mundo da lua, Dona Agnelina e Jovino Xavier. E havia também a palmatória e sua pedagogia sádica. O lugar de estudo não é o lugar dos sonhos.

A escola é a ameaça controladora de muitos meninos. O colégio interno é para onde ameaçam mandar o menino Dedé quando ele faz alguma coisa errada, mas antes disso tentam “desasnar” o menino com a carta de “a-bê-cê” e a tabuada. Ele ouve uma palavra que sua tia decifra: rude. Menino rude; assim resume-se sua alfabetização na escola em que nada aprendia e o aproximava da infelicidade. Só o milagre de Sinhá Gorda fez com que as letras que boiavam na cartilha entre as lágrimas do menino passassem a fazer algum sentido e encerrar uma tormenta.

Entre o colégio das freiras e a escola primária, as memórias de escola não se mostram tão sofridas para Cyro dos Anjos, apesar de o menino se sentir desamparado e aflito no ambiente escolar. Com a consciência do presente, o autobiógrafo reconhece que sua passagem pela escola não foi uma experiência tão dolorosa. É a escola da mestra Eponina, a quem o adulto se sente agradecido. Escola onde se sente orgulhoso ao alcançar séries mais adiantadas

e passar a pertencer ao “círculo dos meninos grandes”, mesmo que isso ocasionasse ser alvo de brincadeiras cruéis por parte dos alunos mais velhos.

Nas reminiscências da primeira escola, Oswald de Andrade revela que tem boas lembranças dos mestres, apesar de não se lembrar de como se alfabetizou. Este fugitivo das aulas de ginástica detestava os companheiros e suas brincadeiras plenas de brutalidades, o que o fazia sentir-se desajeitado naquele ambiente que considerava insuportável e onde crê não ter aprendido muita coisa. Dessa época, o que vai ficar marcado em sua lembrança é a palavra “Liberdade” dos versos do hino à Proclamação da República. Esta lembrança é rica de significados para o autobiógrafo; a postura libertária do adulto seleciona este momento como se este fato fosse uma tendência latente desde sua infância. Mais tarde, no ginásio, torna-se o “engraçado da turma”; sua relação com os professores já não é tão boa, mas encontra no professor Gervásio de Araújo a pessoa que visualiza em suas redações uma decidida vocação literária.

Se, por um lado, a instituição escolar fomentou um conformismo, uma escassez de criatividade ou ressentidos descontentamentos, tornando-se um lugar pouco propício à idealização da infância, é neste espaço que o menino recriado tem no seu aprendizado um contato direto com o mundo das palavras. Nesta relação pedagógica, o menino medeia entre luz e sombra. Dando a esses elementos um sentido simbólico, equivaleria à luz o mundo maravilhoso que a escrita e a leitura lhe proporcionarão. Neste sentido, à sombra seria reservada a aspereza das ações humanas presentes no espaço escolar. Esses dois aspectos se delineiam na narrativa como sonho e realidade, como o mundo interior, representado pela imaginação e fantasia, e o mundo exterior, representado pela realidade inóspita da escola.

Ao revelar a infância, é o ser humano que se lança para fora; marcado por oposições, ele mostra as faces ambíguas da vida. Se o menino se fere com as brutalidades do adulto, o autobiógrafo descobre uma saída: a retomada do tempo de menino, mostrando a vida como um ir e vir de alegrias e tristezas, asperezas e ternuras, ilusão e desencanto, sombras e luz.

4.6 A cena de leitura

Os relatos memorialistas da infância de nossos autores trazem, de maneira precisa ou não, a “cena de leitura” (MOLLOY, 2003), a importância dada ao livro pelo autobiógrafo na construção de sua narrativa autobiográfica. A descoberta do mundo da leitura, possivelmente, serve como impulso ao futuro de escritor. Na teoria estudada por Sylvia Molloy em seu livro *Vale o escrito – a escrita autobiográfica na América hispânica*, a autora analisa esse aspecto,

entre outros, em autobiografias de autores da América hispânica. Na reflexão teórica, Sylvia Molloy observa que “o ato de ler” se torna uma estratégia frequente do autobiógrafo hispano-americano. Para ela, “O encontro do sujeito com o livro é crucial: o ato de ler é frequentemente dramatizado, evocado em uma particular cena de infância que subitamente confere sentido a toda a vida.” (MOLLOY, 2003, p.33) Sylvia Molloy expõe que, no espaço hispano-americano, a leitura funciona como índice da dependência cultural, lembrando a ascendência da cultura europeia sobre o imaginário local. Pela massiva importação de literatura e cultura europeias, o memorialista hispano-americano se apresenta como um “saqueador do arquivo europeu”. (MOLLOY, 2003, p.19) A esta suposta dependência poderia ser acrescentado o fato de que o autobiógrafo “vive” no livro que escreve, ao mesmo tempo que faz referência a outros livros, não apenas citando-os no momento da escrita, como demonstrando sua preferência por um conjunto de autores europeus. O livro gera um fascínio capaz de se tornar parte da própria vida do autobiógrafo, um objeto que irá completá-lo e dar a ele pleno sentido, como se fosse um atributo do sujeito que conta sua história. Assim, “ler o outro não é apenas apropriar-se das palavras dos outros, é existir através deste outro, ser este outro.” (MOLLOY, 2003, p.56)

Sylvia Molloy também considera que, nas autobiografias hispano-americanas, encontra-se presente a “cena de (des)leitura”(MOLLOY, 2003, p.20), quando alguns autores, por questões especiais (autobiografias de mulheres ou ex-escravos), encontram-se à margem da sociedade. Este fato levaria tais autores a se afastarem do cânone europeu e se valerem “de estratégias particularmente engenhosas de usar textos aos quais não têm acesso total, para lograr a autorrepresentação.” (MOLLOY, 2003, p.20)

Usando como parâmetro o texto de Sylvia Molloy sobre a importância da “cena de leitura” na trajetória de autobiógrafos, vemos que o encontro com o livro na infância dos autores hispano-americanos tem uma natureza diversa do que se observa nos autores brasileiros. A “cena de leitura”, no caso brasileiro, pode ser acompanhada ou combinada com as narrativas orais, as histórias ouvidas e repetidas que vinham de ex-escravos, seus descendentes ou mesmo por familiares. Observamos que a referência aos livros nas autobiografias analisadas pode tomar outras e variadas formas. Assim, a cena de leitura não corresponderia, somente, aos primeiros contatos com os livros na infância; a experiência envolveria também o ato de ouvir histórias. A importância dada aos livros pode ser explorada sob o ponto de vista abordado por Sylvia Molloy. Porém, o livro, distante ou próximo de nossos autobiógrafos, será focado de modo muito peculiar, suscitando novas questões.

A descoberta do livro não deixa de ser marcante para alguns autores estudados; não necessariamente será o primeiro livro de suas vidas, mas o livro que se torna emblemático, aquele que abre as portas para outras leituras. Assim, “autobiografar-se é também se constituir como leitor.” (MARQUES, 2006, p.107) Geralmente o contato com o livro se dá com a ajuda de um mentor, alguém que age como um guia, aquele que coloca sua biblioteca à disposição do menino ou orienta o pequeno leitor com sugestões decisivas. Um Jerônimo Barreto em *Infância* que não ofereceu ao menino simplesmente o empréstimo de *O Guarani*: o tabelião lhe forneceu a “provisão de sonhos” que só sua biblioteca era capaz de dar ao menino Graciliano. Ou Gervásio de Araújo, que aconselha a leitura de *Os miseráveis* a Oswald de Andrade, despertando-lhe, deste modo, reflexões sobre questões sociais. Para o autobiógrafo, lembrar-se de suas leituras “é uma maneira de lembrar-se de si, de ser em seu próprio texto. A autobiografia toma a forma de um gesto cultural” (MOLLOY, 2003, p.59)

Na ausência de livros, a cena de leitura se desdobra em outra cena simbólica correspondente a uma experiência que vem da encenação das histórias orais contadas pelos mais velhos às crianças. Elas se deleitam com essas histórias transmitidas por quem, à maneira de Scheherazade, vai desenrolando o fio de uma meada narrativa. Entra em jogo, portanto, uma voz que permite deixar marcas no autobiógrafo de um modo tão interessante quanto o contato direto com os livros. A recorrência desta cena nas autobiografias estudadas mostra como este fato deu possibilidades ao autobiógrafo, por um caminho metonímico, de construir sua identidade. Identidade esta que será revestida de um

sentido transcendente de vida, impacto emocional ou estético, identificação com uma tradição ou cultura, adesão às vibrações de um tempo histórico, todo um leque de possibilidades interpretativas que constituem o ‘cumprimento’ de um destino individual. (ARFUCH, 2010,p.225)

José Lins do Rego, em seu relato memorialista, nos mostra uma infância sem livros; nenhum adulto estava associado aos livros de algum modo exemplar, mas não lhe falta o fascínio das histórias contadas pela voz macia da velha Totônia, pois estas histórias forneceram “um suplemento ontológico da terra da fantasia.” (MOLLOY, 2003, p.57) As narrativas orais têm um papel tão importante quanto as “cenas de leitura” nos escritores hispano-americanos. Assim, vemos que as cantilenas da mãe de Graciliano Ramos têm relevância para a imagem que o autobiógrafo constrói de si, bem antes mesmo de sua penosa alfabetização. Cyro dos Anjos começa sua narrativa “com os trechos” que o pai lia depois do jantar. A este episódio, que o autor considera enfadonho, somam-se, porém de maneira prazerosa, as fascinantes histórias de Luzia Velha e do primo Atualpa. Oswald de Andrade ouvia com admiração um resto de folclore místico que vinha das histórias das criadas, o que o

fez obter sua primeira noção de brasilidade. Em nossos autobiógrafos os elementos vivos da literatura oral se destacam. Luís da Câmara Cascudo, em seu livro *Literatura Oral no Brasil*, comenta que, “Os ouvidos brasileiros habituaram-se às entonações doces das mães-pretas e sabiam que o mundo resplandecente só abria suas portas de bronze ao imperativo daquela voz mansa, dizendo o *abre-te, sésamo* irresistível: *era uma vez...*” (CASCUDO, 1984, p.153). Esta literatura viva e sonora, alimentada pela imaginação, é colaboradora do sujeito que narra e faz parte da construção de uma escrita de si.

Para Sylvia Molloy, o interessante é a observação de que as cenas de leitura funcionam como uma maneira de narrar o *eu*. Um *eu* que vai interagir com as narrativas que lê ou ouve e que destina essa estratégia para a construção de sua identidade. Num contexto diferente, podem-se mapear cenas em que os autores brasileiros mostram como o texto em sua forma oral está tão fortemente representado quanto o livro em si. As histórias ouvidas guiam a recuperação do passado, moldando uma autoimagem que será sustentada durante toda a narrativa. A experiência autobiográfica se nutre deste campo fabulístico. A leitura guiada pelos contadores de histórias faz com que o autobiógrafo seja um coletor desses textos, o arquivista das narrações familiares, desenvolvendo sua história de vida através de discursos vivos, os quais assimilará à sua própria existência.

Em seu ensaio, Sylvia Molloy escreve que, para o autobiógrafo, “A linguagem é a única maneira de que disponho para ‘ver’ minha existência. Em certo sentido fui ‘contado’ – contado pela mesma história que estou narrando.” (MOLLOY, 2003, p.19) O autobiógrafo deseja fazer o inventário do que foi, reconstruir sua história como se fosse uma modesta epopeia. O meio que os autobiógrafos possuem para passar a vida a limpo é fixar as lembranças por escrito em uma narrativa. Para se ater às sensações de outrora e às reflexões do presente, o autobiógrafo vai alinhavando os fatos que a memória conservou. E mesmo sendo esta memória, muitas vezes, imprecisa ou fragmentada, o mundo do autobiógrafo não é um mundo irrecuperável enquanto houver a possibilidade de recriação pela escrita. E é a este exercício que ele se entrega e nele investe.

5 TEMPO DE MENINO

A nostalgia e o pesadelo do tempo passado, a beleza e o terror, retrocedem à infância, o lugar imaginário de um poder sempre irrealizado, e é a perda desse poder – e dessa paixão – que está na origem da autobiografia.

Elizabeth De Mijolla

5.1 *Infância*

Em Quebrangulo, cidadezinha alagoana, nasceu a 27 de outubro de 1892, Graciliano Ramos, primogênito de dezesseis irmãos. Logo depois mudou-se sucessivamente para outras cidades nordestinas, Buíque, Viçosa e Palmeira dos Índios, acompanhando a família. É neste cenário áspero, sertanejo, do final do século XIX e início do século XX, que cresce, solitário e desconfiado, o menino Graciliano. E é este menino que será reinventado, com as imagens da memória e da imaginação, por Graciliano Ramos nas páginas de *Infância*, tornando-se personagem dos fatos vivenciados pelo autor que, agora, está encarregado de narrá-los.

Infância teve sua primeira publicação em 1945, numa coleção organizada pela editora José Olympio intitulada *Memórias, Diários, Confissões*, coleção esta de que faziam parte, também, importantes obras memorialistas, de autores como Ernest Renan, Leon Tolstoi e Mahatma Gandhi, entre outros. No entanto, conforme a biografia de Graciliano Ramos escrita por Dênis Moraes, alguns capítulos de suas memórias foram publicados em forma de contos avulsos a partir de 1938 em jornais de grande circulação da época:

Graciliano pretendia transpor para o papel as recordações da infância traumatizante. O *Diário de Notícias* publicaria, em 18 de outubro, a primeira investida, com o título de ‘Samuel Smiles’. Três dias depois, no mesmo jornal, sairia ‘Astrônomo’. E a 15 de novembro apareceria ‘O menino da mata e seu cão piloto’, desta vez em *O Jornal*. (MORAES, 1992, p.177)

Com outros contos sendo publicados em diversos periódicos, a estrutura da narrativa autobiográfica de Graciliano Ramos vai tomando consistência, conforme informações fornecidas pelo autor e reveladas na biografia de Dênis Moraes:

A 1º de maio de 1939 veio a lume ‘Um cinturão’. Só aí formei vagamente o projeto de, reavivando cenas e fatos quase apagados, tentar reconstruir uns anos de meninice perdida no interior. A 3 de junho de 1939 compus ‘Fernando’, o trigésimo terceiro capítulo da série; a 14 de setembro escrevi ‘Nuvens’, o primeiro capítulo que abre este meu livro de memórias. (RAMOS apud MORAES, 1992, p.177)

Infância, na verdade, teve sua gênese anunciada em carta de Graciliano Ramos a sua esposa Heloísa Ramos em 28 de janeiro de 1936. Nesta correspondência, o autor confidenciava como tivera suas primeiras ideias para o livro:

Um dia destes, no banheiro, veio-me de repente uma ótima ideia para um livro. Ficou-me logo a coisa pronta na cabeça, e até me apareceram os títulos dos capítulos, que escrevi quando saí do banheiro, para não esquecê-los. Aqui vão eles: *Sombras, O Inferno, José, As Almas, Letras, Meu avô, Emília, Os Astrônomos, Caveira, Fernando, Samuel Smiles*. Provavelmente me virão ideias para novos capítulos, mas o que há dá para um livro. (RAMOS, 1980, p.157)

O projeto autobiográfico de Graciliano Ramos foi se solidificando desde a publicação do primeiro conto em 1938, porém a intenção de produzir as memórias de infância também parece ter sido esboçada no período de sua prisão política em 1936, conforme relatado em *Memórias do Cárcere*:

Na verdade a minha infância não devia ter sido muito melhor que a dele. Meu pai fora um violento padrasto, minha mãe parecia odiar-me, e a lembrança deles me instigava a fazer um livro a respeito da *bárbara educação nordestina*. (RAMOS, 1996, p. 177-178 - grifo meu)

Observamos que Graciliano Ramos já trazia em si durante muito tempo o desejo de relatar sua infância no agreste nordestino. Em *Infância*, encontramos o que antes fora publicado isoladamente em forma de contos e que, pelo autor, foi reunido e selecionado, seguindo uma sequência linear, sob a forma de capítulos.

Otto Maria Carpeaux, em seu ensaio “Visão de Graciliano” diz: “Vou construir o meu Graciliano Ramos.” (CARPEAUX, 1999, p.444) Em conformidade à ideia inicial de Carpeaux, podemos afirmar que, em suas memórias, Graciliano Ramos constrói o seu Graciliano Ramos. Um pequeno herói em sua timidez, entrincheirado em si mesmo, maltratado pelos pais e que, com sua sensibilidade, vai procurando justificativas para as fraquezas dos homens, sua violência, intolerância e hipocrisia. Para construir o menino, o adulto autobiógrafo se utiliza de um trabalho que envolve a memória e a imaginação. Ambas cooperam de tal jeito que é impossível duvidar de sua consistência. Condutor daquilo que deseja narrar, o adulto aproximando-se da percepção da criança, traz a consciência do humilhado. Ao selecionar fatos em que expõe a sua individualidade em situações tão trágicas, o discurso do narrador se apresenta longe de idealizações sobre si mesmo e próximo do que há de mais humano e digno. Se, no passado, a infância se apresenta envolta em situações de injustiças, asperezas e dores, é no presente que o autobiógrafo se permite dar um sentido para este passado. Assim, a sensação de pesar e mágoa, transforma-se, por meio da rememoração, em matéria a partir da qual se formaram suas convicções éticas e políticas, como também aponta os indícios de um futuro escritor. Se Graciliano Ramos mostrou-se contra as armadilhas sentimentais, ideológicas e discursivas em sua literatura, a sua linguagem, já bastante discutida por vários críticos, é ainda mais significativa na escrita autobiográfica. Mais do que o rigor estilístico de um mestre no uso vocabular e na sintaxe aprimorada, vemos a criação de uma escrita capaz de se elevar acima de um virtuosismo linguístico e colocar em

primeiro plano a experiência humana. A evocação do *eu* é acompanhada da visualização do mundo e do ser humano, da exegese de uma sociedade, de uma classe, de uma filosofia ou, mesmo, de tudo isso em conjunto.

Oswald de Andrade dizia que Graciliano Ramos era um “mandacaru escrevendo”⁷. O cacto, que aparenta por fora a solidez de uma couraça protetora, resistente à violência de um meio seco e que em seu caule tem a capacidade de armazenar água e polpa que matam a sede e a fome, torna-se uma adequada comparação à escrita de Graciliano Ramos. Se por fora ele exhibe a secura da linguagem precisa e meticulosa, plasma por dentro a sensibilidade de quem expõe um drama humano e seus limites. São as palavras meticulosamente trabalhadas que traduzem as verdades penosas das pequenas infelicidades de uma criança que nos parece desamparada e fraca, diante de um meio hostil.

O autobiógrafo reconstrói sua infância, não com o objetivo de tornar sua história menos fiel ao que foi, mas com o intuito de valorizar uma história que está sendo construída e organizada por ele no momento em que escreve, sendo impossível descartar o entrelaçamento do presente com o passado. Seguindo esta reflexão, Wander Melo Miranda, em análise da obra memorialista de Graciliano Ramos, observa que

Não prevalecendo a distinção nítida entre os dois tempos que tendem constantemente à superposição e à confluência num *agora* que prolonga a duração do passado no presente, o desdobramento do narrador entre lembrar e ser lembrado, observar e ser observado, adquire um significado mais complexo do que faz supor a mera distinção retórica entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação. (MIRANDA, 2009, p.121)

As estratégias de representação de suas memórias de infância se movem por uma faixa temporal imprecisa. Quando olha para dentro de si, Graciliano Ramos evoca as memórias mais antigas e tenta organizá-las: “...pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente.” (RAMOS, 2009, p.21) O exercício autobiográfico de Graciliano Ramos começa com a evocação das origens e o despertar da consciência. São os acontecimentos escolhidos pelo autobiógrafo para começar o seu relato. A vida afetiva inicia-se com as memórias adquiridas na primeira infância, aquilo que ele armazenou e conservou de sua própria experiência. Apesar de fragmentadas, as memórias importantes da primeira infância ficam gravadas com intensidade e permeiam de maneira inconsciente a recordação de outras memórias posteriores, num jogo de memória puxa memória.

Infância se inicia por um autobiografema básico: a primeira lembrança. As “nuvens” que encobrem o passado se dispersam e surge a mais antiga lembrança que Graciliano Ramos

⁷ Em *As vidas lusófonas*. Disponível em: <<http://www.vidaslusofonas.pt/graciliano-ramos.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

consegue evocar: um objeto inerte. Dentre as reminiscências da infância é o que emerge à superfície de sua consciência, como a primeira apreensão do mundo: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta.” (RAMOS, 2009, p.9) Um recipiente silencioso, não só cheio de pitombas, mas um objeto que se transforma numa organização prévia de lembranças futuras. Se a mobilidade e a incerteza acompanham o processo de rememoração, os objetos que nos rodeiam podem permanecer imóveis e sólidos, pois, mais que uma sensação estética ou de utilidade, os objetos se incorporam à nossa identidade, tornando-se um dado valioso, pois é uma primeira lembrança que está lá, que parece ter-se mantida intacta. Em *Infância*, a lembrança, sobrevivente do passado, aflorou à consciência na forma de uma imagem-lembrança. À primeira vista, parece que Graciliano Ramos entra em contato consigo mesmo através do vaso de louça vidrada. Nesse sentido, seu pensamento encontra no objeto de existência concreta uma carga emocional que nos faz perceber, conforme afirma Sylvia Molloy, que:

Nenhuma lembrança é inocente, menos ainda seria o uso que se faz dela. Ao resgatar uma “primeira” lembrança entre as muitas que a memória armazenou, o autobiógrafo escolhe um começo que, de alguma maneira, se harmoniza à imagem que o adulto, no presente da escrita, tem de si mesmo. (MOLLOY, 2003, p.309-310)

A "primeira lembrança" foi a estratégia escolhida por Graciliano Ramos para iniciar suas memórias. Começar lembrando do vaso e suas pitombas é lembrar a ação subjetiva de nomear, de se situar no espaço entre palavra e coisa. Ao dar um nome ao objeto, o autobiógrafo faz com que na primeira página já encontremos o despertar consciente daquilo que se quer narrar; por isso, a primeira lembrança desempenha um papel especial.

Num estado de memória nebulosa, próprio da idade de dois ou três anos em que aconteceu o fato, o narrador não está seguro de ter presenciado, realmente, o acontecido rememorado, pois é impossível dar uma impressão cronológica precisa dessa fase da infância. A cena é, então, reconstituída a partir de enunciações de quem confirmou o episódio. Ao evocar sua primeira lembrança de infância, o narrador nos fala que algumas pessoas corroboraram com esta lembrança: “(...) é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu ter comunicado a pessoas que a confirmaram.” (RAMOS, 2009, p.9) Imediatamente, parece que o objeto ganhou consistência à medida que outras pessoas confirmaram que sua existência foi real, não foi um devaneio; como se fosse uma segunda imagem, torna-se um suplemento desta primeira lembrança. O processo de rememoração é construído socialmente. O narrador rememora sua infância a partir de experiências que foram compartilhadas, que foram vivenciadas por outras pessoas que faziam parte de seu círculo de convivência. São outras vozes que participam do processo de rememoração.

Em consonância com os pressupostos teóricos de Maurice Halbwachs, que leva em consideração que a memória toma como ponto de referência os contextos sociais, podemos dizer que: "Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos." (HALBWACHS, 2006, p.30)

Rememorar a primeira lembrança de infância é evocar uma heterogeneidade de vozes que sustentam lembranças que se fortificam como raízes de sua existência. Mas, mesmo que deva tais lembranças à memória de outro, é o autobiógrafo que tem consciência da recordação e do reconhecimento das lembranças. Ele observou o objeto, o vaso e seu conteúdo, ele encontrou algo que, para ele, e só para ele, é significativo como um tesouro: pitombas, o nome com que ele define todos os objetos esféricos até chegar o momento perturbador de lhe "explicarem que a generalização era um erro" (RAMOS, 2009, p.9). Numa construção polifônica, a primeira imagem realça sua relação com a palavra e a coisa, o significante e seu significado; sua primeira lembrança se torna o relato de seu encontro com o mundo das palavras e suas possibilidades de ação no mundo de convenções e regras ainda não entendidas pelo menino recriado. Este já evidencia, no início da narrativa, o anseio pela decodificação de um mundo que se encontra dentro das convenções e regras. Assim, a criança construída por Graciliano Ramos traz em si a curiosidade de quem deseja ir além destas convenções. E o narrador projeta na criança que foi o prenúncio da atitude literária do futuro escritor.

Além de representar um começo, a primeira imagem que Graciliano Ramos retém desempenha um outro papel; veremos que o objeto lembrado vai unir-se a outras lembranças, fazendo com que este fato esclareça aspectos importantes sobre o que Graciliano Ramos fabricou para si e que marca a sua autorrepresentação. Deste modo, imediatamente, uma segunda lembrança se encadeia com a primeira, e aparece uma imagem mais nítida do que as pitombas e um vaso de louça: a "escola primária da roça" e a soletração repetitiva, a decodificação dos fonemas, a relação entre linguagem e escrita. Nesta cena, os sentidos atribuídos aos signos são destacados; os caracteres sonoros, sem vida e desprovidos de significados, vão necessitar do esforço da decifração ou da adivinhação:

(...) diversos meninos, em bancos sem encostos, seguravam folhas de papel e esgoelavam-se:
- Um *b* com um *a* - *b,a:ba*; um *b* com um *e* - *b,e:be*.

Assim por diante, até o *u*. Em escolas primárias da roça ouvi cantarem a soletração de várias maneiras. Nenhuma como aquela, e a toada única, as letras e as pitombas convencem-me de que a sala, as árvores, transformadas em laranjeiras, os bancos, a mesa, o professor e os alunos existiram. Tudo é bem nítido, muito mais nítido que o vaso. (RAMOS, 2009, p.10)

Apesar de a linguagem se apresentar com elementos soltos, verifica-se que ela, aos poucos, deixa de ser misteriosa para o menino. Estabelecendo uma relação entre o projeto

autobiográfico do escritor e a experiência do menino, ou, mesmo, traçando uma linha entre a sua infância e a vida atual de escritor, a cantilena ouvida pela criança na escola que servira de pousada, durante uma viagem entre uma cidadezinha alagoana e o sertão de Pernambuco, surge como ponto inicial na travessia simbólica do menino recriado em direção à sua capacidade de ordenar o mundo através das palavras. Dentro da perspectiva da descoberta da relação palavra/mundo, molda-se uma autoimagem construída pelo narrador.

Ao evocar a relação entre palavra e mundo, o autobiógrafo busca organizar o mundo do menino, ao mesmo tempo em que é a maneira que o escritor possui de ordenar as suas memórias. Vemos que o resgate de seu passado não está dissociado da maneira metódica que escritor possui de se relacionar com a linguagem. E lá encontramos o menino buscando a compreensão da narrativa que a mãe recitava em sua leitura capenga: “Minha mãe lia devagar, numa toada inexpressiva, fazendo pausas absurdas, engolindo vírgulas e pontos, abolindo esdrúxulas, alongando ou encurtando as palavras.” (RAMOS, 2009, p.74) Graciliano Ramos alude várias vezes em sua narrativa ao romance de quatro volumes, lido e relido em voz alta por sua mãe ou por Mocinha. Era, a “modesta epopeia”, a história de amor entre Adélia e D. Rufo. O autobiógrafo recria um menino que extrai e constrói um texto, um menino que busca pela adequação dos nomes, que questiona e pede aos adultos, inutilmente, explicações. O mistério das letras e suas combinações é desfeito por sua curiosidade constante, misturada a espanto e decepção. Livre dos sustos da linguagem, tenta reconstruir o longo romance, e as palavras, que antes eram “absurdos disparates” para a criança, vão, lentamente, adquirindo sentido, até que a história se delineie:

Papa quê? Julgo a princípio que se trata de papa-figo, vejo que me engano, lembro-me de papa-rato e finalmente de papa-hóstia. É papa-hóstia, sem dúvida:

*Acorde, seu Papa-hóstia,
Nos braços de...*

Nova pausa. Três ou quatro sílabas manhosas dissimulam-se obstinadas. Despontam algumas, que experimento e abandono, imprestáveis. Enquanto procuro desviar as ideias, a impertinência se insinua no meu espírito, arrasta-me para a sala escura, cheia de abóboras. Subitamente as fugitivas parecem e com elas o início da narrativa:

*Acorde, seu Papa-hóstia,
Nos braços de Folgazona.*

Aí, temos uma alteração:

*Levante, seu Papa-hóstia
Dos braços de Folgazona.*

Outra emenda. O hábito de corrigir a língua falada instiga-me a consertar o primeiro verso:

Levante-se, Papa-hóstia.

Vacilo um minuto, buscando cá dentro forma exata da composição. Persuado-me enfim de que minha mãe dizia:

Levante, seu Papa-hóstia. (RAMOS, 2009, p.17-18)

Embora a linguagem se apresente com elementos soltos, verificamos que as histórias que a mãe recitava, embalando-se na rede, aos poucos, deixam de ser misteriosas para o menino recriado e vão adquirindo sentido. Dentro da perspectiva da descoberta da relação

palavra/mundo, a experiência de ouvir as histórias é fundamental para a autoimagem que o autobiógrafo deseja montar. O seu trabalho de construção do *eu* associa-se ao trabalho daquele que tem como ferramenta a identificação de palavras e coisas. O sentido do mundo está em sua capacidade de nomear. Ao recriar o tempo da infância, o autobiógrafo parece querer sustentar sua vocação, fazendo com que no menino recriado haja o desejo de justificar o escritor que virá a ser, aquele que terá a capacidade de buscar significados para as palavras, de enriquecer os sentidos, como se o vaso de louça vidrada se expandisse e nele coubessem todas as bolas esféricas e não só as que se chamam pitombas.

Para reencontrar o menino que deseja construir em suas memórias, Graciliano Ramos busca no inventário familiar o ambiente das primeiras vivências. Com a distância proporcionada pelo momento da escrita, o autobiógrafo repensa criticamente o papel desta ou daquela figura humana que participou mais intimamente de seu cotidiano infantil.

No “romance familiar”, o autobiógrafo incursiona pelo passado através das reminiscências familiares. Em *Infância*, o narrador descreve as relações entre alguns membros da família, apresentando-se, geralmente, de forma solitária. As irmãs que aparecem na narrativa não são denominadas, são apenas caracterizadas quanto à ordem de nascimento: “(...) as duas irmãs, uma natural, mais velha que eu, a outra legítima, direita, dois anos mais nova, eram manchas paradas” (RAMOS, 2009, p.11); ou “De repente surgiu a terceira irmã, insignificância, nos braços de sinhá Leopoldina.” (RAMOS, 2009, p. 15)

A infância foi vivida na fazenda do avô materno Pedro Ferro. Sertanejo exigente, de longas barbas brancas e olhos azuis, este avô é descrito de modo minucioso: “(...) fala cavernosa e autoritária, no riso grosso incômodo. Bondade espessa, com cheiro de curtume, de angico.” (RAMOS, 2009, p.137) Na fazenda do avô, o menino conhece a seca e suas formas de resistência. E conhece também as idiossincrasias do contexto de fim da escravidão brasileira. Vários descendentes de escravos são criados na fazenda do avô, patriarca remanescente dos antigos senhores de escravos. Por sua fortaleza aparente, o autobiógrafo compara o avô – senhor proprietário – “aos judeus antigos, Abraão, Isaac, Esaú, religiosos e carnívoros.” (RAMOS, 2009, p.137) É neste cenário que se encontram o moleque José, a preta Vitória e Maria Moleca. Nas rezas noturnas, realizadas na casa da fazenda, o avô materno ficava “agachado e contrito, perto da negra Vitória e de Maria Moleca, voluntariamente escravas porque não tinham em que empregar a liberdade.” (RAMOS, 2009, p.137) Finda a cerimônia, o avô voltava ao comando e gritava : “- Ó negra! ” Logo em seguida, “Maria Moleca trazia a gamela de água, vinha lavar-lhe os pés, de cócoras, enxugá-

los na toalha encardida.” (RAMOS, 2009, p.138) O patriarca não perdera o costume de ser servido pelas negras. No momento da escrita, o autobiógrafo confessa através do menino:

Tinham-me chegado vagas notícias da escravidão, sem relho e sem tronco, aceitável, quase desejável. Maria Moleca e Vitória, livres, viviam sossegadas em casa de meu avô. Não me vinha a ideia de que conservassem ali por hábito ou por não terem para onde ir. Estavam bem, sempre tinham estado bem. (RAMOS, 2009, p. 185)

Mas, entre os avós, destaca-se o avô paterno Tertuliano Ramos, de quem Graciliano Ramos acredita ter herdado o ideal de artista e a “vocalização absurda para as coisas inúteis.” (RAMOS, 2009, p.22) A evocação deste avô é uma oportunidade poética que vai sendo reconstruída pela memória do autobiógrafo com todo o primarismo das sensações infantis. Este avô parece perdido no meio dos homens práticos e úteis. Foi comerciante na sua juventude e, através do casamento, tornou-se latifundiário da zona canavieira, mas fracassou, perdendo suas propriedades e o prestígio na família. Transformou-se em construtor de urupemas e nessa atividade ele expressava seu dom de artista. O avô artesão realizava este trabalho com habilidade e obstinada concentração. Estudava a fibra, o aro, o tecido; trabalhador lento, corrigia impiedosamente, desmanchando o tecido de palha até fabricar urupemas fortes e seguras. Confeccionava um artesanato diferente, não se igualando aos demais produtores de urupemas; mesmo não tendo o valor de seu artefato reconhecido, tinha prazer em vivenciar sua singularidade e, assim, encontrar sua verdadeira grandeza. Prosseguia com a sua produção, insensível à crítica, e este era seu meio de expressão.

A arte é o ponto de contato entre o avô e o menino. Graciliano Ramos lê neste velho tímido que nunca aprendera nenhum ofício, mas que era bom músico e artesão, suas próprias características de escritor, identificando-se com ele. A ação deste avô “é tomada aqui como metáfora clara da própria atitude de Graciliano Ramos diante da escrita.” (LAFETÁ, 2004, p.291) O ofício do avô surge como atividade análoga ao escrever: enquanto um utiliza as fibras da palha, o outro usa a linguagem. Como observa Wander Melo Miranda,

Em ambas prevalece o *fazer*, a lida artesanal, paciente e obsessiva, seja com as fibras, seja com as palavras; ambas são tidas pelos executores como atividades “desinteressadas”, alheias à função utilitária que porventura possam ter; e, finalmente, ambas não visam à reiteração de modelos anteriores, mas são o meio particular de expressão de uma necessidade imperiosa, que é também e sobretudo necessidade de depuração dos recursos utilizados. (MIRANDA, 2009, p.46)

O avô paterno torna-se o precursor, a fonte genealógica que justifica o adulto escritor. A reconstrução da imagem deste avô é feita através da faculdade em que mais se aproxima dele, a arte. Graciliano Ramos busca harmonizar seu lugar dentro da família. Se o pai e a mãe são sinônimos de abandono e violência, é com este avô que busca estreitar os laços familiares. Descrever este avô paterno é um episódio simbólico que coloca o avô como sendo mais do

que “um retrato desbotado no álbum que se guardava no baú.” (RAMOS, 2009, p.22) A vida se fixa neste ponto: o avô fabricante de urupemas é o anunciador de um destino.

Para compor o inventário familiar, Graciliano Ramos nos conta sobre outros antepassados, “videntes idosos” que “chegavam, sumiam-se, tornavam a manifestar-se, depois de longas ausências.” (RAMOS, 2009, p.22) Desta forma refere-se aos bisavós em suas rápidas visitas a seus pais.

A importância dada aos ascendentes, na autobiografia, funciona como uma pré-história do sujeito que narra. Ao oferecer um retrato dos seus avós, o escritor, certamente, deseja destacar um elemento importante de seu passado, que, de algum modo, vai justificá-lo no presente. Subordinando seu passado ao presente, a genealogia é um episódio emblemático dentro de uma estratégia que deseja organizar a história do sujeito que narra, a partir da recriação da história familiar. Além de todos estes fatos representarem um poderoso vínculo com o passado, o narrador parece justificar traços da personalidade de adulto. Tudo isso garantido pela memória reconstrutiva e pela imaginação do escritor.

A história familiar, geralmente, apresenta-se ligada às casas em que a família habitou ou a alguma forma de deslocamento. Deste modo, grande parte de nossas lembranças são intrinsecamente associadas a lugares. “E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar. É de fato nesse nível primordial que se constitui o fenômeno dos *lugares da memória*”. (RICOEUR, 2010, p.57)

Lugares que permaneciam embalsamados pela memória remota, agora, pela recordação, são reencontrados, e, aliando memória e imaginação, amplia-se um cômodo, renova-se uma antiga morada, alarga-se uma rua, multiplicam-se as portas do comércio. Se, por acaso, a casa era pequena demais e a vila assustadora, agora, na lembrança reencontrada, nelas se introduzem novos matizes. O autobiógrafo se lança como testemunha privilegiada quando se trata de selecionar os lugares em que nasceu e viveu, pois estes lugares se transformam em verdadeiras pátrias da infância. Mesmo distante no tempo e espaço, o autobiógrafo postula um lugar para rememorar. Para Sylvia Molloy:

Estes lugares – os lugares da memória – se acham forçosamente, fora do alcance do autobiógrafo. Distanciados no tempo ou no espaço, são essencialmente *não-atuais*; nunca coincidem com o presente da escrita, ou seja, o *locus* no qual se origina o ato autobiográfico. (MOLLOY, 2003, p.269)

No que diz respeito aos “lugares da memória”, *Infância* começa por um deslocamento no espaço. Quando o menino Graciliano muda-se da fazenda sertaneja para a vila, depara-se com um novo espaço a enfrentar, e começa a sua leitura desse lugar desconhecido.

No universo das experiências infantis em que muitos de seus desejos são castrados, a maior das impossibilidades, para o menino recriado, é aquela em que a relação palavra/mundo não é completa. Aquela em que as palavras ficam órfãs dos significados, e é no momento da mudança da família que o autobiógrafo seleciona uma imagem importante deste momento de incompreensões. No caminho para a vila, seu pai, reunido com outros homens, encontra-se à volta da fogueira. É neste instante que o menino ouve uma expressão desconhecida: “papa-lagartas”. Vejamos o acontecimento:

Meu pai, invisível, comentava:

- Parece um papa-lagartas.

Que seria papa-lagartas? Se meu pai não esfriasse a curiosidade repetindo uma frase suja a respeito dos perguntadores, resolver-me-ia a interrogá-lo. A frase me espantava sempre. (RAMOS, 2009, p.45)

A expressão reclama um significado para si. As palavras parecem ser mais vastas que o mundo. E, se o mundo é uma incógnita para o menino, maior mistério se tornam as palavras. Em sua luta para descobrir o significado da expressão, ele não encontra na figura do pai a pessoa que o ajudaria a desvendar o enigma, abrandar sua curiosidade nascente e livrar-lhe dos sustos da linguagem.

A mudança da família faz surgir na mente do menino um outro desafio, representado pelo contraste entre os dois espaços vivenciados: a fazenda do sertão, antiga morada, e a vila de Buíque, onde passa a residir. As coisas do mundo da fazenda no sertão – como o copiar escorado pelos troncos da aroeira, o açude com seus marrecos e a vazante, os campos ralos povoados de xiquexiques e mandacarus – não são encontradas na vila. As ruas e os prédios, a nova disposição das coisas e das formas, deixam-no desorientado. A novidade da vila o assusta: é um mundo estranho,

(...) cheio de casas, brancas ou pintadas, sem alpendres, notáveis. Havia duas maravilhosas: uma de quadrados faiscantes, uma que se montava noutra. Avizinhei-me do sobradinho, fugi medroso e confuso: nunca teria podido imaginar uma casa trepada. Na de baixo percebi criaturas vermelhas e azuis, todas iguais; na de cima dois sujeitos se debruçavam, conversando, a uma janela, e, nem sei por quê, talvez por estarem de poleiro, julguei-os enormes. (RAMOS, 2009, p.47)

A arquitetura da vila se torna perturbadora. Longe da fazenda, a vila se impõe como um novo mundo a ser desvendado. A primeira impressão revelada foi de espanto: “Absurdo alguém viver num lugar onde se apertavam tantas casas.” (RAMOS, 2009, p.48) Graciliano Ramos recria um menino curioso, a vila o sobressalta. Sua atenção para a descoberta desse lugar é a mesma que emprendia ao buscar a significação exata das palavras enigmáticas. O menino usa o mesmo recurso que usava para entender as palavras novas. Quando percebia algo de mistério nos códigos, esforçava-se para decodificar os signos, tentando ver e ouvir os significados, agrupando pedaços de sentidos até tomar posse da linguagem. Assim, também, caminhava ansioso pelas calçadas, queria conhecer a vila, tomar posse deste espaço, decifrá-lo

como uma palavra. Estando longe da fazenda, o deslocamento o deixa desorientado e só. Sensações obscuras fazem com que o autobiógrafo não se recorde muito bem de sua chegada à vila, mas ele percebe seu intuito em decifrá-la. Em seu périplo pela vizinhança, observa as ruas, a multidão que fascinava e amedrontava, as casas faiscantes e apertadas, os botequins de barro e palha. A vila de Buíque e seu corpo aleijado. Seu relato não é o de quem somente descreve as casas e detalha os seus aspectos pitorescos. Vemos que o processo metonímico é a estratégia da representação dos lugares da memória: Buíque é um corpo aleijado, com cabeça, tronco, pernas, pés e o braço único. Concentrando a vida social no seu “tronco”, está o largo da feira, ponto de comércio que era frequentado pelos “meninos barbados”: os adultos importantes da cidade. As “pernas” são formadas pela rua da Pedra e a rua da Palha, e o “braço único”, levantado, pela rua da Cruz. A “cabeça” era a igreja. A casa de seu José Galvão resplandecia nas “virilhas”. O açude da Penha ocupava o lugar da “coxa esquerda” e no “pé” ficava a cacimba da Intendência. As lembranças da vila são reconstituídas por um narrador que não deixa de associar imaginação e recordação. E neste processo, o princípio que faz a ligação é o aproveitamento que o narrador dá à imaginação ao detalhar os lugares que rememora. É desta forma que o sujeito deseja narrar-se, a partir dos lugares que escolhe para recordar.

Os “lugares da memória” são marcados também pelo espaço protegido e protetor da cada da infância. A casa familiar evocada pelo autobiógrafo ficava atrás da loja, numa esquina, perto do Cavalo-Morto, o “cotovelo” de Buíque. Havia a sala de jantar, ponto de reunião e fuxicos, que se comunicava com o alpendre e a cozinha. Havia também a sala de visitas, deserta e inútil, raramente aberta. Até o dia em que ela perdeu sua função primeira e transformou-se em paiol. Retirou-se a mobília e trouxeram para ali o milho que estava no depósito. “Na sala, mudada em celeiro, o nosso ambiente se alargava de chofre, adquiríamos liberdade” (RAMOS, 2009, p.66) Uma festa para o menino que, enterrado no milho, apenas com o rosto descoberto, imaginava-se um ser encantado: “Fazíamos buracos, e quando estavam bastante fundos, mergulhávamos neles, provocávamos o desmoronamento das rampas e desaparecíamos sob ruínas amarelas.” (RAMOS, 2009, p.69) Era ali que o menino, antes calado, tagarelava com a irmã, revolvendo-se na tulha dourada. Em sua narrativa autobiográfica, Graciliano Ramos resgata do passado um lugar próprio para fixar a memória, um único lugar onde se sente tranquilo para brincar e sonhar. Seleciona esta cena como uma das raras passagens em que encontramos o menino esquecido da bruta realidade em que vivia, envolto em total contentamento que as brincadeiras no milho lhe traziam.

