



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

ANA CAROLINA CRUZ DE SOUZA

**GATTAI E AMADO: RETALHOS DE AUTOMEMORIOGRAFIAS –
*PERFORMANCE, AUTOFIGURAÇÕES E ASSINATURA***

Salvador

2016

ANA CAROLINA CRUZ DE SOUZA

**GATTAI E AMADO: RETALHOS DE AUTOMEMORIOGRAFIAS –
*PERFORMANCE, AUTOFIGURAÇÕES E ASSINATURA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni

Salvador

2016

DECLARAÇÃO DE APROVAÇÃO

Título: Gattai e Amado: retalhos de automemoriografias – *performance*, autofigurações e assinatura

Autor: Ana Carolina Cruz de Souza

Aprovada como parte das exigências para a obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Igor Rossoni
Presidente – Orientador

Prof. Dr. Jorge de Souza Araújo – UEFS

Profa. Dr^a Luciene Almeida de Azevedo – UFBA

Prof. Dr. André Luis Mitidieri Pereira – UESC

Prof^a Dr^a Noélia Borges – UFBA

Data de defesa: 30 de maio de 2016

FICHA CATALOGRÁFICA

DEDICATÓRIA

*A meus pais.
Matriz, motriz.
De tudo.*
(EVANDO NASCIMENTO)

Às Estrelas Magnas,
Francisco e Therezinha,
cujos corpos,
convertidos em espírito,
se materializam em astro
de esplendorosa grandeza.

Eterna presença,
que mesmo distante
se faz perto,
chega suave
sem pedir licença.

Energia pulsante
em *religare*.
Luz no meu caminho,
chama para os meus pés,
combustão de esperança.

AGRADECIMENTOS

*A minha gratidão é um oceano espumado pelos mares da afeição.
Não foram poucas as enseadas que comigo se cruzaram, construindo ilhas de ternura e afetos, que marcam as relações entre os homens e as mulheres que navegam nas ondas do meu mar. De curvas e contracurvas é tecido o nosso universo, criando vagas e ventos de bonança.*

ISABEL FERREIRA

Agradecer, gesto de reconhecimento.

Das palavras da poetisa Isabel Ferreira

ergo minha bandeira de gratidão

àqueles que me auxiliaram a cruzar

o oceano da minha ignorância

e me trouxeram até esta margem.

Ao orientador Igor Rossoni,

que me ofereceu o “bote salva-vidas”

e me fez companhia nesta longa travessia,

apontando direções e encorajando-me

nos momentos de insegurança.

Aos professores, colegas e amigos,

que me ajudaram a desbravar os mares revoltos

das narrativas de primeira pessoa

(memórias, autobiografias, biografias),

apontando zonas de fronteira

e ofertando-me um livro

(artigos, teses, dissertações ou afins)

como guia de viagem.

Não querendo ser traída pela memória

e cair na armadilha do esquecimento,

prefiro nomes não citar.

Cito, apenas, os professores

Jorge de Souza Araújo e Luciene Azevedo,
que, no meio do percurso,
serviram-me de bússola
e apontaram-me caminhos
para seguir a excursão em torno
das automemoriografias
de Gattai e Amado.

Esquecer não poderia
dos passageiros desconhecidos,
que vieram em minha direção
neste batel, prestando-me
inestimável solidariedade.

A tantos outros, devo o reconhecimento.
À ex-professora de Metodologia Científica,
terna amiga e confrreira de poesia,
Rita Queiroz,
que, do outro lado da margem,
lançou a âncora;
sábua e prontamente, me ajudou
a obedecer às regras e,
com isso, organizar e
mapear as referências.

À amiga Évila,
que me acompanhou
e me ancorou
em alguns pontos
deste roteiro de viagem.

Aos colegas de trabalho,
que me encorajaram a realizar
este empreendimento,
com palavras de incentivo,
suporte nos momentos necessários,
um sorriso nos lábios ou uma expressão,
que parecia dizer: “Vai, navegante!”

Singre os mares
com confiança e determinação”.

Aos familiares, que me acompanharam
desde o porto de partida
e torceram para que eu cruzasse
a linha de chegada.

Ao meu companheiro,
que não seguiu viagem,
mas soube esperar
que eu completasse
a minha rota.

Esta jornada não seria cumprida
sem o apoio dos indiretos
e diretos colaboradores.

Concluída esta “navegação de cabotagem”,
registro aqui meu muitíssimo obrigada!