Nesta interessante forma como se propõe um lugar para a lembrança, o narrador mostra o quanto o protagonista criança se integra de forma lúdica à realidade. Apesar de o autobiógrafo construir um menino que se constitui e é constituído por uma série de experiências negativas, dada a rigidez e o despreparo dos pais, as imagens da brincadeira no milho na sala-paiol lhe permitem sonhar em paz: “A nossa brincadeira representava utilidade – e não viriam desmancha-prazeres aquietar-nos, impor-nos disciplina.” (RAMOS, 2009, p.67) A casa, agora, abriga o devaneio do menino, aliviando seu coração tão sujeito aos maus tratos e à zanga dos adultos. A casa, na vida do homem, é o centro de proteção maior; a essência dessa noção, aqui, expande-se, e é graças à imagem da sala-celeiro que as lembranças da casa ficaram guardadas e foram valorizadas. O tom gracioso dessa imagem faz com que haja um reencontro com a infância dos sonhos. Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard realiza uma análise específica sobre os espaços e os lugares ocupados pelo homem. Criando uma reflexão singular, o filósofo francês mostra, através da fenomenologia, a presença da poesia nos espaços preferidos do homem; assim, a casa da lembrança da infância torna-se um abrigo do devaneio, um lugar privilegiado que exerce algo mais significativo do que a simples função de habitação, Bachelard escreve que

É no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos. (BACHELARD, 1978, p.207)

O adulto que escreve, quando recorda as brincadeiras na sala-celeiro, encena a perspectiva da criança ao ver o mundo e situa o papel que ela ocupa no espaço. Graciliano Ramos dá vida a um menino em suas sensações e sentimentos. O menino evocado, mais que mergulhado no milho, está mergulhado nos sonhos que ocupam a maior parte do universo das crianças. No entanto, esse universo onírico vê-se, repentinamente, rompido quando aparecia à janela a figura de Padre João Inácio. Os adultos da casa pintavam para as crianças um retrato terrível do vigário, “uma espécie de lobisomem criado para forçar-nos à obediência. Citavam-se os despropósitos dele na igreja. Isto não nos interessava. Tínhamos, porém, razão para temer aquele homem tenebroso por fora e por dentro.” (RAMOS, 2009, p.67) Mas é no presente da escrita que as atitudes do padre, que não ria e que possuía um olho de vidro de aspecto sinistro, são revistas pelo autobiógrafo: “Padre João Inácio não sabia falar conosco, sorrir, brincar – e as nossas almas se fecharam para ele. Em padre João Inácio, homem de ações admiráveis, só percebíamos dureza.” (RAMOS, 2009, p.71)

O horizonte social se amplia na representação dos lugares da memória com as personagens que povoam a vila de Buíque. Além de Padre João Inácio, surgem os vizinhos e

os frequentadores da loja de seu pai. Configurando-se como capítulos de suas memórias, os personagens de sua infância tornam-se paradigmas de pessoas, de certas qualidades ou atributos que dão margem para a reflexão do adulto que narra. Entre eles, há a figura de José Leonardo, que possuía uma fazenda perto da vila. Freguês de seu pai, ele é descrito pelo autobiógrafo como “o sujeito mais digno que já vi. Sério, de uma seriedade imóvel e de estátua, os grandes olhos claros cheios de franqueza.” (RAMOS, 2009, p. 155) José Leonardo e o menino tinham em comum a seriedade e o silêncio; este fato, a princípio, deveria afastá-los, mas entre o fazendeiro e o menino surgiu uma admirável amizade: "Não sei como esse homem se aproximou de mim. (...) Trouxe-me presentes, ficamos amigos, levou-me ao Pico, a fazenda que possuía a duas léguas da vila.” (RAMOS, 2009, p.158) Ao descrever a fazenda, o autobiógrafo acentua os contrastes entre a caatinga ao redor e o oásis dos verdes das plantações da propriedade de José Leonardo: “De inverno a verão, a campina alongava uma faixa de verdura na catinga.(...) Do cocho a água se derramava, corria solta na várzea, regava o canavial, de canas enormes, único por aqueles sítios.” (RAMOS, 2009, p.158) Além das diferenças entre o Pico e as demais fazendas, a cena se torna emblemática para o menino recriado, pois ele faz numerosas perguntas a José Leonardo, e este não reage espantado, mostrando-se sempre disposto a dar-lhe o sentido para alguma frase obscura. E, assim, o autobiógrafo afirma que “A informação vinha, natural e paciente. (...) sem tentar corrigir-me, sem dar-me conselhos que sempre me aperrearam e não serviram para nada.” (RAMOS, 2009, 161)

Os momentos de felicidade são efêmeros, já que em sua autobiografia é impossível falar de uma infância feliz ou amena, pois suas reflexões sobre a vida em família, de maneira geral, são marcadamente negativas. Os elementos criados pelo autobiógrafo se ordenam de tal forma que, ao redor da criança, encontram-se sempre elementos asfixiantes, que terão em seus pais os principais representantes. As “entidades próximas e dominadoras”(RAMOS, 2009, p.11) eram mais do que a autoridade única para a pequena criança, constituíam-se de pais tiranos, incompreensivos, instáveis, numa relação permeada de sentimentos ambíguos de afeto e rejeição. O autobiógrafo descreve um amargurado retrato de seus pais:

Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos. Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes. (...) Depois as mãos finas se afastaram das grossas, lentamente se delinearão dois seres que me impuseram obediência e respeito. Habituei-me a essas mãos, cheguei a gostar delas. Nunca as finas me trataram bem, mas às vezes molhavam-me de lágrimas – e os meus receios esmoreciam. As grossas, muito rudes, abrandavam em certos momentos. (RAMOS, 2009, p.14)

Ao recordar sua infância, o escritor introduz vários elementos provenientes das condições emocionais, morais e intelectuais de que dispõe no presente, pois a memória é um

processo permanente de reconstrução do passado que é determinada pelas condições concretas que o sujeito tem no momento da escrita. Assim, enfatizando a relação difícil que estabeleceu com seus pais, é capaz de identificar as arbitrariedades e incompreensões que ocorreram com o menino que foi. O autobiógrafo relata que o pai e a mãe maltratavam-no com pancadas e gritos: “Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural.” (RAMOS, 2009, p.33) A senhora enfezada que “nos momentos de cólera se inflamava com um brilho de loucura” (RAMOS, 2009, p.16) não desperdiçava bolos, chicotadas, cocorotes e puxões de orelhas. Vale lembrar como a família fabricou um autorretrato do menino: parvo, rude, besta, débil, fraco, idiota. Esses adjetivos depreciativos fizeram com que o autobiógrafo atribuísse a si mesmo a impressão que causava aos pais: “...em conformidade com minha mãe, considerava-me uma besta” (RAMOS, 2009, p.209). O autobiógrafo faz um retrato obscuro de sua mãe: “O que nessa figura me espantava era a falta de sorriso. Não ia além daquilo: duas pregas que se fixavam numa careta, os beiços quase inexistentes repuxando-se, semelhante às bordas de um caneco amassado.” (RAMOS, 2009, p.41). Ao mesmo tempo, aponta para o fato de que há muito de incógnito no temperamento da mãe, que, em certos momentos, oferecia uma trégua à sua dureza:

Às vezes minha mãe perdia as arestas e a dureza, animava-se, quase se embelezava. Catorze ou quinze anos mais moço que ela, habituei-me, nessas tréguas curtas e valiosas, a julgá-la criança, uma companheira de gênio variável, que era necessário tratar cautelosamente. (RAMOS, 2009, p.79)

Apesar de ser o narrador adulto que apresenta a perspectiva da criança ao ver o mundo, percebemos que ele tenta compreender o comportamento materno; a razão da antipatia que sua mãe nutria por ele e os sentimentos de afeto e rejeição que permearam a relação do narrador com seus pais.

No capítulo “Inferno”, é narrado um episódio em que o menino recriado aventura-se a um diálogo com a mãe, que, por estar, momentaneamente, em “maré de conversa” torna possível ao menino perguntar-lhe o significado da palavra “inferno”. A resposta dada não satisfaz a sua curiosidade e ele pede detalhes, explicações completas, e insiste com pedidos de definições precisas, reclamando das generalidades. Sua mãe não esclarece suas dúvidas, e o menino discorda das explicações que lhe são expostas. A reação materna foi imediata, dissolvendo-se a “trégua curta e valiosa”:

Minha mãe curvou-se, descalçou-se e aplicou-me várias chineladas. Não me convenci. Conservei-me dócil, tentando acomodar-me às esquisitices alheias. Mas algumas vezes fui sincero, idiotamente. E vieram-me chineladas e outros castigos oportunos. (RAMOS, 2009, p.83)

Do arsenal da memória pinçam-se acontecimentos que são narrados de forma intensa. Ao reelaborar os acontecimentos vividos, Graciliano Ramos constrói um menino que, a todo

momento, encontra seu desejo de conhecer o mundo das palavras cerceado por experiências dolorosas.

Se o relacionamento com a mãe é difícil, o pai é representado como o mais ríspido de todos os seres com os quais convive; existe entre ambos um irreparável distanciamento. As atitudes ferinas e brutalizadas do pai afastam e desamparam a criança, como no triste e equivocado caso do cinturão.

No capítulo “Um cinturão”, a frase inicial alude projetivamente às relações do adulto escritor com a noção de justiça: “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão.” (RAMOS, 2009, p.33) A expressão “funda impressão” imprime a essa lembrança um caráter significativo: nota-se que nos acontecimentos de infância estão presentes as convicções do autobiógrafo adulto. Neste conhecido episódio narrado, mais do que a dor física, registra-se a dor moral causada por uma injustiça. O fato descrito refere-se ao desaparecimento do cinturão de seu pai enquanto este dormia na rede. O pai enfurecido procurou pelo objeto. Ao não encontrá-lo, culpou o menino como responsável pelo infortúnio. Impossibilitado de se defender, o menino foi surrado. Teve suas costas fustigadas pelo couro do chicote. Achou-se num deserto, pois nenhum dos companheiros apareceu para livrá-lo daquele tormento. Quando o menino consegue escapar da surra, vai enroscar-se perto dos caixões, engolir os soluços e embalar-se com os gemidos. É neste momento que o pai se dirige à rede e lá encontra o cinturão perdido que julgava ter sido pego pelo filho. Mesmo assim, o pai não lhe disse nada. A impactante ação de seu pai de castigá-lo por algo que não cometeu e logo após, perceber a inocência do filho e se calar, faz com que as surras que recebera, antes do caso do cinturão, parecessem puramente físicas. Esta situação violenta foi selecionada pelo adulto que narra como uma marca não adormecida entre os fatos nebulosos da memória: “Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as consequências delas me acompanharam.” (RAMOS, 2009, p.35) Ao internalizar as relações de injustiças e arbitrariedades que vivenciou com seu pai, o narrador realizou uma produção singular sobre este acontecimento: o castigo injusto foi uma das experiências mais cruéis pela qual passou a criança, mas, na reflexão do autobiógrafo, o fato encenado tornou-se uma experiência fundamental para seu conhecimento do mundo.

Numa das leituras críticas de *Infância*, intitulada “Graciliano Ramos e o sentido do humano”, publicada como prefácio à sétima edição de *Infância* em 1969, Octávio de Faria considera a obra, especificamente, como um depoimento que explicaria o desenvolvimento de Graciliano Ramos e sua transformação em escritor. Porém, o interessante é que este ensaio pontua que, a partir da infância do autor, também é possível perceber que

o sentido que tem do humano é o que o menino adquiriu no contato com os homens que o cercavam, com quem travou as primeiras relações, de quem recebeu as primeiras ordens, de quem conheceu nas suas inúmeras fraquezas. (FARIA, 1978, p. 175)

Graciliano Ramos assume, através da autobiografia, a tarefa de refletir sobre os valores humanos a partir de sua experiência pessoal. Mergulha na memória e, além da sua própria imagem, vislumbra também valores inerentes ao ser humano.

No capítulo “A cegueira”, o autobiógrafo narra que, durante a oftalmia, doença que o torturava por semanas fazendo com que andasse com bandagens nos olhos, a mãe lhe dá dois aviltantes apelidos: “cabra-cega” e “bezerro-encourado”. A cabra-cega é um jogo infantil em que um dos participantes, de olhos vendados, procura adivinhar quem são os outros participantes da brincadeira. Para o menino, o jogo parecia agressivo, pois lhe causavam incômodo as rimas indecentes para “besouro” e “barata”:

Eu abominava os nomes sujos, a brincadeira imunda enojava-me. Não sabia por que me batizavam daquela forma. Se se referissem a um cavalo cego, não me ofenderiam tanto. Com certeza pensavam no diálogo, lançavam-me imediatamente as grosserias ligadas ao besouro e à barata. (RAMOS, 2009, p.145)

Quanto ao bezerro-encourado, o autobiógrafo explica: “Bezerro-encourado é um intruso. Quando uma cria morre, tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado.” (RAMOS, 2009, p.144)

Os apelidos dados por sua mãe adquirem dimensões alegóricas e se contextualizam numa rede de amplas significações. Revela-se, neste episódio, o sentimento de ser um estranho na própria família, de viver num estado de dissonância com o resto do mundo: “Essa injúria revelou muito cedo a minha condição na família: comparado ao bicho infeliz, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo.” (RAMOS, 2009, p.144)

O memorialista constrói mais do que uma autoimagem depreciativa a partir da representação que a mãe tinha sobre ele. No entanto, ultrapassando este sentido, os apelidos conotam símbolos que representam a imagem de alguém que, na cegueira temporária, busca por outros elementos para construir o seu desejo de ler o mundo. Por conta da precariedade da visão, a sensibilidade auditiva é valorizada: “Os meus ouvidos aguçavam-se, reconstituíam frases indistintas, suprimiam lacunas.” (RAMOS, 2009, p. 147) Os sons adquirem sentidos e os ouvidos excitados na cegueira são um caminho livre à imaginação. Há uma nova maneira de decodificar o espaço à sua volta, de ler o mundo: na falta da visão, o menino resolve dobrar-se sobre si mesmo, desencadeando um movimento ora de distanciamento, ora de aproximação da realidade circundante. Em sua condição de “cabra-cega”, vai tateando no escuro, preenchendo lacunas, criando e recriando situações plausíveis para os ruídos externos. Entre os sons que aos poucos vão adquirindo sentidos, surge a cantiga desafinada de sua mãe,

uma narrativa que vai, aos poucos, compreendendo no momento em que a ouve. As cantigas e as composições declamadas pela mãe lhe anestesiavam; eram poesias e histórias que ela aprendera na fazenda, guardadas pela memória materna, e, que, certamente, vinham dos folhetos de cantadores, lembranças dos romances reeditados há muitos anos e que se encontravam vivos na imaginação popular nordestina. O menino se esforça para entender o desfile de quase todo o alfabeto:

Uma das poesias começava assim:
A letra A quer dizer – amada minha;
A letra B quer dizer – bela adorada;
A letra C quer dizer – casta mulher;
A letra D quer dizer – donzela amada;
A letra E quer dizer – és uma imagem;
A letra F quer dizer – formosa deusa. (RAMOS, 2009, p.148)

As composições se referiam a episódios da chegada, briga de mouros e crenças verdadeiros; marujadas que descreviam oficiais indignados, mestre piloto à bordo, agitação com marinheiros que se esgoelavam numa guerra barulhenta. O menino se esforçava para entender a simples narrativa: “Na comprida noite esforçava-me por decifrar esse desconchavo. O pensamento divagava, escorregava de assunto a outro, buscava segurar-se a paredes negras” (RAMOS, 2009, p. 149) É com essas “migalhas de sons” ou “farrapos de imagens” que o menino, na escuridão dos olhos inflamados, é capaz de organizar pessoas e coisas através das palavras. Mais do que recordações de fatos dolorosos, são cenas que demonstram que o autobiógrafo lê, em uma experiência adquirida na infância, a antecipação de sua condição de escritor frente aos desafios da linguagem: “Na escuridão percebi o valor enorme das palavras.” (RAMOS, 2009, p.146)

O autobiógrafo busca recuperar o vivido pela memória e, mesmo que isso signifique ir ao encontro de experiências em seus aspectos mais traumáticos, são estes os fatos selecionados para construir uma história que representa um caminho possível para a leitura de si. Seguindo esta trajetória, vemos que, ao descrever o início de seu processo de alfabetização, as lembranças de Graciliano Ramos remetem a uma nova experiência dolorosa. O menino passou por maus momentos na aprendizagem iniciada com o pai. Seu primeiro contato com a cartilha provocou-lhe dissabores, pois limitava-se à prática da memorização, como cópia de caracteres sonoros, sem vida e desprovidos de significados: “Meu pai não tinha vocação para o ensino, mas quis meter-me o alfabeto na cabeça. Resisti, ele teimou – e o resultado foi um desastre.” (RAMOS, 2009, p.111) A criança não entendia o sentido do penoso exercício: “De fato eu compreendia, ronceiro, as histórias de Trancoso. Eram fáceis. O que me obrigavam a decorar parecia-me insensato.” (RAMOS, 2009, 112) Finalmente, o pai desistira da missão de

alfabetizá-lo. “Afinal meu pai desesperou de instruir-me, revelou tristeza por haver gerado um maluco e deixou-me.” (RAMOS, 2009, p.114) O “penoso exercício” passaria para outras mãos: a escola.

A notícia veio de supetão: iam meter-me na escola. Já me haviam falado nisso, em horas de zanga, mas nunca me convencera de que realizassem a ameaça. A escola, segundo informações dignas de crédito, era um lugar para onde se enviavam as crianças rebeldes. Eu me comportava direito: encolhido e morno, deslizava como sombra. As minhas brincadeiras eram silenciosas. E nem me afoitava a incomodar as pessoas grandes com perguntas. Em consequência possuía ideias absurdas, apanhadas em ditos ouvidos na cozinha, na loja, perto dos tabuleiros de gamão. A escola era horrível – e eu não podia negá-la, como negara o inferno. Considerei a resolução de meu pai uma injustiça. (RAMOS, 2009, p.118)

Quanto a “época de escola”, o narrador nos informa que a escola ficava na rua da Palha, numa pequena sala onde se aglomeravam as fileiras de alunos. As lembranças de Graciliano Ramos permitem identificar que esta era uma cena comum da educação nordestina do início do século XX. Havendo poucas escolas normais no princípio da República, os professores não tinham uma formação profissional que lhes conferisse os conhecimentos de métodos pedagógicos. Eram pessoas leigas que, apoiadas em castigos físicos e com grande improviso no exercício da função, pouco sabiam de suas atribuições e seus limites em sala de aula. E, assim, o autobiógrafo rememora suas experiências com os vários professores: a maternal D. Maria, que, com sua voz suave e sua ternura, vai contrastar com os outros adultos severos a que o menino se acostumara. A mulata Maria do O, professora da escola pública que, aos berros, dispensava tratamentos sádicos aos alunos. Uma de suas vítimas preferidas era a pequena prima Adelaide, reduzida à condição de criada da mestra cruel. O professor mestiço, “um tipo mesquinho”, andava no “mundo da lua” e com isso permitia que o menino subtraísse linhas e saltasse páginas na hora da leitura, sem ser notado:

No começo aventurava-me receoso a tais contravenções, jogando ao pardavasco olhadelas tímidas e culposas. Vendo-o tranquilo escorregava de novo na prosa desenxabida, animava-me a outro pulo, fantasiava em sossego um livro diferente, sem explicações confusas, sem lengalengas cheias de moral. (RAMOS, 2009, p.195)

O autobiógrafo rememora que os mestres, com o auxílio da palmatória, transformavam a escola num ambiente de crueldade e dureza. É neste ambiente hostil, de educação deformada, que o narrador revela que até os nove anos ainda não sabia ler. O cenário da escola é assim descrito:

O lugar de estudo era isso. Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação. Certo dia vi moscas na cara de um, roendo o canto do olho, entrando no olho. E o olho sem se mexer, como se o menino estivesse morto. Não há prisão pior do que uma escola primária do interior. A imobilidade e a insensibilidade me aterraram.” (RAMOS, 2009, p.206)

Mas os mestres lhe apresentam o maior dos suplícios: terminado o estudo da cartilha, introduziu-se o *Primeiro livro de leitura* do barão de Macaúbas. A linguagem obscura empregada no grosso volume de cartongem escura, trazendo na capa o retrato do barbudo e

severo doutor Abílio César Borges, o barão de Macaúbas, provocou-lhe desconfianças: “Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores.” (RAMOS, 2009, p.130) Sobre este aspecto, analisa Antonio Candido em *Ficção e Confissão*: “As noções na escola parecem inúteis e vêm impostas. A doutrina oficial surge no pedantismo de uma formiga faladeira e bem-pensante, glosada pela solenidade do livro didático.” (CANDIDO, 2006, p.123) Das histórias que faziam parte do famoso livro de leitura, destacavam-se aquelas em que animais com mentalidade humana representavam classes sociais, vícios para corrigir e virtudes premiáveis.

Para o escritor, estas histórias eram enigmáticas e geraram sua dificuldade em ser alfabetizado, pois não era capaz de achar sentido nas páginas do livro: “Todas as frases artificiais me deixavam perplexo.” (RAMOS, 2009, p.133) O autobiógrafo também se sente perplexo com a obrigatoriedade da leitura de Camões aos sete anos de idade. Essas decepções levam Graciliano Ramos, mais tarde, a indagar como poderia um menino no interior do Nordeste, com grande dificuldade em relação ao seu próprio idioma, compreender *Os Lusíadas* em letras manuscritas.

A professora D. Agnelina, em sua ignorância, foi a mestra “atrasada” que, apesar de ser de ser excelente contadora das histórias de Trancoso, pouco acrescentou à aprendizagem do menino. Em uma de suas aulas, ele se depara, num dos textos de leitura, com um autor cujo sobrenome estava em inglês. Sem saber como pronunciar o sobrenome “Smiles”, o menino disfarça o quanto pode quando tem que lê-lo. Contudo, se dá conta de que a professora também desconhece a pronúncia: “Certifiquei-me disso deixando de tossir e pronunciando Smiles de várias maneiras, sem que D. Agnelina me repreendesse.” (RAMOS, 2009, p.211) Com o austero professor Rijo, finalmente descobre a pronúncia correta e se enche de “admiração àquele homem que alterava as letras.” (RAMOS, 2009, p.213)

O professor interrompeu-me, separando as sílabas com bastante clareza: Samuel Smailes. Arregalei o olho, o sujeito repetiu: Smailes. Balbuciei o nome encrascado sem nenhuma segurança. Imaginei um engano: tinha por erro o que divergia da minha maneira habitual de falar. (RAMOS, 2009, p.212)

A partir de agora, o menino enfrenta com um pouco mais de altivez as possibilidades de participar do mundo das palavras ou de não se permitir ser reprimido por elas; esta nova experiência linguística sinaliza para uma futura compreensão de que existem outras regras a serem respeitadas.

Entretanto, em meio a um quadro de formação desolador, um professor marca o autobiógrafo: Mário Venâncio, agente do correio, literato e professor de geografia, que, “Pouco a pouco abandonou os mapas, as listas de mares e rios. Insinuou-nos a fundação de um periódico” (RAMOS, 2009, p.246) Com este incentivo, o menino e seu primo aderem à

ideia de fundar um jornal, *O Dilúculo*: “O desgraçado título foi escolha do nosso mentor, fecundo em palavras raras.” (RAMOS, 2009, p.246) É neste pasquim que Graciliano Ramos estrearia aos 11 anos, com o conto “O pequeno pedinte”. Estimulado pelo professor, começa a participar, espontaneamente, de rodas de leitura na sua cidade e a escrever outros contos para o periódico. Mário Venâncio, o professor suicida, apostava, profético, no potencial de Graciliano Ramos:

Mário Venâncio me pressagiava bom futuro, via em mim sinais de Coelho Neto, de Aluísio Azevedo – e isto me ensoberbecia e alarmava. Acanhado, as orelhas ardendo, repeli o vaticínio: os meus exercícios eram composições tolas, não prestavam. Sem dúvida, afirmava o adivinho. Ainda não prestavam. Mas eu faria romances. (RAMOS, 2009, p.249)

O professor Mario Venâncio bebeu ácido fênico e morreu. *O Dilúculo* também morreu. Mas a literatura passou a fazer parte da vida do narrador, confirmando-se como um aspecto de grande importância na constituição de sua subjetividade.

Para abarcar retrospectivamente sua infância, o autobiógrafo impõe ao passado as condições do presente. E, através das estratégias autobiográficas, constitui-se como sujeito. Nesta perspectiva, para estruturar o seu discurso narrativo, ele recorre a uma “cena de leitura” emblemática. De uma maneira imprevisível, o pai de Graciliano Ramos lhe oferece um começo:

Ora, uma noite, depois do café, meu pai me mandou buscar um livro que deixara na cabeceira da cama. Novidade: meu velho nunca se dirigia a mim. E eu, engolido o café, beijava-lhe a mão, porque isto era praxe, mergulhava na rede e adormecia. Espantado, entrei no quarto, peguei com repugnância o antipático objeto e voltei a sala de jantar. (RAMOS, 2009, p.206)

Logo, recebe a ordem para que principie a leitura, que o menino faz mastigando as palavras, gaguejando, indiferente à pontuação. De repente, o milagre sucedeu-se por completo:

(...) no meio do capítulo pôs-se a conversar comigo, perguntou-me se eu estava compreendendo o que lia. Explicou-me que se tratava de uma história, um romance, exigiu atenção e resumiu a parte já lida. (...) Traduziu-me em linguagem de cozinha diversas expressões literárias. Animei-me a parolar. Sim, realmente havia alguma coisa no livro, mas era difícil conhecer tudo. (RAMOS, 2009, p.207)

O sentido da história, antes confuso, começa a se clarear:

Alinhavei o resto do capítulo, diligenciando penetrar o sentido da prosa confusa, aventurando-me às vezes a inquirir. E uma luzinha quase imperceptível surgia longe, apagava-se, ressurgia, vacilante, nas trevas do meu espírito. (RAMOS, 2009, p.207)

Na noite seguinte o pai pediu novamente o livro e a cena da véspera se repetiu. Numa terceira noite, o menino busca pelo livro espontaneamente. Até que, na quarta noite, o pai afasta o menino com um gesto carrancudo: “Nunca experimentei decepção tão grande. Era como se tivesse descoberto uma coisa muito preciosa e de repente a maravilha se quebrasse.” (RAMOS, 2009, p.208) As horas de encanto pouco duraram: o pai, no mesmo instante que lhe

apresenta um oásis no deserto, seca-lhe a água mágica, só lhe restando a sensação de perda, de ruína.

Esta cena se converte na iniciação do menino ao mundo dos livros. O episódio traz a chave que lhe abre a porta ao mundo da leitura. A atitude do menino é de “posse” do ato de ler. O livro, antes “antipático objeto”, transforma-se num objeto que irá lhe dar o sentido do mundo. Esta cena desdobra-se quando o menino pede à prima Emília que o ajude na tarefa que o pai havia iniciado:

Confessei, pois, a Emília o meu desgosto e propus-lhe que me dirigisse a leitura. (...) Emília respondeu com uma pergunta que me espantou. Por que não me arriscava a tentar a leitura sozinho? Longamente lhe expus a minha fraqueza mental, a impossibilidade de compreender palavras difíceis, sobretudo na ordem terrível em que se juntavam. (RAMOS, 2009, p.209)

Emília, para estimular o menino a seguir em frente sozinho, compara sua jornada em busca da compreensão da leitura à atividade dos astrônomos, indivíduos que eram capazes de ler os céus, que enxergavam coisas distantes. “Ora, se eles enxergavam coisas tão distantes, por que não conseguiria eu adivinhar a página aberta diante dos meus olhos?” (RAMOS, 2009, p.209) O menino toma coragem e, escondido no quintal, relê as folhas já percorridas. Vagarosamente, vão-se iluminando pontos antes obscuros e, pouco a pouco, o livro torna-se uma experiência prazerosa na vida do autobiógrafo. A descoberta da leitura transformou a vida do menino recriado pelo autobiógrafo.

Nas “cenas de leitura”, a forma como o desejo pela leitura é despertado na autobiografia de Graciliano Ramos é interessante; depois de passar pela penosa alfabetização e pela dificuldade em compreender as áridas leituras dos compêndios escolares, seu encontro com o livro acontece com o “incentivo” de seu pai ao lhe indagar sobre o entendimento da leitura proposta por ele. Este gesto sugere que, a partir daquele momento, os livros darão um novo sentido à trajetória de sua vida. O livro se torna um objeto que irá complementá-lo; dando um passo a mais, os livros em sua autobiografia adquirem uma significação que “ultrapassa seu valor de meros objetos: eles se tornam atributos do indivíduo e contam sua história.” (MOLLOY, 2003, p.33) Os livros que despontam para o autobiógrafo deixam de ser os “antipáticos objetos” lidos em sala de aula. Marcando claramente uma ruptura entre a leitura feita na escola, definida como fonte de grande suplício, e a leitura que vai ocupar o espaço onírico de seu ser, como uma necessidade vital: “Eu precisava ler, não os compêndios escolares, insossos, mas aventuras, justiça, amor, vingança, coisas até então desconhecidas.” (RAMOS, 2009, p.229) Sua autorrepresentação se apoia no interesse crescente pela leitura e não podemos deixar de observar que, sua verdadeira educação está, provavelmente, relacionada ao seu encontro com o livro feito sem a mediação da escola.

Na imprecisão da memória nebulosa, desponta a lembrança de um livro perdido na loja do pai. A loja era um local em que os livros eram raros, pois só havia os livros da contabilidade: o razão, o diário, o caixa e os dicionários encalhados. O livro *O menino da Mata e seu Cão Piloto* desperta-lhe o interesse por sua leitura: “talvez por tratar de uma criança abandonada. Sempre tive inclinação para as crianças abandonadas.”(RAMOS, 2009, p.218) Mas o entusiasmo pelo livro é interrompido pela interdição de sua prima Emília. Ler *O menino da Mata e seu Cão Piloto* revestiu-se de enorme perigo; a história do menino e do cachorro que venciam obstáculos mágicos é desaprovada pela prima: tratava-se de um livro que favorecia o pecado e conduzia ao inferno. Não entendendo o motivo da interdição, o menino busca um sentido junto a prima que, então, justifica:

Porque o livro era excomungado, escrito por um sujeito ruim, protestante, para enganar os tolos. Objetei que o menino e o cachorro procediam como cristãos. Respondeu que o perigo estava aí: quando o diabo queria tentar as pessoas, simulava boa aparência, escondia os pés de pato e dava conselhos razoáveis. Depois mostrava as unhas e o rabo, cheirava a enxofre, levava a gente para o inferno. (RAMOS, 2009, p.219)

Arrependido de ter comentado a leitura com a prima e desejando ler a história, o narrador-personagem tem vontade de rebelar-se; porém, os argumentos da prima fazem com que o pequeno leitor afaste-se do “objeto impuro” e deste modo, seu entusiasmo e o acesso sem culpa ao mundo dos sonhos e da fantasia são interrompidos. Para o autobiógrafo resta uma constatação diante de tal experiência: “Encontrei depois muitas intolerâncias, mas essa foi para mim extremamente dolorosa.” (RAMOS, 2009, p. 220) E, se para o menino de *Infância* “havia os protestantes, havia o diabo – e esses entes remotos e confusos encheram-se de pavor. Perigos tremendo, horríveis perigos indecisos”, (RAMOS, 2009, p.222) são as crianças de *O menino da Mata e o seu Cão Piloto* que vencem gigantes e bruxas e o medo da floresta.

A leitura não permitida por convicções religiosas atuava de modo muito forte sobre o imaginário das pessoas no interior do Nordeste na passagem do século XIX ao século XX. Bem distinto de Graciliano Ramos, vemos que na autobiografia de Cyro dos Anjos, também há uma menção ao livro *O menino da Mata e seu Cão Piloto*. O narrador- personagem relata que seu pai trouxera o livro de presente ao regressar de uma viagem ao Rio de Janeiro: “(...) ao regressar de uma viagem ao Rio, o Pai me trouxe de presente o livro *O menino da Mata e seu Cão Piloto*.” (ANJOS, 1994, p.47) Sem proibições, o menino inicia sua leitura: “Eu soletrava com dificuldades as legendas que vinham ao pé das figuras, e foi Eli, aluna mais velha, que as decifrou para mim.” (ANJOS, 1994, p.48) Logo depois o primo iria reler a história para o menino: “Atualpa iria ler-me uma porção de vezes essa história, que devia ser

apaixonante, com o Cão, o Menino, a Mata e, finalmente, o nome Piloto, por si só capaz de excitar a minha imaginação.” (ANJOS, 1994, p.48) Esta referência ao livro na autobiografia de Cyro dos Anjos ficou também marcada por ter sido o único presente que o menino recebeu de seu pai em toda a sua infância. O interessante é ver o quanto o episódio selecionado pelos autores mostram como esta cena de leitura é uma forma de organizar o discurso autobiográfico ao mesmo tempo em que engloba os elementos sócio-culturais que marcaram a trajetória do sujeito que narra. O menino reinventado por Cyro dos Anjos se constitui como sujeito livre das abjeções que foram sofridas pelo menino reinventado por Graciliano Ramos. As lembranças que envolvem essas cenas de leitura e que fazem parte da experiência dos autobiógrafos, mais do que tecer uma autoimagem, tornam-se um aspecto fundamental para a discussão dos processos sociais que formaram as suas identidades. Em outras palavras, as fabulações da escrita de si de nossos autores, em certo espaço e em uma certa linguagem, nos dizem muito sobre a cultura a que pertencem.

Em outro contexto, mas de influência decisiva para a relação do autobiógrafo com a literatura são as narrativas orais que se apresentam como preliminares para o desenvolvimento do menino leitor. Além de sua mãe – que declamava cantigas, longos romances e folhetos religiosos –, o autobiógrafo nos conta sobre o tio Serapião, que o assustava com as histórias de almas ou de lugares mal-assombrados. Há ainda o criado José Bahia, que contava casos e cantava para divertir o menino na fazenda de seu avô:

*Eu nasci de sete meses,
Fui criado sem mamar.
Bebi leite de cem vacas
Na porteira do curral. (RAMOS, 2009, p.12)*

Ou ainda, em Buíque, anos depois, a cantiga que o policial e seu amigo, José da Luz, cantava, “fanhoso e mole”:

*Assentei praça. Na polícia eu vivo
Por ser amigo da distinta farda.
Agora é tarde. Me recordo e penso.
Trabalho imenso, não se lucra nada.
Eu largo a farda, pego no capote,
Vou remar no bote: tudo é serviço. (RAMOS, 2009, p.102)*

O autobiógrafo narra que “José da Luz abria muito o *e* de serviço, prosódia que depois ouvi confirmada em várias terras.” (RAMOS, 2009, p.103) Esse evento assinala a importância de suas experiências linguísticas nos episódios selecionados.

Completando o quadro dos cantadores e contadores de histórias, havia a professora Agnelina, que possuía talento para narrar os contos de Trancoso:

Essa professora atrasada possuía raro talento para narrar histórias de Trancoso. Visitava-nos, prendia-nos até meia-noite com lendas e romances, que estirava e coloria admiravelmente. Nada me ensinou, mas transmitiu afeição às mentiras impressas” (RAMOS, 2009, p.212)

As histórias de Trancoso eram ouvidas com grande atenção pelo menino. As “mentiras impressas”, como ironiza, incentivavam a sua imaginação. Vemos aqui a grande influência que o autobiógrafo admite ter recebido das narrativas da professora Agnelina. É com esses elementos da literatura oral que Graciliano Ramos pontilha suas memórias. O autobiógrafo refere-se a essas narrações vivas que faziam parte das tradições populares nordestinas, estabelecendo uma relação entre estas histórias e a constituição do sujeito que narra.

Nos caminhos de sua formação como leitor, surge um empecilho: a dificuldade de conseguir os livros. Na falta dos livros, o menino se mostra em desespero: "agarrava-me a jornais e almanaques, decifrava as efemérides e anedotas das folhinhas. Esses retalhos me excitavam o desejo, que se ia transformando em ideia fixa.” (RAMOS, 2009, p.229) A prima Emília o auxilia, indicando os prováveis possuidores de biblioteca na vila em que moravam. Entre as pessoas importantes, surge o nome do tabelião Jerônimo Barreto: “Diariamente, percorrendo a ladeira da Matriz, demorava-me em frente do cartório dele, enfiava os olhos famintos pela janela, via numa estante, em fileiras densas, bonitas encadernações de cores vivas.” (RAMOS, 2009, p.230) Vencendo a timidez e prometendo que não dobraria as folhas e não as estragaria com saliva, o menino expressou seu desejo ao tabelião.

Segundo Sylvia Molloy, frequentemente se associa a cena de leitura a um mentor ou a um provedor de livros. No caso de Graciliano Ramos, encontramos o tabelião Jerônimo Barreto, que, com sua biblioteca proporcionará, ao agora leitor, a provisão de livros. “Jerônimo abriu a estante, entregou-me sorrindo *O Guarani*, convidou-me a voltar, franqueou-me as coleções todas.” (RAMOS, 2009, p.231) Livros que lhe revelaram José Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Julio Verne e Ponson Du Terrail, “devorados na escola, nas pedras do Paraíba, em cima do caixão de velas, junto ao dicionário que tinha bandeiras e figuras.” (RAMOS, 2009, p.232) Em poucos meses o menino leu toda a biblioteca de Jerônimo Barreto, e a mudança no comportamento logo foi percebida: “Mudei hábitos e linguagem. Minha mãe notou as modificações com impaciência.” (RAMOS, 2009, p.135) A imersão nos livros lhe permite o contato com outros mundos e percorrer diversos caminhos: “Viajei bastante, abeirei-me de condessas.” (RAMOS, 2009, p.233) Nessa relação dialógica, o livro não está somente relacionado ao conhecimento, mas também à constituição de um sujeito em formação. Um sujeito que se utiliza da imaginação para ampliar suas experiências e se constituir como tal. Em certo sentido, a ficcionalização da infância engendrada por

Graciliano Ramos revela que a sua relação com os livros caracteriza um modo particular de autorrepresentar-se.

Nos caminhos que se seguem, não somente da construção do leitor, mas também da constituição do escritor, a “provisão de sonhos” fornecida pela biblioteca de Jerônimo Barreto será solidificada por Mário Venâncio, o funcionário postal e professor de geografia, que, apreciador da arte dramática, é também um literato, conhecedor das escolas literárias e apreciador das novidades intelectuais como o Naturalismo e o Parnasianismo. O menino encontra-se com onze anos e no início de um novo estágio, que vai distanciá-lo dos romances com heróis de capa e espada que tanto admirava. É nas rodas de leitura, na agência dos correios, que vem a novidade que, à primeira vista, o deixa perplexo:

(...) eu examinava as pessoas em redor, procurava distinguir nelas o efeito da arenga difícil. Estariam compreendendo? Às vezes me assustavam discussões embrulhadas: rapazes silenciosos animavam-se discorriam com exagero e ódio, religiosamente. Isso me dava tontura e enjoo. Uma ideia clara me surgia: os romances agradáveis eram bugigangas. Em troca, exibiam-me insipidez e obscuridade. Ali é que estava a beleza, especialmente na prosa de Coelho Neto. (RAMOS, 2009, p.247)

Assim, aproximava-se da “prosa encrocada” de Coelho Neto, Adolfo Caminha, Aluísio Azevedo e Eça de Queirós, até chegar às novelas russas. Mário Venâncio o leva a obter catálogos da Garnier e da Francisco Alves. Ampliam-se seus interesses e, sempre que pode, encomenda remessas que paga com as moedas furtadas da loja do pai. Em casa, detestavam suas novas ocupações e o menino se desenvolve entre a carência afetiva e a querência do saber.

O memorialista coloca-se diante de seu passado, selecionando os episódios mais relevantes com os quais se permite rememorar a infância. Para recompor o percurso de sua experiência infantil, ele estrutura sua obra em pequenos capítulos, à maneira de contos, em que deixa entrever as fronteiras pelas quais transita, num movimento em que ora avança para as memórias, ora para a ficção. No entanto, o entrecruzamento das vivências e da carga ficcional não faz com que o livro perca sua condição de memórias. O resultado da rememoração vem como blocos que se complementam e se interpenetram. Este jogo se torna mais intenso nos capítulos intitulados pelos nomes de pessoas com quem, em algum momento de sua trajetória, o menino teve algum tipo de contato. Uma galeria de personagens que surgem numa grande teia de acontecimentos e que trazem, em sua natureza, alguma forma de ensinamento ou de ações admiráveis. Partindo das figuras temporalmente mais distantes para as mais próximas, desfilam pela narrativa Padre João Inácio, José da Luz, José Leonardo, Antônio Vale, Fernando, Seu Ramiro. Com o estatuto de personagens, essas figuras são reconstituídas, interpretadas e projetadas como exemplares e com elas o menino interage

como um mero espectador de suas ações ou estabelecendo algum tipo de diálogo com as mesmas.

O autobiógrafo recorda um passado que supera o alcance da criança, pois o que impulsiona a escrita de si não é somente a recordação dos fatos, mas a vida que pulsa no momento real da escrita e as estratégias que ele seleciona, pois é impossível selecionar tudo o que aconteceu na infância, assim como todas as sensações de menino. A autobiografia é construída com o que a memória consegue ressuscitar e com o que o autobiógrafo decide selecionar no momento da escrita, pois “o presente da escrita sem dúvida condiciona o resgate do passado; conta menos aquilo que se recorda do que o quando e a partir de onde se recorda.” (MOLLOY, 2003, p.225) O passado ocupa o espaço que possui no contexto do momento presente e é relativizado pelas condições em que este mesmo momento está sendo recuperado. Ao reler a experiência do passado, o autobiógrafo constrói um menino que amadurece e se desenvolve. E esse amadurecimento fica mais evidente quando ele está diante de suas expectativas do fazer literário.

Chega o fim da infância e sua entrada na adolescência, um rito de passagem de ações independentes de sua vontade. São as mudanças físicas, a reestruturação psicológica do indivíduo. Em seu novo estágio vital tenta compreender os processos e as transformações pelas quais passa seu corpo, numa intempérie de sensações:

Nasceram-me pelos, emagreci – e nos banhos coletivos do Paraíba envergonhei-me da nudez. Era como se o meu corpo se tivesse tornado impuro e feio de repente. Percebi nele vagas exigências, alarmei-me, pela primeira vez me comparei aos homens que se lavavam no rio. (RAMOS, 2009, p.261)

Inquietações que não são tão inexplicáveis assim: “O diagnóstico pouco a pouco se revelava, baseado em pedaços de conversas, lembranças de leituras, frases ambíguas que de chofre se esclareciam e me davam tremuras.” (RAMOS, 2009, p.262) Aquilo ia passar, até chegar outra inquietação maior: Laura. Estava enamorado, invadido por uma súbita paixão, uma espécie de culto:

Mal percebi o rostinho moreno, as tranças negras, os olhos redondos e luminosos. O meu ideal de beleza estava nas donzelas finas, desbotadas, louras, que deslizavam à beira de lagos de folhetim, batidos pelos raios do luar, cruzados por cisnes vagarosos. Laura não possuía o azul e o ouro convencionais, mas dividia períodos, classificava orações com firmeza. (...) Imaginei-a compondo histórias curtas, a folhear o dicionário, entregue a ocupações semelhantes às minhas. (...) Se ela estivesse próxima, não me seria possível concluir a veneração que se ia maquinando. Situei-a além dos lagos azuis, considerei-a mais perfeita que as moças do folhetim. (RAMOS, 2009, p.263)

As inquietações continuavam; um caixeiro da loja de seu pai percebe seu abatimento e lhe aconselha a procurar os “serviços” de Otília da Conceição. Envergonhado, primeiramente ele recusa a proposta; depois, afasta sua reserva e aceita, pois os “horrores

noturnos” continuavam e, deste modo, pela mediação do caixeiro, acontece seu ingresso na vida sexual adulta.

O final da infância se apresenta não apenas como o final de uma etapa, mas também como final de um estilo de vida. Após conhecer Oflia, *O Cortiço*, que lhe causava tanta aflição, já não inspirava tanta ansiedade, e a figura que atrapalhava seu sono, provocando alucinantes desejos, serenou e fugiu, como se as correntes de vento levassem as nuvens da infância.

5.2 Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe

São Paulo contava com cerca de 65 mil habitantes quando viu nascer, ao meio-dia de 11 de janeiro de 1890, Oswald de Andrade. Embora crescendo em ritmo acelerado, com gente vindo de todas as partes do Brasil e do mundo, a cidade ainda trazia uma estrutura de caráter rural, com suas estreitas e pacatas ruas, nesse fim de século XIX. A infância de Oswald de Andrade se passa nesta cidadezinha provinciana. Após seu nascimento, a família vai residir na grande casa de esquina da rua Barão de Itapetininga. Depois, aos nove anos, muda-se para a casa que ficava no alto da ladeira da rua Santo Antônio. Nas ruas da infância de Oswald de Andrade vive-se um tempo mais lento, “Tempo em que as crianças se divertem brincando na rua, nos largos, nos quintais de casas humildes, nas praças públicas, nos jardins dos casarões.” (FONSECA, 2007, p.27). No entanto, o filho único de Inês Henriqueta Inglês de Sousa Andrade e de José Oswald Nogueira de Andrade, “dois velhos solitários e religiosos”, conforme definição do próprio Oswald, é criado sem a liberdade das ruas, fato este também relatado em sua biografia escrita por Maria Augusta Fonseca: “Sendo o único filho vivo, e de pais mais velhos, o menino é zelosamente guardado. Oswald não tem acesso ao turbilhão infantil de rua, e divide seu espaço de casa com os empregados e com as raras visitas dos primos.” (FONSECA, 2007, p.37) Extremamente religiosos, os pais educam o menino na mais estrita fé católica, e é desta carga religiosa que Oswald de Andrade cria aquilo que ele denomina de “sentimento órfico”, que o envolverá por toda a sua vida. Segundo o escritor em *Estética e Política*: “na infância se insere facilmente isso que eu batizei de sentimento órfico e que não passa de sentimento religioso.” (ANDRADE, 2011, p.455) Um certo viés do catolicismo tradicional que o adulto autobiógrafo pode ter combatido com gestos irônicos, mas do qual nunca se livrou, fazendo parte de sua formação de modo muito significativo.

Ao escolher o título de sua autobiografia, *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*, Oswald de Andrade sugere, com o subtítulo, a nostalgia do amor materno que marca as memórias do escritor. Segundo definição do próprio autor,

Trazem elas um sentido edipiano, particularmente o primeiro volume que se intitula *Sob as ordens de mamãe*. O livro todo revela sem dúvida um lado saudoso, marcado pela perda de minha mãe, dona Inês (...), que partiu uma semana antes de eu regressar de minha primeira viagem à Europa, em 1912. (ANDRADE, 2011, p.203)

Já o título – *Um homem sem profissão* – reflete sua queixa principal, o fato de considerar que no Brasil ser escritor é não ter profissão definida. Para ele, é impossível sobreviver como escritor:

Infelizmente, pelo menos aqui no Brasil, o escritor tem que ser um cidadão como outro qualquer, isto é, para viver vê-se obrigado a se atirar ao comércio ou à política, indo trabalhar como corretor de imóveis, investigador ou numa bomba de gasolina...(ANDRADE, 2009, p.281)

O projeto memorialista, que consistia em quatro volumes, ficou inconcluso; apenas o primeiro foi publicado pela editora José Olympio em 1954, meses antes de sua morte. Os outros volumes, que não vieram à luz, seriam intitulados de: *O salão e as selvas*, *O solo das catacumbas* e *Para lá do trapézio sem rede*.

O adulto Oswald de Andrade, que, no momento da escrita autobiográfica, está inerte em seu apartamento e tem um cotidiano marcado pela asma cardíaca, pés inchados e camas hospitalares – as anormalidades trazidas pelo mal físico – define, desta forma, o mundo infantil em que viveu:

Na infância fomos o sol da constelação familiar. Tínhamos todas as beatitudes da vida sorrindo, garantidas pela vigilância materna, pelo apoio paterno, pelo abraço familiar. Falo evidentemente do meu caso, portanto, dos casos normais em que pobres e ricos encontram desde o nascer o devotamento de redor. (ANDRADE, 2011, p.454)

O escritor apresenta os acontecimentos em dois tempos: o presente em que narra e o passado em que ocorreram os fatos. É na precariedade de uma vida abalada pela doença que ele reconstrói, através das memórias, a perspectiva de quem vivenciou uma infância solitária num ambiente católico e burguês:

As minhas memórias como documento marcam a maior das transições. Nasci para o matadouro, criado num clima de boa-fé e de ternura inadmissível no mundo que ia encontrar. Deveria ter sido espezinhado no primeiro tomo. O sentimento órfico que levantava para o alto as mãos de minha mãe explicaria o milagre de eu estar vivo, convalescente e esperar ainda, sem nenhum compromisso confessional. (ANDRADE, 2011, p.204)

Em entrevista originalmente publicada no jornal *Tribuna da Imprensa* e que faz parte do livro *Os dentes do dragão*, Oswald de Andrade expõe um projeto autobiográfico que traz a consciência da incompletude e da impossibilidade de totalidade do sujeito que escreve: “Faço omissões. Escrevo somente aquilo que teve importância na minha formação intelectual. Escrevo tudo aquilo que vem explicar a minha filosofia. Filosofia de antropofagista” (ANDRADE, 2009, p.385). A memória se recompõe movida pela imagem que o próprio sujeito deseja construir de si mesmo. Nesse aspecto, outro fato relevante é aquele apresentado por Antonio Candido, em sua revisão crítica sobre a literatura oswaldiana, presente no ensaio “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”. O ensaísta observou, nesse texto, que o escritor viveu sob dois traços que definem bem sua personalidade humana e literária: “devoração e mobilidade”. Devoração por “sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo” (CANDIDO, 1995, p.88). Como se, em face do mundo que lhe era apresentado, desejasse de modo voraz assimilar os fatos à sua substância, à projeção de seu *eu*. Já a mobilidade refere-se à sua escrita “feita de frases que se projetam

como antenas móveis, envolvendo, decompondo o objeto até pulverizá-lo e recompor uma visão diferente.” (CANDIDO, 1995, p.91) Afirma ainda Antonio Candido que a mobilidade, além de estar relacionada à escrita, está presente também na visão que Oswald tinha da sociedade de seu tempo, pois “Também na sua visão da sociedade avulta o senso do que é móvel, a miragem de uma transição necessária ao matriarcado redentor, sob a percussão dos movimentos ideológicos que dissolvem as estruturas.” (CANDIDO, 1995, p.91) Essas ponderações nos levam a perceber o caminho que será percorrido por Oswald de Andrade enquanto produtor de um discurso sobre si mesmo. A autoimagem que ele quer colocar em primeiro plano é a de alguém que já traz a marca de um destino literário que não corresponde aos ditames traçados pela tradição, e é desta forma que seleciona os fatos que deseja narrar. Assim, o adulto que trazia o perfil libertário de sua experiência modernista faz com que o menino que ele reinventa seja guiado pelo desejo constante de liberdade e de revisão dos valores tradicionais que permeavam o meio social em que estava inserido.

Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe relata a infância, adolescência e primeira mocidade de Oswald de Andrade, de 1890 a 1919. Percebemos em suas memórias que, com relação à técnica de criação, há uma divisão bem delineada entre o período da infância e o da mocidade. Quando as memórias se referem à infância, vemos que seu processo de composição se caracteriza pela continuidade, pela sequência linear. A partir da juventude, mesmo sem deixar de existir um fio condutor cronológico, o autor põe em prática procedimentos de composição em que estão presentes o “estilo telegráfico”, blocos curtos que vão se justapondo de maneira fragmentária, próximos dos recursos estilísticos e estruturais desenvolvidos em suas obras de ficção. Inclusive, alguns episódios descritos nas memórias já faziam parte das *Memórias sentimentais de João Miramar*, embora quase sempre de forma recriada e em contextos diferentes.

A propósito da divisão de suas memórias em dois momentos, esta questão foi observada por Antonio Candido, no prefácio do livro:

Na primeira parte, quando a pesquisa do passado vai encontrar o próprio nascedouro das emoções, percebemos um trabalho atento da inteligência, organizando os dados da memória num sistema evocativo mais inteiriço. À medida, porém, que vai passando à idade adulta, e o material corresponde a uma fase de personalidade já constituída, a elaboração sistemática cede lugar à notação. O impressionismo se desenvolve, por vezes, de modo a superar a própria verossimilhança, fragmentando a realidade na poalha dos dados da sensibilidade e desta maneira dando acesso a um mundo tornado equivalente ao imaginário da ficção. (CANDIDO, 1976, p.4-5)

Por esse prisma, as memórias de Oswald de Andrade podem ser divididas em duas partes: uma dedicada à infância e outra dedicada à primeira mocidade. Mas em seu discurso autobiográfico não deixa de haver uma coerência entre a infância e a vida adulta.

Ao observarmos os procedimentos usados na busca de um *eu*, podemos nos apropriar do que Pedro Nava diz ao utilizar suas memórias como matéria de sua escrita. Para o escritor, "A viagem da memória não tem possibilidades de ser feita numa só direção: a do passado para o presente." (NAVA, 2012, p. 271) Ao evocar o passado, o autobiógrafo tem como base o presente. É no momento presente que ele reconstrói as diferentes experiências da criança. Assim, observamos um sujeito que, na busca pela identidade narrativa, se reconstrói considerando a sua trajetória intelectual. O passado é recriado para satisfazer às exigências da postura ideológica do autobiógrafo no presente.

O menino recriado traz a tendência em negar as normas estabelecidas pelos padrões da sociedade de seu tempo. E essa postura orienta o autobiógrafo na sua escrita. Ele seleciona, como primeira lembrança, um acontecimento que funciona não só como o despertar para a sexualidade, mas também como o despertar para uma nova consciência moral. A imagem que o adulto resgata revela que um papel revolucionário é importante para o inventário de si mesmo. A primeira lembrança que sua memória consegue alcançar e que ele escolhe para contar traz à luz uma vivência da primeira infância que está relacionada às sensações de seu corpo:

A mais longínqua lembrança que tenho de vida pessoal, destacada do cálido forro materno que me envolveu até os vinte anos, foi de caráter físico sexual, evidentemente precoce. Está ela ligada à casa em que morávamos na Rua Barão de Itapetininga, de jardimzinho ao lado. Sentando-me à porta da entrada e apertando as pernas senti um prazer estranho que vinha das virilhas. Que idade teria? Três ou quatro anos no máximo. (ANDRADE, 1976, p.6)

A "primeira lembrança" é a revelação de sua primeira experiência de prazer sexual, da satisfação com seu próprio corpo. No momento da escrita, o autobiógrafo traz a consciência do prazer vivenciado. Ao abrir os capítulos das memórias infantis com esta lembrança, ele deixa transparecer o quanto os impulsos sexuais da infância são importantes para a construção de sua autoimagem.

Considerando a geração e o extrato social a que pertencia Oswald de Andrade, e sabendo que sua família era ideologicamente comprometida com a moralidade da religião católica, é natural que o desejo sexual esteja ligado à noção repressora de pecado. E, à primeira vista, são as proibições sociais que impulsionam o propósito de transgressão do adulto Oswald. O autobiógrafo retorna ao passado em busca da recuperação de experiências que justifiquem o seu presente. Situações que, obviamente, não são compreendidas pela criança, pois é a primeira pessoa no momento da escrita que decifra e compreende vivências sexuais infantis e as possíveis barreiras contra suas manifestações espontâneas. Mas, quando Oswald de Andrade pontua as primeiras manifestações de sua sexualidade, vemos que estas questões se refletem na trajetória da vida do escritor, em sua relação com as mulheres e nos

questionamentos que faz à sexualidade reprimida do início do século XX e no deslumbramento com a liberdade sexual vivenciada nas primeiras viagens à Europa.

A tematização do sexo aparece através de outras evocações. O autobiógrafo seleciona o episódio de sua ida ao circo: “O circo foi um deslumbramento céu aberto na secura de emoções que me cercava.” (ANDRADE, 1976, p.7) A criança solitária vê subvertida a monotonia do cotidiano com o convite de seu tio Marcos à matinê circense. E surge o motivo central de seu encantamento, as moças de maiô que se apresentavam no circo: “As mocinhas de maiô entraram em meus olhos e aí permaneceram. Nas noites de camisolão, elas foram meu pasto e minha festa.” (ANDRADE, 1976, p.7). Depois do espetáculo, era em seu quarto silente e decorado com as litografias de santos de todos os feitios que encontrava os “motivos” para a elaboração noturna de suas fantasias sexuais:

Então se descerravam os umbrais de meu mundo secreto. Geralmente uma daquelas moças tinha partido o calção na ginástica e subia os degraus da galeria para que eu o ajustasse. O camisolão azul era o pano do circo que o mastro central enfunava. (ANDRADE, 1976, p.7)

Uma imagem puxa a outra e o alumbramento do menino paulistano continua quando, em certa ocasião, ao ir à missa da Consolação, “passava sob um terraço de casa familiar, onde estavam sempre dependuradas algumas meninas, lambiscava com os olhos os contornos brancos que se revelavam sob as saias flutuantes e curtas.” (ANDRADE, 1976, p.8) Na narrativa memorialista de Oswald de Andrade estes episódios em que estão presentes referências ao corpo são muito significativos; parece que o autobiógrafo deseja desconstruir a todo instante o que resta do mito da inocência e pureza infantil que costumou gerar, na concepção adulta, o equívoco de que a pulsão sexual estaria ausente na infância. Ademais, esta pulsão sexual infantil, considerada quase sempre “precoce”, era frequentemente reprimida pela sociedade e, principalmente, pela tradição católica. Em acordo com essas considerações, vemos Freud, em seus estudos das manifestações sexuais da infância, afirmar que

Faz parte da opinião popular sobre a pulsão sexual que ela está ausente na infância e só desperta no período da vida designado puberdade. Mas esse não é apenas um erro qualquer, e sim um equívoco de graves consequências, pois é o principal culpado de nossa ignorância de hoje sobre as condições básicas da vida sexual. (FREUD, 2006, p.163)

Afirmando a existência da sexualidade infantil, Freud reconhece com clareza a existência da pulsão sexual no desenvolvimento da criança. A partir das manifestações sexuais da infância vai se desenvolver a noção de libido com o significado de impulso no sentido da obtenção do prazer sensível. Em virtude da repressão realizada pelas normas sociais e que vão se interiorizando na criança, forma-se a consciência moral, dando

nascimento ao “ideal do eu”. Na puberdade, dá-se finalmente o desenvolvimento da libido, completando o desenvolvimento do indivíduo que se torna adulto. A libido é reprimida ou sofre complexas transformações pelas regras impostas pelos pais e demais modelos ideais. Oswald de Andrade ilustra a teoria freudiana com sua própria experiência; o olhar que o adulto realiza sobre sua infância não evoca nostálgicamente um paraíso perdido, mas reúne imagens que são usadas como instrumentos de autorrepresentação os quais não deixam, em nenhum momento, de refletir o adulto consciente de seu papel renovador. Um sujeito, portanto, para quem lembrar não visa somente à descrição do passado, mas que, ao retomar este passado, deseja contar a sua história no presente. E é nesta condição que o autobiógrafo ousa afirmar-se.

A presença da fé católica era um fato na vida de seus pais e as práticas religiosas faziam parte da infância do menino: novenas, missas, solenidades católicas envolviam seu cotidiano. Era nas igrejas que se acostumava ao ritmo cantado das ladainhas e ao incenso das naves. É evidente que, por causa da educação religiosa, os “brinquedos do sexo” poderiam representar o tormento da culpa: “Tinha medo de ser surpreendido e sofrer uma repreensão. Mas de fato, no meu íntimo não acreditava em pecado.” (ANDRADE, 1976, p.8) O olhar do autobiógrafo não abandona a tendência em dar uma nova dimensão aos impulsos eróticos da criança que está sendo construída em sua narrativa. A rememoração das primeiras experiências do prazer sexual traz a impressão de que o escritor deseja ultrapassar as barreiras da própria criação dada pelos pais e das convenções sociais da época.

Em sua infância, assuntos relacionados ao sexo eram proibidos ou não explicados. Para eliminar um enigma tão perturbador como o “de onde vêm os bebês”, sua mãe faz uma extraordinária concessão com o seguinte esclarecimento: “O filho nascia de fato na barriga, mas vinha a parteira e cortava pelo meio o inchaço, depois costurava tudo e a mulher sarava, tendo a criança ao lado.” (ANDRADE, 1976, p.26) É dentro desta moralidade familiar que se resume a educação sexual do menino Oswald.

Ao avançar na escrita autobiográfica, Oswald de Andrade busca, na evocação das origens, o inventário familiar. As memórias de infância e as histórias de família se confundem. Construindo o romance familiar, o autobiográfico se utiliza do passado da família como estratégia de autorrepresentação significativa. A textura desta lembrança é densa e exige da memória que esta se expanda no tempo e no espaço. O autobiógrafo necessita da recordação voluntária ou involuntária dos casos ouvidos por outras vozes e, sem se importar com sua veracidade, valoriza o fato narrado e inicia um exercício de nostalgia que vem do fundo do baú. A história familiar é uma oportunidade poética na evocação das memórias de

infância. Uma lembrança que chega ao autobiógrafo não como coisa morta, mas viva como um fato presente. São cenas indelevelmente gravadas ou absorvidas em espessas trevas. Ao registrar a trajetória de seus antepassados remotos, o autobiógrafo recorre a lembranças daqueles que fazem parte de seu clã familiar.

E a voz da reminiscência vem de sua mãe, Dona Inês, que, no sofá de palhinha da sala de jantar, narra um pouco de suas histórias remotas:

Falava sempre da família e assim vim a saber que éramos descendentes dos *Fidalgos de Mazagão*. (...) A história da nossa ascendência vinda dos *Fidalgos de Mazagão* ficou como fundamento de nossa secreta herança de bravura e estoicismo. (ANDRADE, 1976, p.19)

Detalhes que possivelmente seriam comprovados pela documentação: “– Está no Southey! – afirmava um tio meu gordo e careca. Estaria no Southey?” (ANDRADE, 1976, p.19)

Num exercício de nostalgia, Oswald de Andrade procura capturar as fábulas de origem dos antepassados de sua mãe como quem deseja ser perpetuado. É no que resta dos relatos de seus pais que ele pode aprender sobre a história das gerações anteriores, e é também nesse arquivo familiar que o autobiógrafo se constrói.

A história dos defensores de Mazagão é reconstruída para satisfazer as exigências do presente. Por isso, para o autobiógrafo, a preocupação com a autenticidade dos fatos não importa, ele tem consciência de que marcar a distinção entre realidade e ficção não faz parte de suas preocupações:

Lenda ou fato? Não importa. Há entre ambos a diferença que vai da verdade à realidade. A verdade é sempre a realidade interpretada, acomodada a um fim construtivo e pedagógico, é a *gestalt* que suprime a dispersão do detalhe e a inutilidade do efêmero. (ANDRADE, 1976, p.19)

O autobiógrafo não deixa de ser um coletor de histórias; estas são um rico material da imaginação ou da realidade que impulsiona o seu projeto autobiográfico e que não descarta a memória compartilhada com outros membros da família:

Isso tudo era o que contava a voz vinda do sofá de palhinha. Realidade? Lenda? Meu primo Paulo Inglês de Souza, que sempre confirmara a nossa nobre origem, dizendo que pertencíamos a uma dessas famílias a quem Dom José “dera o Amazonas” em paga do devotamento guerreiro às armas de Portugal em África, agora tem-se mostrado hesitante nas suas pesquisas genealógicas, não encontrando uma ligação direta de nossa gente com o grupo de exilados. Parece que não há o nosso nome entre os párias do século XVIII. Talvez tenha havido uma ascendência feminina. Seja ou não, foi esse o suporte moral que nos legou a tradição avoenga. (ANDRADE, 1976, p.21)

Do que restou da fidalguia veio a origem amazonense de sua família. É dos eventos que ocorreram com os antepassados maternos e dos diversos caminhos e descaminhos de seus membros que o autobiógrafo, à medida que recompõe a história da família, vai compondo a sua própria história. Sua mãe ainda contava, com grande ânimo, vários episódios do desembargador Marcos Antônio Rodrigues de Sousa, avô materno de Oswald que se honrara

em lutas cívicas pela moralidade e pelas causas liberais. As memórias são capazes de ressaltar vidas comuns, figuras alçadas da realidade, e que, pela evocação exaltada, transfiguram-se em importantes personagens literárias.

Seus avós, “de um e outro lado, eram personagens de lenda, capazes de afrontar sem medo todos os perigos.” (ANDRADE, 1976, p.16) O relato cheio de heroísmo das origens épicas de sua família materna cede lugar à “origem feudal” e decadente da família paterna vinda de Minas Gerais.

Grande afazendado em Baependi, Minas, meu avô Hipólito José de Andrade tivera terríveis lutas com escravos. E arruinara-se, parece que em grande parte devido a uma tragédia de ciúmes, pois tendo ele tido uma aventura com D. Águeda, minha avó – uma autêntica Nogueira – abandonara toda a assistência que lhe dava nos trabalhos da fazenda e isso o teria descontrolado. Contava-se também que, numa escritura de terras, ele fora roubado pelos próprios irmãos. (ANDRADE, 1976, p. 12)

Foi da estrutura patriarcal e latifundiária mineira que se originou seu pai e daquela se erige também a identidade familiar do autobiógrafo. Há a necessidade de Oswald de Andrade conhecer a herança, o orgulho do encadeamento de gerações, o caráter de seus membros, com seus defeitos e suas qualidades. Em um artigo intitulado “Carta a Monteiro Lobato”, assim Oswald de Andrade resume sua própria linhagem: “Eu vinha dos açoites do mar, com quatro séculos de aventura transcontinental, onde minha gente travou conhecimento, na África e na Amazônia, em Minas e no Ceará, com secas, jacarés, adamastores e meirinhos.” (ANDRADE, 2004, p.51-52) Esta é a história dos grupos familiares que formam o tronco da árvore genealógica do escritor.

Os perfis familiares que brotam dos fatos pretéritos, que foram repassados ao menino e se prolongam até o adulto, impulsionam a escrita de quem deseja construir uma autoimagem. O autobiógrafo desenrola o fio da trama familiar e neste vínculo genealógico subjaz, também, uma necessidade de encontrar a brasilidade em suas próprias raízes.

Na galeria dos personagens de sua família, sobressai o irmão de sua mãe, o escritor Inglês de Sousa, autor de *O Missionário* e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Herculano Marcos Inglês de Sousa possuía ótima reputação na família, e este fato faz com que, ao anunciar seu desejo de seguir a carreira literária, Oswald de Andrade não sofra nenhum desagrado por parte dos pais. Segundo o autobiógrafo: “Sendo ele um literato, não sou mal essa palavra em casa, quando muito cedo, eu me declarei também disposto a escrever.” (ANDRADE, 1976, p.9) Graças ao tio Inglês de Sousa, que, além de escritor era grande advogado, autor do Código Comercial da época e deputado e líder da bancada federal do Pará, “Ser literato não constituía, portanto, no seio de minha gente, vergonha nenhuma nem compromisso algum com a existência em carne viva que tem fatalmente que ser a de quem escreve.” (ANDRADE, 1976, p.10) No texto intitulado “Dois emancipados” e reunido

em *Estética e política*, o escritor reafirma a admiração que tem pelo tio: “Do escritor do Pará, eu, particularmente, conservo uma lembrança afetiva. Foi o primeiro grande homem que conheci pessoalmente.” (ANDRADE, 2011, p.100)

A figura exemplar do tio-escritor faz com que a vocação literária de Oswald de Andrade seja bem assimilada pela família. Na adolescência, o tio continua incentivando sua trajetória de escritor através das longas cartas e de convites de hospedagem no seu palacete do Rio de Janeiro. Inglês de Sousa é referência fundamental nas recordações do autobiógrafo; ao selecionar sua figura, Oswald deseja compor uma história em que o importante não é saber quem foi o escritor Inglês de Sousa, mas, sim, como o autobiógrafo se tornou escritor. É também nesta evocação que se está construindo uma identidade narrativa.

Ao observarmos a presença do intelectual Inglês de Sousa na vida do sobrinho Oswald de Andrade, podemos estabelecer um diálogo com uma passagem presente na prosa autobiográfica de Pedro Nava – o seu relacionamento com o tio Antônio Salles. É na companhia deste tio que o autor de *Balão Cativo* inicia-se no universo da literatura. Antônio Salles foi fundador de periódicos, líder da Abolição, propagandista da República, escritor que publicou alguns livros de poemas parnasianos e um romance naturalista, *Aves de Arribação*, além de ter a capacidade de transformar simples fatos do cotidiano em invenção. A admiração que Pedro Nava nutria pelo tio vem de seu perfil de homem letrado e de sua fascinante biblioteca: “Nunca eu tinha visto tanto livro como na biblioteca do meu tio.” (NAVA, 2012, p.238) O tio dava ao sobrinho estímulo e liberdade para ler, conforme o autor confessa: “O que ele mandava é que eu lesse. O que fosse. Livro. Revista. Jornal. Até catálogo de telefone. Tudo era sagrado porque tudo era letra impressa. Foi assim que eu li.” (NAVA, 2012, p.237) Rememorando o fabulário familiar, vemos que há, nas duas narrativas autobiográficas, um personagem paradigmático que oferece um começo que é força decisiva para a construção de um destino literário.

Em *Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe*, o primo Paulo, filho de Inglês de Sousa, também é um personagem familiar que aponta para seu futuro de escritor, numa situação que beirava, ao mesmo tempo, a gravidade e a ironia. Paulo também queria ser literato e, aos onze anos, em viagem aos parentes paulistas, confessa que estava escrevendo “suas obras completas” e um conto intitulado “O fantasma das praias”. Era a história de uma moça que havia “morrido do peito” em São Vicente e que aparecia ao noivo numa praia deserta. Essa história deslumbrou o menino Oswald e, quando o primo retorna ao Rio de Janeiro, Oswald, sorrateiramente, se aproveita do assunto e escreve o “seu” “O fantasma das praias”, admitindo: “É esse plágio o marco inicial de minha vida literária” (ANDRADE,

1976, p.10) Nesta e em outras passagens, Oswald de Andrade nos oferece uma narração picaresca de sua infância. Assim, o autobiógrafo constrói o início de sua vida de escritor nesta cena em que revela o plágio literário, ao mesmo tempo em que delineia um menino que traz indícios do temperamento maroto que marcaria sua personalidade adulta.

Ao acompanharmos o fio da trama familiar, vemos que chega um momento em que novos rumos são lançados à narrativa. O grupo familiar que exalava fidalguia acaba se dissolvendo: por questões de herança, a família de sua mãe se desfaz e as gerações que se seguem mantêm-se cautelosamente afastadas. O escritor confessa: “A nossa geração integrara-se na consciência capitalista que gelara os velhos sentimentos da gente brasileira.” (ANDRADE, 1976, p.4) Ao rumar para o passado em busca de suas raízes, o escritor percebe que há um tipo de grandeza que a sua geração já não pode contemplar. Não há mais relações familiares extensivas de laços de parentesco complexos. O estilo de vida patriarcal de famílias grandes e gregárias é substituído por um estilo de vida pequeno-burguês. A decadência familiar abalou as estruturas tradicionais que nos meios rurais se encontravam mais afeitas à concepção patriarcal. O autobiógrafo constata que o que restou de sua grande família foram encontros nos enterros onde os parentes se informavam sobre as doenças, os partos, as transações. É nesta trajetória melancólica que o escritor vivencia uma nova configuração familiar: “Nossos pais vinham do patriarcado rural, nós inaugurávamos a era da indústria.” (ANDRADE, 1976, p.5) Entre as duas gerações, o autobiógrafo retrata a existência da anterior que começa a se decompor e uma outra que se anuncia, formada por ele e seus primos. Desta forma, o autobiógrafo testemunha um fato importante: a transição da ruralidade para a industrialização. A queda de prestígio do antigo sistema agrário e a ascensão de um novo tipo de senhores – os industriais urbanos –, vão indicar os novos rumos da sociedade brasileira na qual Oswald de Andrade estava inserido.

As reminiscências tomam um novo rumo ao trazer a representação dos lugares por onde Oswald de Andrade passou ou habitou. Os lugares da memória são uma estratégia privilegiada na construção das memórias oswaldianas. A história vai sendo ampliada na tentativa de reconstruir o espaço vivido. O primeiro lugar da recordação é a primeira viagem, feita aos seis anos, ao Guarujá, ficando hospedado com sua família no Hotel de la Plage. Daquele tempo, imprimiu-se na memória do autobiógrafo, como se fosse uma tela, a imagem do balneário paulista: “era o recanto marítimo que reunia as elites de calção comprido que banhavam as pundonorosas canelas e dissimulavam as bundas, ante o mar rancoroso e verde, onde se erguia em frente a Ilha da Moela.” (ANDRADE, 1976, p.9) Quando Oswald de Andrade rememora, as figuras que frequentavam a praia usando um vocabulário chulo e

caricaturesco, observamos que tal representação burlesca se realiza sob as condições ideológicas do escritor que não abandona, no momento da escrita, sua postura irônica e crítica com relação ao comportamento da elite brasileira. Percebemos que, em vários momentos, suas experiências modernistas constituem-se em força decisiva na elaboração de suas memórias.

Na visita ao Guarujá, a evocação marítima também instiga suas recordações sexuais: “Há também a lembrança de um brinquedo sexual frustrado, com um menino, junto a um monte de areia.” (ANDRADE, 1976, p.9) A rememoração de suas impressões sexuais é o caminho frequentemente percorrido pelo autobiógrafo para a revelação da imagem que constrói de si. Esta ação se insere na narrativa como se o autobiógrafo quisesse desafiar as barreiras da moralidade social de sua época de criança.

O lar era profundamente católico: seus pais se ocupavam boa parte do tempo com as orações e promessas aos santos de sua devoção. Assim, as festividades religiosas preenchem um espaço mágico dos lugares de infância de Oswald de Andrade. Era em Pirapora e em Aparecida do Norte que, ao lado dos pais, o menino realizava viagens cujo percurso era tão difícil como no século XVI:

Saíamos muito cedo. Descíamos do trem na estação de Barueri e aí vinha nos buscar uma estranha condução que se compunha de carros de boi e cavalos. Eu ia de carro de boi com mamãe, papai a cavalo e o séquito de comadres, compadres, parentes e servidores, de qualquer modo. Interrompia a marcha da caravana uma parada em Parnaíba e daí longamente atingíamos Pirapora. (ANDRADE, 1976, p.14)

E na cidade permaneciam, às vezes, mais de uma semana, pois

O bulício festeiro, as danças no barracão, os leilões de prendas e as solenidades da Igreja, era tudo uma série ininterrupta de músicas e cantos que deslumbravam os olhos num renovado espetáculo popular. (ANDRADE, 1976, p.14)

Com exceção dessas viagens, Oswald de Andrade não tem, na infância, grandes deslocamentos no espaço, vivendo sempre na cidade paulistana. A primeira casa da lembrança é a grande casa de esquina da rua Barão de Itapetininga, numa São Paulo pacata e bucólica de poucas construções, onde prevalecia o casario baixo e acanhado, com um ou outro sobrado de um só andar e as praças estreitas e irregulares. São Paulo com seus bondes de tração animal e os tálburis estacionados no Largo da Sé. Na pacata rua Barão de Itapetininga todos se conheciam e as pessoas ficavam conversando nas janelas ou sentadas nos jardins. Assim descreve Oswald de Andrade a São Paulo de sua infância:

O viaduto mirrado, de ferro, ligava o bairro onde morávamos ao centro da cidade, à rua Direita, por onde se ia à Sé. Por debaixo da estreita ponte, floriavam canteiros de lírios na chácara enorme da Baronesa de Tatuí. Havia estudantes no Largo de São Francisco, onde se erguia um casarão conventual que era a faculdade de Direito. (ANDRADE, 1976, p.11)

A estrutura metálica do Viaduto do Chá, assim chamado porque ali havia uma plantação de chá na chácara da Baronesa do Tatuí, permite a ligação entre os pontos da cidade. A princípio, cobra-se um pedágio para atravessar o viaduto, mas é o pai de Oswald de Andrade, vereador naquela época, que, junto com outros “denodados munícipes”, acaba com a cobrança, criando o trânsito livre pelo viaduto.

Era nas noites sossegadas que se ouvia o apito dos “urbanos” e, aos poucos, a criança ia aprendendo a conhecer a topografia da cidade em que vivia. Ao mesmo tempo, o autobiógrafo nos conta a história de São Paulo. Na medida em que a cidade é o elemento de motivação das recordações do escritor, ela parece deixar de ser um simples cenário para tomar ares de personagem com as descrições de suas ruas e ladeiras, e do surgimento das primeiras mudanças que vão transformar a morna cidade provinciana. Cada espaço revisitado é suficiente para desencadear um processo de recordação que pode trazer de volta uma São Paulo inimaginável nos dias atuais.

Aos oito ou nove anos, Oswald de Andrade deixa a casa confortável da rua Barão de Itapetininga e muda-se para a casa que ficava no alto da ladeira da rua de Santo Antônio. O narrador constata: “A casa era de dois lances, mas muito inferior à outra. Dava a impressão de que tínhamos empobrecido” (ANDRADE, 1976, p.18) Desta casa, o menino não tem boas recordações; sua tia viera morar na casa vizinha e, nas mãos dos primos Marcos e Wolgrand, Oswald passou por maus momentos: “ambos faziam de mim uma sofrida peteca. Enfiavam-me na enorme açafata de roupa suja, chamavam-me de *nufu doido* não sei porque, inventavam, enfim, diabólicas partidas contra minha débil segurança.” (ANDRADE, 1976, p.19)) Oswald de Andrade descreve que o primo Walgrand “era um demônio autoritário” e que tornava seus dias de infância um tormento. A violência relatada durava até que sua mãe, “informada, tropejava duma das janelas laterais do prédio uma ameaçadora descompostura contra os valdevinos.” (ANDRADE, 1976, p.19)

Era das janelas da casa que o menino avistava uma cidade ocupada por antigas chácaras: “Da janela lateral de nossa sala de jantar eu avistava as copas das árvores da chácara do Conselheiro Ramalho, na Consolação, que desciam até a atual Avenida 9 de julho.” (ANDRADE, 1976, p.21) Suas memórias oferecem um passeio por um lugar que ainda desconhece o crescimento vertiginoso que em pouco tempo tomaria conta da cidade.

A pequena habitação burguesa também dava para a grande chácara arborizada que ocupava um quarteirão inteiro e pertencia ao rico Fernando de Albuquerque, que fazia grandes viagens aos Estados Unidos e de lá trazia engenhosas novidades. Nesse universo americanizado, o menino Oswald foi apresentado ao fonógrafo:

A casa de Fernando de Albuquerque encheu-se de luzes e de gente. Eu estava ali quieto, ao lado de meu pai quieto. Dessa cena guardo a noção de que mesmo as coisas espantosas nunca me espantaram. Encaixo tudo, somo, incorporo. (ANDRADE, 1976, p.25)

O espírito devorador é, assim, convocado pelo narrador, que, ao narrar suas experiências, incorpora sua postura antropofágica. O trecho funciona como demonstração daquilo que o escritor apregoou em seu discurso modernista e libertador. E esta postura, no momento da escrita, torna-se um elemento profundamente relacionado com as suas experiências infantis.

No meio da apresentação da invenção de Thomas Edison, um senhor, ao aproximar-se do disco, protagonizou uma cena hilariante ao prometer em alto e bom som: “ – Doutra vez eu trago a flauta!” (ANDRADE, 1976, p.25) Essa frase ficou por muito tempo na memória de Oswald de Andrade, que com ela fez a tradução de tudo que representava o que ele denominou de “filosofia de malogro”. O flautista perdeu-se entre as imagens do passado, mas o autobiógrafo levou esta frase consigo como um ensinamento: “senti que a vida oferecia inúmeras ocasiões como essa em que alguém, na hora de brilhar, notava que não tinha trazido o instrumento do êxito. E prometia adiando a esperança: – Doutra vez eu trago a flauta!” (ANDRADE, 1976, p. 25) Desta forma, todas as vezes em que Oswald de Andrade se sente alijado de uma situação, alheio a tudo o que se passa à sua volta, ele traz o episódio à superfície. Exemplificando, temos, em sua narrativa autobiográfica, a passagem em que, aos vinte anos, sente-se alienado do momento político que vivia a Revolta da Chibata. Ele justifica a sua atitude perante o fato político, rememorando a situação vivenciada na infância:

Incriminava-me em monólogos terríveis, por não estar à testa da revolução em que sentia uma luta justa e heroica. Mas, ignorando tudo que se passava e completamente alheio à política nacional, lembrei-me que, dessa vez não tinha trazido a flauta. (ANDRADE, 1976, p.53)

O adulto escritor retira das experiências da infância cenas que, através do exercício da escrita autobiográfica, vão justificar suas posturas ideológicas ou as atitudes que assumiu perante a vida. O presente mistura-se com o passado, pois é a mão do narrador experiente que está reconstruindo seu tempo de menino.

À “flauta esquecida” de Oswald de Andrade, podemos unir outro relato, como o de Graciliano Ramos em *Infância*. Apesar dos contextos diferentes e das situações diversas, as duas evocações possuem em comum o fato de, ironicamente, terem se transformado numa lição de vida. Em suas memórias, Graciliano Ramos se recorda de uma cena de menino com as filhas de Seu Nuno, as moças “que tinham o vezo de afirmar o contrário do que desejavam.” (RAMOS, 2009, p.203) Estas moças elogiam o seu “paletó cor de macaco”: examinam o pano e o acabamento e consideram seu feitio admirável. A princípio, o menino

fica envaidecido, mas logo percebe que as moças, na verdade, zombavam de seu paletó mal acabado. No entanto, ele não se sente ofendido: “Longe disso: julguei curiosa aquela maneira de falar pelo avesso, diferente das grosserias a que me habituara” (RAMOS, 2009, p. 204) O adulto autobiógrafo retira desta recordação a postura que possui diante de seu fazer literário – a completa ausência de vaidade: “Ainda hoje, se fingem tolerar-me um romance, observo-lhe cuidadoso as mangas, as costuras, e vejo-o como ele é realmente: chinfrim e cor de macaco.” (RAMOS, 2009, p.204) Graciliano Ramos se constrói diante da doçura sarcástica com que as moças falavam de seu paletó. O autobiógrafo elabora uma autoimagem na ironia do “jogo de palavras que encerrava malícia e bondade” (RAMOS, 2009, p. 204) que vinha das vozes das moças.

É nos episódios selecionados que os autobiógrafos buscam se constituir não só como personagens, mas como alguém que faz de sua própria vida uma história coerente com o presente em que está narrando.

A infância de Oswald de Andrade é marcada pela expansão da economia cafeeira que promoveu a prosperidade paulista. Na representação do espaço, o escritor seleciona um acontecimento que representou um símbolo de desenvolvimento na cidade de São Paulo: as primeiras linhas de bondes elétricos, que fizeram com que os antigos veículos puxados a burros desaparecessem para sempre. O grandioso empreendimento trazido pela companhia canadense *Light* fomentava a curiosidade da população pelo “misterioso negócio de eletricidade”, que, mesmo antes da inauguração, já enchia as ruas da pequena São Paulo de fios e postes e dava à cidade um aspecto de revolução. Quando “O veículo amarelo e grande ocupou os trilhos no centro da via pública” (ANDRADE, 1976, p.36), tal feito tornou-se o grande acontecimento que trouxe ares de modernidade à cidade, que ainda convivía com acendedores de lampião que passavam com suas varas acendendo os acetilenos da iluminação pública. Enquanto reconstitui o seu passado, o autobiógrafo também apresenta um painel da vida brasileira do início do século XX. Deste modo, o bonde elétrico representa uma inovação que se estende para outros elementos que começam a aparecer na cidade como sinônimos de avanço e de modernidade. O bonde mudou a paisagem, deixando antever um sentimento generalizado de progresso e velocidade. Esse flagrante de transformação espacial foi o embrião de uma nova ordem urbana. Aos poucos, a cidade viu desaparecerem as marcas de seu casario e de suas chácaras.

Pode haver muito de permanência no fato de Oswald de Andrade ter morado em São Paulo por toda a sua vida, mas há muito de mobilidade em sua ânsia de acompanhar as transformações e exaltar o emergente progresso urbano.

Longe de ser um relato nostálgico e autocomplacente, a representação do mundo infantil de Oswald de Andrade nos mostra muito de solidão. Depois das descobertas sexuais, o autobiógrafo nos apresenta sua segunda descoberta, a de ser filho único: “Soube cedo que era filho único, que perdera um irmãozinho que não me lembro de ter conhecido.” (ANDRADE, 1976, p.8) Assim, brilha sozinho entre seus pais e as poucas pessoas que faziam parte do círculo doméstico. É também na solidão da casa silente e calma com a ausência de crianças que, segundo o memorialista, surge sua vontade de viver afastado de tudo. É na casa vazia que o menino ensaia seu projeto de escritor: “Nas noites quietas, meus pais deitavam-se cedo. Eu procurava, sentado à mesa, ensaiar num caderno a minha nascente literatura sem motivos.” (ANDRADE, 1976, p.22) O ambiente amoroso proporcionado por uma mãe zelosa que vivia a tutelá-lo em todas as suas aflições e dores não vai combater a sensação de “orfandade” que o acompanhou até a maturidade. Os pais são apresentados como figuras extremamente preocupadas com os deveres religiosos. O seu quarto de filho único é dividido com o oratório, a custódia de prata e o Espírito Santo, diante do qual a mãe permanecia por horas rezando pela família. Seu quarto era o “quarto do santo” cheio de litografias de santos de todos os feitios. “Entre os santos enquadrados floria a figura cretina e conjugal de São José, pela qual me tomei de surdo e invencível sentimento de oposição.” (ANDRADE, 1976, p.26) As reminiscências de Oswald refletem a concepção de mundo do adulto que escreve: assim, os objetos litúrgicos perdem a aura sagrada. Valores que estavam enraizados em sua infância são reacomodados e, agora, trazem a marca da ironia característica do escritor. A sua formação religiosa funciona como um artefato de autorreflexão e sustenta a identidade de alguém que vive um dilema entre a fé e o materialismo. Desta forma ele desenha, através das memórias de infância, o itinerário do adulto que, manipulando ou deformando antigos dogmas religiosos, vai dando forma, no momento em que escreve, à narrativa de si.

Oswald de Andrade, em “Autorretrato”, depoimento a Paulo Zingg que faz parte de *Os dentes do dragão*, define-se como “sentimental, inquieto e agrário”. O agrário corresponde às suas origens, já comentadas anteriormente, e que neste depoimento parece reafirmar a marca de nobreza que delinea a trajetória de sua família:

(...) originalmente, sou agrário de Portugal e Espanha, com escalas pelo Norte da África (Mazagão), Amazonas e Pará (Óbidos) e Minas Gerais. Do lado paterno, sou quinto neto do bandeirante paulista Tomé Rodrigues Nogueira do O', fundador de Baependi. (ANDRADE, 2009, p.122-123)

Os retratos dos antepassados saltam dos túmulos e adquirem ares de personagens de ficção. Mas a evocação exaltada cede espaço para uma realidade em que a era da fidalguia dos ascendentes vicentinos se converte na decadência da estirpe.

A visão épica do passado transforma-se num retrato de gente amena e comum. E vemos a história de seu pai ser construída a partir da ruína da família. Em busca de melhores oportunidades, o pai abandona a família mineira e vai tentar a vida em São Paulo, onde encontra ambiente para trabalhar. A migração é um acontecimento decisivo na história da família paterna. Estabelecido em São Paulo, o pai faz com que toda a família também se mude para a nova cidade. Assim, “As tias trouxeram a escravaria que restava. E foi do aluguel de escravos que a família se alimentou e manteve por algum tempo.” (ANDRADE, 1976, p.11) Com quase quarenta anos, o pai junta-se a um sócio e abre um pequeno escritório de corretagem; e é nesta posição que encontra o futuro sogro, o desembargador Marcos Antônio Rodrigues de Sousa, que, doente e velho, mas já com bastante intimidade com o corretor, propõe que ele se case com sua filha Inês. E “foi assim que, da apresentação à intimidade, ele se tornou o esposo de D. Inês.” (ANDRADE, 1976, p.12)

Seu pai era recatado, vivia para o lar e para o trabalho de corretagem de terrenos da Vila Cerqueira César, mas nunca se esqueceu do tempo de afazendado em Minas Gerais. Nos tempos de mocidade fora tropeiro, atividade nobre no interior mineiro; lá, ele conduzia tropas de burros acompanhado de escravos. Este moço, filho de latifundiários, também fazia versos: “Li diversas vezes quadrinhas suas em números antigos e perdidos do jornal *O Baependiano*.” (ANDRADE, 1976, p.31) Ao reconstituir a história paterna, Oswald deseja, por um instante, buscar os alicerces da própria trajetória. A atividade literária do pai é lembrada pelo autobiógrafo como se este, além dos terrenos da Vila Cerqueira César, fosse o herdeiro de um fazer literário.

Ao evocar uma visita a Lambari, o autobiógrafo diz que o pai sente-se à vontade por entre atalhos, morros e caminhos perdidos; e Oswald percebe que, em sua “velha saudade do mato”, o pai era marcado pela frustração de uma existência urbana longe das terras mineiras. Numa cena emblemática, encontramos o pai de Oswald comprando varas de pescar na venda que ficava em frente à escola do menino. Enquanto esperava pelo filho, comprava não só varas de pescar, mas o sonho de retornar à terra natal. É o olhar do adulto que traduz o gesto paterno:

Hoje, sinto que eram sinais da sua frustração. Frustração de homem do campo, de rapaz criado na largueza de Minas Gerais, entre pescarias e caçadas e que tendo um negócio a liquidar esperava para seus últimos dias a graça de voltar ao silêncio grandioso dos rios. (ANDRADE, 1976, p.28)

O pai, na saudade do passado, leva o autobiógrafo a refletir que “As varas de pescar de meu pai ficaram em minha memória como um símbolo de sua frustração ansiada.” (ANDRADE, 1976, p.28) O revestimento poético da cena relembrada faz com que o trabalho da memória de infância não seja apenas o registro de um tempo passado. Graças à

reconstituição deste passado, no presente, é possível ao autobiógrafo entrar em contato com uma outra realidade. Uma realidade que só o momento da escrita é capaz de celebrar. A busca de uma imagem precisa parece inútil, pois não há apenas uma imagem do pai e sim várias, nas quais as mais novas abafam naturalmente as antigas.

Em uma de suas entrevistas reunidas em *Os dentes do dragão*, Oswald de Andrade esclarece: “A perda do colo materno deflagrou em mim o escritor e o homem.” (ANDRADE, 2009, p.373) E, assim, define suas memórias como “um livro edipiano”. Na procura de si mesmo, ele não deixa de expor a forte relação com a mãe, morta durante sua primeira viagem à Europa em 1912. Sugestivamente, o escritor escolhe o seguinte subtítulo para suas memórias – *Sob as ordens de mamãe* – lembrando o desvelo com que ela sempre o tratou. Ao resgatar seu tempo de infância, observamos a importância que o escritor confere à figura materna. O adulto recorda a dedicação de Dona Inês, sempre disposta a fazer as vontades do filho único.

O autobiógrafo busca pela memória e encontra, como se fossem dois retratos pregados na parede, recordações de sua mãe. Como se saltasse das molduras, a primeira imagem surge da voz de quem, deitada no eterno sofá de palhinha, conta os casos de uma infância vivida no longínquo porto de Óbidos, no Amazonas. A outra imagem é a de uma senhora gorda, baixa e de cabelos ralos e grisalhos, diante do oratório doméstico, da vela votiva e das imagens de santos de todos os tamanhos.

A criança solitária vive a monotonia de um lar em que a presença de Deus era um fato constante. Para sua mãe, cabia à Providência Divina a intercessão e solução de todos os problemas terrenos. A religiosidade impregna sua infância, pois é a santa moral católica que preside os dilemas da família:

Deus existia e acabou-se! Existiam e agiam também os santos. Santo para tudo. Nas trovoadas, Santa Bárbara e São Jerônimo, esse terrível asceta da alta Idade Média. Santa Luzia para o mal dos olhos, Santa Clara contra a meteorologia, etc. Quando uma barata surgia no soalho, gritava-se por São Bento. São Bento protegia contra as feras. Todo esse dicionário do totemismo órfico presidiu e explicou o mundo ante meus olhos infantes. (ANDRADE, 1976, p.33)

Extremamente católica, a mãe cria o menino Oswald envolto nos deveres religiosos, os quais vieram a influenciá-lo profundamente. Devota de São José, com orgulho, ela faz de seu filho anjo de procissão e encontra a felicidade suprema quando o menino é sorteado para ser Imperador do Divino. O autobiógrafo descreve a satisfação de sua mãe: “Minha mãe nunca se sentiu tão comovida e orgulhosa em sua vida e meu pai, suando na corretagem e na venda dos terrenos, pagou, grato, as despesas da festa.” (ANDRADE, 1976, p.27) Mas o fervor católico vivenciado na infância é questionado pelo adulto:

(...) os sacrifícios exigidos por mamãe, a abstinência de carne, terços inteiros rezados de joelho, guardas chatíssimas de Santíssimo, tudo acrescentava à antipatia por aquele culto cheio de sermões horrorosos, missas maçantes e confissões paliativas. (ANDRADE, 1976, p.45)

Os acontecimentos selecionados mostram a atitude anticonvencional do adulto que escreve. Oswald de Andrade exercita nas memórias sua permanente oposição às instituições que considera arcaicas. A carga religiosa se mostra através de uma tensão entre o vivido na infância e a reflexão do adulto. Cabe ao adulto digerir os fatos vividos no passado. Tal visão é confirmada no ensaio “Do órfico e mais cogitações”, em *Estética e Política*:

E na infância se insere a reflexologia da prece. Eu não me admiraria de ver um ateu rezar, isto é, repetir o murmúrio que os lábios maternos lhe ensinaram diante das lamparinas votivas e dos pesados oratórios de outrora. Quando tudo foge, a alma descansa na ilusão consentida. (ANDRADE, 2011, p.459)

Na infância, o menino encontra um universo protegido pelo amor materno e pela fé católica. Essa proteção vai gerar o que ele denomina de “sentimento órfico”. Tal sentimento se torna o ponto nevrálgico de suas memórias. O adulto combativo e descontente com o mundo em que vive reelabora seus sentimentos religiosos, pois já não lhe cabe o que foi vivenciado na infância. Deste modo, confessa que vive uma “Crise de catolicismo mais do que de religião, pois tendo da Igreja a pior ideia, nunca deixei de manter em mim um profundo sentimento religioso, de que nunca tentei me libertar. A isso chamo eu hoje sentimento órfico.” (ANDRADE, 1976, p.44)

Oswald de Andrade busca os valores que lhe ensinaram na infância, mas é no presente que procura dar novos significados a estes valores. Em seu projeto autobiográfico, parece deglutir os acontecimentos do passado para a construção de um novo *eu*. Por esse ângulo, tais ponderações nos levam a perceber que a sua postura na escrita autobiográfica se constrói através da sua filosofia antropofágica. Na devoração estaria a metáfora da necessidade de reconstrução do vivido, e é deste modo que o escritor dá legitimidade às suas memórias.

Ampliando os limites da casa materna, surge um elemento espacial relevante: a escola. Em suas memórias, quando Oswald de Andrade dedica-se à infância, pouco explora os espaços fora dos limites da casa. Ele não se descreve como “um menino de rua”; ao contrário, é recolhido em sua casa ou nas brincadeiras no quintal que encontramos a maioria das reminiscências infantis do narrador. De modo natural, o primeiro espaço público vivenciado pelas crianças costuma ser a escola. Para o menino que, supostamente, vive “pregado à barra da saia da mãe”, como se dizia tempos atrás, a escola é um espaço desafiador para quem não está acostumado ao convívio com um grupo estranho ao familiar.

Aos seis ou sete anos, Oswald de Andrade é matriculado na Escola Modelo Caetano de Campos, primeira escola normal do Estado de São Paulo. O narrador lembra com simpatia

das primeiras mestras, porém destaca o professor ateu Seu Carvalho, que protagonizou uma cena inusitada: “...ele tivera a audácia de afirmar em aula que Deus era a Natureza.” (ANDRADE, 1976, p.17) O ateísmo do professor é rapidamente denunciado pelo menino à sua mãe e, então, ela o retira daquele “antro de perdição”. Segundo o autobiógrafo, este fato surge na narrativa como uma “salvadora denúncia” e percebemos que a escola não se revela acolhedora, o que é confirmado quando o escritor se refere ao comportamento dos coleguinhas de turma: “O que eu detestava não era o apressado e teso spinozista Seu Carvalho. Eram os meninos que me chamavam de *curumiro*, porque eu denunciara um que por pouco não esmagava meu dedinho no portão de ferro.” (ANDRADE, 1976, p.17)

A escola não é o ambiente seguro da casa dos pais. A cena selecionada mostra uma experiência envolta em agressões, insultos e intimidações. Recuperar os primórdios de sua educação escolar é lembrar de fatos desagradáveis que fazem com que a criança não tenha o desejo de frequentar a escola. Pouco inclinado para as práticas esportivas, o menino “gordinho e refratário” fugia constantemente das aulas de ginástica, bem como das solenidades e festas em que, uma vez, quiseram obrigá-lo a recitar poemas à professora. Esta situação é lembrada pelo escritor em “Modernismo”, texto que faz parte de *Estética e política*:

Na Escola Modelo Caetano de Campos, com sete anos de idade, incumbiram-me de recitar para a professora uma versalhada, feita por um poetaastro do Nordeste que se hospedara em casa de minha tia Carlota. Eu fiz um escândalo. Chorei, berrei e não me exibi em público. O que me importava era minha casa e minha mãe. Fora dessa dupla tutela me sentia um inútil.” (ANDRADE, 2011, p.190)

Num quadro assim descrito, o aborrecimento do menino tímido devia ser grande. Ele, no entanto, conseguia escapar das aulas com uma estratégia burlesca: “Eram os horários cheios de que eu conseguia escapar com ânsias de vômito na saída matinal para a aula – Oswaldinho está doente! – Lá ia eu para a cama em vez de ir para a escola.” (ANDRADE, 1976, p.18)

Mas, ao descrever esses primeiros tempos de escola, uma lembrança menos amarga permaneceu em sua memória. É nos versos do Hino à Proclamação da República que ouvia na escola que o adulto autobiógrafo encontra elementos que evidenciam uma de suas principais preocupações e objeto constante de reflexão:

Mas alguma coisa ficou de imenso em minha alma de criança, daquele edifício limpo, branco, higienizado. Foi o canto dos alunos que me embriagava. As vozes claras cantavam confusamente a palavra Liberdade. E diziam:

“Das lutas, na tempestade,
Abre as asas sobre nós.”

Esse clarão presidiu até hoje a toda a minha vida. Como poucos, eu conheci as lutas e as tempestades. Como poucos, eu amei a palavra Liberdade e por ela briguei. (ANDRADE, 1976, p.18)

A consciência do memorialista faz com que o menino, enquanto personagem, mesclasse com o adulto, e é dessa mistura que ele tem o crivo crítico para enxergar com os “olhos

livres” tudo que ocorre em sua volta. O escritor, ao refazer o mundo infantil em que viveu, não abandona uma característica extremamente relevante, que é seu ideal de liberdade. Assim, o *eu* que narra, quando trata das impressões causadas pelos acontecimentos revividos pela memória, faz com que estas experiências se ampliem, trazendo uma imagem que só é possível no presente: de um homem e sua sincera devoção à liberdade.

Com a criação do Ginásio de Nossa Senhora do Carmo, dos irmãos maristas franceses, sua mãe imediatamente matricula o filho nesse estabelecimento. Ali começa, então, uma segunda fase escolar na vida do escritor. O relato desse tempo mostra o menino ainda em conflito e, mais uma vez, seus colegas de escola são mal lembrados: “Os meninos maiores me apalpavam afrontosamente, espiavam-me por cima, na privada. Davam-me cacholetas por causa do lanche enorme que minha mãe preparava.” (ANDRADE, 1976, p.27) O narrador ficou pouco tempo no colégio: “Não suportei por muito tempo o ambiente do ginásio marista. Não me lembro de ter aprendido aí grande coisa.” (ANDRADE, 1976, p.27) Esta escola também não lhe deixou boas recordações. Diante das situações de dificuldades, convence sua mãe a retirá-lo do ginásio e a estudar com a improvisada professora D. Matilde Rebouças. Deste modo, o menino recupera o seu espaço, livrando-se das desventuras do “mundo público”. A escola, repleta de gente estranha e ameaçadora, era um mundo cujas portas se abriam para o sofrimento. No caso de Oswald de Andrade, um sofrimento amenizado pela possibilidade de realizar seus estudos com a senhora Matilde:

E tanto fiz e bordei que consegui que me retirassem do edifício feio e triste da Rua do Carmo, para passar os dias fazendo exercícios caligráficos e praticando poucas letras em casa de D. Matilde (...). Sozinho num gabinete silente, eu me sentia muito melhor e mais feliz do que em meio da canzoada do colégio, nos seus recreios poeirentos e ruidosos, nas suas aulas pálidas e inexistentes.(ANDRADE, 1976, p. 28)

É com alívio que o menino retorna ao “mundo privado” da casa silenciosa. O mundo do colégio era tão nebuloso que ele não consegue recuperar seu processo de alfabetização: “Não sei dizer como me alfabetizei.” (ANDRADE, 1976, p.28)

Um pouco mais amadurecido, o narrador é matriculado no Ginásio São Bento, onde passa a estudar todas as disciplinas, agora com professores leigos. Nessa escola o autobiógrafo se detém com mais descrições. As passagens cômicas, as situações de dificuldades, os desafios da aquisição de saber são enfocados com mais detalhes. E nos primeiros anos no novo ginásio já não se sente tão desconfortável. Enfim, o narrador tem a chance de uma experiência escolar mais relevante. Como se acompanhasse o crescimento do menino, que se aproxima da adolescência, o espaço escolar também se amplia, bem como um traço de sua personalidade:

O ginásio tinha salas amplas e claras que me lembravam o ambiente da Escola Modelo Caetano de Campos. Enfim, era outra coisa estudar ali do que ficar no amontoado de promiscuidade e sujeira do Ginásio do Carmo. Apesar disso, *fiquei sendo logo o engraçado da turma (...)* (ANDRADE, 1976, p.38 – grifo meu)

Desta escola, seleciona o episódio com o professor Knuppell, descrito pelo narrador como se o homem fosse a caricatura de um militar de guerra: “um professor teutônico, pré-nazista, de peito empoadado, purista e autoritário. Sua figura marcial invade o ginásio e tomara assento em todas as posições.” (ANDRADE, 1976, p.38) Sentindo-se perseguido pelo mestre – pois seu pai tivera uma questão judicial em que o professor fora patrono de um adversário – e aproximando-se o fim do ano, com seus exames finais, Oswald vê o professor autoritário transformar-se numa ameaça de reprovação; o aluno capricha nos estudos, decorando todos os conteúdos da cartografia brasileira e se encaminha para o exame oral: “Na hora em que ia ser oferecido em sacrifício à ferocidade do professor, a sala de exame se encheu de colegas. Todo mundo queria assistir ao sádico espetáculo. Tirei o ponto. ‘Portos de Segunda Ordem’.” (ANDRADE, 1976, p.39)

O professor, contrariando seu “esforço decorador”, o surpreende com o pedido de realizar uma estranha viagem cartográfica, que nomeasse os portos de segunda ordem do Rio Grande do Sul até a Bahia. O aluno começa bem, por Torres, chegando a Parati, até que esbarra na sua “pobre e mal exercitada memória cartográfica”. E exclama, por fim: “– Rio de Janeiro!” O seu erro gera a euforia:

Foi uma gargalhada geral. Era o que ele esperava. Gritou:
 - Rio de Janeiro! A Capital da República, porto de segunda ordem! Vou expulsá-lo da banca!
 Mais morto do que vivo, eu respondi:
 - Desci para ir de barca a Niterói!
 O estrépito da classe atingiu o delírio. Vermelho, *Kinipel* gesticulava:
 Ponha-se daqui! (ANDRADE, 1976, p.39)

Triunfante, os colegas o carregam pelos braços, desfilando pelos corredores do ginásio. Acabado o exame, é aprovado pela banca, mesmo com nota baixa e com o voto contrário do professor Knuppell. O que parecia beirar o trágico vira comédia, mostrando uma situação *nonsense* típica de seu modo de composição, do tom de anedota adotado por um Oswald crivado pela experiência modernista. Anos mais tarde, o escritor comenta no texto “Sol da meia-noite”, em *Ponta de Lança*, que o episódio foi “Uma luta desigual, onde um Davi de calças curtas que, num grito interior e orgânico de autodefesa, encontra uma inesperada saída para estarrecer o didata monstruoso que o procura esmagar.” (ANDRADE, 2004, p.119)

É no Ginásio São Bento que começa a cultivar suas primeiras amizades: o italianinho Ponzini e a figura desregrada de Lúcio Veiga Filho, entre outros. O mundo do colégio era, fundamentalmente, masculino e o foco narrativo se desvia, agora, para a vida sexual dos

alunos. É com irreverência que o escritor destaca o que ele considera como seus “primeiros amores platônicos”:

Umás nádegas redondas e plasticamente perfeitas, costumavam ingenuamente levantar-se em minha frente, sob calças colantes e curtas. Era Adolfo, melhor aluno da turma, que diziam vestir roupas vindas da Inglaterra. (...) Surpreendi-me amando esse filho de um líder católico, riquíssimo, que morava num palacete em Higienópolis e era diretor da Companhia Paulista de Estradas de Ferro. (ANDRADE, 1976, p.40)

O que podemos resgatar dessa cena são os elementos constantes da personalidade oswaldiana: o adulto que escreve não abandona a irreverência, a ironia e o exercício da blague no momento em que recria o passado. A cena é descrita sem nenhum pudor e a atitude provocadora do autobiógrafo permeia toda essa passagem. Adolfo, que é objeto de desejo também de outros colegas, não corresponde às investidas de ninguém: “Pertencendo a uma velha família católica não admitia a menor brincadeira e quem o bolinasse levava uma boa unhada, além da queixa ao Diretor.” (ANDRADE, 1976, p.40)

Mas havia outra “beldade” na escola: o colega Francisco de Paula.

Gordinho, corado, este era sensível aos agrados, mas, insinuado por mim, deu uma bofetada pública num bolinador. Apesar dele manter acesas minhas primeiras esperanças machas, nunca consegui levá-lo para um passeio solitário ao Ipiranga ou à Penha.(ANDRADE, 1976, p.41)

O traço caricatural é convocado para a reconstituição das figuras dos colegas. As situações pitorescas, em sua maioria irônicas, são o que melhor avivam os personagens da escola. Na relação com os colegas, o autobiógrafo destaca um lado em que estão presentes as pilhérias e as trapaças. Seu colega João Ítalo Chile Brasil Ponzini é o que melhor representa este tipo. Filho de um vendeiro, aproveita-se da distração paterna para avançar no dinheiro que ficava na gaveta da venda. Exibia esse dinheiro em classe e oferecia sorvete e sanduíches aos colegas. Em uma situação, “Gabou-se um dia de ter levado de bonde até o Ipiranga o polpudo Francisco de Paula.” (ANDRADE, 1976, p.41) E o narrador confessa: “Não o enchemos de pancada, graças ao prestígio de suas moedas.” (ANDRADE, 1976, p.41) Isto revelava a chave do êxito e dos métodos do colega Ponzini: “Com ele a corrupção ganhava minha classe. Moedas tilintavam no seu bolso.” (ANDRADE, 1976, p.41) Com essa mentalidade, quebravam-se os valores morais que o narrador presenciava em sua casa e que supunha serem eternos. Ponzini “Detinha tudo em suas mãos – a cola, a cumplicidade e o reto dos colegas bonitos.” (ANDRADE, 1976, p.42) É desta forma, pelas situações hilárias, que o escritor comenta os métodos de persuasão usados pelo colega, o qual se resumia a ser “o devastador das virtudes que nos tinham criado.” (ANDRADE, 1976, p.41)

Talvez este modo curioso de o autobiógrafo traçar o perfil dos colegas demonstre que, na composição do relato, seja seu desejo ironizar a própria formação dada pela escola. Se é notório que a escola simboliza um espaço em que as práticas educativas levam à formação do

ser humano, o que se percebe na descrição de Oswald de Andrade é que o escritor faz prevalecer um traço deformado nas relações estabelecidas com seus companheiros, e que esta atitude, provavelmente, está ligada à sua necessidade de exercer uma atitude questionadora diante da vida.

Entretanto, no meio deste quadro, há um professor que, quando o autobiógrafo olha para trás, provoca uma mudança no tom da narrativa. Não é uma recordação ressentida e sim uma admiração o que encontramos na figura amiga do professor Gervásio de Araújo. Diferente de outros professores de português, que consideravam péssimas suas composições escolares, o professor de literatura Gervásio de Araújo anunciava calorosas referências ao seu nome e às suas composições: “Ele declarava, mostrando as minhas composições, que eu possuía uma decidida vocação literária e que, como escritor, saberia honrar meu país.” (ANDRADE, 1976, p.46) Estimulado com a opinião do mestre, o autobiógrafo confessa que: “O professor Gervásio de Araújo veio decidir da minha vida intelectual. Talvez deva realmente a ele ser escritor.” (ANDRADE, 1976, p.43)

O narrador aproxima-se do professor Gervásio de Araújo, que o aconselha a ler *Os miseráveis*. O livro indicado pelo mestre ganha destaque. Assim ele confessa o resultado desta leitura: “(...) ler *Os miseráveis* de Victor Hugo bateu na tecla íntima que eu alimentava em relação à questão social” (ANDRADE, 1976, p.13) A obra de Victor Hugo vai ao encontro de sua nascente preocupação com as causas sociais. O importante desta cena é que ela confere sentido à trajetória que o autobiógrafo deseja trilhar. Ele se identifica com o livro como se esta leitura representasse as inquietações do sujeito que escreve em face de uma sociedade que ele considerava desigual.

É nesse momento que o menino intensifica o gosto pela leitura e começa a fazer sua tímida biblioteca. A necessidade de adquirir livros foi bem aceita pela família e, apesar das dificuldades, sua mãe, sempre disposta a fazer as vontades do filho único e a incentivá-lo a ser escritor, atende aos seus pedidos:

Meu pai passando uma época de restrições teve, no entanto, que atender aos rogos de minha mãe que apontava a necessidade de eu ler para vir a escrever. Breve estava comprando na grande livraria da cidade, que era a Casa Garraux, na Rua 15. Enveredei por tragédias gregas, peças de Shakespeare e Maeterlinck. (ANDRADE, 1976, p.44)

Para a mãe, que via no filho um possível sucessor do irmão, o escritor Inglês de Sousa, o ato de ler se torna condição necessária à futura vocação. Mas, antes desta fase, o autobiógrafo cita os livros que marcaram sua infância: *Espumas flutuantes*, que seu pai lhe deu e do qual confessa ter gostado, apesar de não ter entendido nada; o volume anônimo de *Carlos Magno e os doze pares de França* que, com sua narrativa gloriosa de heróis

invencíveis, deixou o menino deslumbrado e o fez emprestar o livro a todo mundo, fato que o adulto autobiógrafo comenta em entrevista a Marcelo Tavares, de *O Estado de Minas*: “Como tenho a desastrada mania de querer que os outros gostem do que leio e admiro, emprestei o livro a uma comadre de minha mãe e até hoje!” (ANDRADE, 2009, p.152) Já mais crescido, encantou-se com *A ilha misteriosa* e toda a obra de Júlio Verne, que segundo o autobiógrafo, “encheu minha vida, povoou meus dias e minhas noites.” (ANDRADE, 1976, p.29)

Apesar das diferenças existentes entre histórias escritas e histórias orais, podemos dizer que também preencheram seus dias e suas noites as histórias contadas por sua mãe. As aventuras do Amazonas, seus rios, seus bichos e os perigos da selva funcionam como cenas de leitura para o autobiógrafo que narra:

Aventuras de sucuris que esmagavam homens bêbados, de onças passeando à noite na folhagem do cacauá, de jacarés defendendo seus ovos, de negros fugidos que voltavam de madrugada para assaltar as senhoras, enchem minhas noites da Rua de Santo Antônio.(...) Do Amazonas tudo desaparecia ante a selva e suas feras. (ANDRADE, 1976, p.15)

A mãe, que nasceu no Amazonas e foi criada em Pernambuco, traz dessas terras diversas histórias que, supostamente contadas de modo entusiástico e apaixonado, seduziram o menino Oswald. Resistindo ao esquecimento, ela se recordava daquela época, e é provável que incorporasse um pouco de ficção às aventuras de sua estirpe portuguesa. O autobiógrafo, ao rememorar, aproveita essa lembrança para uma reelaboração intelectual, pois à memória das histórias que recebeu na infância ele acrescenta as suas interrogações fundamentais a respeito da cultura e da história brasileiras.

Além das histórias maternas, outros “casos do mato” vinham da parte de seu pai para alimentar o imaginário do menino Oswald. O pai narrava as aventuras de quem, nas “caçadas perigosas, era incumbido de cutucar com um bambu as onças que se acolhiam às árvores sob a canzoada em delírio.” (ANDRADE, 1976, p.15) Vinham também de Minas, para somar-se a esse manancial narrativo, as fábulas clássicas das tias e das criadas da casa. Essas mulheres tiveram a tarefa de oferecer ao menino “um resto de folclore místico, com sacis, assombrações e mulas-sem-cabeça e muito caso de escravo.” (ANDRADE, 1976, p.15)

Esse acervo de histórias, que lhe foram transmitidas pela oralidade, deixou marcas no autobiógrafo, que confessa: “De qualquer lado, para onde girasse minha curiosidade de criança, alimentavam-na do mais rico material da imaginação e da realidade brasileira.” (ANDRADE, 1976, p.15)

As cenas escolhidas do passado revelam a intenção do autobiógrafo, no presente, de resgatar os elementos vivos do fabulário familiar que fizeram parte de sua infância. A experiência desse contato com o mundo maravilhoso de enredos, personagens, gente e bichos,

mais do que um encanto para o menino, revelou-se também como um documento vivo de costumes e mentalidades, reafirmando o propósito do escritor em buscar pelas raízes da cultura brasileira.

O autobiógrafo, em sua viagem pretérita, busca pelo menino que foi. Recriado pelo presente, vai encontrá-lo na casa sempre silenciosa. As recordações de Oswald de Andrade remetem à representação de uma criança que está sempre sozinha na casa vazia. No entanto, tal experiência não parece ser negativa para o adulto que escreve: “Lembro-me com saudade dessa solidão da casa da Rua Santo Antônio. Mesmo nos domingos eu preferia não sair, não ir ao Velódromo que era perto, na Rua da Consolação (...)”. (ANDRADE, 1976, p.21) Essa experiência vivida deixou marcas no adulto: “Nisso talvez se fundamente a minha contínua vontade de viver afastado de tudo, apesar dos inúmeros *raids* que fui e sou obrigado a realizar na vigência de minhas lutas infundas.” (ANDRADE, 1976, p.21)

Na casa sossegada se evidencia uma nova experiência para o menino Oswald: é noite, e seus pais já estão recolhidos ao quarto desde cedo. Entre livros e cadernos, lá está o menino, sentado à mesa da sala de jantar, escrevendo sua iniciante literatura. De repente, o copeiro João Justino da Conceição rompe o silêncio noturno com uma revelação importante: “– Eu sei como é que faz filho! Não é passarinho que traz, nem vem do céu. O homem tira a coisa dele e põe na coisa da mulher e depois nasce a criança!” (ANDRADE, 1976, p.25-26) A novidade do copeiro mulato deixa o menino atordoado. Sabemos que os assuntos do sexo sempre foram omitidos pela família, de tal forma que o menino se mantinha ingênuo diante de tais questões. Ele não se sente convencido com a novidade e, incrédulo, pede detalhes ao copeiro, que explica: “– Sai uma água grossa do homem e outra da mulher. É gostoso!” (ANDRADE, 1976, p.26)

Segundo o escritor, o esclarecimento desta questão causou-lhe o maior trauma de sua vida escolar: “Até hoje ficou marcado em mim esse choque que derrubava inteira a santidade do sistema familiar. Era inadmissível que isso tivesse acontecido em relação à gente direita, a meus pais, meus avós.” (ANDRADE, 1976, p.26) O mistério resolvido fez cair por terra seu idealizado mundo infantil: “Desde então, o mundo para mim perdeu uma perna, ficou manquejando.” (ANDRADE, 1976, p.26) A teia protetora materna esvaiu-se com as novidades sexuais trazidas pelo copeiro. Agora, a santa moral que presidia os destinos da sua família beirava o cinismo.

Se, no passado recuperado, o fim da inocência é dramatizado com a descoberta inquietante do ato sexual, é no presente que, ao selecionar o episódio, o narrador sinaliza para a possibilidade de o acontecimento evocado representar um rito de passagem. A imagem

gravada na memória e ativada pelo autobiógrafo – a de um menino gorducho e contido por sua mãe – será suplantada, em breve, por outra que dará continuidade ao inventário de si mesmo.

5.3 Meus Verdes Anos

No Engenho Corredor, situado a dois quilômetros da pequena vila paraibana de Pilar, na várzea do rio Paraíba, a 03 de junho de 1901, nasceu José Lins do Rego⁸. Filho de Amélia do Rego Cavalcanti e de João do Rego Cavalcanti, o menino foi criado pelo avô materno, o “coronel” José Lins Cavalcanti de Albuquerque após a morte de sua mãe e o afastamento de seu pai, que passara a viver em outro engenho. É nas experiências vividas no Engenho Corredor, no início do século XX, que o autobiógrafo encontra as fontes para reconstituir os fatos que são narrados em suas memórias. O que José Lins do Rego escolhe para contar está presente no *locus* representado pelo engenho do avô. Em tal espaço se faz a construção de sua identidade narrativa. A infância e o engenho são presenças vivas tecidas na mesma trama. É nessa simbiose que se dá o reconhecimento de si mesmo, pois é dentro da realidade do Engenho que ele busca os instrumentos de sua autorrepresentação.

Sendo descendente de uma família tradicional da aristocracia rural nordestina, o menino que emerge em *Meus Verdes Anos* tem sua realidade reinterpretada por um narrador que faz com que o universo dos engenhos de açúcar, com seus senhores latifundiários, a casa-grande, e tudo que está a sua volta, sejam elementos importantes na elaboração de sua escrita de si, pois essa camada de vida também renasce quando o autobiógrafo rememora o passado. Ao recriar sua vida de menino, o escritor incorpora às estratégias de representação da própria infância a história das relações patriarcais presentes nas estruturas rurais do Nordeste açucareiro. Através da experiência cotidiana do menino, revela-se o rígido sistema patriarcal dos senhores de engenho, que traziam seus domínios fundamentados num círculo familiar de amplas dimensões. Além dos membros da família, tal círculo era formado pelos ex-escravos, empregados, agregados e protegidos. Tudo controlado de modo autoritário pelo senhor de engenho, que agia como se fosse o chefe de uma pequena pátria. Essa imagem restaurada por José Lins do Rego pode ser comparada ao argumento de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*:

Nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terras não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes, caprichosa e despótica. O engenho constituía um organismo completo e que, tanto quanto possível, se bastava a si mesmo. (HOLANDA, 1995, p.80)

⁸ O local de nascimento de José Lins do Rego é contestado por Nestor Pinto Figueiredo Júnior em *Onde nasceu José Lins do Rego, afinal?* Para o autor, José Lins do Rego nasceu no Engenho Tapuá, em São Miguel de Taipu, na Paraíba, indo para o Engenho Corredor somente após a morte de sua mãe.

Nas memórias de José Lins do Rego captamos que, ao reconstituir as primeiras experiências da infância, o escritor projeta em sua subjetividade a estrutura social do nordeste agrário e patriarcal vivenciada na infância. De tal forma que incorpora à sua identidade as figuras humanas, as paisagens, os objetos e os fatos ocorridos. É na articulação desses eventos que ele se dispõe a contar os anos iniciais de sua existência passados no Engenho Corredor.

Em entrevista a Francisco de Assis Barbosa para a revista *Diretrizes*, em 1941, o autor comenta um pouco da vida de menino que é recriada em suas memórias:

Eu tinha nove meses quando minha mãe morreu. Até os quatros anos fui criado por Tia Maria. Ela se casou, e Tia Naninha passou a tomar conta de mim. A casa do engenho era grande e triste. Meu avô pouco comunicativo, minha avó cega e minhas tias que não sabiam contar histórias. (REGO apud BARBOSA, 1991, p.58)

O escritor que relembra sua história parece bastante consciente de que deseja expor aquilo que se estabelece a partir do presente do adulto em direção ao passado infantil. É deste modo que ele mobiliza a memória: a serviço da construção de sua autofiguração.

O autobiógrafo alia-se à memória enquanto componente temporal de identidade, e se detém na autoimagem de um menino que vai sendo construída sob um ponto de vista pouco favorável. Ele elabora uma narrativa calcada nos dias melancólicos passados no engenho do avô. O menino cresce num ambiente entremeadado por muitas perdas: a morte da mãe, a ausência do pai, os casamentos das tias e a perda do canarinho Marechal. Nesse sentido, as sucessivas orfandades fazem com que este sentimento de perda se aproxime de um sentimento de “paraíso desfeito”. No depoimento do escritor, presente no prefácio de *Meus Verdes Anos*, ele explica as sensações e sentimentos que permeiam seu projeto autobiográfico:

Chamei de verdes anos os tempos da minha primeira infância. E em livros de memórias procurei reter tudo o que ainda me resta daquela “aurora” que para o poeta Casimiro fora a das saudades, dos campos floridos, das borboletas azuis. Em meu caso as borboletas estiveram misturadas a tormentos de saúde, a ausência de mãe, a destemperos de sexo. E tantos espantos alarmaram os meus princípios que viriam eles me arrastar às tristezas que não deviam ser as de um menino. A vida idílica se desviava em caminhos espinhentos. (REGO, 2002, p.29)

Se a criança de Casimiro de Abreu corre atrás das “asas ligeiras das borboletas azuis”, vemos a inversão do sonho romântico do poeta na visão de José Lins do Rego. Seus dissabores e frustrações fazem com que as “asas das borboletas” se transformem em “asas de vampiro”. Sua infância recriada traz a marca do temor à morte, da nostalgia do amor materno, dos limites impostos pela asma, da angústia sexual e da solidão. Experiências, enfim, de um período de vida que o autor, ironicamente, denomina de seus “verdes anos”. É nesse sentido que ele sustenta a evocação memorialista. O escritor, considerando o distanciamento temporal evidente em que se encontra no presente da enunciação, direciona a seleção e a depuração do

vivido e reconstitui as experiências pessoais da infância. O roteiro desta reconstituição é que vai, intencionalmente, reinventar “o menino de engenho” que o autobiógrafo foi.

As memórias de infância *Meus Verdes Anos* foram publicadas em 1956 pela Editora José Olympio, apenas um ano antes da morte do autor, ocorrida em 12 de setembro de 1957. Com a publicação das memórias, revelou-se o quanto o substrato de seu romance de estreia, *Menino de Engenho*, é autobiográfico. Nesta obra, notamos que a narrativa é realizada a partir do desdobramento de suas reminiscências. O ensaísta Silviano Santiago comenta, de forma categórica, a ocorrência deste fato: “Se Lins do Rego não tivesse escrito no final da vida *Meus Verdes Anos*, não teríamos certeza de que a ‘ficção’ de *Menino de Engenho* era tão autobiográfica.” (SANTIAGO, 1989, p.30) Não nos deteremos em apresentar questões teóricas a propósito dos elementos autobiográficos que se sobressaem em *Menino de Engenho*, o que muito já foi comentado pela crítica. Reafirmamos, apenas, o quanto a presença de componentes memorialistas nesta obra faz com que se tornem tênues as barreiras entre os discursos da memória e da ficção em José Lins do Rego.

Mas, se a matéria-prima é comum, é notório que o autor tenha escrito as obras com objetivos inteiramente distintos. A respeito disso, assim o crítico José Aderaldo Castello refere-se à intenção inicial de José Lins do Rego, na produção de *Menino de Engenho*:

Ao iniciar a elaboração do romance *Menino de Engenho*, José Lins do Rego não pensava realmente em fazê-lo. Desejava, como ele mesmo confessou, traçar a biografia de seu avô, o velho José Lins que era para ele o tipo representativo de senhor de engenho, expressão legítima do patriarcalismo rural da região açucareira do nordeste. Ou, então, imaginou escrever um romance, cujo primeiro capítulo fixaria a experiência da infância. Mas a intenção foi alterada, involuntariamente, porque as possibilidades do biógrafo eram na verdade do romancista e o romancista é muitas vezes o instrumento apenas de forças que se acham escondidas no seu interior. E o velho José Lins passa a ser recriado na figura de José Paulino, o senhor do feudo de Santa Rosa, através das imagens e impressões do neto menino, bem vivas na memória do romancista. (CASTELLO, 1961, p.122-123)

Já em *Meus Verdes Anos*, os fatos e episódios são evocados através da memória de um sujeito que deseja construir uma autoimagem como se realizasse uma estética de sua existência:

Fiz livro de memória, com a matéria retida pela engrenagem que a natureza me deu. Pode ser que me escape a legitimidade de um nome ou de uma data. Mas me ficou a realidade do acontecido como o grão na terra. A sorte está em que a semente não apodreça na cova e que o fato tenha o pobre brilho do fogo fátuo. É tudo o que espero dos ‘verdes anos’ que se foram no tempo, mas que ainda se fixam *no escritor que tanto se alimentou de suas substâncias*. (REGO, 2002, p.30 – grifo meu)

Além de recompor o tempo passado, parece-nos que o escritor, em *Meus Verdes Anos*, deseja mostrar como as diferentes experiências da infância contribuíram de uma forma decisiva para a sua criação literária, pois é nos fatos vividos que estão as fontes de sua literatura. A escrita memorialista talvez queira legitimar que o sujeito que escreveu *Menino de*

Engenho seja o mesmo que passou a infância em um engenho de açúcar no interior do nordeste brasileiro.

Nas memórias, José Lins do Rego reconstitui a infância no período dos nove meses até, aproximadamente, oito anos, às vésperas de sua ida para o colégio interno. Elegendo cenas em que se coloca envolto em intensa melancolia, o autobiógrafo seleciona o que deseja narrar a partir daquilo que lhe causou profundas tristezas. São as experiências traumáticas que sustentam seu discurso memorialista. Para erguer o painel da infância no engenho de açúcar, ele recria um menino aterrorizado pela doença, pelas experiências sexuais precoces e, principalmente, pela morte. Esses três fatos marcam o itinerário de suas memórias.

A lembrança dos acontecimentos passados nas memórias de José Lins do Rego se processa, em muitos momentos, apoiada nas imagens que lhe chegam através dos sentidos. Conscientemente, as sensações se transformam em estímulos para a rememoração. A riqueza dessa percepção amplia o universo da memória. Pois os dados transmitidos pelos sentidos são recuperados no presente e misturam-se aos detalhes de sua experiência pretérita. A narrativa se destaca quando provém das mais fortes sensações que são plenamente assumidas pelo autobiógrafo que rememora. Citemos, como exemplo, a seguinte passagem:

Pela manhã (guardo nos sentidos o aroma doce que o tempo não conseguiu destruir) toda a cozinha cheirava. As urupemas de açafroa chegavam da horta para uma negra separar as flores. E toda a cozinha cheirava como um bosque. (REGO, 2002, p.38)

O autobiógrafo se faz representar acompanhado das suas sensações. A percepção sinestésica do mundo exterior é intensa. E deste modo que ele impulsiona as memórias. A consciência desse processo de utilização da lembrança faz com que o cheiro, o gosto e o tato misturem-se às evocações. A conservação das imagens vem da força das sensações manifestadas no decorrer da narrativa memorialista como se os sentidos fossem postos a serviço da reconstrução do passado.

Ao contrário das memórias de Graciliano Ramos, Oswald de Andrade e Cyro dos Anjos, José Lins do Rego, ao iniciar suas memórias com a primeira lembrança, escolhe um acontecimento que não coincide com o despertar de sua consciência, ou seja, uma lembrança armazenada por sua própria memória. Ele seleciona um fato que não pôde resgatar sozinho. É a partir do relato dos outros que o autobiógrafo encontra suporte para a produção de sua escrita. Para a recuperação das lembranças ele recorreu, provavelmente, à ajuda de narrações familiares. Não foi uma lembrança direta, e sim uma imagem formada a partir de descrições que outras pessoas fizeram do fato. Pessoas que recordaram, para ele, os eventos que viveu. Na tarefa de reconstruir esse tempo de lembranças escassas e escorregadias, o autobiógrafo se apoia na memória tomada de empréstimo. A construção do *eu* se faz por meio do intercâmbio

com o outro. Ao evocar seu passado, José Lins do Rego recorre a lembranças de testemunhas que fizeram parte de sua comunidade afetiva, pois a primeira lembrança que dá início à trajetória autobiográfica refere-se a um passado muito remoto, anterior à capacidade da memória se relacionar às ideias, aos fatos e às coisas entre si. Ao relatar sua mais distante lembrança, observamos que os fatos foram evocados por testemunhas. A reconstituição do passado só pôde acontecer com o auxílio das lembranças de outras pessoas. Essa evocação das origens, tomada da mais tenra idade, é a imagem comovente de sua mãe que agonizava:

Tanto me contaram a história que ela se transformou não minha primeira recordação de infância. Revejo ainda hoje a minha mãe deitada na cama branca, a sua fisionomia de olhos compridos, o quarto cheio de gente e uma voz sumida que dizia:

- Maria, deixa ele engatinhar pelo chão para eu ver.

Pus-me a engatinhar pelo chão de tijolo e a minha mãe sorria e eu ouvia o choro convulso da minha tia e uma voz grossa:

- Ela está morrendo.

Aí tudo parou. (REGO, 2002, p.31)

O passado “trabalhado” pelo sujeito que narra faz com que esta cena seja uma maneira particular de evocação. A mãe de José Lins do Rego não é representada de forma semelhante à mãe protetora de Oswald de Andrade e, muito menos, à mãe agressiva e distante de Graciliano Ramos. A figura materna é anunciada por sua ausência. Uma ausência causada pela morte. Se é possível constituir uma memória da mãe do autobiógrafo é porque esta memória se constrói na ausência. Uma vida interrompida tão cedo faz com que palavras deixem de ser ditas, movimentos fiquem por se completar. Pode-se dizer que a morte destrói as expectativas, esperanças e alegrias. É diante da morte de sua mãe que a vida do menino começa a ser desenhada. Na conservação dessa imagem, o autobiógrafo recria uma criança que já traz a marca do sofrimento causado pelo contato com a morte. Quando ressuscita detalhes de momentos difíceis parece que, mesmo centrado no presente, deseja assinalar que narrar é também sofrer e a memória dolorosa se faz através de outras recordações:

Bem perto da ‘moita’ ficava uma puxada, espécie de telheiro onde guardavam os carros e as carroças de serviço. Lá estivera por muitos anos a liteira que trouxera minha mãe doente para morrer em casa do pai. Fazia-me medo, como se fosse um caixão de defunto. Viera minha mãe do Engenho Camará nos braços dos negros, quase morta, a arder de febre. (...) Os moleques trepavam na liteira e aquilo me doía. Era como se fosse o túmulo de minha mãe. Era a morte que estava ali. Não queria olhar para aquele traste todo desbotado. (REGO, 2002, p.43)

Mesmo sendo a morte um desfecho inerente à vida, desejamos mantê-la à distância. Sabemos que essa postura está relacionada ao medo que a ideia da morte nos traz ou o quanto de dor e sofrimento nos causa a perda de pessoas queridas. Mas se a morte, identificada com tantas aflições, é um destino incontestável, não deixa de ser uma perda muito difícil de evocar quando se trata de pai ou mãe. O fato de a morte da mãe do narrador estar localizada na primeira infância contribui para o caráter doloroso de sua narrativa. Se ele resgata este fato, o faz com plena consciência da importância dessa imagem na construção de seu relato. Em

certo sentido, o que ele deseja com essa primeira lembrança é marcar o acontecimento que determina seu destino: a orfandade. É com essa experiência que o autobiógrafo pretende conscientemente construir sua narrativa. Na leitura que ele faz do passado, a morte é presença constante. Este é um acontecimento evocado várias vezes em suas memórias. Imediatamente após narrar a morte da mãe, o autobiógrafo traz à lembrança um outro contato com a morte; agora, a do primo Gilberto, o sobrinho querido do avô, que morre ainda rapaz. Ao reconstituir este episódio, parece que o autobiógrafo deseja realçar o quanto a morte é parte integrante de sua primeira lembrança. E, entre as névoas espessas da memória, esse acontecimento vem acompanhado de uma imagem bastante funérea: o menino deitado ao lado do corpo inerte do primo:

O mundo da infância penetra em névoas espessas até que outra vez me sinto deitado na cama com o primo Gilberto. Ele estendido, de olhos fechados, imóvel como se estivesse num sono profundo. Escuto um grito na porta:
– O menino está na cama com Gilberto! (REGO, 2002, p.31)

A narrativa avança insistindo no caráter nefasto das primeiras lembranças. Seu avô, não tendo filhos homens, criara o sobrinho para ser seu sucessor, o homem da família. Uma forte impressão guardada de sua infância foi a morte fulminante do primo:

O primo Gilberto, que fora criado pelo meu avô, tinha morrido a instantes numa dor de lado. Podia eu ter os meus quatro anos, mas estas recordações ficaram muito vivas, pegadas à minha lembrança. Lembro-me do chão do quarto ainda com areia para cobrir o sujo dos vômitos. Ainda estava o defunto quente quando me deitara com ele. (REGO. 2002, p. 31-32)

A cena do primo morto é uma descrição inquietante, uma imagem que o adulto autobiógrafo confessa desta forma: “Ficou-me, porém, do primo morto, pelo resto da vida, uma tão forte impressão que a fisionomia dele se ligava para mim à imagem de Deus. O meu Deus não teria barbas brancas, mas a cara raspada de Gilberto.” (REGO, 2002, p.32)

Sobre a impotência perante a morte, podemos buscar uma contribuição especial no pensamento de Edgar Morin: “O conceito de morte não é a morte: está vazio como uma noz oca” (MORIN, s/d, p.261) Num mundo de fatos, a morte “corrói o seu próprio conceito, corrói então os outros conceitos, mina os pontos de apoio do intelecto, derruba as verdades, niiliza a consciência. Corrói a própria vida, liberta e exaspera angústias privadas.” (MORIN, s/d, p.261) Única coisa de que se tem certeza, a morte é um fenômeno que só é conhecido em experiência com o outro. A nossa própria morte não podemos testemunhar. Tentamos expressá-la, mas sua percepção dá-se no fenômeno situado no outro, registrado e contado pelos sobreviventes.

Como se quisesse aprofundar a presença da morte em sua vida, outra recordação, em seguida, sobrevém: a morte da prima.

Lili morta. Vivíamos os dois a brincar pela calçada. Corríamos pela horta quando para lá nos levava tia Maria. Quis chorar. Uma dor me entrava pela alma. A primeira diferente daquela das palmadas e dos puxantes de orelha das tias. A negra Pia foi logo dizendo:
 – Lili foi pro céu. É anjo de Deus. (REGO, 2002, p.32)

A perda do outro, a constatação de que os outros morrem, constrói o acervo de suas primeiras lembranças; e, diante desta experiência, o autobiógrafo descreve um menino que é capaz de realizar um prematuro aprendizado:

Já sabia o que era a morte. As negras falavam de minha mãe morta: “Dona Amélia morreu de menino nascido morto.” “Seu Gilberto morreu de dor de lado.”
 Era a morte que me cercava. (REGO, 2002, p.32)

As lembranças mais difíceis de evocar são, certamente, as que dizem respeito à morte das pessoas queridas. A revelação da morte, do aniquilamento da vida: são essas as primeiras imagens selecionadas pelo memorialista para compor a sua infância.

A prima Lili é sempre evocada quando a morte o espreita. Assim, quando o menino testemunha uma outra cena de morte, a imagem da prima lhe vem à memória:

No mês de junho morria muito menino. As chuvas continuadas evitavam o melhor médico da terra que era o sol. Com o rio cheio vi uma vez um dos Targinos atravessá-lo com um tabuleiro na cabeça. Era um filho morto que vinha para o cemitério do Pilar. Corri para não vê-lo. A morte da prima Lili me deixara impedido para ver de perto essas coisas. (REGO, 2002, p.60)

No processo de rememoração é necessário sobrepor ao passado o presente. Os episódios priorizados trazem um claro sentido estratégico que explica o quanto o escritor preenche as suas memórias com a imagética da morte. O medo da morte está presente em muitos momentos da narrativa, bem como na vida do adulto que escreve. Ao relatar uma cena em que o avô se encontra adoentado, o autobiógrafo confessa: “Bubu amofinava. Ficava um menino, com terrível medo da morte *que eu herdei*.” (REGO, 2002, p.123 – grifo meu) A exteriorização do terror da morte não é exclusiva dos sentimentos do autobiógrafo; vemos o avô amedrontado, bem como as tias, que viviam o temor de morrer de parto em cada gravidez. É, por assim dizer, um tema de sua narrativa autobiográfica que faz a tradução de tudo que representa o fim absoluto de qualquer coisa positiva: uma vida, um amor, um projeto. A morte da mãe, do primo Gilberto, da priminha Lili, a morte de parto da tia Mercês são relatos que exemplificam o quanto a morte impregna sua narrativa.

Sabemos que é impossível a evocação completa, pois, quanto mais recuadas no tempo, mais fragmentadas se tornam as lembranças de pessoas e coisas. Ampliando este pensamento, encontramos na produção memorialista de Pedro Nava a seguinte imagem sobre os fatos longínquos ocorridos na infância:

(...) há aqueles que já acontecem permanentes, que vêm para ficar e doer, que nunca mais são esquecidos, que são sempre trazidos tempo afora, como se fossem dagora. É a carga. Há outros, miúdos fatos, incolores e quase sem som – que mal se deram, a memória os atira nos abismos do esquecimento. (NAVA, 1972, p.233)

Desta forma, o processo de rememoração se dá enfrentando o esquecimento que também é inerente ao relato autobiográfico. Assim, a memória que não é totalmente impedida pelo esquecimento se rende ao que se consegue lembrar: “A minha memória se apaga para se acender outra vez com um episódio que quase não sei explicar.” (REGO, 2002, p. 33) O autobiógrafo localiza novas lembranças; entre os contornos das imagens infantis, uma lhe surge, transparente e visível. Então, na memória acesa, um espetáculo chocante se aviva: pela estrada segue um cortejo em que um homem carregando uma cruz era chicoteado por outro. Vejamos a cena:

Vinha pela estrada um zabumba a bater. Todos correram para ver o que era. Vi então um homem todo amarrado de cordas a carregar uma cruz, com outro de chicote batendo nele. Uma mulher de cabelos compridos ajoelhada chorava aos gritos:

– Não mate meu divino filho!

Trazia o homem coroa de espinhos na cabeça e corria sangue do seu lombo nu.

– Não mate meu divino filho! (REGO, 2002, p.33)

O menino está diante da encenação da crucificação e assiste ao momento em que o Cristo é açoitado, uma cena comum nas cerimônias religiosas da Semana Santa. A agonia desta cena perturbadora é uma forte impressão que foi guardada na memória. Sem dúvida, o episódio da flagelação de Jesus reunia elementos de horror para os olhos infantis. O fervor daquela manifestação religiosa lhe traz as consequências terríveis do primeiro ataque de asma:

Quis correr e não tive voz. Sei que a minha tia Maria me carregou do lugar e perdi a fala. Deitaram-me na cama. A cara do homem ensanguentado e os gritos da mãe em agonia me ficaram para sempre. Não saía da minha cabeça aquele quadro. Foi neste dia que me apareceu o puxado que foi a desgraça de minha vida de menino. (REGO, 2002, p. 33-34)

A doença torna-se um outro elemento discursivo em suas memórias. Uma memória reflexa que se encontra inscrita em seu corpo. O temor da doença o angustiava. Os acessos de asma eram comparados aos “piados de uma ninhada de gatos” que cantavam em seu peito. A doença limitava sua geografia, frustrava as suas aventuras e seus prazeres de criança. Tudo era restrito na vida do menino; faziam-lhe mal o vento, o mormaço, o sereno, o sol e a chuva, não tinha o mesmo fôlego dos moleques do engenho para as brincadeiras. O autobiógrafo recorda-se dos meios usados para aliviar a agonia da asma: “O remédio brutal, os vomitórios de cebola sem-sem me estouravam os miolos da cabeça. Deitava-me com os travesseiros altos e não podia dormir.” (REGO, 2002, p.112) E outra imagem desoladora foi conservada:

Os meus ombros se arqueavam, a boca se enchia de fel e as terríveis tosses entravam de noite adentro. Desolava-se a tia. O que era possível fazer, fazia-se. Inventavam remédios que o doente nunca devia saber o que era. Remédios terríveis. Até falavam em fezes de cachorro. (...) Sofria horrores, tinha a impressão que mãos infernais me esmagavam o peito. Fazia esforços à procura do ar, atrás de respiração livre. Era inútil. (REGO, 2002, p.112-113)

Em vão o menino procura o ar para respirar; sujeito aos vomitórios, sente-se arrasado. Com os tormentos da asma, o menino era obrigado a ficar deitado no quarto de janelas arriadas, acompanhado do piado de gatos em seu peito congestionado, e com a testa coberta pelas folhas de pinheiro para abrandar a dor de cabeça. A ânsia de respirar, sem poder, denunciava a fragilidade do corpo. Assim, levava os dias sozinho na companhia de seus pensamentos. Mas a fuga para outros mundos não lhe dava conforto, e sim deixavam-no mais melancólico. Notamos que o escritor não constrói um personagem contemplativo. A experiência relatada é a de uma criança que possui desejos de estar longe das reclusões de asmático e correr pelos campos com os moleques do engenho que tudo podiam. Depois que passavam os acessos de asma, o menino queria recuperar o tempo perdido, mas, com as limitações, não se comparava ao moleque Ricardo, que “podia levar sol e chuva e nada sucederia, tomava banho de rio, montava a cavalo, (...) comia fruta verde sem susto.” (REGO, 2002, p.72) Admirava o moleque Ricardo e o colocava num plano superior aos outros. Como lhe faltava o fôlego, não conseguia acompanhar os moleques do engenho, tinha que ficar fora das brincadeiras, longe dos mormaços, dos serenos e dos chuviscos.

Recordar-se é lembrar de um corpo de asmático. Sublinhamos particularmente este aspecto porque é um importante suporte usado pelo autobiógrafo para a recomposição das memórias de sua infância. A peculiaridade dessa lembrança é uma marca que faz parte de sua história, impregna sua imagem. A seleção desta lembrança faz com que tal evento esteja diretamente relacionado ao sentido que o escritor deseja imprimir às suas memórias.

Mesmo não sendo possível colocar em ordem exata os fatos da infância, o autobiógrafo seleciona cenas em que os ataques de asma eram despertados toda vez que uma experiência traumática surgia em sua vida. Então vemos, mais uma vez, o tormento da asma quando o menino entra pela primeira vez num cemitério:

Botaram o menino na cova, cobriram a terra de rosas, e repicou o sino da capela festivamente. Para anjo só podia haver toque de alegria. O cemitério não era mais que um pedaço de terra com catacumbas brancas. Nada para fazer medo. Voltei para o engenho arrasado. À noite acordei com asma. (REGO, 2002, p.133)

A retomada da ideia de morte com o enterro do irmão de um colega de escola, que morreria de febre, fez com que lhe viesse uma outra lembrança difícil: a morte da prima Lili:

Lembrei-me logo da prima Lili e se apoderou de mim uma espécie de nojo. A minha boca começou a se encher de saliva, e quando entramos na sala e eu vi o menino mergulhado em flores, só com a cabeça de fora, senti-me em ponto de cair ao chão de medo. (REGO, 2002, p.133)

O sofrimento da doença invade seu corpo em outro episódio: o momento em que recebe a notícia do casamento de tia Naninha:

Afinal o fato era aquele: a tia Naninha tinha que se casar. Sofri um choque, vi-me logo sem mãe pela terceira vez. Murchei pelos cantos e a asma se aproveitou para um ataque. Recolheram-me a um quarto de janelas arriadas e passei pelos vomitórios tremendos. (REGO, 2002, p.162)

O mundo da infância é anunciado pelo autobiógrafo sob duas situações-limite: a morte e a doença. O corpo é o suporte de sua subjetividade. O desconforto provocado pela doença e o medo da morte fazem parte da construção de sua autoimagem. No entanto, para compor a sua história, outro elemento de caráter significativo relacionado ao corpo é resgatado na narrativa: a descoberta precoce do sexo.

Imagens primordiais vão sendo evocadas pelo autobiógrafo, que traz à narrativa os fatos que emanam das sensações mais fortes. Vemos, nas primeiras experiências sexuais, o turbilhão de emoções que o menino experimenta nas brincadeiras nada inocentes com os moleques. Ambientadas na casa dos carros, este espaço se torna um verdadeiro palco para as traquinadas. É com a didática dos companheiros do engenho que ele aprende as “pequenas libertinagens”, pois “os moleques sabiam de muita coisa, sabiam demais. E sabiam ensinar.” (REGO, 2002, p.44) Aquela convivência livre, longe da censura dos adultos da casa-grande, excitava seus sentidos:

Na casa dos carros começavam a arder as minhas entranhas. Os moleques se exibiam em atitudes viris, assim como os trabalhadores do sobradinho. Manuel Severino masturbava-se na nossa vista. A princípio me senti diminuído, com vergonha porque não sentia as mesmas coisas. Aos poucos, o calor da vida foi aquecendo as minhas tenras carnes de menino. (REGO, 2002, p.44)

Na representação seletiva do passado, vem à mente do autobiógrafo um conjunto de antigas sensações, detalhes e emoções daquilo que foi vivido. A memória é capaz de revelar aspectos que foram experimentados no passado. Sobrepondo lembranças, o autobiógrafo acrescenta outra imagem que, captada pelo olhar do menino, é resgatada pelo escritor no momento em que escreve. São os detalhes do comportamento instintivo dos animais do engenho que se misturam aos dos trabalhadores do eito:

Víamos ali no curral a impetuosidade dos touros por cima das vacas. A vara vermelha dos bichos à procura de se contentar. Então vai-me chegando à memória, à proporção que escrevo, a conversa dos trabalhadores que vinham do Crumataú para os trabalhos do engenho. Falavam sempre de mulheres. Via-os quase nus no sobradinho do engenho. De brincadeira uns com os outros e com os gestos dos touros, de pernas abertas e membros em riste no deboche, às gargalhadas. (REGO, 2002, p.44)

No desabrochar da sexualidade, as descobertas tendem a ficar mais intensas, e uma outra lembrança é revelada. Acompanhando tia Mercês, que chegara ao engenho para se recuperar do parto, chegam, também, seus primos, Silvino e José. Os primos tinham o mesmo fôlego dos moleques e corriam o engenho de lado a lado. Mesmo sofrendo “o diabo” nas mãos dos filhos da tia Mercês, o menino não deixava de sentir “uma atração de mariposa pelos primos.” (REGO, 2002, p.78) Assim, o autobiógrafo traz para primeiro plano um novo

fragmento do passado. Ele quer revelar “as libertinagens” que os primos e os moleques mantinham com as vacas do engenho:

Havia uma vaca chamada Selada, com defeito na espinha. Quando ia chegando a boca da noite, os moleques corriam com os primos para o fundo do curral. Com pouco mais chegava-se para junto deles a pobre Selada. E começavam a servir-se dela uns atrás dos outros. A vaca não se movia do lugar enquanto Silvino ou Zé Moreira subia no barranco para cobri-la. Depois passei a fazer parte do grupo dos libertinos. (REGO, 2002, p.78)

A vaca Selada era alvo do “passatempo infantil” dos meninos. A experiência relatada fazia parte do comportamento sexual dos homens do campo. Um comportamento que, na narrativa, recebe comentários irônicos de quem frequentava o engenho. Mas a atitude dos meninos parece não sofrer as barreiras da repulsa moral:

Descobriram tudo e os cabras do eito passaram a fazer troça das nossas safadezas. (...) E a vaca Selada passou a ter o nome de Mestra. O fato propagou-se pelos outros engenhos a tal ponto que quando chegavam visitas iam logo no deboche. “Onde está a rapariga dos meninos?” Perguntava o César, escrivão de São Miguel, e dava risadas gostosas. (REGO, 2002, p.79)

O autobiógrafo, em busca de outras imagens, detém-se em novas lembranças e o interesse pelo sexo passa a trilhar um outro caminho. Ele nos conta o episódio da visita da prima ao engenho, e com ela a chegada do amor: “Era de fato o amor aquela vontade de olhar sempre para a prima de cabelos pretos, e amor que se exprimia por uma espécie de ciúme a me atacar quando a via nos afagos com os outros. Nem me lembro do seu nome.” (REGO, 2002, p.84) A lembrança é perdida num momento, mas recuperada em outro: “Abandonara os moleques pela prima. Andávamos de pés no chão. (...) Lembro-me como se fosse hoje.” (REGO, 2002, p.85) A memória fixa o deslumbramento desta imagem que lhe desperta uma excitação libidinosa:

Vi a periquita da prima e aquilo me arrastou para a libertinagem da casa dos carros. Atravessou-me as carnes do corpo uma fálscia que me queimou. Quis correr para não ver e a menina pegou nas minhas mãos e se grudou a mim. Desabrochavam botões de flor ao calor de um sol misterioso. Até hoje sinto nas minhas mãos aquela quentura de fogo. (REGO, 2002, p.85)

Gilberto Freyre, em *Casa-grande e Senzala*, afirma que a precocidade sexual do menino brasileiro era comum nos engenhos de açúcar nordestino. Naturalmente, o menino de engenho “cresceu entre moleques. Brincando com moleques. Aprendendo safadeza com eles e com as negras da copa. E cedo perdendo a virgindade.” (FREYRE, 204, p.433) Costumes vivenciados ainda no século XIX, mas que chegam até o tempo de menino de José Lins do Rego. E outras aventuras surgem na narrativa; a prima Eugênia é mais uma personagem nos “brinquedos de homem e mulher”:

Eugênia deitava-se na camarinha das carrapateiras e se espreguiçava toda de olhos piscando para mim. Foi quando se chegou e me agarrou, beijando-me, a se deitar por cima de mim, furiosa não sabia porquê. Botou as minhas mãos nas suas partes e, ainda hoje, me queima os dedos aquela lindeza que se arrebata em penugens que vinham saindo. (REGO, 2002, p.114)

As sensações do passado se encontram no presente, esta é uma impressão que o autobiógrafo insistentemente deseja marcar: “Eugênia! Que saudades me ficaram daqueles instantes de alumbramento! Fogo de carne que ainda hoje me queima como brasa.” (REGO, 2002, p.115) Em seu projeto autobiográfico, ele utiliza os sentidos como um instrumento de auxílio à memória. É através das sensações que realiza o resgate de sua história de vida.

O autobiógrafo sabe que a elaboração da escrita de si é um trabalho de reconstituição de um tempo que está guardado na memória, nos subterrâneos do inconsciente, naquilo que se denomina “memória involuntária” ou naquela a que se denomina de “memória voluntária”, que é uma recordação provocada. Ao manipular a memória, o escritor se apropria das duas formas e, entre elas, permite espaço para a imaginação. Com sua percepção do presente, ele seleciona, no passado, aquilo que vai fazer parte de um álbum de retratos muito especial. Para recuperar as experiências do passado, é preciso abrir este álbum, dar novas formas às fotografias apagadas, rir ou chorar com as fotos ainda nítidas. E é na crônica familiar que as cores das fotos se avivam num instante que parece congelado no tempo. No retrato descrito por José Lins do Rego há muito da sociedade rural nordestina do início do século XX, originária do patriarcado e do sistema escravista.

É na crônica familiar que percebemos que as recordações pertencem a um grupo maior de indivíduos. Os relatos de família oferecem a oportunidade de construir os personagens que habitam a autobiografia. Se é impossível a evocação completa, porque pessoas e coisas ficam fragmentadas na lembrança, podemos tentar a composição de um grupo familiar usando como material as vozes de outras pessoas para pontuar a genealogia da história pessoal. Entre os contornos das imagens infantis emergem os personagens próximos ou distantes. Da cozinha do engenho vêm as vozes das negras remanescentes da escravidão. Todas as negras – é desta forma que o autobiógrafo se refere às mulheres responsáveis pelo serviço doméstico – sabiam histórias dos membros da família, dos agregados e das pessoas que passavam pela porta dos fundos da cozinha, pois, antes de chegarem à sala de visitas da casa-grande, as notícias chegavam, primeiro, à cozinha. Eram fatos ora verdadeiros, ora com ares de invenção trazidos por diversos tipos de gente: o bicheiro Salvador, os moradores próximos em busca de sementes, os moleques do pastoreador, o cego Torquato, entre outros, – todos sabiam de novidades que eram, rapidamente recolhidas e comentadas pelas negras.

O autobiógrafo confessa: “As conversas das negras foram as primeiras crônicas que me deram notícias de minha família.” (REGO, 2002, p.41) Avelina, Generosa, Joana, França, Galdina e Firmina, esta sendo filha natural de seu avô, eram as mulheres que serviam à casa-grande e habitavam a “rua”, o que tinha sobrado da antiga senzala e que continuava sendo a

habitação coletiva dessas mulheres. Abolida a escravidão, o sistema escravocrata parecia não estar totalmente extinto no engenho da infância do autobiógrafo. O trabalho livre tinha tomado o lugar do trabalho escravo, mas é possível perceber que nas situações evocadas há um discurso em que prevalece um “espírito escravagista”. Nas relações que o senhor de engenho mantém com os empregados da casa encontramos um resto de despotismo do tempo da escravidão, que está presente nos gritos do senhor de engenho ou no episódio do castigo à negra Pia, quando o avô “...levou a negra Pia para o quarto e deu-lhe dois bolos com a palmatória que fora do tempo da escravidão.” (REGO, 2002, p.140) Outras imagens que o adulto retém trazem a marca da herança escravocrata no cotidiano do engenho. No instante em que ele narra, ficam, entre outros, os seguintes registros: “O meu avô no meio *dos servos*.”; (REGO, 2002, p.57 – grifo meu) ou “O mestre Cândido viera da escravidão e nem parecia. Nele não ficara nem um grama da subserviência do escravo.” (REGO, 2002, p.58) Nessas imagens, encontramos a marca da escravidão nas relações de força, nos preconceitos de casta, seus motivos e contradições, atravessando a história social do meio em que o autobiógrafo viveu.

Já dissemos que o grande centro de conversas era a cozinha da casa-grande; era ali, através das conversas das negras, que o menino tomava conhecimento dos acontecimentos do engenho e da história da família. Das mulheres que trabalhavam na casa, algumas tinham sido ex-escravas, nascidas antes da Lei do Ventre Livre. A negra Galdina viera como escrava africana e contava histórias do navio negreiro: “Ah!, como doía nas costas o chicote do homem que mandava nos negros. De manhã se subia para ver o sol. Todos estavam nus e fedia o buraco onde tinham que dormir. (REGO, 2002, p.81) A docilidade com que ela é descrita se opõe a outra descendente africana, Maria Gorda: “Tremenda negra, perto de quem não podíamos chegar. Esta guardava no coração o ódio de todos os oprimidos. Dormia no último quarto da senzala e gritava contra tudo o dia inteiro.” (REGO, 2002, p.82)

O autobiógrafo reconstitui os fatos de sua infância com os sentidos. As sensações entram em sua narrativa como elemento dramático, possuem dinamismo próprio, como se fossem necessárias para determinar a sua história. As lembranças estão povoadas de sons e, como uma testemunha auricular, ele reconstitui o desejo do menino de ouvir a conversa dos estranhos, das negras da cozinha e de outros grupos: “Outro centro de conversas que muito me prendia era a destilação.” (REGO, 2002, p.47) Era onde os trabalhadores de “língua solta” contavam histórias do mundo em que viviam. O narrador valoriza a experiência do contato com os adultos que rodeiam o engenho. Ao lado dessas personagens, que fazem parte da paisagem humana nordestina, o narrador apresenta uma outra categoria de figuras humanas

colhidas da mesma realidade. Elas emergem de sua narrativa com a força dos heróis: o cangaceiro Antônio Silvino e o Papa-rabo, apelido de Vitorino Carneiro da Cunha. Ajustados ao seu meio e a sua época, essas figuras circulam na narrativa como personagens de primeiro plano. Papa-rabo é caracterizado por não se enquadrar nos padrões de comportamento dos senhores de engenho. Ele se torna ridículo, é motivo de piada tanto dos adultos quanto dos moleques, que insistem em chamá-lo de “Papa-rabo”, fato que lhe causa grande ira. Na cena narrativa, ele é assim descrito:

Meu avô tinha-o na conta de bestalhão. Chamava-se Vitorino Carneiro da Cunha e se considerava tão importante quanto os maiores da várzea. Diziam que perdera o juízo depois de umas febres. Morava em terras do Engenho Maçangana, embora tivesse sido proprietário de sítio perto do Engenho Beleza. (...) Aos poucos caíra de condição e virara um tipo de todas as festas, espécie de bobo-do-rei, sem limites e domínio na língua. (REGO, 2002, p.63)

A figura de Vitorino Carneiro da Cunha serviu de modelo para a criação literária de José Lins do Rego, pois está presente em *Fogo Morto* como uma grande personagem. Sobre este fato, o autor escreve:

Foi aí que me apareceu como em milagre, que tivesse sobrepujado a minha memória, o grande Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, velho que atormentara na minha infância, que conhecera como bobo de engenho, com a sua enorme cara raspada de palhaço e os seus gestos intempestivos e desabusados.(...)Vitorino Carneiro da Cunha, o capitão Vitorino, entregou-se inteiramente ao romancista e o romancista conseguiu arrancar da sua vida a única coisa perdurável de sua obra – um herói sem medo e sem mancha. (REGO, 1945, p.55)

Outra evocação de destaque é a do Capitão Antônio Silvino, cangaceiro de façanhas violentas, que percorre regiões nordestinas junto com o seu bando, nas primeiras décadas do século XX. Os cangaceiros conquistaram um lugar na admiração do povo, não só como excluídos, mas como uma alternativa de poder. Um herói cuja imagem mítica e a fama de superioridade eram mantidas a ferro e fogo. O menino assistiu às duas visitas do cangaceiro ao engenho, quando este foi recebido com todas as atenções pelo avô e com o pavor de sua avó Janoca. A experiência é assim reconstruída pelo autobiógrafo:

Era Antônio Silvino que viera em visita ao engenho. As negras da cozinha estavam em festa. O capitão chegara com toda a sua força. Podíamos ver os cangaceiros sem que nos furassem os olhos ou arrancassem o fígado pelas costas. E nos enchiam a vista. Os punhais enormes atravessados, o rifle na mão direita, os chapelões quebrados na frente excediam a tudo o que eu imaginava. (REGO, 2002, p.167)

Reavivando o episódio emblemático, o autobiógrafo descreve um homem que, apesar de criminoso, era admirado e temido pela valentia. Numa outra imagem do cangaceiro, ele relê a experiência do passado e acrescenta novos elementos:

Vendo-me, chamou-me para perto dele e me acariciou os cabelos:
- É neto, meu padrinho?
Chamava meu avô de padrinho. Nada apresentava do terrível homem que fazia a velha Janoca falar baixinho quando se referia a ele. Vi bem que era um homem como os outros. O seu rifle era pequeno e trazia nos dedos muitos anéis de ouro. (REGO, 2002, p.167)

Buscando pelas lembranças, o autobiógrafo recupera uma cena em que vê Antônio Silvino sob um novo ângulo. Na segunda visita que faz ao engenho, o cangaceiro parece perder a aura de chefe-herói:

Mas para mim a figura do capitão caíra muito. Vira-o alisando o lubim de Maomé, pedindo garrote ao meu avô. Não seria em absoluto aquele das negras e falava bambo e errado como qualquer camumbembe. A cara larga, os anéis nos dedos e aquele sorriso sem gosto me deram uma impressão de vulgaridade. (REGO, 2002, p.181)

Na crônica familiar, o *eu* que ocupa o centro do relato incorpora outros elementos sem grandes dificuldades. É como se o *eu* desse lugar a um *nós*. Por trás desta singular primeira pessoa surgem reminiscências coletivas representadas pelos acontecimentos ligados às histórias da família. O narrar dessas histórias fica por conta dos que envelhecem e desejam transmitir uma história aos filhos e netos. E, desta forma, é o avô que vai contar os casos do passado:

O meu avô passava a contar as suas histórias. Eram fatos antigos da família, episódios da guerra de 48, da cólera-morbo, das enchentes do Paraíba. Falava com a voz arrastada e contava tudo com os nomes e as datas. Muito falava do seu avô Num, do seu tio Henrique, do dr. Quinca do Pau Amarelo, das lutas do partido na Monarquia. (REGO, 2002, p.75)

Era ao anoitecer, na hora da ceia, que aparecia o momento de conversar com a família: “Sabia o meu avô a história dos antigos. (...) As histórias do major Ursulino, o mais cruel dos senhores de escravos da várzea eram constantes no meu avô.” (REGO, 2002, p.76) Sabia o avô da história da viagem do Imperador e dos tempos de seca: “lembrava-se do fatídico de 77, uma era de fome e peste: ‘Aqui neste engenho vi gente chegar só com os ossos do corpo.’” (REGO, 2002, p.97) A memória dos ascendentes é elemento primordial na construção da crônica familiar. Só o avô pode proporcionar o contato entre os fatos passados e o menino que ouve as histórias. E é o autobiógrafo, em sua escrita, que prolonga as recordações que lhe chegaram, na infância, pela voz do avô. O resgate das histórias contadas não lhe chega “como coisa morta, mas viva qual flor toda olorosa e colorida, límpida e nítida e flagrante como um fato presente.” (NAVA, 1972, p.17) Com os fatos pretéritos, o grupo familiar vai esboçando os seus contornos até surgirem cenas que são indelevelmente gravadas ou manchadas pelo esquecimento. A lembrança dos acontecimentos passados se processa não só pelos fatos que se sucederam com o indivíduo, mas ainda pelo trabalho de rememoração que se dá dentro do grupo familiar, de suas histórias, dos casos passados de boca em boca, das fábulas de origem dos antepassados. As memórias representam, portanto, o desejo de construir uma narrativa, compreendendo não só a sua história, como também a dos familiares e de todas as pessoas que viviam em torno do engenho Corredor.

Os fatos que o autobiógrafo seleciona e ordena movimentam-se por um caminho especial quanto se trata de recordar os lugares em que ele viveu na infância. Certamente,

muitos desses lugares não existem mais ou foram modificados profundamente, ou mesmo, de forma irrecuperável. Mas a memória é capaz de trazer de volta, não somente o caco, mas um vitral reconstruído de cores e luz.

A memória do autobiógrafo refaz o percurso do espaço da primeira infância, que lhe parece de enormes dimensões:

Aos meus olhos, o Engenho Corredor começava a tomar forma. Tudo nele era grande para mim. A casa rodeada de pilastras. Alpendres cercavam-na por todos os lados. As duas calçadas, uma de tijolo cru que ia até o chão, a outra de cimento como uma cinta abraçando os alicerces. (REGO, 2002, p.35)

Na evocação descritiva, o interior da casa é apresentado detalhadamente e os objetos são lembrados em todas as suas nuances. Esse conjunto de lembranças deixa no autobiógrafo uma forte impressão da casa-grande: “Ainda hoje a revejo com os olhos da infância.” (REGO, 2002, p.36) É desta forma que ficamos conhecendo a casa de sua primeira infância. A sala de jantar com a mesa comprida e ladeada por bancos e duas cadeiras de palhinha onde sentavam seu avô e as visitas que chegavam. Na parede, o relógio grande em cima da secretária de madeira. Havia os armários onde ficavam as louças e os objetos de maior valor. A mesinha com a toalha bordada para os abafadores de chá. O corredor com seu quartos de dormir e o quarto dos santos, aposento sagrado em que pouco se ficava, com as paredes cobertas de estampas religiosas e os santos de devoção. Na Semana Santa, cobriam de preto o santuário e viravam os quadros para a parede. No quarto do avô havia a cômoda de pau-ferro e as duas camas de casal. A do avô, sem colchão, dura, e a da avó, forrada de cobertor de lã vermelha, com uma imagem de São Sebastião na parede branca. O quarto da tia Maria, com guarda-roupa e cama de palhinha, a cômoda francesa, com gavetas e segredos, e a rede. Quando chegava um hóspede, mandavam-no para o quarto onde havia a bela cama de ferro do imperador, comprada para a visita que Dom Pedro II não fez, no ano de sua passagem pelo Pilar. A sala de visitas com duas mobílias e as escarradeiras de louça pintada que ficavam espalhadas pelo chão, o console com candeeiros bojudos, mangas de vidro e aparatos de louça colorida. Na parede da sala de visitas, o retrato do velho Num e do tio Joca do Maravalha. A cara dura do velho contrastava com a cara do neto ainda imberbe e risonha. Os objetos que povoam a casa-grande, o arranjo dos móveis e dos quadros falam muito de seus donos. Ecléa Bosi, citando Violette Morin, chama os objetos que habitam uma casa de

objetos biografáveis, pois envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida. (...) Cada um desses objetos representa uma experiência vivida. Penetrar na casa em que estão é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores. (BOSI, 2001, p.441)

A casa em que habitaram os membros da família conta como foram essas pessoas. “O espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns, há de contar-nos algo do que foram essas pessoas. Porque as coisas que modelamos durante anos resistiram a nós

com sua alteridade e tomaram algo do que fomos.” (BOSI, 2001, p.443) Deste modo, a casa-grande do engenho Corredor adquire particularidades: “A sala de visitas do Corredor não ficava fechada como a de outros engenhos. Aliás nada vivia fechado no engenho do meu avô. As chaves da despensa não serviam de nada.” (REGO, 2002, p.37)

O autobiógrafo reestabelece, através de sua memória, o vínculo que possuía com a casa-grande. O cenário da casa do engenho se completa com a cozinha: “A cozinha do Corredor vivia de portas escancaradas. Brancos e negros se encontravam sempre naquela fábrica de fogos acesos.” (REGO, 2002, p.37) A cozinha era o centro de recepção das novidades: “As notícias chegavam primeiro na cozinha; as cheias do Paraíba, as chuvas do Piauí, as secas do sertão, as bravatas de Antônio Silvino, tudo vinha à cozinha em primeira mão.” (REGO, 2002, p.37) O dia-a-dia das criadas refletia a condição das mulheres negras no Engenho Corredor. Elas eram o que o autobiógrafo descreve de “o povo da serventia” que habitava a antiga senzala junto à casa-grande: “Os fundos da casa-grande davam para um pátio onde ficava o povo da serventia. Para este pátio dava o quarto das negras velhas, antigas escravas africanas que ainda se arrastavam pela cozinha.” (REGO, 2002, p.37) As instalações em que dormiam as negras é assim descrita: “No fundo ficava a cama de vara da mãe, e as redes dos filhos se armavam pelos esteios. Pela manhã, embaixo de cada rede havia marca úmida das urinas da noite e um cheiro ativo enchia as camarinhas de barro.” (REGO, 2002, p.41) As mulheres dormiam com seus filhos nessas habitações: “Tanto Joana como Avelina não tinham marido. Avelina todos os anos dava a sua cria. E assim tinha filhos de vários homens. Os seus amores se limitavam ao coito. Negra séria, só de serviços e dos outros trabalhos que não podia parar.” (REGO, 2002, p.41) O comportamento dessas mulheres em muito se assemelhava ao das negras que viveram durante a escravidão, pois, nesta época, era comum a escrava ter filhos de vários homens em ligações transitórias. A paisagem social descrita pelo autobiógrafo deixa claro que, ao relembrar o seu passado infantil, ele representa também os resíduos do sistema escravocrata ainda presentes no seu meio. Desta forma, delineia o retrato ideológico de uma sociedade.

Retrospectivamente, vemos que, em *Minha Formação*, Joaquim Nabuco reflete, em seu discurso autobiográfico, os valores ideológicos de quem fez parte da elite senhorial brasileira do final do século XIX. Mas o memorialismo de Joaquim Nabuco, apesar de caracterizado pelo imperativo documental, inova ao abrir espaço para um tom nostálgico. Uma revelação mais sentimental e literária de suas reminiscências. Do capítulo XX, intitulado “Massangana”, no qual o escritor rememora o engenho pernambucano em que passou os primeiros oito anos de sua vida, selecionamos o episódio emblemático do encontro do menino

com um escravo fugido à procura de abrigo no engenho Massangana, de propriedade de sua avó e madrinha:

Eu estava uma tarde sentado no patamar da escada exterior da casa, quando vejo precipitar-se para mim um jovem negro desconhecido, de cerca de dezoito anos, o qual se abraça aos meus pés suplicando-me pelo amor de Deus que o fizesse comprar por minha madrinha para me servir. Ele vinha das vizinhanças, procurando mudar de senhor, porque o dele, dizia-me, o castigava, e ele tinha fugido com risco de vida... Foi este o traço inesperado que me descobriu a natureza da instituição com a qual eu vivera até então familiarmente, sem suspeitar a dor que ela ocultava. (NABUCO, 2012, p.190)

O autobiógrafo encena o primeiro contato da criança com a realidade da escravidão e a sensação de ter a sensibilidade ferida. O refúgio dado ao escravo maltratado em outro engenho da redondeza resultou na gratidão do negro à Dona Ana Rosa Falcão de Carvalho. Num relato de tonalidade sentimentalista, característica que não era comum no rígido cenário oitocentista, Joaquim Nabuco, conforme nos apresenta Alfredo Bosi no prefácio a *Minha Formação*, “Visivelmente sublima os sentimentos de gratidão e veneração que lhe parecem próprios da maioria dos africanos trazidos ao Brasil. Eles teriam uma capacidade de sacrifício que os isentaria de ódios e vinganças.” (BOSI, apud NABUCO, 2011, p.14) A situação evocada, plena de força emotiva, do escravo abraçado aos seus pés parece amenizar o caráter perverso do sistema, e não é por acaso que o escravo suplica ao menino para ser comprado pela madrinha e, assim, mudar de senhor. O escravo se transforma em “nobre servo” incapaz de odiar a nova senhora. A idealização do engenho da infância e o clima de benevolência da madrinha leva o adulto que escreve a relatar que, após a abolição, foi tomado pelo que ele denominou de “saudade do escravo”, a nostalgia dos tempos da escravidão vivenciada na infância.

Ítalo Moriconi, em ensaio intitulado “Um estadista sensível. A noção de formação e o papel do literário em *Minha formação* de Joaquim Nabuco”, aborda o tema, referindo-se ao “trauma da escravidão” – definição de Luiz Costa Lima, que caracteriza a nostalgia da escravidão como um trauma *nacional* coletivo:

Por trauma da escravidão deve-se entender a permanência de um complexo de valores e afetos que, segundo ele, impedem a institucionalização de uma cultura crítica em nosso país, para além inclusive das alegadas limitações materiais advindas de nossa posição economicamente subalterna no capitalismo global. Na visão de Costa Lima (1999), não se trata de superar o eurocentrismo cultural e sim de enfrentar os traumas e bloqueios enraizados em nossa própria tradição. (MORICONI, 2001, p.164)

À luz da crítica acima, podemos compreender o quanto o discurso nostálgico das memórias de José Lins do Rego mostra o arcabouço dessas relações sociais “traumáticas”. O escritor não questiona o latifúndio ou as relações entre os senhores e os trabalhadores do engenho, pois esta não é a pretensão de seu discurso autobiográfico. Mas as estruturas sociais e econômicas representadas na narrativa e reveladas nas vivências infantis oferecem uma

visão do mundo patriarcal. A perspectiva do branco e senhor, assim, fornece pistas para que se compreenda melhor a formação da sociedade brasileira.

O engenho que dá vida a este cenário expande seus limites; surge a estrada que passava ao lado da casa-grande e por onde circulavam os viajantes em direção às feiras. A memória convocada parece querer dar conta dessa galeria de personagens: “De tanto vê-los guardei-os na lembrança.” (REGO, 2002, p.51) Ao longo da narrativa, a referência à ação da memória é constante. A memória surge como um reservatório a serviço da rememoração. Ao recompor as figuras que desfilam pelo caminho de terra sombreado pelas cajazeiras, o autobiógrafo usa, novamente, a força descritiva para revelar a vida de cada transeunte: Antônio da Una, o velho que trazia os seus caçuás carregados de mercadoria; o vaqueiro Antônio do Engenho Novo, de chapéu de couro, que passava sempre pela manhã e não parava no Corredor porque vinha de terras inimigas; o mercador seu José Luís das miudezas; Henrique, barbeiro que trabalhava na feira de São Miguel, com suas navalhas e tesouras; Chico Pechincha com suas gaiolas; as raparigas que passavam remexendo o corpo; e os pobres que pediam esmolas nas feiras e paravam na porta da casa-grande. A vida do engenho se completa com o universo dessas personagens. O autobiógrafo deseja reconstituir a ambiência em que viveu e, assim, convoca os seres que a caracterizaram. O seu *eu* vem à tona aliado ao lugar que deseja rememorar. No desdobramento de sua história encontramos a grandiosidade do engenho de açúcar. Para relatar a vida no engenho, o escritor contempla as figuras humanas que fazem parte desse mundo original.

Além da estrada, o rio Paraíba marca o seu espaço narrativo: “O rio Paraíba corria bem próximo ao cercado. Chamavam-no ‘o rio’. E era tudo”. (REGO, 2002, p.45) Na sequência das descrições do lugar de origem, o rio Paraíba se destaca. Assim como os períodos de seca, as cheias do rio substituíam o calendário: “Contava-se o tempo pelas eras das cheias. Isto se deu na cheia de 93, aquilo se fez depois da cheia de 68.” (REGO, 2002, p.45) Ordenando o tempo, o rio, que quase desaparecia na época da seca, crescia no período das grandes cheias. Para quem recorda, o mundo se amplia pelas águas do rio Paraíba. É o rio das brincadeiras no verão o seu primeiro ponto de contato com o mundo:

Vinham cargueiros do outro lado pedindo passagem. Tiravam as cangalhas dos cavalos e, enquanto os canoieiros remavam a toda a força, os animais, com as cabeças agarradas pelo cabresto, seguiam nadando ao lado da embarcação. Ouvia então a conversa dos estranhos. (...) Falavam do outro lado do mundo, de terras que não eram de meu avô. Os grandes do engenho não gostavam de me ver metido com aquela gente. (REGO, 2002, p.46)

O modo como o autobiógrafo deseja *ser* em seu texto faz com que ele construa um menino que não possui a noção da dimensão do mundo, e que tem a firme impressão de que nada havia além dos limites do Engenho Corredor. Mesmo chegando notícias de outros

engenhos, para o menino, “Apesar de tudo, só havia de concreto mesmo o Engenho Corredor.” (REGO, 2002, p.55)

Mas os caminhos do mundo teimam em se ampliar. E o anúncio dessa amplitude vem do apito do trem sobre a linha de ferro que cruzava as terras do avô: “O trem era tudo para o engenho. Era o relógio, marcando os horários com exatidão, a levar as sacas de lã de meu avô para a capital, trazendo latas de querosene, barricas de bacalhau para a venda.” (REGO, 2002, p.99) O trem transporta pessoas importantes: “Uma vez todos nós fomos para a beira da linha para ver o trem do presidente Afonso Pena passar. Vimos o comboio especial todo enfeitado de bandeiras e ramos de palmeiras. (...) Passara Afonso Pena pelas terras de meu avô como um rei.” (REGO, 2002, p.99)

A autoridade máxima da nação passa pelas terras do avô; não vinha mais a cavalo como o Imperador, mas no trem, símbolo de progresso da jovem República. O trem é o elo entre o Engenho Corredor, um microcosmo tecido pelo autobiógrafo, e o além-fronteiras das capitais. Sincronizado com o tempo, o trem faz com que o mundo cresça aos olhos do menino retratado na narrativa, e é deste modo que ele percebe que há grandezas maiores que o Corredor. Mas, mesmo com a estrada de ferro transportando pessoas para lugares distantes, e trazendo notícias de outros mundos, é o Engenho Corredor que se torna o centro da fabricação literária do memorialista.

O autobiógrafo recupera a experiência da infância vivida no engenho recordando seus familiares mais próximos. Na ausência de pai e mãe, a figura do avô materno exerce influência predominante no imaginário do narrador.

Reconstruir seu passado é selecionar, através da memória, algumas imagens do avô: ele é o pai das seis filhas legítimas, além dos filhos bastardos; o avô Bubu; o Cazuya da velha Janoca; o Velho para os trabalhadores do eito ou o coronel José Lins para quem os juízes sempre decidiam favoravelmente. Na junção de todas essas imagens, o autobiógrafo constrói uma figura que representa a autoridade inapelável de senhor de engenho. Desta forma, ele revisita o momento infantil em que viveu na condição de descendente deste grande proprietário:

Olhava eu o meu avô como se fosse ele o engenho. A grandeza da terra era a sua grandeza. Fixara-se em mim a certeza de que o mundo inteiro estava ali dentro. Não podia haver nada que não fosse do meu avô. Lá ia o gado para o pastoreador, e era dele, lá saíam os carros de boi a gemer pela estrada ao peso das sacas de lã ou dos sacos de açúcar, e tudo era dele; lá estavam as negras da cozinha, os moleques da estrebaria, os trabalhadores do eito, e tudo era dele. O sol nascia, as águas do céu se derramavam na terra, o rio corria, e tudo era dele. (REGO, 2002, p.55)

O exercício narrativo depende da memória, e é notório e relevante que o presente da escrita condicione o resgate do passado. Em sua narrativa, o autobiógrafo realiza o ideal da

glorificação familiar quando constrói a personagem do avô. José Lins Cavalcanti de Albuquerque transfigura-se em avô benévolo, justo e condescendente. O grande proprietário rural, expressão máxima do latifúndio açucareiro nordestino, discursivamente, é representado dentro desta idealização: “Meu avô olhava para as suas posses sem a arrogância de dono.” (REGO, 2002, p.54) O avô “Era respeitado e posso dizer amado pela sua gente.” (REGO, 2002, p.38) A importância do avô está no exercício de sua autoridade doméstica e pública de senhor de engenho. Podemos levantar alguns aspectos dessa caracterização e observar que, em nenhum instante, o autobiógrafo deseja construir uma imagem a partir de contextos históricos determinados ou relacionar os fatos apresentados com problemas sociais inerentes a uma sociedade regida pela economia latifundiária e pelo poder patriarcal do início do século XX. A estratégia narrativa do autobiógrafo se limita a descrevê-lo aureolado com o prestígio da sociedade em que vivia.

O autobiógrafo ruma o seu passado e, no vai e vem das recordações, chega à memória o modo estranho de o avô comunicar-se com as filhas: “A sua maneira de se comunicar com as filhas era estranha. Não conversava com a tia Maria, a sua preferida. Qualquer coisa que desejava, pedia às travessas.” (REGO, 2002, p.95) O diálogo entre pai e filhas era quase inexistente. No meio patriarcal, às mulheres era reservado um papel subalterno. O natural era o confinamento da mulher à esfera doméstica. No Engenho Corredor, a velha Janoca “não tinha olhos para tomar conta das coisas.” (REGO, 2002, p.34) Mas quem dava ordem na vida da casa eram as tias: “As minhas tias Maria e Naninha viviam já neste tempo como se fossem pernas de governo.” (REGO, 2002, p.34) Quando observamos a galeria de personagens femininas que vivem no engenho, o que encontramos é o retrato silencioso das mulheres submissas às leis do sistema patriarcal. As mulheres, cumprindo um destino já determinado pelos pais ou maridos, são responsáveis pelos afazeres domésticos e pela boa administração da casa. Este é o universo em que se encontram as tias do narrador.

Órfão de mãe e distante do pai, o menino fica sob os cuidados da tia Maria. Esta resolução foi dada pela própria mãe, pouco antes morrer de parto: “Diziam que fora minha mãe que antes de morrer pedira para que eu não fosse criado com meu pai. Fiquei assim no engenho do meu avô, aos cuidados da tia Maria.” (REGO, 2002, p.34) A tia passa a ser, então, sua segunda mãe. Ela, agora, é responsável pelo menino, ela o acolhe em seu quarto, cuida de seus ataques de asma, dá o afeto de mãe substituta, abrandando a sua orfandade. O menino sente o conforto do colo materno durante um breve tempo, pois, com o anúncio do casamento de tia Maria, o menino percebe que também é anunciada a perda de sua segunda mãe.

Ordenando as lembranças do passado, o autobiógrafo recorda-se das providências para o casamento de tia Maria e das especulações em torno de seu destino: “Conversava-se muito a meu respeito. Para as negras, iria morar em São Miguel com a tia Maria. Outras achavam que não. Ficaria mesmo no Corredor.” (REGO, 2002, p.104) As perdas marcam diretamente sua infância. Agora, já não é a morte que o ameaça, mas o casamento daquela que representava sua segunda mãe. Uma atitude brusca de sua tia lhe confirmou a triste novidade como “uma furada no coração”:

Estava tia Maria mostrando as compras do Recife. Cheguei-me para perto e pus-me a mexer nuns objetos. Ouvei o grito da repreensão como nunca lhe saíra da boca. Um grito que me deu o domínio da realidade. Já não era mais nada para ela. Corri para a minha rede e me pus a chorar. Foi a tia Naninha que me apareceu como consolo. (REGO, 2002, p.107)

A imagem que o autobiógrafo conservou, – a atitude de sua tia Maria – traz de volta um elemento significativo de sua escrita autobiográfica: a sensação da perda e suas consequências. Os detalhes escolhidos para compor a sua história revelam a situação de abandono pela qual passa o menino. Ele conserva o grito da tia dentro da alma até o dia do casamento:

Vestiram-me de marinheiro, e dentro de mim andava uma mágoa que feria: o grito daquela que fora a minha mãe: “Saí daí, menino!” Sei que à boca da noite o cabriolé a esperava. Corri para a tia e ela me levantou nos braços e olhou-me com lágrimas nos olhos banhados. Corri para a estrada, atrás da tia perdida. Ouvei outra vez um grito maior que as campainhas do cabriolé: “José”! Era a nova mãe que me retinha. A outra que passava a ser para mim tudo. (REGO, 2002, p.108)

Marcar as perdas que aconteceram diretamente em sua infância, sem dúvida, tem um papel importante na postura reminiscente de José Lins do Rego. Tia Naninha tenta corrigir esta perda. Ela sucedeu à irmã nas obrigações da casa e nos cuidados com o menino. Com a nova mãe, o menino “passava a ser dela”. O autobiógrafo nos conta que tia Naninha, “Filha mais moça, não tinha aquele ar carinhoso da tia Maria. Mas quando gostava, gostava mesmo. Com pouco passei a ser todos os seus cuidados. Mudaram-me de quarto e quase não senti falta da que se fora. (REGO, 2002, p. 109) Porém, a “sucessora” lhe traz um aconchego que também não duraria muito tempo.

A maneira como o autobiógrafo lida com o passado familiar nos revela algumas peculiaridades que estavam circunscritas ao meio social em que estava inserido. O escritor vivenciou um tempo em que era comum a união entre homens e mulheres da mesma família. Os casamentos seguiam a conveniência do pai e eram acertados previamente, sem a anuência da noiva. O avô de José Lins do Rego só apoiava o enlace se fosse feito entre indivíduos do mesmo grupo familiar. O casamento entre primos selava as alianças nas grandes famílias patriarcais. Os matrimônios consanguíneos eram uma forma de manter a herança entre os membros da própria família. Para o avô: “Filha que se casasse com parente tinha a sua

aprovação. Não queria era ver camumbembe na família.” (REGO, 2002, p.102) Desta forma foi realizado o casamento de tia Maria e, no momento seguinte, conforme o princípio comum dos arranjos e manobras entre os homens que comandavam a família, o casamento de tia Naninha.

Com a aproximação do casamento de tia Naninha, o menino se vê sem mãe pela terceira vez: “Outra vez o carro do seu Lula a bater as campainhas pela estrada, outra vez o beijo de despedida, outra vez a mãe perdida, a mãe nos braços de outro. Era demais.” (REGO, 2002, p.163) Porém, agora, o problema se agrava, pois o noivo de tia Naninha não o aceita. Seu destino começa novamente a ser delineado: “Estava decidido que eu iria morar com a tia Naninha. Em breve estaria em tempo de colégio, e em companhia dela ficaria melhor guardado.” (REGO, 2002, p.172) É óbvio que a decisão não agradou ao noivo, mas foi esta a resolução familiar. Certa vez, o menino ouviu uma conversa de sua tia:

Falavam de minha situação e a tia Naninha dizia que eu ficaria com ela até o tempo do colégio:

- Rui não quer, mas eu faço questão.

Sei que corri para o sótão e chorei, sentindo-me um traste, verdadeiramente um traste. Ninguém me queria. O meu avô era uma amizade distante como a de Deus. Fora-se a tia Maria, ficara a tia Naninha que me tomava sob a sua proteção contra a vontade do futuro marido. (REGO, 2002, p.177)

O menino, que até então era aceito por todos no Engenho Corredor, agora encontra quem não o tolerava e quem lhe roubava o amor de mãe que sua tia lhe oferecia. Após o casamento, ele vai morar na vila de Pilar, na nova casa dos noivos. A memória do autobiógrafo se apresenta nebulosa e não acompanha sua saída do Engenho Corredor: “Falha-me a memória para registrar a nossa chegada ao Pilar.” (REGO, 2002, p.188) Os dias vividos no novo ambiente fazem com que o sujeito da narrativa mergulhe num universo de incertezas e solidão. Todas as tentativas da tia Naninha para que o marido o aceitasse foram em vão e ela não consegue vencer as antipatias do esposo para com o menino. Se o autobiógrafo escolhe considerar seu passado de um ponto de vista pouco favorável, é neste momento que o desencanto se torna mais presente. No Engenho Corredor ele era acolhido por todos; agora, passa a conviver com o ódio do marido da tia e confessa: “Então começaram os dias de mais desespero de minha vida. Até aquele momento fora um menino aceito por todos. Agora via uma criatura que não me tolerava, que me odiava mesmo.” (REGO, 2002, p.188)

Pouco tem de encantamento a evocação de infância de José Lins do Rego. A narrativa começa com a encenação da morte da mãe e a ausência do pai. A história de seus pais é permeada de lacunas difíceis de serem preenchidas, a morte da mãe é um permanente espaço vazio. E seu pai se torna uma figura apagada diante das perguntas feitas pelo menino e que ficam sempre sem respostas: “Por que só queriam que eu chamasse ao meu pai de João do

Rego? Por que não davam nenhuma importância aos meus parentes de Pernambuco?” (REGO, 2002, p.148) Suas dúvidas continuam com outras indagações: “Por que não gostavam de meu pai? Por que sempre que falavam de João do Rego era sem levá-lo a sério, como a Trombone e a Henrique?” (REGO, 2002, p.174) A família paterna só era lembrada quando o menino agia de modo errado ou fazia alguma coisa de anormal. E neste momento vinha uma ponta de ironia em relação à família paterna: “A tia Nenê foi logo dizendo: – Não nega que é gente do Zé do Rego.” (REGO, 2002, p.111) Tudo que parecia tolice ou falta de juízo comparavam com o pai ou o avô. Eles não tinham boa fama para a família materna: “As minhas tias se queixavam de que a minha mãe não tivera o tratamento que merecia por parte do marido. Contavam histórias de sovínice do meu pai.” (REGO, 2002, p.149) Mas o autobiógrafo seleciona uma lembrança que se constitui num elo imutável entre pai e filho – a semelhança física entre ambos: “Santa de Benevenuto me achava muito parecido com meu pai: ‘Ele tem tudo do João do Rego. Há quanto tempo não vejo essa criatura!’” (REGO, 2002, p.157) Ao menino tornou-se quase rotina ouvir das pessoas de sua convivência que ele era “a cara do João do Rego”.

Sabemos que a narrativa autobiográfica de José Lins do Rego não é sustentada por um relato inocente. O mundo da infância que recria é permeado de lembranças perturbadoras. Embora sendo neto de senhor de engenho, viver à sombra desse status não lhe torna a vida menos angustiante. Deste modo, o autobiógrafo resgata uma fase que lhe trouxe outro tormento: o tempo de aprender a ler. O tempo revivido traz à consciência o início de sua difícil alfabetização. A experiência dos primeiros rumos da educação escolar leva o autobiógrafo a rever a autoimagem do “menino solto sem a carta de á-bê-cê e a tabuada nas mãos.” (REGO, 2002, p.128) A vida solta de menino de engenho cede espaço ao tempo do aprendizado das primeiras letras. A princípio, não lhe mandam para a escola pública do professor João Cabral, mas, sim, para a escola doméstica do dr. Figueiredo. Este mestre fora morar nas terras do avô de favor, e se oferecera para ensinar ao menino as primeiras letras. O primeiro mestre de sua vida lhe ensinava, a princípio, com agrado. Mas aos poucos foi perdendo a paciência com as dificuldades do menino, e começaram as ofensas:

– Menino burro!

Aí apareceu d. Judite, sua mulher, e corrigiu o nervoso do marido. Não havia jeito. As lágrimas corriam dos meus olhos e comecei a ter ódio do dr. Figueiredo. Não aprendia nada. “É muito rude”, ouvi-o dizendo a d. Judite. “Nunca vi menino mais rude.” Aquela palavra rude se parecia com Rute. Ainda hoje as ligo. Era rude. Em casa perguntei a tia Naninha o que queria dizer rude.

– É gente sem inteligência. (REGO, 2002, p.129)

Sem paciência, o mestre, um dia, aplicou-lhe uma pedagogia dolorosa, batendo-lhe com a régua na cabeça e deixando um galo na sua testa. A história chegou ao engenho e

quiseram dar uma lição no mestre Figueiredo; isto só não aconteceu porque se soube depois que o mestre não passava de um louco e que viera ao Pilar em busca de cura. O caminho da aprendizagem não é fácil. Com a ineficácia do primeiro mestre, o menino é conduzido à escola de d. Donzinha, onde teve tratamento de príncipe numa turma em que era o único menino, mas nessa escola “não aprendia nada. Continuava no mesmo. Ouvia a cantoria das meninas e nada entrava na cabeça.” (REGO, 2002, p.131) As meninas soletravam em voz alta e a nova pedagogia ministrada não terminou com as suas dificuldades. O menino continuava “rude” e indagava:

Seria mesmo aquela pedra, aquela cabeça de ferro sem que pudesse entrar nela uma letra, um número? A tia Naninha se preocupava muito. Ouvi Firmina dizendo: “Vai ficar como seu Goiabão.” Senhorzinho Goiabão morreu velho sem saber ler. Não houve mestre no Itambé que conseguisse lhe ensinar uma letra. E falavam também de outro parente que pegara o nome de João Beabá que nunca pudera passar da carta de á-bê-cê. (REGO, 2002, p.132)

A família aplicava métodos para reverter a sua ignorância: “Botava a cartilha e a tabuada por baixo do travesseiro para ver se entrava alguma coisa na minha cabeça. E não comia mais queijo. Queijo fazia ficar rude.” (REGO, 2002, p.132)

Matriculado na escola pública para meninos de João Cabral, a situação pouco se modificou: “Era uma sala cheia de bancos onde só havia uma cadeira de palhinha que viera do engenho para mim.” (REGO, 2002, p.141) O professor lhe dava um tratamento reverencial de neto de senhor de engenho, mas a benevolência do mestre não escondia o triste resultado daquelas aulas: “Nada aprendi na aula do mestre desgraçado. Somente fiquei mais próximo da infelicidade.” (REGO, 2002, p.143) As aulas na escola pública pouco acrescentaram ao menino. O que ficou marcado foi a figura de João Cabral, que não ficava distante da figura do dr. Figueiredo. O novo professor também tinha a fama de doido: “Todo o mundo tinha João Cabral na conta de pancada.” (REGO, 2002, p.143) A recomposição dos tempos de escola, marcada pelo olhar do presente, permite reconhecer que, em sua maioria, esses senhores encontravam na docência apenas uma forma de se manterem financeiramente. Nas escolas do interior nordestino, no início do século XX, era comum terem os professores pouca ou nenhuma formação pedagógica, e o improvisado caracterizava o exercício da função.

Mas o pior eram os comentários depreciativos da família:

Todos em casa estavam seguros da minha burrice. Nada aprendera na aula de Donzinha e João Cabral. Por isto, pelas manhãs, a tia Naninha me obrigava a estudar. Vinha ela mesma me forçar a ligar as sílabas, a somar quantidades. Tudo me parecia difícilíssimo. As letras boiavam nos meus olhos banhados de lágrimas, pois tia Naninha perdia a paciência com a minha obtusidade e me dava piparotes. (REGO, 2002, p.144)

Quando a tia Naninha o chamava, o tédio daquelas lições atiçava o desvario, tudo lhe desviava a atenção daquele martírio:

Tudo me chamava para fora, tudo se mostrava de uma sedução invencível. Passava gente na estrada. Quando o tangerino Cabrinha aparecia de gaita no bico, na frente das boiadas, tocando aquela dolência para animar os bois a caminhar, quase que partia o meu coração.
 – Estuda, menino! – gritava a tia.
 Fingia que olhava a página suja da cartilha mas os meus olhos só viam o que não estava escrito no papel. (REGO, 2002, p.144)

O autobiógrafo relembra a imagem de Eugênia, que já conseguia fazer a leitura da cartilha, e este fato o deixava mais inferiorizado:

Chegava-se ela para meu canto para me dizer que já tinha estudado tudo aquilo. Era fácil como água. E me humilhava:
 – Tem menino muito menor em Cabedelo no fim da cartilha.
 Ela mesma lia a frase da última página: “A preguiça é a chave da pobreza.” (...) Aquele suplício era pior do que o da asma. (REGO, 2002, p.144)

Diante dos acontecimentos vividos, a fama humilhante da burrice do menino generalizou-se na família: “A tia Naninha desesperava-se, não se conformando com aquele meu estado, e procurava à força me arrancar daquela fama criada. Foi quando me mandaram para a aula particular de sinhá Gorda.” (REGO, 2002, p.145)

Uma nova tentativa configura-se como uma mudança promissora; o menino começa a frequentar a aula particular de sinhá Gorda. Na escola improvisada, sinhá Gorda é descrita como alguém que consegue fazer um milagre. O autobiógrafo revela: “Consegui porém sinhá Gorda, com paciência, empurrar as letras na minha cabeça.” (REGO, 2002, p.145) Aos poucos, o menino começava a se familiarizar com as lições, juntava as sílabas, formava as palavras e já conhecia os algarismos. Ela ganhara prestígio no Engenho Corredor. A tia Naninha dizia: “Sinhá Gorda conseguiu desasnar o José.” (REGO, 2002, p.146)

O autobiógrafo descreve o momento em que o menino vivencia a experiência da compreensão da leitura, quando as palavras já não são mais enigmas indecifráveis. A tia passa a exibir o progresso do menino, mandando-o ler os jornais:

As negras da cozinha espalhavam que eu já estava lendo os jornais. Passara para o primeiro livro de leitura e já sabia fazer conta de somar e diminuir. “Já está mais adiantado que o Goiabão”, dizia Firmina. Não era tão burro assim como parecia. Tudo isto foi me dando mais confiança para o estudo. (REGO, 2002, p.147)

Como estratégia utilizada para compor as memórias de infância, o relato de escola nos parece um tempo sempre marcado por dolorosas reminiscências.

Em *Infância*, na evocação do tempo de escola, o menino reinventado por Graciliano Ramos possui uma imagem inferiorizada que é sustentada pelas dificuldades que ele encontra em seu processo de aprendizagem. Ao relatar o passo-a-passo de sua alfabetização, o autobiógrafo, conforme visto em capítulo anterior, mostra-nos o quanto este momento foi permeado por experiência penosas.

Em *Meus Verdes Anos* podemos postular pontos de semelhança entre as narrativas autobiográficas, principalmente se considerarmos o contexto cultural vivenciado pelos

escritores. As lembranças recriadas relatam o suplício que povoa o caminho daqueles que vivenciaram o universo árido das escolas no interior nordestino. Apesar de não sofrer tantos castigos quanto o protagonista de *Infância*, o menino, recriado por José Lins do Rego experimenta uma tortura mental e moral em sua entrada no mundo da leitura. Arrancado da habitual observação direta dos acontecimentos do engenho, o menino não consegue alcançar rapidamente aquilo que representa o estatuto da linguagem escrita. O domínio do alfabeto, depois de muito penar, surge para o menino sem nenhuma recompensa em termos de uma maior compreensão do mundo, apenas parece ter uma finalidade melancólica: mostrar às visitas que ele já sabia ler as manchetes dos jornais e que não era tão rude como pensavam.

No que diz respeito à cena de leitura como estratégia autobiográfica, vemos que o contato com os livros, em *Meus Verdes Anos*, toma um rumo distinto. Como autobiografema básico, o ato de leitura não é evocado na narrativa. Não encontramos a presença dos livros como suporte para a construção de sua identidade. Os livros são objetos ausentes do universo infantil do escritor. Se as autobiografias analisadas trazem uma cena em que um texto ou um livro serve de emblema que, de alguma forma, estabelece o futuro literário do narrador, em *Meus Verdes Anos* encontramos a total omissão a este fato. O narrador das memórias deixa claro que, na infância, não tem acesso ao mundo dos livros, pois no meio social em que vive não há o hábito de leitura. Ao tomarmos o menino das memórias como uma figuração do autor, percebemos que a infância e o engenho se entrelaçam na composição narrativa. Deste modo, o narrador destaca a inexistência de livros na casa-grande do Engenho Corredor:

Não existiam livros no Corredor. Apenas chegavam maços de jornais do Rio de Janeiro, e sobre a mesa do santuário guardavam a Bíblia com estampas. Não era para ler aquele livro de capa vermelha. Seria, como os santos, um objeto sagrado. (REGO, 2002, p.93)

Objeto raro no Corredor, uma única referência aos livros se dá quando a tia Marocas do Gameleira visitava o engenho: “Mas quando aparecia a tia Marocas do Gameleira, os livros tomavam conta das tias Maria e Naninha. A tia Marocas se educara em colégio do Recife. E podia falar de muita coisa.” (REGO, 2002, p. 93) Era com a tia Marocas que o engenho tomava contato com a cultura dos livros:

Chegava a noite e tia Marocas me punha ao lado do moleque Ricardo para decifrar as letras gordas dos jornais. As primas do Maravalha falavam dos poetas, dos crimes de amor, das criaturas que morriam do peito de tanto sofrer pelas mulheres ingratas. E possuíam álbuns com letras caprichadas. E cantavam modinhas que eram cortes no coração, tristezas que se embalavam nas cordas do pinho. No Corredor não haveria imagem nenhuma de poesia. (REGO, 2002, p.94)

Com relação ao avô, o patriarca da família representa esse ambiente da tradição rural onde a cultura dos livros é pouco valorizada. Não que seu avô fosse um iletrado, mas o autobiógrafo relata que ele “Nunca lera um livro em toda a sua vida. Mas era como se tivesse

um código na cabeça. Escrevia cartas numa letra de capricho toda cheia de abreviaturas. Tinha amigos letrados.” (REGO, 2002, p.93) Ao mesmo tempo, ele não sentia falta de leituras: “E nem meu avô tinha necessidade de leituras. Apareciam as folhinhas Bristol com as fases da lua e das marés. Se havia dúvida sobre uma lua cheia, procurava-se a folhinha de capa amarela.” (REGO, 2002, p.93)

Apesar de viver numa camada social privilegiada economicamente, o livro é uma espécie de objeto de luxo, desvinculado do universo cultural do engenho. Não que houvesse, propriamente, uma aversão à leitura, mas a narrativa autobiográfica é marcada pelo distanciamento entre os livros e as pessoas que viviam no Engenho Corredor. Na representação do passado infantil do autobiógrafo não encontramos nenhuma obra literária que tenha marcado a trajetória do narrador.

Neste contexto, a cena de leitura, nas memórias de José Lins do Rego, não corresponde aos livros lidos na infância. A representação do *eu* se vale de outra estratégia para as cenas em que o ato de ler é dramatizado.

A cena de leitura, em *Meus Verdes Anos*, é evocada através das narrativas orais. Já vimos que, na experiência do menino recriado, avultam figuras humanas que contribuem para a construção de sua narrativa. Ao evocar as mulheres que vinham do universo da escravidão, uma se sobressai como excepcional contadora de histórias, a velha Totônia, capaz de narrar em verso ou em prosa o que havia de mais tradicional na literatura oral nordestina. Eram lendas, fábulas, mitos e poemas que compunham um riquíssimo acervo de uma literatura que tinha suas raízes milenares em várias partes do mundo. Para o autobiógrafo, ser ouvinte dessas histórias constituiu-se na grande sedução da sua infância.

Esse aspecto de suas reminiscências foi comentado pelo próprio autor, em entrevista a Francisco de Assis Barbosa para a revista *Diretrizes*:

Eu cresci ouvindo as histórias de Trancoso da Velha Totônia. Foi ela quem fez a minha iniciação literária. Chamava-se Antônia e era sogra do mestre Agda, marceneiro do Engenho Corredor. Muito magrinha e sem dentes, essa cabocla tinha um talento especial para contar histórias. Ela sabia de cor todo o cancionero português. (REGO apud BARBOSA, 1991, p.58)

Morando numa casa sem livros, a velha Totônia transformou-se na biblioteca infantil que o autobiógrafo não teve. Na função de narradora nômade, a velha ia de engenho a engenho para contar suas fábulas. Quando chegava ao Engenho Corredor, ela apresentava ao menino o mundo mágico das histórias infantis. Tudo que a velha trazia estava retido em sua prodigiosa memória e, na maioria das vezes, transfigurada e reelaborada pela ação de seu imaginário. No livro de ensaios *Gordos e Magros*, o escritor tece um comentário sobre a literatura infantil que a velha oferecia:

A velha Totônia, que me contava histórias no engenho Corredor, quando contava as suas histórias em verso era uma, e outra quando à vontade, falando como ela mesmo falava, compondo com as palavras que eram as suas, as simples e boas palavras do seu vocabulário. Nada dos versos em segunda pessoa do plural; tudo na mais cândida simplicidade. As histórias em prosa da velha Totônia nos agradavam muito mais. A velha corrigia, entremendo de prosa, de narrativa própria, os contos em verso. (REGO, 1942, p. 278)

O autobiógrafo relata que, com os acessos de asma, o menino era obrigado a permanecer deitado no quarto de tia Maria, com as janelas fechadas. O peito gemia, a cabeça se quebrava em dores, mas, quando a velha Totônia chegava para contar as histórias das princesas encantadas, a alegria invadia seu peito congestionado. O menino se via amparado pelas narrativas:

A velha Totônia amanhecera na casa-grande. A tia Naninha pediu para ficar comigo no quarto meio escuro. A velhinha valia para mim mais que todos os vomitórios. Aos poucos as princesas e os príncipes, o rei e a rainha, as moças encantadas começavam a viver no meio de todos nós. A voz macia da velhinha fazia andar um mundo de coisas extraordinárias. (REGO, 2002, p.134-135)

A memória traz de volta a imagem de uma narração viva, entusiástica, apaixonada. Ele se recorda de todos os tons de voz, dos gestos e das encenações:

A tia Naninha chegava para ver como eu estava. Nem parecia mais um doente. O meu puxado não resistira aos contos da velhinha. “Ai, triste de mim, viúva e triste de mim, coitada. Até aqui senhora e agora sou insultada.” Sabia ela também a história da avó e dos netinhos que a megera trancava no quarto para engordá-los e depois comê-los. Via eu a velha Janoca no conto terrível. (REGO, 2002, p.136)

A participação do negro na literatura oral do Brasil é marcante. Luís da Câmara Cascudo, em *Literatura oral no Brasil*, comenta que “O nosso introdutor diplomático na literatura oral foi a mãe-preta ou o mameluco, cria-de-casa.” (CASCUDO, 1984, p. 143) E Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala*, acrescenta: “As histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das negras velhas ou amas de leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias.” (FREYRE, 2004, p. 231) A literatura oral brasileira deve muito a essas mulheres que, com interpretações arrebatadas, cheias de pormenores descritivos e de efeitos maravilhosos, eram capazes de despertar o imaginário das crianças que as ouviam. Sem o apoio dos textos, já que a ausência de livros era um fato comum em muitos engenhos, essas representações vivas assumem a mesma função estratégica na representação do *eu* que as experiências de leitura. Se faltam referências aos livros para dar sentido à matéria recordada, vemos que as narrativas orais exercem a mesma função, e encontramos o menino resgatado pela memória embevecido com as narrativas que não se cansava de ouvir:

A voz da velha Totônia enchia o quarto, povoava a minha imaginação de tantos gestos, de tantas festas de rei, de tantas mouras-tortas perversas. Tinha a velha um poder mágico na voz. Era a sogra do mestre Águeda, tanoeiro, um negro que mal abria a boca para falar. Tinha para mim um poder de maravilha tudo o que saía da boca murcha da velha Totônia.
– Conta outra.

E ela contava. E os príncipes pulavam das suas palavras como criaturas de carne e osso. Agora eu queria saber a história das princesas que morriam de amor e as que venciam o encantamento para terminar nas festas de noivado. (REGO, 2002, p.86-87)

Quando a sogra do mestre Águeda aparecia, tudo se transformava. O autobiógrafo nos transmite uma clara imagem em que podemos constatar que, mais do que o deslumbramento em ouvir as histórias, o menino as vivia em seus personagens e em suas sagas.

As referências à literatura oral não se destacam apenas pelo prazer do menino ouvinte. Deste fabulário o escritor foi capaz de captar a melodia, a sintaxe própria da fala nordestina e a simplicidade da elaboração narrativa. Ao resgatar essas narrativas, o autobiógrafo deseja sublinhar um aspecto fundamental daquilo que lhe serviu como impulso ao fazer literário. Essa experiência é comentada pelo escritor em entrevista a Francisco de Assis Barbosa:

Nunca me esquecerei de Sinhá Totônia, essa maravilhosa contadora de histórias, analfabeta e inteligente, que, sem o saber, transformava o menino do Engenho Corredor. Porque estou certo de que foi a velha Totônia quem pegou em mim a doença de contar histórias. (REGO apud COUTINHO, 1991, p.58)

Sabemos que frequentemente se associa a cena de leitura a um mentor, a um guia para a leitura da criança. Na autobiografia de José Lins do Rego este papel pode ser assumido pela velha Totônia em sua capacidade de contadora de histórias. Por intermédio dela, podemos dizer que o escritor realizou a descoberta da criação literária. Ao explorar o seu passado, ele sinaliza que nesta experiência está contida a promessa de uma futura vocação.

A velha Totônia transformou-se em elemento valioso para a recriação da cena de leitura. Através de sua figura, o autobiógrafo dá sentido a sua trajetória de escritor, pois está claro que ele absorveu muito do estilo e da linguagem dessas narrativas domésticas ouvidas na infância.

No exercício da escrita autobiográfica, o passado, mesmo sendo o referencial, está centrado no presente. E a memória, como se brincasse de um jogo de “lembro” e “não lembro”, traz as recordações mais vivas para o cerne da narrativa. Assim, o autobiógrafo é capaz de destacar que chega um momento em que começam a desbotar as tintas de suas duas maiores admirações da infância – o avô e o engenho. O tempo rememorado, agora, traz a imagem do menino morando com tia Naninha, enquanto não chega o momento de ir para o colégio interno. Fora das fronteiras do engenho, a casa da tia no Pilar possibilita ao menino perambular pela vila. Deste modo, pessoas, lugares e fatos começam a se delinear diante dele e fazem, agora, parte de seu novo cotidiano; a conversa com os presos da cadeia próxima; a loja de sinhô Marinho, onde ele chegava a servir bebida aos matutos nos dias de feira; as histórias ouvidas na oficina do funileiro; e as idas a casa de seu Fausto, onde as moças enchiam-lhe de agrados. As personagens da vila povoam a imaginação do narrador. Acrescentando-se a estas personagens, temos Zefinha, moradora da casa defronte da tia, que

fora do circo e era casada com Liberato. A mulher gostava de cantar modinhas e provocava ciúmes terríveis na tia. Ela possuía uma sensualidade perturbadora. E o narrador confessa: “A ela devo a primeira sensação de me extasiar diante de um corpo que vibrava no andar como corça no mato.” (REGO, 2002, p.192)

O autobiógrafo reconstrói ativamente seu passado e, junto com essa camada de vida, aflora à memória que suas andanças pela vila não agradavam ao marido da tia Naninha:

Uma vez o marido passou pela porta do funileiro e me olhou com raiva. E quando chegou na hora do jantar começou a me atormentar:

– Esse menino vive de casa em casa, a se meter com estranhos. - E carregava nas acusações. A tia Naninha brigava comigo. Não se conformava com aqueles enredos, e o marido, na hora da comida, sempre com as mesmas acusações infernais. Estava mexendo com as coisas da loja do pai, estava me metendo com a conversa dos grandes, estava na porta da cadeia ouvindo histórias dos presos. (REGO, 2002, p.193)

Sua estada na casa da tia é descrita como um fervilhar de tristeza e solidão. Certa vez, a tia, que nunca lhe batia, deu-lhe uma surra de chinela que deixou muito mais que marcas azuladas nos braços:

Olhei para aquilo como para feridas profundas. Reparei nos presos da cadeia e me senti como Ferreira, um desgraçado, sem mãe legítima, sem pai amado, sem carinho de ninguém. Era uma Virgínia, um órfão espancado. Veio-me uma revolta violenta. Quis fugir para o engenho e, lá chegando, dizer tudo ao meu avô, dizer-lhe que um filho de sinhô Marinho acabava com a vida de seu neto. Olhava agora da minha janela os presos com as pernas estendidas para fora das grades. Tomavam sol nos membros inchados. Assim como eles seria eu, sem viva alma que me acariciasse. Fora-se a tia Maria, fora-se a tia Naninha dos tempos de engenho. Saindo do Pilar, iria na certa para o colégio. (REGO, 2002, p.194)

Nos episódios mencionados, encontramos passagens que, mais uma vez, reiteram que um universo de tristeza e desilusão sustenta a evocação da infância do autobiógrafo.

À galeria de personagens que fazem parte deste período de sua vida, une-se José Joaquim, o novo criado da casa. Aos catorze anos, o negro era sozinho no mundo. Trazia consigo, apenas, um passarinho engaiolado. Graças à companhia do criado, os dias melancólicos do menino encontram um pouco de conforto. Zé Joaquim sabia das coisas do mundo e começou a sacudir a imaginação do menino com fatos que eram totalmente desconhecidos para ele. A amizade do menino não agradou ao marido de tia Naninha. Tudo isso aumentava sua sensação de abandono:

Vi-me sozinho no mundo. Vi-me, como José Joaquim, abandonado de todos, sem um regaço para pousar a cabeça e sem quentura de amor, e sem casa que fosse minha porque era de minha mãe. Não tinha mãe e não tinha pai. Um pobre canário sem canto, sem valia, sem preço. (REGO, 2002, p. 196)

Todas as manhãs o menino se encontrava com José Joaquim, que cuidava do cavalo na estrebaria. É com o criado da casa, numa conversa que lhe pareceu estranha, que ele começa a ter conhecimento de que havia a vida dos ricos e dos pobres, dos brancos e dos negros. Zé Joaquim falava: “– Rico vive dos braços e das pernas de nós. Deus fez a gente de cor de piche para servir de escravo. (...) Negro é pra morrê pelos brancos. Branco é só para palitar os

dentes.” (REGO, 2002, p.204) Sempre havia raiva na voz do criado, sem o menino entender o motivo. O negro foi o primeiro a lhe falar sobre a diferença entre ricos e pobres.

Outra personagem que o desvia das tristezas da casa da tia é Pérola, a menina que foi morar na casa de sinhô Marinho: “Enamorei-me de Pérola. Talvez fosse maior do que eu. Também era sozinha como eu e órfã! Pérola! Sei que ela encheu os dias que a tristeza devorava. (REGO, 2002, p.199) O autobiógrafo narra as impressões causadas pela presença da menina. Tomemos a passagem em que ela se encontrava no portão:

– Dedé, vem cá.
Olhei para os seus olhos que me queimavam. Arrastou-me para o escuro da escada e só sei que um fogo estranho abrasou as minhas partes. E o beijo da menina inocente me deu a sensação de que eu era maior do que os outros. (REGO, 2002, p.202)

As coisas boas eram sempre passageiras e o marido da tia se incomoda também com a companhia de Pérola:

(...) na hora do almoço me aguardava o marido com sua hostilidade furiosa:
– Lalinha me disse que esse menino estava ontem no portão do sobrado pegado com Pérola. Isto é demais.
Aquelas palavras me esmagaram. Baixei a cabeça e as lágrimas rolaram. (REGO, 2002, p.207)

Na evocação das memórias de infância, vimos que a asma acompanha a trajetória do menino. E as palavras ainda são suficientes para provocar a volta da doença:

Não pude comer mais nada. Corri da mesa aos engulhos. Firmina me pegou, ajudando-me nos vômitos. Na cama comecei a tossir desesperadamente e a asma me chegou como nunca. A ânsia de respirar sem poder me dava vontade de sumir. Nem uma gota de ar. Todo mundo estava separado de mim por uma cortina de aço. (REGO, 2002, p. 207)

O amálgama desses fatos dá sentido ao relato que o autobiógrafo compõe. Assim, o resgate do passado é marcado por uma atmosfera melancólica e por sentimentos vivos de tristeza.

A amizade com Zé Joaquim representa um oásis de ternura para quem perdeu o ambiente cordial do Corredor. O negro, no entanto, continua a conversa sobre as diferenças de classe, fala da inocência do preso Ferreira, queixa-se de que o avô capaz de mandos e desmandos se mostra indiferente a este caso de injustiça. As palavras do negro lhe trazem tristezas: “Era a primeira vez que eu ouvia uma crítica ao velho que para mim valia por tudo.” (REGO, 2002, p.209) Zé Joaquim a cada dia que passa se mostra mais distante. O menino começa a perceber que o negro já não era mais o mesmo amigo de antes: “Senti as restrições de José Joaquim seriamente, e me deixei ficar com o pensamento de que nem um negro abandonado me queria para amigo.” (REGO, 2002, p.215) Zé Joaquim volta toda a sua atenção para o canário, que ele não vendia por nada nesse mundo. A revolta do negro trouxe ao menino a percepção da crueza da vida na divisão entre a extrema pobreza de alguns

homens e o poder sem limites dos ricos senhores de engenho. Mas, subitamente, o moleque fugiu e deixou para o menino aquilo que ele mais amava no mundo: o canário.

A memória, no seu desejo de reconstruir a infância, vai se fixar naquilo que o gesto de Zé Joaquim proporcionou ao menino. A posse do canário o tira do mundo das tristezas: “Não saía de casa só para ouvir o bichinho na cantoria. (...) A minha alegria não tinha tamanho. Até me esqueci de José Joaquim e não fui capaz de medir a grandeza de seu gesto” (REGO, 2002, p.222)

O canário se torna um elemento mágico, um consolo que o fazia esquecer-se de seu triste exílio do Corredor. Ele ganhou até um nome: Marechal. Só o canário valia, e nem se importava mais com o ódio do marido da tia. O passarinho tornou-se especial: “O meu canário cantava para o filho amado de Deus, para aquele que procurava o regaço paterno no verdor dos anos. Cantava para os anjos, para os presos, para os vivos e para os mortos.” (REGO, 2002, p.224)

Mas o relato autobiográfico não abandona sua trajetória de tristezas e decepções; e o dia amanheceu sem o canto de Marechal:

Corri assombrado de pés no chão para a cozinha. E o que vi foi a maior desgraça de minha vida. Haviam aberto a porta da gaiola e Marechal ganhara o mundo. Senti uma dor que estourou num pranto desesperado. Tinha sido na certa o miserável do marido. (REGO, 2002, p.224-225)

Com a fuga de Marechal, domina-o o sofrimento: “Eu não queria mais viver. Não queria mais olhar para as coisas da terra. Fora-se a minha alma. No outro dia ainda fiquei estendido com a asma violenta a me abafar, a me fechar em grades de ferro.” (REGO, 2002, p.225)

O canário livre transformou-se num objeto perdido para sempre. Entre todas as perdas, esta se tornou a mais simbólica. O passarinho chegou a voltar, apareceu num instante no cismo da árvore, mas bateu as asas e sumiu. Marechal voltou na manhã seguinte: “Lá de cima cantava com a liberdade de senhor de sua vida.” (REGO, 2002, p.226) O canário cantava e o menino, no meio de suas decepções, percebe que Marechal também estava sujeito às tristezas da vida, pois nunca deixaria de ser um passarinho de gaiola.

Então comecei a ter pena dele. Era passarinho de gaiola. Haveria na certa de sofrer dos outros que seriam brabos e cruéis. Ou cairia no alçapão de Chico Pechincha. (...) Talvez que o Marechal, vendo-me, viesse cair nas minhas mãos. E mal pus os pés por debaixo da goiabeira, ele voou para longe até sumir-se na distância. Ainda o vi como um pontinho no céu azul. (REGO, 2002, p.226)

O autobiógrafo escolhe narrar sob um ponto de vista em que as coisas encantadoras sempre aparecem, em sua perspectiva, como algo efêmero, enquanto a tristeza e a aspereza da vida são situações duradouras. O pássaro povoa as suas lembranças como uma claridade que chega para iluminar as trevas em que o menino recriado se encontrava. Ao resgatar as

experiências vividas na infância, o autobiógrafo descreve que Marechal voou solitário para longe, em sua liberdade sujeita aos perigos do mundo. Restou ao menino recriado a contemplação de sua última perda e igualar-se ao passarinho na solidão do voo sem rumo.

5.4 A Menina do Sobrado

Cyro dos Anjos nasceu em Montes Claros, cidade mineira localizada entre o vale do Rio Verde Grande e o vale do São Francisco, em 5 de outubro de 1906. No início do século XX, Montes Claros respirava ares de lugarejo que seguia a simplicidade característica da vida interiorana do sertão. Nas memórias do escritor, esta cidade onde ele passou a infância e parte da adolescência recebe o nome de Santana do Rio Verde. O motivo da alteração do nome foi revelado pelo escritor em entrevista a Edla Van Steen:

Com esse pseudônimo não tive a intenção de evitar dissabores resultantes da identificação de personagens e fatos. A razão foi outra: Montes Claros cresceu muito, é hoje uma rica metrópole regional. Nada resta ali da cidadezinha de minha infância. O rio Verde Grande passa pelo município e, na cidade, no Alto Morrinho, há uma capela de Santana. Eis os elementos que me sugeriram o novo nome. Achei que esse assentava mais a Montes Claros dos meus tempos de menino. (ANJOS apud STEEN, 1982, p. 23-24)

O décimo terceiro filho do casal Antônio dos Anjos e Carlota Versiani dos Anjos vai encontrar, na infância, seus pais envelhecidos e cansados da luta pela criação dos quatorze filhos. O escritor se refere a este fato em entrevista a Homero Senna: “Quando me entendi por gente, ele já contava mais de cinquenta anos, tinha os bigodes grisalhos, a pele cheia de rugas e crestada pelo sol do sertão.” (ANJOS apud SENNA, 1996, p.211) O pai veio menino da fazenda para a cidade e começou a vida com uma tipografia. Mais tarde foi, sucessivamente, professor da Escola Normal, comerciante e fazendeiro. Era um homem que possuía uma boa cultura, gostava de latim e literatura e era um entusiasta do progresso científico. A mãe, vinda de uma família de ascendência italiana, apreciava a música e criou em sua casa o hábito dos saraus. Na mesma entrevista a Homero Senna, Cyro dos Anjos recorda que a mãe

Possuía temperamento artístico, havendo criado em nossa casa sertaneja um ambiente interessante, considerada a época e o meio. Num piano *Pleyel*, que chegou a Montes Claros em carro de bois, atravessando rios cheios durante o trajeto, fazia-se boa música, e um melômano exigente teria ali ouvido o seu Bach, que as moças da casa não executavam de todo mal. (ANJOS apud SENNA, 1996, p.211-212)

Sua vida de menino, passada neste ambiente, foi a matéria viva que norteou *Explorações no Tempo*, memórias de infância publicadas em 1963 e que, em 1979, foram acrescidas com os anos da adolescência e o início da juventude. *Explorações no Tempo* passou, então, a fazer parte das memórias: o texto, revisto e ampliado, com o novo título de “Santana do Rio Verde” constitui a primeira parte das memórias; a segunda parte foi denominada de “Mocidade, Amores”. O conjunto das duas partes compõe *A Menina do Sobrado*. A mudança do título foi uma sugestão de Fernando Sabino, conforme o escritor nos informa em entrevista a Edla Van Steen:

O título *Explorações no Tempo*, conveniente do ponto de vista literário, tinha pouco *apelo*, como hoje se diz no mundo livreiro. Fernando Sabino fez-me ver isso, com aquele olho clínico que tem para assuntos editoriais. Lendo os originais da segunda parte, e ajudando-me a decidir publicá-la conjuntamente com a primeira, Fernando perguntou-me por que não dava um título único à edição conjunta. Segui o conselho e

escolhi o título de um dos capítulos finais – *A Menina do Sobrado*. E substitui, na primeira parte do volume, a designação de *Explorações no Tempo* pela de *Santana do Rio Verde*. (ANJOS apud STEEN, 1982, p.23)

Montes Claros veste-se de magia e transforma-se em Santana do Rio Verde; o nome da cidade é ficcional mas trata-se, de fato, da cidadezinha mineira onde o escritor nasceu e passou a infância. Se o espaço está em constante transformação e o tempo nos parece veloz, é a memória que guarda a paisagem de uma época, que a cristaliza no tempo, e que permite ao autobiógrafo construir sua eternidade.

Em seu projeto autobiográfico, Cyro dos Anjos usa como requisito básico os mecanismos da memória para se autorrepresentar. Em um olhar sobre as autobiografias dos escritores de nosso *corpus*, observamos que o papel atribuído à memória é de fundamental relevância. Mas é a escrita autobiográfica de Cyro dos Anjos que traz mais explícito o exercício de rememoração. O escritor deixa claro que, para se constituir como sujeito, é preciso “negociar” com a memória, e ele nos mostra seus métodos, os procedimentos e seu plano de reconstituição:

A memória é manhosa, tenho que negacear. Primeiro, reproduzo o painel, assim como vem à mente; depois, investigo pormenores, procuro restituir a pintura primitiva, removendo as finas pinceladas com que, sobre ela, o Tempo compôs outros quadros. Cenas fugazes, que antes haviam cintilado apenas – brinquedos no Largo de Cima, Ataulpa contando histórias, soneca na marquesa da sala de jantar – desdobram-se, então, em perspectivas mais amplas, e mundos, que pareciam para sempre perdidos, vão, aos poucos emergindo à superfície da lembrança. (ANJOS, 1994, p.20)

O narrador deseja organizar a sua narrativa autobiográfica. Para recuperar imagens que ajudem na construção do *eu*, é preciso desvendar os fatos acumulados de tempos passados ou aqueles que reaparecem sem serem provocados. As imagens se embaralham, as recordações muitas vezes não são muito nítidas. Cenas e eventos se desdobram dando lugar a outros, mais antigos, que vão aflorando à superfície. Sob as camadas acumuladas sobrepõe-se ao passado o presente, pois é claro que o autobiógrafo se encontra no presente quando empreende o resgate do seu passado, e que, no momento da escrita, ele seleciona o que se dispõe a narrar. Mas a memória tem o caráter elusivo, e às vezes é necessário recontar os fatos sob um novo prisma, como se um ângulo inesperado se apresentasse, pois as lacunas da memória também estão à disposição do autobiógrafo para serem preenchidas, e assim, darem substância ao relato. Essa característica da recordação transfigura o acontecimento lembrado e abre caminho para a imaginação criadora.

Escrevendo sobre as memórias de Pedro Nava, Davi Arrigucci nos informa que, nas autobiografias,

(...) ao tentar recriar o passado, seja pela reconstrução documentada da memória voluntária, ou pelo método de presentificação tão aleatório da memória involuntária, o memorialista tem de lidar sempre com o que falta: tanto na reconstituição irrealizável de um todo único, quanto no fragmento imantado pelo

conteúdo da experiência, que dá vida ao símbolo, mas não pode evitar que seja apenas uma semelhança fugidia de uma totalidade perdida. (ARRIGUCCI Jr., 2001, p.87)

Ao nos apropriarmos dos argumentos de Davi Arrigucci Jr., interessa-nos destacar que, em Cyro dos Anjos, encontramos a memória documentada, a memória voluntária e a memória involuntária, esta última desencadeada normalmente pelos dois primeiros processos. No sentido de dar vida aos acontecimentos do passado e sabendo que nem sempre o passado se rende com facilidade, o autobiógrafo conta com “ajuda”, como instrumento a serviço da rememoração, dos registros das *Efemérides Santanenses*, o livro de Hermes Trismegisto, ou das coleções da *Sentinela de Santana* e do *Clarim*. Mas essas pesquisas são relevantes na medida em que possibilitam associações que trazem episódios e pessoas que pareciam soterradas nas profundezas da memória. O autobiógrafo relata este fato em suas memórias:

(...) volto às minhas prospecções, assessorado, agora, pelo douto Hermes Trismegisto, em cujas *Efemérides Santanenses* se encontrará que o primeiro bispo diocesano chegou à cidade em 1911. Esta informação, sem importância aos olhos de muitos, abriu-me a porta de riquíssima galeria que o meu subconsciente, econômico e zeloso, talvez tenha posto de reserva para o tempo das jazidas magras, quando esgotados os filões que exploro com desmarcada cobiça. (ANJOS, 1994, p.44)

Cyro dos Anjos tece uma trama particular ao deixar claros os bastidores da criação, o processo de rememoração; em sua narrativa autobiográfica, combina lembranças do passado com reflexões sobre os mecanismos da memória. Assim, os argumentos metamemorialistas são constantemente percebidos.

O autobiógrafo toma para si a imagem de um arqueólogo que busca, no trabalho de campo, vestígios de épocas longínquas. Como se iniciasse um lento trabalho de escavação, o passado vai sendo recuperado pelo arqueólogo-memorialista. Em seu processo de reconstituição de uma época, restos de seu passado se entremostam e o autobiógrafo revela que, entrelaçando “lembranças fujonas”, age do mesmo modo como o arqueólogo que, mediante algum utensílio caseiro, consegue vislumbrar civilizações sepultadas sob milênios.

A metáfora do arqueólogo alimenta inúmeras cenas rememoradas, dando um cunho metamemorialístico à representação de seu passado. Na autobiografia de Cyro dos Anjos, então, a recuperação do *eu* entrelaça-se às estratégias retóricas que problematizam questões relacionadas à elaboração da escrita memorialista, e

(...) sua oficina da memória se vale de múltiplos procedimentos, em que se entrecruzam a memória voluntária, marcada por uma atuação volitiva do autobiógrafo, e a memória involuntária, com suas reminiscências, fragmentos de um mundo extinto ou inconsciente, que tomam de assalto o curso linear da escrita, imprimindo-lhe insuspeitas direções. (MARQUES, 2006, p. 99-100)

As manifestações da memória involuntária são representadas por um painel de “imagens sem data, esculpidas numa camada arcaica, ilocável no Tempo”(ANJOS, 1994, p.20) que desejam aflorar à lembrança. Esses “desenhos” da memória revelam outros em que

ele usa o mesmo recurso do arqueólogo que escava à procura de antigas cidades soterradas: “Tal como no sítio onde foi Troia se desenterraram sete cidades, também se poderiam exumar, sob a superfície do Largo de Cima, diferentes épocas, três ou quatro faces sobrepostas.” (ANJOS, 1994, p.20) A lembrança é metaforizada em “camadas superpostas” que vão se mostrando, puxando outras lembranças. A estratégia usada faz com que se vejam partes dentro do todo, e, assim, o que parecia ruína é reconstituído quase por inteiro. Os procedimentos dessa escrita autorreflexiva fazem com que o autobiógrafo torne explícitas as categorias de tempo e espaço na construção de sua identidade. No entender de Reinaldo Marques,

Nas escritas do eu em Cyro dos Anjos (...) o sujeito, os ausentes, os mortos revivem e falam a partir de um difícil corpo-a-corpo com a memória, com os “arquivos da memória”, conforme testemunham inúmeras passagens de cunho metamemorialístico. Trata-se de uma escrita autorreflexiva que, ao voltar-se também sobre si mesma, explicita suas operações arqueológicas na escavação do eu, os procedimentos de recuperação do passado. (MARQUES, 2006, p.99)

Nas memórias de infância explora-se um tempo muito distante, e, quanto mais recuado no tempo, mais imperfeita é a restauração do passado e mais necessário são os seus retoques. Para Cyro dos Anjos, a dimensão temporal é imprescindível. A memória que se recupera, nasce, portanto, “da impregnação do tempo passado e da consciência de uma época vivenciada intensamente sob a sensação do não retorno, por mais que ela se faça presente no âmbito do imaginário.” (ARRUDA, 1988, p.34)

A obra memorialista de Pedro Nava é exemplar nesse sentido. O autor, em *Balão Cativo*, expõe uma passagem que podemos usar para esclarecer a dificuldade em recuperar o tempo passado em sua plenitude:

Aliás é impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas. Mesmo pensando diariamente no mesmo fato sua restauração trará de mistura o analógico de cada dia – o que chega para transformá-lo. (NAVA, 2012, p.271)

Na produção das memórias, o autobiógrafo, ao articular o passado ao presente, reproduz somente aquilo que adquiriu importância fundamental para o relato de si. Daí este relato ser sempre recomeçado e inconcluso.

E não é só o arqueólogo-memorialista que escava em busca da rememoração. O escritor, usando como metáfora a ação do fotógrafo, procura captar, da melhor maneira possível, a essência das lembranças. Se as imagens se amontoam na memória ou se há intervalos obscuros, em que nada se enxerga, ele sabe que, em seguida, um novo quadro se desenha com luz e contraste. Arrumadas no tempo, as imagens crescem a cada instante:

Protegidos pela bruma, os dias da infância e da adolescência não se rendem às primeiras investidas nossas, ou, antes nunca se rendem: mostram-se de relance, numa luz cujo rasto logo se desfaz, como as estrelas cadentes que riscavam o céu de Santana em noites de junho. (...) Nos momentos extraordinários em que esses mundos remotos se deixam entrever, eu os investigo até onde me guia o instantâneo lume.

Quando me fogem, não desespero: vou deslocando a câmara, vou tomando vistas em diferentes em diferentes posições. Assim, a uma realidade poética exclusivamente minha, posso agregar outra, que se presume objetiva e que, menos particular, mais universal, seria, também, a de Loiola ou a de Espínola, se conosco palmilhassem ainda os caminhos da terra. (ANJOS, 1994, p. 44)

As imagens vão aparecendo aos poucos, como numa antiga foto Polaroid. Na revelação dessas imagens vêm as cenas de seu passado. Segundo Reinaldo Marques: “Por meio dessa técnica do movimento de câmara, procurando ver de diferentes ângulos, o autobiógrafo movimenta-se do pormenor para o conjunto, de modo que a uma realidade poética se superpõe uma realidade mais objetiva.” (MARQUES, 2006, p. 100) Agora, a memória iguala-se ao álbum de fotografias de fecho dourado e capa de veludo carmesim, que ficava em cima do piano na sala de jantar da casa do menino, à disposição da curiosidade das visitas. É necessário abrir esse álbum e dar vida, através da escrita, àquilo que foi preservado num instantâneo fotográfico.

O exercício autobiográfico começa com uma cena que envolve o desejo de ter o vínculo familiar perpetuado: em volta da mesa de pereiro branco, a família reunida para as refeições. A primeira cena que o narrador nos apresenta descreve o universo a que pertence o menino, que se veste de personagem da narrativa:

Em torno da mesa de pereiro branco, larga e comprida, cabiam os quatorze filhos e os parentes que se criavam na casa, mas poucas vezes o clã se reuniu por inteiro. Dos rapazes, alguns viviam fora, a estudar ou tentar a vida, e a primogênita, casada, participava da refeição paterna só em ágapes comemorativos. Contudo, não faltavam hóspedes ou convivas que preenchessem os claros deixados à esquerda ou à direita da venerável peça. (ANJOS, 1994, p.9)

A mesa larga e comprida mal chegava para tanta gente, pois raramente havia lugares vazios à mesa. A ausência de alguns familiares era contrabalançada pela presença de hóspedes que, por não existirem hotéis em Santana, compartilhavam das refeições do anfitrião.

O móvel maciço – a “venerável peça” – é um objeto agregador. É em torno da mesa que a memória do autobiógrafo circula, de maneira precisa ou fugidia, à procura de imagens com as quais possa reviver os primeiros acontecimentos do passado. A mesa é o objeto que serve para ilustrar a vida cotidiana da infância. Ela se estabelece como um centro de ordem que protege a história da família que o autobiógrafo deseja narrar. Desta forma, o narrador desdobra a sua primeira cena recordada contando os fatos que se sucedem à volta da mesa de pereiro branco.

Todos os dias, na mesa solene, o almoço era servido às dez horas, com tranquilidade. Mas, era na hora do jantar, às quatro horas da tarde, que sobrevinha a inquietação que tomava conta do menino recriado por Cyro dos Anjos: “seria longo o trecho que o Pai ia ler à sobremesa?” (ANJOS, 1994, p.9). Após o jantar, fazia parte da rotina da casa a leitura que o pai fazia de trechos que discorriam sobre os mais variados temas, e, assim, “trecho” tornou-se

a denominação comum de “toda aquela variada substância intelectual compulsoriamente ingerida como pospasto.” (ANJOS, 1994, p.10) Ainda à mesa, o pai costumava ler em voz alta e com grande entusiasmo, assemelhando-se a um folhetim radiofônico. O pai esquecia-se de que, muitas vezes, os temas das leituras eram incompreensíveis para uma plateia que parecia alienada. Um jantar sem “trecho” poderia causar uma enorme alegria, mas como isso era raro, a família já se contentava com um discurso que fosse breve. O autobiógrafo narra que a hora da “malsinada leitura” era um momento enfadonho e interminável, pois os minutos em que o pai lia representavam, para o menino, um impedimento para as brincadeiras e retardariam o encontro com os companheiros que lá fora o aguardavam em pleno tempo de fruta e tarde bela na chácara do Melo. As maçantes leituras faziam parte do cotidiano familiar, pois o pai

Fazia questão de transmitir ao clã o que achara proveitoso nos livros mandados vir por intermédio de caixeiros-viajantes ou adquiridos pessoalmente, na viagem anual ao Rio. Lia pausado, intercalando comentários, sem se preocupar com nossa ansiedade, que muitas vezes se fazia patente. (ANJOS, 1994, p.10)

Ao relatar as singularidades do passado revivido, o autobiógrafo revela que, somente adulto, teve a compreensão do que tratavam os “trechos” lidos pelo pai:

Mais tarde, vim apurar que a matéria variava: páginas de divulgação científica, discursos de Rui no Senado, um ensaio, uma biografia. De quando em quando, assunto mais crespo, reflexões filosóficas inacessíveis até mesmo ao entendimento dos mais velhos. (ANJOS, 1994, p.10)

Todos eram obrigados a se manterem firmes, em silêncio, em volta da mesa, enquanto o pai fazia a sua leitura, e, se essas sessões não angariavam o interesse dos ouvintes, deixavam claro o enorme respeito pela poderosa figura paterna. Mas, no íntimo de cada criança

(...) o espírito, os nervos e os músculos, o sangue em ebulição estavam no Largo de Cima, entre a soldadesca de brinquedo, a arrastar para a cadeia o preso recalcitrante, ou a boca se enchia de água, por se lembrar dos tamarindos que, na chácara, já estalavam a vagem, de maduros. (ANJOS, 1994, 10)

Neste fato reconstituído, o autobiógrafo faz reviver um ato protagonizado pelo pai, e mostra que a sua figura constitui presença marcante na configuração de sua família. Através da imagem do chefe da família à mesa na hora da refeição, podemos ver o reflexo do ambiente familiar recriado. Revela-se, deste modo, que uma família comandada pelo pai, um lar acolhedor, filhos dependentes e esposa dedicada ao marido fazem parte de um microcosmo que se encontra profundamente enraizado nas peculiaridades da vida patriarcal da época. Tais especificidades estão inseridas no ritmo particular da rotina vivida no interior mineiro na primeira década do século XX. A família adquire uma importância especial nas memórias de Cyro dos Anjos, pois ela é o elemento mediador entre o autobiógrafo e o mundo por ele recriado.

Nestas considerações, percebemos que o autobiógrafo deseja articular o mundo pessoal e subjetivo do sujeito ao mundo exterior e objetivo. Ao analisar *A Menina do Sobrado*, à luz de teorias pós-modernas que levam em conta as noções de sujeito e identidade, Reinaldo Marques afirma que:

No projeto autobiográfico de Cyro dos Anjos, nada mais estranho que a ideia de um sujeito autossuficiente, do eu como uma entidade isolada e alienada, desprovida de uma relação orgânica com sua coletividade (...) Ao contrário, nele a percepção que o eu elabora de si mesmo, da sua interioridade, está projetada para o exterior, delineando-se no olhar do outro, da comunidade. (MARQUES, 2006, p.96-97)

Na reconstituição da infância, a experiência pessoal e a observação do mundo se misturam para dar vida ao universo em sua volta: a vida da família patriarcal, a geografia da cidade, a fisionomia dos ambientes, os costumes da época revivida e os inúmeros retratos dos seres que lhe foram contemporâneos. O autobiógrafo retoma o passado, é claro que não como ele realmente foi, mas como se fosse um momento que é ativado pela memória num determinado presente.

Se compararmos os começos das autobiografias de nosso *corpus*, observamos que todas elas iniciam-se com uma primeira lembrança que marca o despertar da consciência do autobiógrafo. Na autobiografia de Cyro dos Anjos, o escritor escolhe começar com um fato. Esta forma particular de escolher um começo é também uma forma particular de empregar a memória como instrumento de autorrepresentação. No entanto, já sabemos que nenhuma lembrança é inocente. Ao selecionar a imagem da família em volta da mesa de pereiro branco e as leituras que seu pai fazia como o começo da história que deseja narrar, o autobiógrafo, certamente, escolhe aquilo que se harmoniza à imagem que o adulto tem de si mesmo no momento da escrita. Sobre esta ideia, lembremos de Richard Coe, quando escreve que:

A escolha da lembrança não é, de maneira nenhuma arbitrária: pelo contrário, foi cuidadosamente selecionada pelo subconsciente, entre inúmeras possibilidades, como aquela que mais pertinentemente afeta a formação da identidade subsequente: um evento carregado de sentido que se relaciona tão completamente com a personalidade inteira que chega a perceber-se como origem simbólica da consciência. (COE apud MOLLOY, 2003, p.310)

A primeira imagem recordada realça o retrato familiar, bem como o ato de leitura. Mesmo relatando que, no momento passado, não havia a consciência daquilo que o pai lia à mesa do jantar, esta cena, estabelecida como um começo de sua autobiografia, dá um sentido estratégico para a interpretação do seu passado recriado.

Retirando da memória a essência das lembranças, o autobiógrafo revela as suas origens, e recorre às histórias da família para construir o *eu* em seu texto. Por sua distância temporal, a crônica familiar em *A Menina do Sobrado* é descrita pelo narrador como “casos do tempo do Onça”, e que são apresentados como um ciclo de histórias que envolvem os costumes de uma época remota, mas que não deixam de compor, de modo fundamental, a

narrativa de sua vida. No momento da escrita, as impressões da infância são confrontadas com as do adulto e, deste modo, podem ser vistas com maior simpatia.

Na busca pelas genealogias, o autobiógrafo nos conta que a parentela paterna, “gente pobre e apagada”, viera do agreste mineiro próximo às barrancas do rio Verde. As referências aos ascendentes do pai, são assim relatadas pelo autobiógrafo:

Os Fróis, gente dura, galega de procedência, embrenharam-se no sertão mineiro, ao tempo das bandeiras baianas. Desde então se fixaram nas caatingas da fazenda Vaca Brava. Duzentos anos de Vaca Brava não contribuíram para amaciar ninguém, e muito menos àqueles varapaus de rosto anguloso, cabelos alourados e olhos suspicazes. (ANJOS, 1994, p.50)

Contrastando com os antepassados paternos, a mãe vinha de “família graúda, com fumos de nobreza” e de ascendência italiana. Era o que dizia uma tia ranzinza, com ares de grã-fina, que tentara impedir o casamento de seus pais alegando a falta de linhagem do pretendente. O autobiógrafo nos conta que a família de sua mãe, na verdade, não tinha nada de nobreza e que tudo eram histórias da tia materna que se apropriava dos “foros, títulos e mercês de toda a parentela.” (ANJOS, 1994, p.40) A tia passava seus dias a falar, “nas comendas com que fora agraciado seu pai, senhor de grandes gados e lavouras, ou a relembrar a odisseia do Conde João Antônio, seu avô, que fugira da Itália por se ter metido em intrigas e conspirações.” (ANJOS, 1994, p.40) Mas o autobiógrafo apura os fatos, e descobre que a tia exagerava no espírito nobiliárquico. Os brasões e as conspiratas de João Antônio viveram puramente na imaginação da velha tia, ávida por genealogias. Assim, o título de conde e a fama de perseguido político eram apenas invenções com ares folhetinescos. Para seu tio Tatá, o “Virciani migrante, seu bisavô, não passaria de pacífico mascate, que andava com um macaquinho ao ombro e uma caixa de quinquilharias a tiracolo.” (ANJOS, 1994, p. 170)

A história dos antepassados do autobiógrafo é compartilhada pelos membros da família e com outras pessoas que faziam parte do círculo familiar. Assim, a história de sua linhagem, apurada pelo promotor Espínola, não correspondia à do tio Tatá nem com à da esnobe tia fantasista, e nenhuma das duas versões, a de altos e a de baixos, a da nobreza ou a da ruína, eram verdadeiras:

O capitão Giovanni Antonio Maria Virciani, que servira à Coroa em negócios do Distrito Diamantino, a princípio como guarda-livros e depois como administrador, nem possuía títulos de nobreza, nem provavelmente se metera na política de sua terra. Seu filho, o Coronel Pedro Virciani, é que, havendo brigado com o poderoso Intendente Câmara, passara a viver nas terras de Santo Elói e aí se tornara grande senhor de gados e influente eleitor do Império. Minha tia confundira a história do filho com a do pai, eis o que descobriu Espínola. (ANJOS, 1994, p.170)

Ao recriar a crônica familiar, o memorialista parece querer se inserir numa história que só a ele pertence, e constrói uma autoimagem na história revivida.

A narrativa de Cyro dos Anjos é pontuada por alguns casos que funcionam como unidades quase autônomas, à maneira de crônicas soltas. Encontramos um caso recriado pelo autobiógrafo relacionado à linha varonil da sua família materna. É a história da passagem do botânico francês Auguste Saint-Hilaire que, no início do século XIX, viajou pelo Brasil. Em seu livro *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais*, o viajante escrevera sobre os costumes e as paisagens mineiras, havendo, inclusive, em sua obra, um capítulo reservado à região em que estava inserida a cidade de Santana do Rio Verde. Nas terras do sertão de Minas, Saint-Hilaire ficara hospedado na casa do bisavô do autobiógrafo, o Coronel Pedro Virციани. Movido pela curiosidade sobre o que o naturalista havia escrito sobre a estada em sua casa, o coronel mandou buscar na capital do Império a obra escrita por Saint-Hilaire. Mas a curiosidade foi logo malograda, pois “depois de tecer loas ao anfitrião e à sua fazenda, Saint-Hilaire deu a ferroada costumeira, anotando que a dona da casa não lhe aparecera e atribuindo isso à tirania do marido.” (ANJOS, 1994, p.91) No entanto, a história registrada por Saint-Hilaire foi um mal-entendido; o autobiógrafo conta que “Foi acanhamento, provavelmente, que não deixou minha bisavó ir à presença do forasteiro. O certo é que a observação aborreceu o chefe da família.” (ANJOS, 1994, p.91)

A família de sua mãe, bem como a do pai, tinha, raízes no sertão mineiro e foi uma das primeiras a habitarem a região, e é nessa terra que viveu um antepassado respeitável, o Dr. Carlos Versiani, avô do autobiógrafo, que ele não chegou a conhecer. A fama do avô estava sempre presente nas conversas dos parentes e dos habitantes da cidade. Este fato era tão constante que o menino recriado tinha a impressão de tê-lo conhecido:

De Luísa Velha ouvi com frequência que ele não cobrava dos clientes, e ainda por cima lhes dava dinheiro, quando necessitados, para a compra de remédios. E por minha mãe vim a saber que fundara a Santa Casa, alinhara as ruas da parte alta da cidade, fora presidente da Câmara em vários períodos, e no Império elegera-se deputado-geral por duas legislaturas, havendo renunciado ao mandato na última, por já lhe ser penosa a viagem até à Corte. De outras fontes me vieram anedotas, especialmente quanto à sua distração. (ANJOS, 1994, p.168)

Um ano após o centenário de nascimento de seu avô materno, o menino recriado vivenciou a homenagem feita pela cidade ao avô ilustre. Um busto no Largo de Cima e dois dias de festa marcaram o acontecimento, discursos e banda de música saudaram o primeiro monumento da cidade e um baile culminou a homenagem.

Contemplando um pouco mais o grupo familiar, o autobiógrafo nos apresenta tia Perpétua, protagonista de vários episódios recriados ao longo da narrativa. Ela se destaca por expressar seus pensamentos através dos provérbios que ela mesma criava. Da boca de tia Perpétua convertia-se em adágios sua opinião sobre todos os assuntos possíveis, mas,

No que concerne à infância, o seu repositório de rifões exibiu uma riqueza de impressionar. Desdenhava os já sovados, que, à força de repetidos, perdiam o conteúdo. Nunca lhe ouvi por exemplo, o conhecido

De pequenino é que se torce o pepino, ou o bíblico Quem a seus filhos ama não lhes poupa a vara. Estava sempre a forjar outros, se não a catá-los em velhos almanaques: Tiveste filho? Andará em sarilho!; Com criança, não há boa andança; Gostas de alarido? Pede filhos ao marido! (ANJOS, 1994, p.48)

A sabedoria de tia Perpétua jorrava de seus severos lábios e nem sempre eram explícitas as suas sentenças. Na procura de rimas ou de concisão, seus adágios mostravam-se, às vezes, imprecisos ou ambíguos e ela não hesitava em modificar o sentido, conforme sua conveniência.

Ao traçar o perfil de tia Perpétua, o autobiógrafo revela que ela era uma senhora de mais de oitenta anos, e que, por conta dos cravos e calos que lhe castigavam os pés, deixara de fazer passeios à rua. Mas, todas as tardes, arrumava-se e colocava as pesadas joias para debruçar-se à porta da casa e olhar para os transeuntes que paravam para saudá-la. Tia perpétua era conhecida por um comportamento rígido e egoísta, mas, valorizando o olhar do presente de quem está distanciado no tempo, o autobiógrafo tem um outro entendimento:

Acredito, porém, que a sua misantropia, a sua dureza para com as crianças, o seu sombrio pessimismo não proviessem das tribulações pessoais que passara; emanavam, antes, de um sistema de ideias, uma concepção de vida comum à minha parentela paterna, que viera de agreste sítio, às barrancas do rio Verde. (ANJOS, 1994, p.50)

O autobiógrafo relembra fatos vividos em tempos tão recuados e recorda uma atitude surpreendente de sua tia. Ela foi a pioneira de uma grande transformação na cidade, ao tornar-se proprietária de um dos dois primeiros automóveis que chegaram à cidade: “Foi considerado a maior revolução do século o haver Tia Perpétua comprado um carro para seu uso. Era notória a sua prevenção contra as máquinas, e mais de um adágio inventara para fulminá-las.” (ANJOS, 1994, p.183) A atitude inesperada e contraditória da tia causou espanto em todos. Mas a razão foi logo revelada:

Tia Perpétua não saía à rua, por causa dos cravos e calos que tinha nos pé. Consolava-se, dizendo a si mesma e aos outros que “o bom andarim anda por ele e por mim”. A cidade crescera, dobrara mesmo de tamanho, sem que ela tivesse podido acompanhar-lhe a expansão, conhecendo novos bairros, novas casas. (ANJOS, 1994, p.183)

Embora fosse notório seu apreço por coisas antigas e a antipatia por tudo que representasse modernidade, tia Perpétua tinha um extremo interesse em conhecer as coisas novas da cidade, e este desejo ficou acima de seus preconceitos. A chegada do carro foi a maneira de satisfazer a curiosidade da tia, pois, “No automóvel se deslocaria sem os incômodos e solavancos de uma carruagem, veículo que embirrara e, afinal caíra em desuso.” (ANJOS, 1994, p.184)

Fonte de evocação, tia Perpétua ficou na lembrança também pela palmeira-imperial por ela plantada no Largo de Cima. Antes de a Câmara Municipal pôr abaixo a majestosa árvore, o menino recriado estava sempre a brincar ao pé da palmeira-imperial, e até gravara

no tronco, a canivete, o R de Risoleta dentro de um coração com o intuito de comunicar sua paixão infantil às gerações vindouras.

No arranjo dos fragmentos da memória surge um mundo de imagens ressuscitadas, gravadas não na árvore desaparecida, mas nas fábulas familiares selecionadas pelo autobiógrafo.

O autobiógrafo nos fala dos “círculos”. O primeiro é o “círculo da Loja”, que reunia as figuras ilustres da cidade. A roda de homens que se formava junto às portas da loja da família no Largo de Cima, entre as sete e nove da noite. Os interlocutores sentavam-se na calçada, formando um arco com as cadeiras. Do “cenáculo” participavam o presidente da Câmara, Doutor Barbalho, o promotor Espínola, o professor Barbeda, o provisionado Loiola, o poeta Vilobaldo e outros menos eminentes fiéis de todas as noites, que nunca se metiam nas conversas, apenas formavam uma audiência respeitosa. As crianças eram impedidas de participar do círculo, expulsas por Loiola, que dizia: “Olha cá, menino, vai ver se estou na esquina!” (ANJOS, 1994, p.13) O escritor relata que “Sermos privados de ouvir algo, que por impróprio se tornava mais apetecido, não nos aborrecia tanto quanto esse antipático processo de nos expelir da roda.” (ANJOS, 1994, p.13) Além do círculo da loja havia o círculo formado pelas comadres na sala de jantar, que não atraía tanto o interesse do menino recriado. Esse grupo era caracterizado como um “noticiário vivo” motivado pelas intrigas que aconteciam na cidade. Os comentários sobre a vida alheia feitos por Siá Juliana eram frequentemente cortados por um “*Olha os meninos, comadre!*” Advertência que a mãe fazia, no instante em que as crianças apareciam nas proximidades. Siá Juliana calava-se, porém ela “não tinha papas na língua e entendia que as crianças deviam desde cedo familiarizar-se com as coisas cruas da vida.” (ANJOS, 1994, p.34) Aos círculos da infância acrescenta-se o “círculo das fâmulas”, formado por ex-empregadas e antigas clientes da família que iam visitar Luísa Velha, que fora cozinheira e babá da família. Luísa Velha recebia as amigas ora na cozinha, ora no telheiro do pátio, conforme o humor do dono da casa. Este círculo permitia a presença das crianças, e ouvir a conversa das criadas fazia com que o menino recriado tivesse contato com uma sabedoria fundada, simplesmente, na experiência dessas mulheres. Algumas das novidades repassadas às crianças eram:

(...) deitar sal ao fogo fazia nascer verrugas; varrer pé de moça ou rapaz atrapalhava casamento; matar um gato dava sete anos de atraso, e um urubu, vinte; sentindo-se um arrepio, a morte havia passado perto da gente; assoviar de noite atraía cobras; nunca se dissesse: “Que menino lindo!”, sem acrescentar: “Benza-o Deus!”, pois do contrário apanharia quebranto. (ANJOS, 1994, p.30)

Ainda no círculo doméstico, havia os serões de inverno com a música que vinha, principalmente, dos trechos de ópera tocados no piano Pleyel. A chegada do inverno dissolvia

temporariamente o círculo da Loja, sendo substituído pelos saraus musicais na sala de visitas. O entretenimento dessas reuniões era proporcionado, principalmente, pela música que vinha do negro piano. Segundo o autobiógrafo, os proveitos de um piano só eram possíveis, àquele tempo, em duas ou três casas da cidade. Santana do Rio Verde não era como a cidade mineira de Juiz de Fora da infância de Murilo Mendes. Em *A idade do serrote*, o piano também ajuda a compor as imagens dos dias de infância. No entanto, em suas memórias, Murilo Mendes declara que, “Juiz de Fora naquele tempo era um trecho de terra cercado de pianos por todos os lados.” (MENDES, 2003, p.74) Se os pianos se multiplicam em Juiz de Fora, em Santana do Rio Verde eram raros, e este fato era motivo para o menino exibir-se aos companheiros, pois, conforme relata: “O imponente Pleyel era meu trunfo definitivo na hora de contar vantagens.” (ANJOS, 1994, p.16) O piano é um objeto biográfico, no qual o escritor se apoia para recuperar o passado. A arte musical da família recebia a ajuda dos irmãos na flauta e no violino, e os saraus se completavam com os declamadores de poesia. Era quando desfilavam Castro Alves, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Olavo Bilac e Vilobaldo, o poeta da cidade. O autobiógrafo relata que essa convivência, para a criança, era monótona e cansativa:

A nós, miúdos, que preferíamos o jogo de prendas, aqueles saraus caceteavam bastante. Em matéria musical, o que enchia as medidas, a nosso ver, eram as peças do gramofone da Loja, anunciadas por uma voz fanhosa, que perseverantemente nos falava de certa Casa Edison, do Rio de Janeiro. (ANJOS, 1994, p. 17)

A construção do *eu* se faz por meio do que é relatado pelo memorialista. O escritor, voltando à metáfora do arqueólogo, sabe que o trabalho de campo começa antes que a pá atinja o chão. Por isso, ao rememorar palavras ou atitudes do passado, o presente da reflexão se anuncia em suas memórias. Desta forma, o autobiógrafo, no momento da escrita, identifica que os trechos das óperas tocadas pelas irmãs. São melodias variadas de trechos da *Norma*, da *Lúcia de Lammermoor* ou da *Martha* e, ainda, trechos de *La Traviata* de Verdi, a preferida de Loiola, entre muitas outras.

Ao ter um olhar para estes grupos, o autobiógrafo recria um mundo que está sendo recuperado, não somente pela memória, mas também pela emoção. As memórias de Cyro dos Anjos parecem impregnadas de uma “bruma lírica”, conforme expressão usada por Antonio Candido. (CANDIDO, 1987, p.54) A disposição lírica ocorre, mas sem deriva no sentimento, sem a solta fantasia despregada da realidade. O lirismo surge como um recurso de sua elaboração narrativa que se entrelaça ao seu objetivo autobiográfico. O impulso emocional da evocação segue uma consciência reflexiva que vai dar sentido ao que é narrado. Desta forma, o mundo da infância, que é restaurado, passa a significar “de novo a vida em sua plenitude,

mas agora emoção contemplada, presença súbita num fundo de ausência.” (ARRIGUCCI Jr., 2001, p.87)

Na evocação dos lugares da infância, o lirismo da rememoração de Cyro dos Anjos se destaca. O tratamento dado ao espaço depende não só de aspectos descritivos, mas, sobretudo, do sentimento que a reconstituição do lugar revivido desperta no narrador. Envoltos em emoções singulares, as representações do espaço ordenam as suas memórias. O autobiógrafo elabora o elemento espacial explicitando a sua estratégia:

Baseado pois, no roteiro espontâneo das minhas experiências, deixo agora o metro do Tempo e, pelo menos transitoriamente, empunho o do Espaço, que, mais apto a ordenar esta crônica, me abrirá de imediato as portas do Mercado. (ANJOS, 1994, p.79)

No manuseio de sua história há um momento em que as crônicas que se situavam no “tempo” cedem lugar ao “espaço”. O escritor não realiza somente uma “exploração no tempo”, pois são os lugares da infância que reúnem o material decisivo de suas memórias. Para o autobiógrafo, visualizar o passado infantil é lembrar de seu lugar de origem.

Nas memórias de infância, já comentamos que chega um momento em que o espaço ganha uma nova dimensão, e a casa familiar deixa de ser o único elemento de representação do vivido. A memória do autobiógrafo traz uma nova representação e o universo da infância se dilata em círculos concêntricos mais amplos, fazendo com que Santana do Rio Verde seja o cenário central da narrativa. A cidade é o grande personagem de suas memórias, na medida em que é um elemento de motivação das recordações do narrador. Para acentuar o grau de importância da representação do espaço em suas memórias infantis, lembremos que “Santana do Rio Verde” é o título da primeira parte de *A Menina do Sobrado*. Em sua obra, a cidadezinha mineira não é somente o cenário onde ocorrem os eventos; a cidade se apresenta carregada de experiências, como se fosse uma extensão do narrador, de modo que ela não pode ser vista sem as marcas daquele que a experimentou. O autobiógrafo restaura sua infância ao mesmo tempo em que narra a história da cidade, e é neste aspecto que notamos a tendência ao tom nostálgico do discurso memorialista.

Na figuração do espaço encontramos o autobiógrafo explorando a geografia da cidade. Deste modo, surgem os dois pontos centrais da cidade: os Largos.

As duas praças eram, assim, os polos de Santana. Como as pontas de uma agulha magnética, as ideias, as paixões, os interesses que entretinham a sociedade local podiam vacilar, podiam dar voltas, mas acabavam por se fixar na direção do Largo de Cima ou na do Largo de Baixo. (ANJOS, 1994, p.98)

O Largo de Cima, da lâmpada de carbureto, das cantigas de roda, dos brinquedos ao pé da palmeira-imperial da tia Perpétua, das conversas à porta da loja do pai, do mercado, do

bazar e do busto do seu avô. O autobiógrafo narra que o pai demarcava o limite permitido entre os dois Largos:

Segundo a proibição paterna, não devia ser ultrapassado o meridiano que, roçando pela curva da relva, ia morrer, ao norte, junto à casa dos primos Sarmento, e, ao sul, na calçada fronteira à loja de Seu Chico Peres, pai do compadre Levi. Detido por mão invisível, mesmo no ímpeto das correrias eu estacava, de súbito, sobre a imaginária linha, nunca ousando transpô-la (...). (ANJOS, 1994, p.79)

Mais tarde, o círculo do menino recriado se amplia e já são possíveis excursões pela outra área. Mas é o autobiógrafo que se veste de andarilho e caminha pelas ruas de uma Santana que só se encontra nos fragmentos das recordações que foram armazenadas em sua memória. Por esses caminhos, o autobiógrafo busca por elementos para se autorrepresentar, e é claro que o conhecimento minucioso dos lugares da infância não corresponde às impressões primitivas, mas resulta da soma de mil experiências pelas quais passou o autobiógrafo durante sua vida.

Na superposição de imagens de Santana surge o Largo de Baixo, que não tinha a importância comercial de seu rival, o Largo de Cima. Mas era ali que ficava a Matriz, o palácio do bispo, o Fórum, a cadeia, o grupo escolar e o casario antigo. Os dois largos viviam às turras:

Os sentimentos que os atiravam, um contra o outro, pareciam brotar não apenas do peito dos moradores, mas do próprio território das duas praças, como chama perene que abrasasse tanto as criaturas racionais, quanto as irracionais, e até mesmo aquelas a cujo respeito não se poderia falar em razão. (ANJOS, 1994, p.87)

Para aumentar essa oposição entre os Largos havia as ferozes patrulhas de Oldemar Cabelo de Fogo que não deixavam os meninos, desacompanhados dos adultos, transporem as fronteiras da praça. Transgredir esse regulamento e penetrar na área, com outros fins que não fossem o de frequentar a igreja ou ir à escola era uma temeridade: “a soldadesca de Oldemar receberia os de Cima com porretadas e pescoções (...)”. (ANJOS, 1994, p.88) A interdição daquela área não impedia o menino de frequentar a Matriz aonde, acompanhado de parentes, assistia às novenas ou à missa dominical, até mesmo como membro do grupo de coroinhas da igreja. Para a Matriz, o narrador possui um duplo olhar:

A propósito da velha Matriz, muito há que dizer. Adiantarei que, à minha menil visão, essa igreja, pobre de fazer dó, se afigurava esplendente e suntuosa como as da Bahia ou de Ouro Preto. E, quando a sua comprida nave central se enchia de luminárias para as festas da Virgem, ou na Quinta-Feira Santa o Senhor Bispo e toda a clerezia ali entoavam o *Ave Sanctum Oleum*, nem o Templo de Salomão se lhe havia de igualar na majestade e pompa. (ANJOS, 1994, p.90)

A imagem da igreja provoca um desdobramento na reconstituição do vivido. Como se o menino recriado pudesse ver algo que já não pode ser visto no momento em que escreve, pois o adulto percebe a simplicidade da velha igreja, mas o menino imaginado pelo

autobiógrafo deslumbra-se perante a Matriz, como se ela possuísse grandezas superiores ao Templo de Salomão.

As lembranças de novo se enlaçam e trazem a imagem de uma Matriz que oferecia mais do que as missas cantadas. Sobre suas naves laterais, corria a galeria que contornava toda a igreja. Era por esse acesso, iludindo a vigilância dos mais velhos, que as crianças de Santana subiam as escadas que levavam à torre. Lá havia o revestimento de lambril em que, na tentativa ilusória de superar os limites do tempo, as crianças gravavam seus nomes:

Não havia em Santana pessoa que, na infância, tivesse deixado de gravar seu nome a canivete na superfície desse lambril. Três ou quatro gerações se confraternizavam assim, no esforço para vencer os limites do tempo. Na confusão de letras já deformadas pelo envelhecimento das fibras vegetais, descobri certo dia o nome de um parente que não cheguei a conhecer e a cujo respeito sempre se falava em nossa casa. Registrara a data: *20 de outubro de 1886*; apenas trinta anos decorridos, mas infinita era essa distância no calendário dentro de mim. (ANJOS, 1994, p.97)

Na evocação da infância, a igreja revisitada é um espaço que, pleno de conteúdo poético, serve de artefato para a autorreflexão de um sujeito que deseja preservar os acontecimentos do passado contra a subversão do tempo. Através do exercício autobiográfico é possível a reconstituição imaginária de cenas que se tornam imemoriais quando o escrito e o vivido são mesclados.

No empreendimento memorialista de Cyro dos Anjos, o lugar se torna a mais essencial das estratégias. Por isso, os relatos de infância são permeados das imagens de Santana do Rio Verde. No Largo de Baixo se assistiam às festas de agosto: a festa do Imperador do Divino, o levantamento do Mastro, a Marujada e a Cavallhada. O autobiógrafo descreve as reações do menino ao ouvir os primeiros tambores do cortejo do Rei a descer pela rua Direita: “(...) o coração me espinoteava no peito, e eu corria desabalado pela rua, sem saber o que fizesse de tamanha felicidade.” (ANJOS, 1994, p.117) Tantas imagens vêm à lembrança do adulto, pois são muitas as festas que se concentravam no mês de agosto. Mesmo distante do momento infantil, o autobiógrafo reflete através da voz do personagem: “meninos não têm tempo de pensar nessas coisas, nem se incomodam com desperdícios, e nossa alegria não se empanava com semelhante ideia.” (ANJOS, 1994, p.118)

Príncipes e princesas, reis e rainhas das congadas, bailados e piruetas, a tradição da *Trança de Fita*, marujos e cavaleiros, caboclinhos e indígenas, mouros e cristãos da cavallhada: as festas populares de Santana emanam de sua lembrança e, com essas imagens, o autobiógrafo organiza as suas memórias, não se esquecendo de realçá-las com suas sensações. Para o menino recriado, as festas representavam “a maravilha das maravilhas”. Já na adolescência, ele relata que “tal representação iria parecer-me a coisa mais xaroposa do mundo.” (ANJOS, 1994, p.122) O fingimento do espetáculo convencia o menino, que não

ligava que o rei mouro fosse o seu Neco da rua de Trás, que Orósio Marceneiro representasse o rei cristão e nem que a princesa fosse Fabíola, filha de Juca Barbeiro e sua colega do primeiro ano do Grupo Escolar. A história passa a ser contada através das personagens que participam das festas populares da cidade. À maneira de crônicas independentes, essas histórias foram colhidas da realidade passada e os seres transformados em personagens que se movem à volta do protagonista com o intuito de dar forma à história de sua vida que ele deseja contar.

Na seleção dos fatos que o memorialista recolhe, percebemos que um relato atrai outro, num encadeamento de histórias. Assim, a galeria de personagens adquire importância peculiar. Num dos lados menores da praça do Largo de Baixo, perto da Matriz, ficava a cadeia com os presos sentados no peitoril das janelas. O malcheiroso e triste edifício público chocava os adultos que passavam, mas o menino recriado se recorda de Candinho Dente de Ouro, o delinquente que lhe oferecia “uma prosa divertida” e toda a sua admiração infantil. Na galeria de personagens, Candinho lhe surge como um injustiçado:

Como prender uma criatura boa assim, que tanto nos enternecia com a história de suas desgraças? Figuravam no seu ativo dez ou doze mortes, todas de tocaia. Não podíamos acreditar; devia ser erro judiciário. Inquirido a respeito, alegava, enxugando uma lágrima, que matara só uns três, se tanto, e isto para não morrer, pois os miseráveis queriam liquidá-lo. (ANJOS, 1994, p.111)

O autobiógrafo relata que o pai não gostava de ver o filho nestas conversas com os presos: “Certa vez, encontrado a conversar com os presos, recebi um pito de meu Pai, e desde então recusei-me a atender aos apelos e acenos que faziam.” (ANJOS, 1994, p.112)

Recordemos que José Lins do Rego narra, em suas memórias, um quadro semelhante. Em *Meus Verdes Anos* é relatado que, na cadeia de Pilar, os presos ficavam sentados nas janelas gradeadas, e era na calçada alta da cadeia que o menino recriado ouvia as histórias tristes dos homens enclausurados. Mas as semelhanças ficam apenas nesta imagem, pois na dimensão do universo de José Lins do Rego, encontramos um menino, mais do que sensibilizado, ele se identifica com as agruras dos presos, pois traz em si o sentimento de rejeição, além de outras tantas dificuldades que a ausência dos pais lhe ocasiona.

Ao dar vida aos desaparecidos no tempo, Cyro dos Anjos abre caminho para a imaginação; desta forma é que rememora e reestrutura a história daqueles com os quais teve contato, e que no momento da escrita se configuram como personagens de Santana do Rio Verde.

O capítulo intitulado “As cinco saídas de Santana” é o que evoca, com maior clareza, a categoria de espaço na construção da identidade do sujeito. Neste capítulo, o autobiógrafo denomina de “a geografia da minha infância” os registros que faz das casas, do comércio, dos

prédios públicos e das ruas. Todas essas lembranças embutidas em sua memória estão à disposição de seu projeto narrativo, e o autobiógrafo orienta o modo como as recordações são expostas: “Só por amor à lógica e à simetria não hei de metê-las à força neste capítulo. Que me venham espontaneamente à lembrança e de bom grado confiem seu tesouro escondido.” (ANJOS, 1994, p.128) A memória dá acesso àquilo que se deseja recordar. O passado contém o acervo de dados, o tesouro que permite ao autobiógrafo selecionar o que narra. As imagens são escolhidas e o autobiógrafo confessa: “O que me apetece, nesta altura, é falar das grandes vias que de Santana partiam para o mundo, rasgando a chapada vermelha em busca do ignoto.” (ANJOS, 1994, p.128) Para trazer o passado à lembrança, ele se vale

(...) de múltiplos procedimentos, em que se entrecruzam a memória voluntária, marcada por uma atuação volitiva do autobiógrafo, e a memória involuntária, com suas reminiscências, fragmentos de um mundo extinto ou inconsciente, que tomam de assalto o curso linear da escrita, imprimindo-lhe insuspeitadas direções. (MARQUES, 2006, p.99-100)

As estradas que o povo da cidade chamava simplesmente de *saídas*, eram, na verdade, as estradas reais. Como um alongamento urbano, elas formavam a “figura de mão espalmada, dedos abertos, como a oferecer-se ao forasteiro.” (ANJOS, 1994, p.128) Na narrativa, as estradas sugerem analogias dos santanenses ilustres e se transformam em “mão espalmada sem pulso” ou na “estrela de tantos bicos quantos os do signo-salomão”, para Seu Esdras Coletor; ou ainda em “portas tebanas”, conforme a imaginação de Loiola. No entanto, as cinco saídas correspondiam aos caminhos que levavam para o Norte, para o Sul, para a Mata, para os lados do São Francisco e para o Médio Jequitinhonha. Dessas vias, a mais importante era a sulina, que se dirigia à Várzea da Palma, ponta dos trilhos da Central do Brasil e que conduzia às capitais longínquas, como Belo Horizonte ou Rio de Janeiro, sinônimos de vida intensa e vibrante para as futuras ambições juvenis do autobiógrafo. Se os caminhos do Sul significavam o desejado clima civilizado, retornando à infância, são os caminhos do Norte que suscitam os devaneios no menino, que imaginava que nas bandas do Sententrião o céu tocava a terra no recuo da chapada. No entanto, ainda não lhe era permitido trilhar os dois caminhos:

Ai de mim! Fosse para o rumo do Sul, fosse para o do Norte, não me deixavam, nessa época, avançar senão alguns magros quilômetros no mistério das grandes vias. Logo retornava a Santana, triste de não ter ido além, triste de ficar, triste de viver. (ANJOS, 1994, p.130)

As outras saídas, menos ilustres, não instigavam no menino recriado ardorosos projetos futuros como o do Sul nem lhe traziam as imagens lúdicas como a do Norte.

A estrada de Várzea da Palma era a mais importante; ela era “para Santana uma Via Appia, se a romana pudesse chegar-lhe aos pés” (ANJOS, 1994, p.133), afirmava Seu Esdras Coletor. A estrada trazia marcos de aroeira, numerados, que balizavam de quilômetro a

quilômetro o poeirento caminho e pareciam “atirar-se ao infinito e querer demarcar o indemarcável”, (ANJOS, 1994, p.133) A baliza de aroeira que servia de medida, na juventude, fazia crescer o desejo de percorrer outras terras e desprender-se da apática existência infantil, pois a cidade da meninice significava marasmo, tédio e melancolia. Quando retornamos à infância, são essas as sensações que se fazem presente na criança narrada:

Tornando à infância, mergulhando mais fundo no poço do rio Vieira, descubro que, a cada marco ultrapassado, correspondia uma alegria doida, uma doídice renovada: Santana do Rio Verde ficara para trás mais um milhar de metros, e esse milhar era imediatamente levado a meu crédito, na distância que me separava de Várzea da Palma – o vilarejo para onde voavam os meus sonhos (...) (ANJOS, 1994, p. 134)

As incursões pela estrada real eram breves. Mas, aos dez anos, surgiu a oportunidade de ir à Várzea da Palma em direção à Estrada de Ferro Central do Brasil. Este deslocamento é relatado como uma de suas mais fecundas experiências infantis. Refletindo sobre o papel que representa os lugares vivenciados no passado, Cyro dos Anjos seleciona um fato no presente para recriar as sensações do menino representado.

A viagem a Várzea da Palma subsiste, até hoje, como a mais fecunda de minhas experiências geográficas. Nem os altos caminhos do México, que sugerem debussyanas melodias, nem as planuras da Espanha, como o carro a deslizar por entre searas, nem os esplendores do São Gotardo me trariam, mais tarde, em igual escala, o sentimento de plenitude, a alegria da comunhão com o mundo de fora, o êxtase diante da beleza da terra e da vida, que o pobre caminho dos sertões despertou no pequeno cavaleiro que demandava a estação de Várzea da Palma, na primavera de 1916. (ANJOS, 1994, p.137)

A oportunidade de ultrapassar o quilômetro quatro da estrada de Várzea da Palma veio aos onze anos de idade. Por decisão do pai, a qual nunca se discutia, valeu-lhe como prêmio pela aprovação, com distinção e louvor, no quarto ano primário uma viagem a Belo Horizonte. Ao descrever este momento, o autobiógrafo recria a sensação no menino: “sentia as responsabilidades de uma grande travessia e levava no peito a fome de aventuras e o destemor de um Marco Polo.” (ANJOS, 1994, p.141) O menino se transporta da província para a capital e, à medida em que a baliza quilométrica avançava, os dois espaços iam ficando cada vez mais antagônicos. A capital amplia os horizontes e anuncia sua vontade de despedir-se de Santana do Rio Verde, e, naturalmente, despedir-se dos caminhos sem volta da infância.

O autobiógrafo relata as sensações do menino no momento em que o trem se aproxima da chegada a Belo Horizonte,

Era emoção sobre emoção, deslumbramento sobre deslumbramento. Via, embasbacado, colares de luzes, miríades de luzes, casas que pareciam desconhecidas, ruas que não tinham fim, tudo a desfilar magicamente, no sentido inverso à direção em que ia o trem de ferro, em marcha aos poucos reduzida. (ANJOS, 1994, p.142)

As imagens da capital desenham um cenário vertiginoso e os olhos se deslumbram ante a modernidade desconhecida. O desejo que ressoa no menino é de vivenciar as novidades e a principal delas foi o contato com o romance policial de John R. Coryell:

Mas, o que me deixou memória constante foi o sensacional descobrimento de Nick Carter, em fascículos de que o primo possuía vasta provisão. Eu abandonava de bom grado a companhia dos meninos, para me afundar nas façanhas de Nick, de Chick, de Patsy Murphy e do japonês Tem Itchi. (ANJOS, 1994, p.143)

O seu regresso a Santana foi melancólico:

Para trás haviam ficado, finalmente, a civilização, as luzes mil, as leituras de Nick Carter, as vitrinas das lojas, o cinema Pathé, o automóvel que levava o Tio Desembargador ao Tribunal, o odor de gasolina, os bondes, o Parque, a vasta cidade com as suas árvores! (ANJOS, 1994, p.144)

Ao percorrer em sentido inverso a estrada de Várzea da Palma, a sensação do menino recriado é de incompatibilidade com a vida de Santana. Ele não era mais a criança que amava o jogo de prendas com os meninos, ao pé da palmeira-imperial plantada por tia Perpétua. Depois da viagem passa a considerar intolerável o pé-de-moleque do calçamento das ruas, e já não se permite deitar no gramado, onde se deixava ficar por um tempo sem fim olhando o céu, contemplando as estrelas.

As lembranças da viagem são particularmente preciosas; elas tecem, ao mesmo tempo, uma memória de seu mundo interior e uma memória compartilhada. Embora a narrativa autobiográfica seja centrada no *eu*, os lugares da memória, como estratégia adotada para se autorrepresentar, oferecem um movimento fundamental para a reconstrução de uma história de vida. Além dos detalhes escolhidos da vida pessoal, o autobiógrafo reflete sobre os fatos do mundo exterior que lhe são importantes para preservar e reelaborar o seu passado.

No mesmo ano de sua viagem a Belo Horizonte, dá-se um grande acontecimento em Santana do Rio Verde: a instalação da luz elétrica na cidade, que marca o fim de uma era e o início de uma outra, identificada com o progresso. Os postes de lampião a azeite são substituídos, e,

Em lugar da chama baça, que se deixava engolir pelas trevas da noite, viu-se uma luz fulgurante, que, fazendo as sombras recuarem, arrancou, ao poeta Vilobaldo esta lamentação fingida, pois, no íntimo, estava ébrio de orgulho: “Já não se podem fazer serenatas. Maldito progresso!” (ANJOS, 1994, p. 146)

Do presente, o autobiógrafo evoca o mapa biográfico de sua infância. É no momento em que escreve que ele estabelece o vínculo entre a lembrança e o lugar de origem. A investigação sobre si leva em conta que colocar-se ou deslocar-se no espaço são atividades primordiais que fazem do lugar a representação de um real já vivido ou, em apoio à memória que falha, um lugar que só é alcançado através da recriação imaginária.

Já vimos que a cena inicial de *A Menina do Sobrado* busca configurar o círculo familiar, e mais; destaca, ali, o patriarca Antônio dos Anjos, que, à cabeceira da mesa de pereiro branco, transmitia o famoso “trecho” ao clã. A leitura compulsória, feita por ele e intercalada por seus comentários, era ouvida por todos em absoluto silêncio.

No capítulo intitulado “Uma entidade poderosa”, o autobiógrafo reconstrói a personalidade do pai:

Mais escasso ainda foi o meu convívio com o Pai, na meninice. Era a instância suprema, a suma potestade, ante a qual se paralisavam a palavra e o gesto da prole. Nunca levantara a mão para me castigar, mas desde cedo aprendera-se com Luísa Velha que o seu moço Antoninho era brabo e se alterava deveras, quando meninos faziam arte. Tinha-se também registrado que um silêncio súbito caía sobre a família, quando seu vulto assomava à porta da sala. (ANJOS, 1994, p.38)

A “suma potestade”, membro da “roda da Loja” e pai de uma prole extensa, é representada como alguém severo e inflexível, diante do qual todos os filhos se mantinham hirtos, bastando para isso uma palavra ou um gesto. Na recriação da vida familiar descobrimos que tudo gira em torno da autoridade paterna. Ele decidia todas as solicitações dos filhos, desde as mais importantes até as que pareciam de menor valor. A mãe jamais resolvia qualquer problema, e sempre que era solicitada respondia: “*Vou perguntar a seu Pai*”. Era do Pai que provinha o dinheiro e “pondo e dispondo, consentindo ou proibindo, fazendo ou desfazendo, o seu mando não conhecia fronteiras.” (ANJOS, 1994, p.39)

Nas lembranças de infância, Cyro dos Anjos recria o reflexo dos princípios da formação patriarcal da sociedade brasileira do início do século XX. Neste sentido, a organização do clã familiar estava centrada numa rígida hierarquia e numa inflexível disciplina. Nesta estrutura, o diálogo entre pai e filho era quase falta de respeito. Os filhos só falavam se fossem interrogados, a disciplina se impunha de modo autoritário e os filhos nunca discutiam a decisão paterna. Desde cedo, aprendia-se que manter um diálogo era impossível; a proximidade entre os irmãos também se mostrava cautelosa, pois, em sua família, este ato subvertia a tradição e abria caminho ao nivelamento e à intimidade; situações que se configuravam em ameaça à harmonia familiar. Sendo o décimo terceiro filho, o autobiógrafo narra que só se entendia com irmão Benjamim, que era apenas um ano mais velho. Na trama dos episódios, a sociedade na qual está inserido o menino recriado é descrita como rigidamente estratificada e marcada por relações autoritárias. Ao observarmos estes fatos, verificamos que a percepção do mundo, nas memórias de Cyro dos Anjos, é capaz de realizar um intercâmbio entre o pessoal e o comunitário sem, no entanto, restringir a análise do *eu*; pelo contrário, permite, conforme escreve Sylvia Molloy, “captar a tensão entre o eu e o outro, (...) fomentar a reflexão sobre o lugar flutuante do sujeito dentro de sua comunidade, de permitir que outras vozes, além daquela do eu, sejam ouvidas no texto.” (MOLLOY, 2003, p.24)

O domínio paterno sobre os filhos habituara a todos “a aceitar as decisões do Pai como irrecorríveis e irreformáveis, senão como fato inelutável, decreto do Destino, acontecimento em que não pudesse intervir a vontade humana.” (ANJOS, 1994, p.162) O patriarca se torna

absoluto na administração da família e sua autoridade é exercida em suas duas raízes mais poderosas: como pai e como marido. A mãe se apagava ante a figura dominadora do pai que, com relação à mulher, sempre se mostrava enfurecido com suas distrações e omissões. À mesa de pereiro branco, na hora do “trecho”, encontramos a mãe, normalmente, alheia aos acontecimentos: “embebia-se por completo no seu mundo de dentro. Isto não escapava a meu Pai, que, mirando-se de soslaio, volta e meia lhe reclamava a atenção.” (ANJOS, 1994, p.35)

A intransigência dentro de uma comunidade tão rígida faz com que a infância recriada pelo autobiógrafo seja cheia de limitações. Assim, as atitudes do menino parecem que são guiadas por uma voz repressora, como na situação descrita: “Desde cedo, aprende-se: menino, não fale alto; menino não ria desse jeito; menino, não seja esparramado; menino não exagere; isso é palhaçada, menino, tenha compostura; tenha modos, menino, deixe de assanhamento!” (ANJOS, 1994, p.372) O ambiente severo não comportava alegrias: “A presença do Pai congelava os impulsos, que em nós se esboçassem, para a extravasão dos sentimentos.” (ANJOS, 1994, p.52)

Para reconstruir o passado familiar, o escritor se utiliza, também, de uma fabricação literária plena de elementos elegíacos. As lembranças são trazidas ao presente por um exercício de nostalgia. Como o derradeiro da prole extensa, o menino recriado já vai encontrar o pai por volta dos cinquenta anos e a mãe fatigada e envelhecida com os afazeres domésticos:

A Mãe, a esse tempo, apenas uma enseada protetora na hora da zanga paterna; uma sombra doce, mas distante. Não podia cuidar de nós, absorvida pelo trabalho com a caçula – Carlotinha – que nasceu doente e padecia de ataques e sufocações. Tal ocupação, somada às suas costuras e à sua fleuma, alheava-a quase completamente do que se passava em derredor. (ANJOS, 1994, p.35)

A recriação nostálgica do período infantil surge como um modo válido de reconstruir o passado.

A mãe veio a falecer quando ele tinha dezoito anos. No meio de reminiscências imprecisas, o autobiógrafo seleciona a imagem de uma “figura franzina e pequena, a tez levemente rosada, a fronte ampla, os cabelos castanho-claros, apanhados para trás, e o olhar abstrato sob os óculos de aro dourado.” (ANJOS, 1994, p.37) Ou conserva cenas mais nítidas:

Não obstante o impreciso de tais reminiscências, conservo, dos dias mais antigos, cenas tão nítidas, que diriam tocadas por uma luz de Vermeer: numa delas, vejo-a com a caçula ao colo e o olhar perdido na roseira do jardim; noutra, meio a sério, meio a brincar, nos promete coques, com o dedal enfiado no dedo médio, por lhe termos surrupiado a chave do cubículo onde guardava doces e biscoitos. Aqui, está sentada, a costurar entre Siá Rosinha, Tia Patu e a prima Naná; ali a sair para a missa, ao braço de meu Pai, com um boá enrolado ao pescoço. (ANJOS, 1994, p.37)

Aliada a esta imagem, o autobiógrafo nos apresenta “outro quadro” retido em sua memória:

Outro quadro existe, ainda em minha lembrança, que só o mestre holandês poderia reproduzir, não com a iluminação de tema análogo por ele pintado, mas com a da sua famosa *Rendeira*: minha Mãe a escrever para a irmã que morava em Ouro Preto, numa tarde de domingo, domingo imenso, desses que só havia em Santana e em antigos tempos. (ANJOS, 1994, p. 37-38)

A imagem da mãe sentada, junto à mesa de pereiro branco, com a caneta entre os dedos e iluminada pelos raios solares vespertinos, é comparada à claridade silenciosa e à plasticidade melancólica do quadro *A Rendeira*, de Vermeer. Ao evocar o pintor holandês, o autobiógrafo apropria-se do arquivo cultural europeu, evidenciando a presença de um narrador culto que se utiliza do diálogo com as artes plásticas não só para recompor as imagens maternas, como também para construir sua autoimagem.

Talvez o autobiógrafo tenha buscado, na analogia com a obra de Vermeer, a fidelidade que a memória não consegue alcançar, mas, se esta fidelidade total é impossível, é no exercício autobiográfico que se tem a sensação do momento preservado, do registro dessa preciosidade que está no simples fato de dar existência a vidas que pareciam sepultadas no tempo.

Se o convívio com a mãe foi escasso, com o pai não foi diferente. No entanto, na maturidade, o autobiógrafo possui outras imagens do pai, distantes da primitiva ideia daquela entidade poderosa, severa e inflexível que imperava discricionariamente na casa, na loja e na fazenda.

Com o passar do tempo, as imagens do pai e da mãe foram-se ampliando e outros atributos foram se somando aos anteriores: “o Pai era nervoso, impaciente, não sabia guardar para depois o que lhe palpitava dizer no instante.” (ANJOS, 1994, p.39) A Mãe, sempre sobrecarregada com os afazeres domésticos, parecia sem condições para os carinhos, fazendo com que o narrador não se lembre de que ela “me haja feito outro afago, além do olhar manso que acaso pousava em mim.” (ANJOS, 1994, p. 35) Talvez pelo temperamento contido, cerimonioso e distante, ou por que, naquela época, “em Santana, acariciar meninos era coisa desacostumada.” (ANJOS, 1994, p.35)

Porém, ao adulto cabe a reconfiguração dessas imagens; o autobiógrafo que agora escreve, remexendo em papéis e documentos, decifra enigmas e estabelece outras lembranças que não são condizentes com a versão anterior de sua história. Estes materiais pesquisados tornam-se fontes que contribuem para o processo de construção autobiográfica; são pistas que levam a uma rememoração. Assim, ele descobre que o pai, quando noivo, dedicava poesias ternas à prometida:

Assim, equivoquei-me por muito tempo, ao imaginar que entre os dois apenas houvesse acomodação de temperamentos, tendo um nascido para mandar, a outra, para obedecer; gostando ele de falar, e ela de calar. Onde me parecia existir uma sociedade resignada, se não um pacto de tolerância recíproca, aflorava um afeto de raízes profundas. (ANJOS, 1994, p.40)

A compreensão da atitude do pai só é possível ao adulto autobiógrafo e, em busca de uma precisão, não há apenas uma imagem do Pai e da Mãe, grafadas sempre em maiúsculas numa forma alegorizante e solene, e sim várias, nas quais as mais novas abafam naturalmente as mais antigas. Distante das impressões da infância e envolto em nostalgia, o autobiógrafo vai construindo novas imagens dos pais. Desta forma, o autobiógrafo é capaz de rever o pai com a simplicidade de um homem já envelhecido, de ar simples, de sorriso meio triste. Ao arrumar essas imagens no tempo, ele descobre que, nos tempos da infância, agradaria ao pai “participar da conversa, dentro de certos limites, e que o constrangimento, não o rigorismo, o tolhia naquelas ocasiões. Ficava tão embaraçado na intimidade dos filhos, quanto estes se perturbavam em sua presença” (ANJOS, 1994, p.38) Mais ainda, o autobiógrafo se recorda de um imemorial passeio à fazenda Porteirinha, quando o Pai lhe conta sobre sua infância em casa do tio Lucas da Venda. Diz o narrador:

(...) menino ainda de ir à garupa de sua besta, eu averiguara também que, estando a sós comigo, em viagem, ele animava-se, provocava o diálogo, e, sem receio de dar corda à minha tagarelice, comprazia-se em ser perguntado sobre as coisas. (ANJOS, 1994, p.38)

Ao construir o perfil de seu pai, o autobiógrafo recorre à uma lembrança essencial e, desta forma, ele se transporta, através da memória, para Santana do Rio Verde e encontra o Pai como um Quixote à porta da Loja, a discutir com o tio Tatá, o filósofo da família, ou a zangar-se com Loiola ou com Seu Esdras Coletor. A memória alcança a fisionomia de quem

Empunhara a lança de Quixote, consumia-se em querer endireitar tortos e sem-razões. Como Quixote, era rijo de compleição, seco de carnes, enxuto de rosto e madrugador. Seus moinhos de vento encontrava-os por toda a parte: apatia, preguiça, conformismo, e a Dulcineia, por quem pelejava, assumira a forma de um idílico retorno ao Campo, no qual via o remédio para todos os males do País... (ANJOS, 1994, p.43)

É no passado recolhido pela memória, no momento presente da contemplação, que o autobiógrafo seleciona o que lhe parece mais expressivo para a construção da imagem paterna.

Se o grupo familiar serve como suporte para a recriação da infância do autobiógrafo, na evocação do tempo de escola é que se torna possível ampliar o ambiente do menino para além do convívio familiar. Deste modo, percebemos que, na relação entre o *eu* e o mundo exterior, o autobiógrafo não pode prescindir da recriação de seu tempo de escola. O trabalho da memória registra a experiência escolar e, concomitantemente, o movimento de todo um coletivo em determinado tempo e espaço.

A história de sua formação escolar, ao contrário dos outros autores de nosso *corpus*, está plena de novos significados. O relato toma a forma de uma “crônica de saudades”, pois as reminiscências infantis desta fase são, sobretudo, nostálgicas. Nesta evocação, o tempo de

escola não é representado por um ambiente hostil, marcado pelos ressentimentos, incompreensões ou pela perversidade nas relações entre alunos e mestres, fatos estes que eram comuns nas narrativas de nossos outros autores. Cyro dos Anjos aplica uma camada de tinta bem leve e colorida sobre seu tempo de escola, não registrando dificuldades na alfabetização e, em nenhum momento, descrevendo uma educação que fosse apoiada em castigos físicos ou ameaças. O relato deste tempo não mostra o menino recriado em conflito com o mundo.

As imagens da primeira escola são trazidas à memória do autobiógrafo com o auxílio de uma fotografia coletiva tirada no colégio de freiras aos quatro anos de idade, segundo a data de 1910, escrita em seu verso. A fotografia se torna de grande valor biográfico, pois a partir dela o escritor é capaz de recuar no tempo e recuperar os primórdios de sua educação. À imagem do retrato agregam-se outros fragmentos de lembranças que lhe vão restituir a atmosfera branda do colégio:

Mesclam-se as imagens, em célere desfile: o casarão com o mirante; o pátio de árvores imensas a cuja sombra a gente brincava durante o recreio; Soeur Blanche, pálida e esguia; Soeur Blandine, rechonchuda e risonha; a superiora de ares sobranceiros; o teatro em que fiz papel de borboleta, com enormes asas, a voar em torno duma barreira... (ANJOS, 1994, p.45)

O autobiógrafo revê o tempo em que frequentou o Curso Froebel do colégio religioso. O jardim de infância fundado pelas freiras em 1907 representava uma inovação no ensino em Santana do Rio Verde. O “kindergarten”, palavra alemã para o moderno conceito pedagógico criado por Friedrich Froebel, considerava que a criança era uma plantinha em fase de formação. Sob a influência desse modelo educacional o autobiógrafo inicia sua vida escolar. Outras lembranças do Curso Froebel lhe saltam à memória, como os coleguinhas de turma: “Eli, mais velha do que eu, iniciava-me no mistério dos números, fazendo operações que eu jamais compreenderia. Nas cadeiras próximas, assentavam-se o compadre Newton, o compadre Domingos, o compadre Hermílio.” (ANJOS, 1994, p.45) Imagens afluem e ele registra um desapontamento: seu sobrinho, um pouco mais novo, recebe, das mãos da madre superiora, um saquinho de caramelos holandeses. O menino tinha bom comportamento e fazia bonito nos recitativos e não entende o motivo de ser preterido. Recuperar os primórdios de sua educação é um desafio à memória e, muitas vezes, seus relatos não seguem a linha do tempo; dividindo-se em pedaços, as experiências surgem através do que a memória registrou e, assim, vão compondo o relato. Outra lembrança que lhe vem para reconstituir seus primeiros anos de escola é a recordação de um vexame causado por Soeur Blanche. A madre lhe vestira as calças com a braguilha para trás: “Voltando da casinha, que ficava ao fundo do quintal, escorreguei na lama, sujei a roupa. Depois de lavá-la e enxugá-la, a inexperiente mestra arrumara-me daquele jeito. Tomei vaia, e em casa todo mundo riu, até o Pai, homem

sisudo.” (ANJOS, 1994, p.45) Ao unir os casos transcorridos nesta época, sua história vai sendo reconstruída de modo a ajustar-se aos desejos do autobiógrafo.

No método memorialístico de Cyro dos Anjos, muitos episódios não seguem a ordem cronológica dos fatos. Na estruturação da escrita, o autobiógrafo dá liberdade às digressões autorreflexivas, misturando casos aparentemente distanciados uns dos outros. Numa superposição de imagens, no mesmo instante em que reconstitui os tempos do Curso Froebel, o escritor seleciona a lembrança de Lavínia e dos primeiros experimentos sexuais no beco entre o lado direito da casa e o muro do quintal do vizinho.

Um dia Lavínia e eu fomos ali surpreendidos a investigar, um no outro, aquilo em que diferenciam os sexos. Submeteram-me a cerrado interrogatório, havendo um dos manos dito que eu iria para a cadeia, se houvesse feito mal à menina. Fiquei assombrado. Sabia que o anjo da guarda não aprovava investigações desse gênero, mas a ideia de tão pavoroso castigo não me tinha passado pela cabeça. (ANJOS, 1994, p.47)

O resgate dessa lembrança infantil permite revelar o quanto o autobiógrafo, ao ser descoberto pelo irmão, nos diz sobre o rastro de culpa que a cena descrita deixa no menino recriado. Arrumando o episódio no tempo, ele se recorda de que a “investigação” com Lavínia deve ter ocorrido entre o colégio das freiras e a escola primária e que precedeu ao amor a Risoleta, declarado por um R esculpido dentro de um coração na palmeira-imperial de tia Perpétua.

As lembranças de escola novamente se enlaçam e, além de reconstituir o tempo do colégio das freiras, o autobiógrafo relata que as recordações se mostram mais nítidas quando se referem ao Grupo Escolar, no então curso primário:

A aula ficava no andar térreo de um sobrado velho que, revisto agora me parecia acanhado, mas aos olhos do menino se afigurava simplesmente soberbo, com suas dez portas ao rés-do-chão e outras tantas se abrindo para uma sacada, no pavimento superior. Nas paredes encontrar-se-iam mapas do Brasil, de Minas, a carta do Município e duas ou três litografias a cores, mostrando espécimes do gênero animal e vegetal. (ANJOS, 1994, p.58)

A vida no Grupo Escolar é distinta da vida do colégio das freiras; já não há mais a salinha de aula, onde as crianças em volta de Soeur Blandine aprendiam a soletrar e contar. O curso primário representa um novo estágio e o menino recriado se encontra mais amadurecido e desenvolvido. O ingresso no Grupo lhe confere uma espécie de “maioridade”, sensação muito desejada pelo menino, pois é como se ele fosse “promovido a grande” com o novo uniforme cáqui. No entanto, ao descrever seus dias no Grupo Escolar, toda essa novidade não deixa de trazer-lhe um pouco de aflição: “Sozinho na carteira, teria de me arranjar comigo mesmo e, naturalmente, sentia-me desamparado e aflito.” (ANJOS, 1994, p.58) Entrar para o Grupo Escolar era a glória de ser aceito no círculo dos meninos grandes; era lá que ele iria encontrar

(...) os bambas do futebol da várzea e do poção do Padre Chaves; garotos famosos, como Joaquim, filho de Manuel Barbudo, o açougueiro, peritos no empinar araras que subiam, subiam, até virarem um pontinho imperceptível no imenso campo azul dos céus. Pela idade e em circunstâncias normais, deviam ter recebido o

diploma; eternizavam-se como repetentes: sua glória e engenho não compadeciam as mediócras obrigações da vida escolar. (ANJOS, 19994, p.58)

Mas também havia um pequeno ônus, pois, com a glória de pertencer ao novo grupo, vinha também a crueldade dos companheiros mais velhos:

(...) cruéis e insolentes eram os heróis que eu tanto admirava de longe. Não passavam por nós sem um dito mordente, uma rasteira, um pescoção. Se nos apanhavam no rio, mantinham-nos, com pulsos vigorosos, debaixo de água, até que o desesperado esbracejar denunciasse começo de asfixia. Ao saírem do poço, não se esqueciam de dar nós cegos nas mangas das camisas e nas pernas das calças que deixáramos no lajedo. (ANJOS, 1994, p. 60)

A todo instante, os meninos menores eram vítimas de agressões imprevistas ou traiçoeiras, mas a brincadeira dos gazeteiros não se mostrou traumática, apenas é relatada como uma fase da escola primária. Além da brutalidade infantil, o autobiógrafo registra que no Grupo Escolar se descortinou, através das inscrições e desenhos encontrados na latrina ao fundo do quintal, um mundo proibido que não lhe deixou mais dúvidas sobre os assuntos do sexo. As inscrições representaram a confirmação daquilo que eram apenas coisas suspeitadas. Na tentativa de reconstituir as impressões do menino, o autobiógrafo deixa claro que isto só é possível com a fusão do tempo passado com o presente:

Para completar esses murais não menos crus que os de Pompeia, um menino caolho, que ali ficava de tocaia, fazia à gente propostas assustadoras. Afastei-me, temeroso, do caolho e de sua roda. De outro me veio a sugestão para realizar, com uma garota que ia lá em casa, experiências que teriam antecipado bastante a minha expulsão do Éden. Rejeitei os conselhos da serpente, não tanto por virtude, mas pelo medo e timidez que desde cedo me acompanharam e muito se haviam robustecido com a ameaça de cadeia, decorrente da aventura com Lavínia. (ANJOS, 1994, p.60)

A recuperação do *eu* pressupõe que, a todo instante, o autobiógrafo busque por antigas sensações depositadas na memória: “Que mais se destaca no vasto mural dos meus tempos de Grupo, onde imagens sôfregas se acotovelam, todas querendo aparecer como crianças diante da objetiva de um fotógrafo?” (ANJOS, 1994, p.61) Desistindo de consultar o volume de Hermes Trismegisto, o autobiógrafo decide não dispor do auxílio que o livro fornece:

Tenho sobre a mesa o alentado volume em que Trismegisto relata por miúdo os acontecimentos desenrolados nesse período que a minha memória tão dificilmente atinge, mas decidi não mais abri-lo. O culto da exatidão atrapalha-me. Afinal, o que importa é a cronologia do sentimento, e não a do calendário. (ANJOS, 1994, p.63)

Na composição das histórias relativas ao espaço escolar, o autobiógrafo se deslumbra com uma imagem “que se gravou na cabeça e nos sentidos”, a da Mestre Eponina. Quando se trata de descrever os professores, geralmente as situações pitorescas ou caricatas são as que melhor contribuem para avivar as fisionomias dos mestres desaparecidos no tempo, mas, na fabulação de Cyro dos Anjos, um novo ângulo se apresenta. O que ele seleciona é uma imagem cuidadosa, com um tom de grandeza, carregado de ternura e reconhecimento:

Mestra Eponina, cuja figura domina todo esse ciclo. Assumira a regência da classe por morte de Mestre Joantina, e parecia-me brava demais, em comparação com a antecessora, já cansada, e que outro jeito não

tinha senão deixar-nos à vontade. Recordo-lhe os gestos e atitudes, corrijo a impressão da infância, para dizer que Mestre Eponina poderia disputar com Jó, em paciência. (ANJOS, 1994, p.63)

O memorialista revê seu tempo de escola à luz de uma experiência acumulada que lhe permite comentar o quanto a mestra foi uma figura importante para seus êxitos futuros. E confessa:

(...) multiplicados serão os agradecimentos que aqui lhe deixa o autor destas páginas. Graças a seu zelo, pôde o aluno remisso melhorar a letra, educar a memória, dominar a atenção, vencer a barreira da aritmética e da geometria e tirar dez com louvor, no exame de final de curso. (ANJOS, 1994, p.64)

Em *A Menina do Sobrado*, Cyro dos Anjos se utiliza de diversas estratégias para se constituir como sujeito. É notório que o escritor seleciona episódios que deixam evidente o que é primordial na reconstituição de sua história. Para recuperar o tempo passado e satisfazer o desejo de recriar a si mesmo, dando sentido e forma perdurável a uma experiência de vida, o autobiógrafo recorre a um foco recorrente e estruturante em suas memórias, a cena de leitura.

Retornando à primeira lembrança, vemos a família reunida em volta da mesa de pereiro branco, à hora do jantar, no momento de leitura dos “trechos” feito pelo pai. A imagem quase mítica do pai em sua constante leitura em voz alta para a família se desdobra em outra, a da identificação do autobiógrafo com a leitura e com o livro. Se para o menino recriado ouvir as “malsinadas leituras” era puro suplício, no entanto, a escrita autorreflexiva do adulto faz um movimento oposto que nos permite rever a cena como sendo de grande valor na formação intelectual do sujeito autobiográfico. Decerto, foi através da atitude do pai que o escritor estabeleceu uma relação importante com o livro e a leitura. A referência ao pai no momento do “ritual da hora da leitura” funciona, em certo sentido, como um gesto de iniciação a uma relação duradoura com o livro; destacamos a figura paterna como uma influência decisiva na cena de leitura.

É dentro desta forma de recriar a realidade que o autobiógrafo tece sua autoimagem: resgatar a imagem do pai, na hora da leitura, é como se ele tomasse posse de uma herança que lhe permite inserir-se numa comunidade marcada pelo livro. Poderia ser dito que a experiência narrada “passa a ser sinônimo de auto-expressar-se, funcionando à maneira de uma carteira de identidade para quem escreve.” (SÜSSEKIND, 1985, p.55)

Em torno do painel que retrata o livro na mão do pai à mesa de jantar como uma influência decisiva na cena de leitura, circulam outros eixos, como o de Luísa Velha e o do primo Atualpa, responsáveis pelas narrativas orais que encantaram o menino recriado. Já foi explicitada a importância que as narrativas orais assumem nas autobiografias dos autores de nosso *corpus*. Em *A Menina do Sobrado* encontramos a figura de Luísa Velha, que serviu à família como cozinheira e ama. A ela se ligam as suas mais remotas lembranças:

(...) havendo o mano Benjamim e eu vivido, na primeira quadra da infância, à barra da saia da preta velha, por cujo intermédio tudo nos vinha: a comida, a roupa, o remédio, o sono, a defesa ante o perigo, o amuleto contra mau-olhado, e até o alimento que o espírito reclamava, sob a forma de contos e *causos*. (ANJOS, 1994, p.35)

Também já foi mencionado que, no Brasil, a tradição da literatura oral vem das escravas, ou ex-escravas que, vivenciando um resquício de escravidão, serviram de criadas a muitas famílias brasileiras no início do século. As chamadas “mães-pretas” eram senhoras que traziam de cor as narrativas simples que vinham de um tempo imemorial. Luísa Velha, com o seu repertório, era digna representante desta estirpe de narradoras. A este “campo fabulístico” corresponde o que o autobiógrafo denominou de “ciclo de Luísa Velha”, que precedeu as histórias do primo Atualpa. Para o autobiógrafo, a generosa contadora de casos vem a ser a precursora de seu universo ficcional; se as histórias da *Carochinha* do primo eram mais elaboradas, as de Luísa Velha em nada ficavam a dever às do primo, pois o autobiógrafo argumenta que:

Cada estação da infância pede uma literatura específica, e a mais adequada àqueles dias recuados seria a da ama, com as suas onças e mulas-sem-cabeça, os seus coelhos, macacos e lobisomens. Na remota quadra, minha imaginação nem sequer poderia lidar com os gigantes, duendes, bruxas e dragões que o primo punha em cena e constituíam fauna desconhecida em Santana. (ANJOS, 1994, p.25-26)

Ao contrário da velha Totônia, em *Meus Verdes Anos*, que narrava as histórias em voz alta, lenta ou arrebatada, sussurrando nas passagens mais emocionais ou para anunciar perigos eminentes, Luísa Velha contava as histórias

maquinalmente, com fala monótona, sem modulações, poucos gestos. E muito se surpreenderia se lhe dissessem que as alterações prosódicas do linguajar santanense, no qual *cerimônia* e *coronha* rimavam, constituíam objeto de apaixonados estudos de Mestre Eufrosino. (ANJOS, 1994, p.28)

A velha ama, cansada de repetir as mesmas histórias, sempre cedia às crianças –plateia exigente –, que pediam outras:

Se embirrávamos e exigíamos matéria nova, Luísa, obscura precursora da novela radiofônica, recorria às sequências duma narrativa poupada para emergências difíceis e da qual participavam, invariavelmente, o Compadre Coelho e a Comadre Onça. Com a vantagem sobre a ficção radiofônica, onde o suspense inflige tanto suplício à curiosidade do ouvinte, a história do Coelho e da Onça se fracionava em episódios quase autônomos, apenas costurados pelos temas dominantes – a astúcia daquele e a malvadeza desta – e pelo invariável desfecho: apanhado em flagrante, por ter falhado um de seus estratagemas, o Coelho se via impedido de fugir e na iminência de ser comido. (ANJOS, 1994, p.27)

Mesmo limitada a poucas aventuras e sempre com os mesmos personagens, as narrativas da velha senhora fazem parte de uma experiência importante no quadro de suas memórias. Relatamos que o pai do autobiógrafo se tornou um agente participativo na formação cultural do menino recriado, mas são as cenas dos contadores de histórias que podem ser vistas como o ponto inaugural de uma experiência de leitura.

Sobrepondo-se às narrativas de Luísa Velha, aviva à memória a figura de primo Atualpa:

Sucedendo vir à nossa casa a Tia Julinda, e com ela o primo Atualpa, eu me desinteressava da conversa à porta da Loja e preferia escutar histórias da *Carochinha*, de que ele era insigne contador. Apartava-me da gente grande, e, com o primo e o mano Benjamim, ia assentar-me bem adiante, no passeio lajeado que corria ao longo do prédio. E ali permanecíamos, até que o relógio da torre do Mercado badalasse oito horas (...) (ANJOS, 1994, p.14)

Como se desvendasse mais uma camada, um último momento ainda possível de captar, o autobiógrafo se recorda de que ele e o mano Benjamim, sentados no passeio, viviam com os olhos presos à torre do Mercado, como se suplicassem aos ponteiros do relógio da torre que não andassem tão depressa, pois, badalando as cruéis oito horas, Tia Julinda levaria Atualpa consigo, muitas vezes interrompendo bruscamente uma história apenas começada.

Nas histórias do primo, o mundo maravilhoso de narrativas se ilumina com a triste morte de D. Ratinho, as ruindades do Barba Azul, as peripécias de Pedro Malazarte e do Bota de Sete Léguas, entre muitos outros. O primo Atualpa e Luísa Velha se vestem de rapsodos que transfundem a magia de suas histórias para além do imaginário infantil. Ao buscar a presentificação do passado no mundo das narrativas orais, o autobiógrafo mapeia cenas em que mostra como o texto em sua forma oral está presente em sua infância. São os narradores que guiam a recuperação do passado, moldando a autoimagem que o autobiógrafo deseja sustentar.

Dando um passo a mais, observamos que, como estratégia de autorrepresentação, o ato de ler é uma referência explícita nas memórias de Cyro dos Anjos. Já observamos que, numa remota lembrança da infância, o livro *O Menino da Mata e seu Cão Piloto* foi o único presente dado pelo pai em toda a sua vida, quando o menino recriado ainda soletrava com dificuldades, sendo necessária a ajuda de Eli, aluna mais velha do Curso Froebel, para decifrar a leitura do livro. Na mesma época do Curso Froebel, o autobiógrafo refere-se a outros livros; agora, é Seu Xandu que lhe dá uma edição infantil de *Os Lusíadas*; o mesmo senhor também lhe dera *A história dos sete sábios da Grécia*. Seu Xandu incentiva o pequeno leitor e, segundo o autobiógrafo, o velho “Achava-me um menino-prodígio, queria estimular-me.” (ANJOS, 1994, p.60) Um lugar-comum em sua autobiografia, a cena de leitura desponta como uma experiência que quer deixar a marca de sua formação enquanto leitor e o anúncio de uma futura vocação ligada à escrita.

A cena de leitura manifesta-se através de seu grande interesse pelos livros e o quanto este fato era notório para muitas pessoas. Entretanto, este interesse não era compartilhado entre todos os colegas. Havia alguns que, para realizar os estudos, moravam fora da cidade e, quando voltavam à Santana, chamavam a atenção do menino pelo “ar civilizado” que traziam, mas o garoto percebia que eles não tinham o mesmo hábito de leitura. O autobiógrafo relata que os colegas “Desconversavam, se eu os provocava a falar sobre coisas de arte de que era

curioso, e percebi que nem mesmo teriam lido as poucas obras por mim devoradas na pequena biblioteca da Escola Normal.” (ANJOS, 1994, p.129) Além desta biblioteca, ele frequentava a casa de Mestre Eufrosino que lhe dava livre acesso à sua razoável biblioteca. O autobiógrafo se descreve como um leitor voraz. A importância dada a este fato funciona como “uma estratégia autorreflexiva que confirma a natureza textual do exercício aurobiográfico, lembrando-nos do livro por trás dele.” (MOLLOY, 2003, p.38)

Na elaboração da representação de si mesmo, o reconhecimento da importância do papel da leitura é um componente fundamental da escrita autobiográfica. Aos onze anos, o universo ficcional se amplia com os romances “de capa e espada”, consumidos à razão de um ou dois por semana. Agora, já encontra nos amigos Newton e Lahire e no mano Benjamin companheiros para as aventuras contidas em *Os Três Mosqueteiros* ou no *Conde de Monte Cristo*:

Extasiados com os heróis de Dumas pai, meus amigos Newton e Lahire, o mano Beijo e eu chegamos a adotar os nomes de alguns deles, nos bilhetes que trocávamos quando, impedidos de nos encontrarmos, não tínhamos paciência de esperar o dia seguinte, para transmitir o nosso entusiasmo pelas peripécias de Edmundo Dantès. (ANJOS, 1994, p.160)

A leitura compartilhada com o irmão e os amigos ressalta os mecanismos de identificação que estruturam o *eu* encenado. A apropriação do arquivo literário europeu nas experiências infantis é apenas o começo de um intercâmbio com outras leituras e outros universos culturais que estão por vir na juventude.

Em *A Menina do Sobrado* notamos que o autobiógrafo elabora suas memórias utilizando uma erudição aliada à sensibilidade. As coisas observadas, as reflexões sobre sua vida, os perfis traçados, enfim, muito do que compõe ser discurso autobiográfico é um produto extraído, sobretudo, de um rico acervo cultural que o habilita a assumir uma postura de esteta. As citações a telas de artistas e a textos e obras de escritores, ao longo da narrativa autobiográfica, sublinham seu apurado senso estético. Decerto, são memórias de um escritor culto que domina vários assuntos ligados às artes plásticas, à música e à literatura universal. Em inúmeras passagens ele utiliza, como recurso narrativo, referências a Boticelli, Andrea del Sarto, De Chirico, Bosch, Van Gogh e Vermeer como se fossem instrumentos metonímicos que o ajudam a recompor alguns personagens de suas reminiscências. Circulam em sua narrativa ecos de Goethe, Shakespeare, Proust e Dante, autores que, por certo, foram lidos e harmoniosamente incorporados ao seu patrimônio mental e que, no momento da escrita, ajudam a reconstruir as lembranças do passado.

O *eu* adulto se insere nas recordações da infância recorrendo à erudição do presente. Conforme escreve Reinaldo Marques,

É por meio da apropriação desse arquivo cultural, recortando-o e citando-o, construindo um rico diálogo entre as artes, tanto erudita quanto popular, que o nosso autobiógrafo elabora uma imagem de si e dos outros. Como evento mediado pela narrativa, representar a própria vida implica forjar um mosaico de alusões e citações do discurso do outro, em cujo espelho o autobiógrafo vê-se a si mesmo e a sua comunidade. (MARQUES, 2003, p. 109)

Cyro dos Anjos dialoga com a própria imagem e, como se estivesse diante do espelho, admite a presença de um Narciso e de um Anti-Narciso dentro de si. Ambos se contemplam, um com deslumbramento e o outro com aversão: “Medito no alvitre do Espelho. Se me consentem acontecimentos miúdos, ou me relevam a desimportância da minha participação nos graúdos, posso ir adiante, matéria narrável não faltará.” (ANJOS, 1994, p.420)

Vasculhando o passado com o intuito de trazê-lo ao presente, o autobiógrafo permite-se interromper a marcha temporal. A memória, seja voluntária ou não, e que é inseparável da percepção do tempo, faz com que o autobiógrafo conserve aquilo que se foi. Então, acontecimentos que pareciam perdidos, encontram-se, na verdade, guardados numa arca à espera de ser aberta.

Assim, lá está a roda de carro de bois, gasta nas bordas a servir de mesa com o eixo fincado no solo até o meio, encontrada pelo autobiógrafo, já adulto, na decadente fazenda Quebradas, tantas vezes visitada quando criança. Nesta cena recriada, o autobiógrafo assinala que a roda com sua nova utilidade lhe dá a sensação de infinito, de viver eternamente, e o leva a pensar que “na roda carcomida, no objeto outrora movimento e vibração, que, retirado do uso, ali postara impassível e mudo, deviam estar a paz, o desapego, a solidão que eu acaso buscava como o supremo bem.” (ANJOS, 1994, p.180) A roda-mesa com sua nova linguagem, pronta para ser decifrada, leva-o a refletir e a sentir a

presença oculta de existências longamente vividas, pensamentos concentrados no silêncio – o desenganado silêncio das fazendas decaídas – enfim, uma vida subjacente, abafada, que o Tempo desintegrou, mas afinal triunfara sobre o Tempo. (ANJOS, 1994, p. 180)

A composição mágica dos fatos vividos e que são acumulados pela memória faz suplantar o momento em que se torna evidente as grandes modificações que fizeram com que Santana deixasse de ser uma “miúda mancha branca perdida na ondulação azul do tabuleiro”(ANJOS, 1994, p.224). Desfizera-se o velho círculo da Loja, demolira-se a Intendência do Largo de Baixo, acabaram-se as Cavalhadas na grande praça, o Largo de Cima ganhara um novo jardim sem a palmeira-imperial de tia Perpétua.

As transformações da paisagem humana acompanhavam as da paisagem física. No mesmo chão sobre uma Santana antiga, nascia uma nova Santana:

Seria impossível descobrir, sob os alicerces da nova Santana, a primitiva cidade (...) Igualmente fora difícil exumar, naquele logradouro urbanizado, a quadra remota em que, à noite, Atualpa nos regalava com histórias da carochinha, até que o relógio do Mercado badalasse as tão xingadas oito horas. (ANJOS, 1994, p.218)

Sinais bem visíveis de que Santana já não devia chamar-se Santana, “porque no mesmo chão, nascera uma urbe diversa, como as que sucessivamente cobriram as ruínas da Troia homérica.”(ANJOS, 1994, p.218) Destino mais impiedoso teve a Porteirinha, vendida para o pagamento de dívidas. Também naufragou a loja, liquidada em concordata. Um momento difícil para a família, pois não era uma loja qualquer: era “a Loja” que, com suas portas definitivamente fechadas, permitiu ao autobiógrafo constatar que “Santana deixou, na verdade de ser Santana.” (ANJOS, 1994, p.387)

A grande mesa de pereiro branco, a que se assentavam a prole extensa, foi a leilão junto com a casa, o piano e os outros objetos. Mas as imagens dos dias antigos não se apagaram, “tudo sendo vida vivida, memória de nós.” (ANJOS, 1994, p.389) Pois, aquilo que se tornou ausente, na memória do autobiógrafo é presença viva.

Pode-se dizer então que o exercício autobiográfico anseia triunfar contra o Tempo, e para isso é necessário resgatar, através da memória, um mundo que parece em ruínas, buscando por vestígios de acontecimentos vivenciados no passado para reconstituí-los no presente. Restos que muitas vezes brotam de fatos aparentemente triviais, como o encontro com a roda de carro de bois na decadente fazenda Quebradas, mas que permitem concluir que: “No fundo nada é trivial, todo acontecimento é singular. Sucede, também, que certo eflúvio das coisas a que chamamos beleza, colhido por nós de passagem, por vezes aspira à permanência, quer ser escrito, pintado, esculpido, musicado.” (ANJOS, 1994, p.418-419)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quatro escritores e seus projetos autobiográficos. A representação do passado, o modo como foi possível a transformação de si mesmo⁹ em objeto de reflexão. Revisitar o passado infantil: não meramente recordar, mas restituir um período da vida. Diante desse quadro, pensamos na importância de fazer um estudo sobre o discurso memorialista de Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, José Lins do Rego e Cyro dos Anjos. Ao estudar as obras desses autores entendemos que, por destacarmos o período infantil, a abordagem requeria uma investigação específica.

A infância a ser revisada e reescrita por nossos escritores é um trabalho em andamento, condenado desde o início a ser incompleto e infundável. Neste sentido, o autobiógrafo seleciona, manipula, recorta os fatos vividos para se reconstruir enquanto sujeito e, apropriando-se da habilidade de contar histórias, dedica-se a narrar uma experiência de vida.

O tempo vivido transforma-se em tempo narrado, que é restaurado, tecido e exposto, transformando-se em histórias de vida. E, certamente,

Não menos importantes, são as histórias de vida que nos permitem e, permitem aos outros entender, em quem nos tornamos, quem somos e quem gostaríamos de ser. Em outras palavras: nosso *eu*, no fundo de sua dimensão temporal, deve ser entendido como uma identidade narrativa. (STRAUB, 2009, p.82)

A construção da identidade narrativa é uma questão que envolve a intenção autobiográfica. Interpretamos a “intenção autobiográfica” como a maneira com que cada autor constrói sua autorrepresentação. E, dentro desse aspecto, estão inseridas as objeções que nos levam a compreender como o escritor manipula o seu passado, o que ele seleciona e escolhe para se autorrepresentar. Os meios que tornam possíveis narrar uma história que aconteceu no passado, mas que percebemos só existir no momento presente da enunciação.

Nossos autobiógrafos se empenharam em um trabalho excepcional: resgatar os eventos importantes da passado e, com isso, constituir-se em substância narrativa. Nosso estudo abrangeu os anos da primeira e segunda infâncias até o início da adolescência. Através da análise das quatro obras memorialistas, verificamos que os autores elaboram a escrita com estratégias semelhantes. Para focar este período de vida, nos detivemos nas estratégias usadas pelos autobiógrafos para a elaboração do *eu* narrativo. Elementos que são compartilhados por todas as autobiografias analisadas, e que são utilizados na fabricação da

⁹ Para resolver o dilema “Quem é o sujeito da história?”, o filósofo Paul Ricoeur propõe a substituição de um “mesmo” (*idem*) por um “si mesmo” (*ipse*); a diferença entre *idem* e *ipse* é a que existe entre uma identidade substancial ou formal e a identidade narrativa, sujeita ao jogo reflexivo, ao devir da peripécia, aberta à mudança, à mutabilidade, mas sem perder de vista a coesão de uma vida. (Conforme ARFUCH, L., 2011, p. 115-116)

autoimagem desejada pelo autobiógrafo, pois concordamos com Sylvia Molloy quando esta afirma que “nenhuma lembrança é inocente, menos ainda seria o uso que se faz dela.” (MOLLOY, 2003, p.309) Em nossa pesquisa, investigamos quais as fabulações a que recorrem nossos escritores para a construção da escrita de si e, principalmente, de que forma essa escrita se torna a projeção do adulto que escreve. Através do que estabelecemos como estratégias autobiográficas – referimo-nos aos elementos que consideramos essenciais para a construção das memórias de infância: a primeira lembrança, a presença dos pais, o romance familiar, os lugares da memória, o tempo de escola e a cena de leitura –podemos observá-las como uma calculada forma de representar a infância. Nosso método de estudo interpreta as memórias de infância levando em conta uma leitura que se faz comparativa no instante em que marcamos a presença das estratégias nas quatro obras selecionadas.

Ao analisarmos o processo de reconstrução das memórias de infância, investigamos as estratégias comentadas anteriormente, constatamos um fato que ora se mostra como pano de fundo, ora se mistura com a matéria narrada: a presença do referencial histórico, que não surge nas autobiografias como puro registro descritivo de uma sociedade específica, representante de um determinado momento da realidade brasileira. Essas referências externas colaboram na configuração das narrativas autobiográficas e funcionam como um ingrediente na ambientação das experiências vividas pelos autobiógrafos.

Os autores de nosso *corpus*, nascidos na última década do século XIX e na primeira década do século XX, pertencem a uma geração cuja formação deu-se paralelamente às profundas mudanças ocorridas na vida nacional. À época do nascimento dos escritores, dois fatos da história brasileira – a Proclamação da República e o fim do regime escravocrata – eram recentes. Ainda titubeava o regime capitalista industrial, que promoveria uma reviravolta, lenta, mas gradual, nas ideologias político-econômico-sociais. A nova composição social preparava terreno para um novo sistema com seu centro de gravidade não mais nos domínios rurais, mas nos centros urbanos. A transferência das raízes familiares rurais para o ambiente citadino favorece a transformação da sociedade, cujo eixo do poder se desloca do antigo mundo senhorial e agrícola para o novo mundo das cidades. Os escritores de nosso *corpus* tiveram “olhos para ver” o mundo incongruente que os cercava. Eles presenciaram a crise das velhas instituições agrárias, a decadência da família patriarcal, o êxodo rural e o início do processo de urbanização do país. Apesar de o tempo histórico ser indiretamente datado nas autobiografias selecionadas, esse período de transformações é percebido nas experiências narradas pelos autobiógrafos. O Brasil de nossos autores é aquele em que os meninos são criados entre as reminiscências das senzalas, a religiosidade

doméstica, os velhos hábitos patriarcais, o sexo camuflado e uma visão de mundo quase estática. Com um olhar, ainda que rápido, para esse conjunto de fatos, vemos que as memórias interpretam uma determinada época do Brasil, e, mesmo sob o ângulo da experiência particular, percebemos que as narrativas autobiográficas anunciam as mudanças que inauguram um novo período da história brasileira. Lembramos, porém, que os estilos de vida narrados estavam articulados “com a realidade de um Brasil plural, onde os níveis de consciência se manifestavam em ritmos diversos.” (BOSI, 1995, p.343) Assim, podemos dizer que a encenação da infância nas autobiografias analisadas funciona como uma espécie de “retrato do Brasil”, pois nelas encontramos muito da dinâmica da vida brasileira durante a primeira década do século XX.

Nossos autobiógrafos oferecem sinais que indicam como o menino por eles recriado é uma projeção das convicções éticas do adulto. E mais, como as diferentes experiências selecionadas da infância contribuíram para formá-los como intelectuais e escritores. As experiências infantis são retocadas ou polidas no momento presente, pois cremos que é este presente que justifica o passado narrado. Nas palavras de Horst Nitschack:

Trata-se, portanto, de uma verdadeira construção, tanto no sentido de que os atos e eventos do passado foram selecionados e dizem respeito a sua importância para o presente, como no sentido de que é esse presente que outorga a esses eventos e atos a sua significação. (NITSCHACK, 2009, p.237)

Situando-se no presente, cabe aos autobiógrafos encenar uma criança que é projeção das crenças éticas de cada escritor. A partir das imagens projetadas nas autobiografias, percebemos a construção de uma postura crítica em relação aos ideais de quem, no presente, escreve. Por esse motivo, procuramos fazer uma leitura em que destacamos como os eventos do passado foram selecionados, com o intuito de realçar a importância do presente na escrita autobiográfica dos autores de nosso *corpus*.

A infância nas autobiografias é, de fato, recriada, e, segundo nossa hipótese, é nesta constatação que se supõe a sua intencionalidade. Nossa leitura das obras selecionadas propõe que observemos uma versão da infância que legitima o presente do autobiógrafo na reconstrução de seu passado. As autobiografias se apresentam, na leitura a que nos propusemos, como o espaço escolhido para que os escritores se definam como sujeito e expressem sua interpretação do mundo.

Sabemos que o fundamento da autobiografia é narrar uma experiência de vida. Uma experiência individual que legitima a narrativa. Por isso, cada autobiografia que selecionamos traz uma história de vida distinta. Mas estabelecemos uma ligação entre o discurso narrativo de nossos autores e as estratégias de autorrepresentação para as nossas argumentações. Desta forma, também observamos que, quando estabelecemos as estratégias, percebemos que elas se

tornam procedimentos compositivos necessários para o desenvolvimento da subjetividade desejada por cada autor.

Para cumprirmos o nosso intento, procuramos um caminho que nos permitisse analisar os conteúdos das obras autobiográficas e, ao mesmo tempo, exercer a crítica, tendo sempre em vista aquilo de que o narrador se apropria para formular seus movimentos estilísticos e ideológicos e que são usados para a reconstituição do passado. Procuramos organizar o nosso estudo segundo as estratégias de autorrepresentação e, muitas vezes, julgamos necessário citar ou transcrever partes das obras como se as recontássemos, adequando-as ao nosso modo de lê-las.

Em nossa trajetória, às vezes, como um detetive, seguimos as pistas deixadas pelo sujeito narrativo, desta forma revisitamos uma história da experiência infantil que privilegia o processo de formação do adulto escritor.

As memórias de nossos autores desmistificam a imagem da infância como a “idade de ouro” interpretada como um refúgio terno e acolhedor. As lembranças selecionadas destronam essa visão idealizada. O tempo de menino de nossos autobiógrafos nem sempre foi de alegrias e encantos, mas sim de uma aprendizagem feita através de experiências traumáticas. Situações extremamente autoritárias e, até mesmo, violentas fazem parte da vida dos meninos recriados. Na esfera doméstica encontra-se o cenário para algumas fabulações negativas, bem como nas suas extensões, como o espaço representado pela escola. Nestes casos, os autobiógrafos trazem à tona a consciência de suas angústias primordiais. A desconstrução do mundo idílico da infância faz parte da configuração narrativa e, como rememoração, o sofrimento infantil também é um elemento biográfico.

Em nosso estudo vemos o quanto o autobiógrafo também é memória, já que o sujeito que narra opera no campo das lembranças. Portanto, a autobiografia depende da articulação dos fatos armazenados na memória e que são reproduzidos através da rememoração e da verbalização. Consideramos a memória como condição fundamental na recriação do passado.

Ao relacionar a memória à escrita autobiográfica observamos, que o seu alcance e a sua confiabilidade podem ser questionados, e é dentro desta perspectiva que identificamos as práticas da memória e do exercício imaginativo. Porém, não buscamos discernir fato de invenção, não buscamos medir os graus de verdade e verossimilhança do discurso autobiográfico, pois abolimos a ideia do relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole.

No desejo de preservar o passado, o trabalho da memória, além de ser individual, se abastece da memória coletiva. Na comunhão das memórias individual e coletiva se dá a

reflexão do sujeito dentro de sua comunidade e de seu tempo, permitindo, como escreve Sylvia Molloy, “que outras vozes, além daquela do eu, sejam ouvidas no texto.” (MOLLOY, 2003, p.24) Nos eventos que foram compartilhados é que se encontra o rico material capaz de dar suporte às estratégias autobiográficas.

Nossa linha de pensamento foi ao encontro da argumentação de que nenhuma lembrança é gratuita; a seleção dos fatos que resultam na recriação do menino revela escritores que, longe de quererem se explicar aos olhos dos leitores ou se perpetuarem na história, percorrem a narrativa autobiográfica como se se interrogassem sobre o significado de si próprios no mundo, voltando ao tempo de menino para justificar a sua trajetória de adulto.

Na reconstrução do passado, sabemos da impossibilidade de reencontrarmos as lembranças inteiras, tais quais realmente foram, porque toda ação de recordar transfigura as coisas vividas. O autobiógrafo recua no tempo ciente da natureza fragmentária da memória, seja ela voluntária ou involuntária. Compete ao escritor, diante da riqueza dos acontecimentos vividos, processar a matéria biografável que possui, realizar a seleção, captar os sentidos, preencher os lapsos e os esquecimentos com o exercício imaginativo. Nossos autores, ao fazerem um inventário de si mesmo, transformam o *eu* numa construção retórica e, conscientes de que é impossível a recuperação integral de seu tempo de menino, olham para o passado como algo passível de ser remodelado.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972.
- ANDRADE, Oswald. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 2011.
- _____. *O dente do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 2009.
- ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004.
- ANJOS, Cyro dos. *A menina do sobrado*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Garnier, 1994.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman, Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARRIGUCCI JR. Móbile da memória. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Minas: Tempo e Memória. In: _____. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, jul. 1988. v. 6.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. *Os pensadores*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Foi a Velha Totônia quem me ensinou a contar histórias. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *José Lins do Rego: coleção fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

_____. Joaquim Nabuco memorialista. In: _____. *Minha formação*. São Paulo: Editora 34, 2012.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CABRAL, Sérgio. A entrevista que Drummond (não) deu ao Pasquim. *O Pasquim*. Disponível em: <http://www.buscapdf.com.br/pasquim>. Acesso em: 03 mar. 2010.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Estouro e libertação. In: _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. O significado de “Raízes do Brasil”. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995

_____. Estratégia. In: _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos*. Org. Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks/Faculdade da Cidade, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961.

DE MIJOLLA, Elizabeth. Apud ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

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

FARIA, Octavio de. Graciliano Ramos e o sentido humano. In: BRAYNER, Sonia (Org.). *Graciliano Ramos: coleção fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FIGUEIREDO Jr., Nestor Pinto de. *Onde nasceu José Lins do Rego, afinal?* João Pessoa: Ideia, 2000.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud, Marx. In: _____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2004

_____. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2004.

GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, n. 18, 2006.

GINZBURG, Jaime. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema da teoria da autobiografia. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume. Fapesp; FFLCH. USP, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. Definir autobiografia. In: MOURÃO, Paula (Org.). *Autobiografia: autorrepresentação*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LINS, Álvaro. *Literatura e vida literária: diário e confissões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MARETTI, Maria Lídia Luchtscheidl. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: UNESP, 2006.

MARQUES, Reinaldo. Sujeito, identidade e autobiografia em Cyro dos Anjos. In: JOBIM, José Luís et al (Org.). *Lugares dos discursos literários e culturais: o local, o regional, o internacional, o planetário*. Niterói: EdUFF, 2006.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

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

MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MORICONI, Ítalo. Um estadista sensitivo: a noção de formação e o papel do literário em 'Minha formação', de Joaquim Nabuco. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 16, n. 46, jun. 2001.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa: Publicações Europa-América, [19--].

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. São Paulo: Editora 34, 2012.

NAVA, Pedro. *Balão cativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

_____. *Baú de ossos*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1972

_____. *Beira-mar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como alguém torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Acerca da verdade e da mentira: o anticristo*. Trad. Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

NITSCHACK, Horst. A escrita autobiográfica de Graciliano Ramos: buscando o espaço da subjetividade. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume. Fapesp; FFLCH. USP, 2009.

PIÑON, Nélide. *Coração andarilho*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

PÓLVORA, Hélio. Graciliano Ramos. *As vidas lusófonas*. Disponível em: <http://www.vidaslusofonas.pt/graciliano_ramos.htm>. Acesso em: 12 jan. 2010.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1980. Edição especial preparada pela MPM-Comunicações. Exemplar nº 06556.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *Memórias do cárcere*. v.2. Rio de Janeiro: Record, 1996.

REGO, José Lins do. Homens e mulheres. In: _____. *Gordos e magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

REGO, José Lins do. *Meus verdes anos: memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *Poesia e vida*. Rio de Janeiro, Editora Universal, 1945.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz/José Benedicto Pinto. São Paulo: EDIPRO, 2008.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. A ficção brasileira modernista. In: _____. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

_____. *A vida como literatura: o amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. Da margem sobre as margens. In: MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *As florestas: páginas de memórias*. Rio de Janeiro: Topbooks/Faculdade da Cidade, 1997.

SENNA, Homero. Revisão do Modernismo. In: BRAYNER, Sonia (Org.). *Graciliano Ramos: coleção fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *República das letras: entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

STEEN, Edla Van. Cyro dos Anjos: entrevista. In: _____. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1982. v.2

STRAUB, Jürgen. Memória autobiográfica e identidade pessoal. Considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume. Fapesp; FFLCH. USP, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.