“Todos nós temos nossas máquinas do tempo. Algumas nos levam para trás, são chamadas de memórias. Outras nos levam para frente, são chamadas de sonhos”.

FACEBOOK – CIFRAS

RESUMO

O *corpus* investigativo desta tese é constituído pelas obras *O menino grapiúna* (1982) e *Navegação de cabotagem* (1992), de Jorge Amado, *Anarquistas, graças a Deus* (1979), *Um chapéu para viagem* (1982), *Senhora dona do baile* (1984) e *Jardim de inverno* (1988), de Zélia Gattai. O estudo objetiva, sobretudo, a analisar aspectos de cunho memorialístico e autobiográfico inscritos nas obras, com vistas a entender as engrenagens de construção de autofiguração e de autoria. A pesquisa dispõe-se em seis capítulos, contando com as considerações iniciais – “Puxando o fio da meada” – e as considerações finais – “Tecendo os últimos fios”. Cada capítulo põe em relevo certas facetas das automemoriografias de Amado e Gattai que levam a pensar no retorno do autor e da intenção, noções caras à literatura contemporânea. O procedimento metodológico adotado constitui-se de pesquisa bibliográfica e estudo comparado. Será realizado estudo analítico respaldado no método da crítica biográfica, a partir do qual procuramos perscrutar a construção de perfil autobiográfico e literário delineado pelos autores e/ou as tramas da consagração tecidas na malha textual das narrativas.

Palavras-chave: Memória. Autobiografia. Autofiguração. Autoria. Amado e Gattai.

ABSTRACT

Investigative corpus of this thesis consists of the books *O menino grapiúna* (1982) and *Navegação de cabotagem* (1992) by Jorge Amado, *Anarquistas, graças a Deus* (1979), *Um chapéu para viagem* (1982), *Senhora dona do baile* (1984) and *Jardim de inverno* (1988) by Zélia Gattai. The study aims mainly to analyze aspects of memorialistic nature and autobiographical enrolled in the books, in order to understand the gears of construction self figuration and authoring. This research has in six chapters, with the initial considerations - “Puxando o fio da meada” and conclusion - “Tecendo os últimos fios”. Each chapter highlights certain facets of automemoriographics by Amado and by Gattai that lead to think about the return of the author and intention, expensive ideas to contemporary literature. The adopted methodological procedure consists of literature and comparative study. It will be held analytical study supported in the method of biographical criticism, from which we try to peer into the construction of autobiographical and literary profile outlined by the authors and / or the consecration of the plots woven in the narratives construction.

KEYWORDS: Memory. Autobiography. Self Figuration. Authorship. Amado and Gattai.

SUMÁRIO

1 PUXANDO O FIO DA MEADA -----	14
2 MEMÓRIAS DE SI: RETALHOS DE AUTOMEMORIOGRAFIAS -----	24
2.1 DE VOLTA ÀS ORIGENS – MEMÓRIAS DE INFÂNCIA -----	26
2.1.1 Imagens de si em retrospecto: as aventuras de <i>O menino grapiúna</i>-----	27
2.1.2 <i>Anarquistas, graças a Deus</i> na perspectiva de uma “menina atrevida” -----	42
2.1.3 Interfaces -----	57
2.2 ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: ESPAÇOS INTERCAMBIÁVEIS -----	59
2.2.1 A propósito de <i>Anarquistas, graças a Deus</i> -----	63
2.2.2 E o que dizer de <i>O menino grapiúna</i>?-----	74
2.2.3 Uma relação em palimpsesto -----	86
3 NO PALCO DAS MEMÓRIAS: O TRAÇADO MNEMÔNICO DAS OBRAS DE JORGE AMADO E ZÉLIA GATTAI -----	89
3.1 A ARTE DA MEMÓRIA: <i>PERFORMANCE</i> E “LABOR DE CONSTRUÇÃO” -----	94
3.1.1 <i>Performance</i> amadiana: memória-monumento ou “apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei”? -----	96
3.1.2 Zélia Gattai em cena: a despeito do pacto autobiográfico e da escrita como <i>phármakon</i> -----	117
4 AUTOMEMORIOGRAFIAS: O “EU” E OS “OUTROS DE SI”-----	144
4.1 POSSIBILIDADES DE RAMIFICAÇÃO DO <i>SELF</i> -----	145
4.1.1 E o “pacto autobiográfico”? A constituição do <i>self</i> e a escritura como <i>phármakon</i>-----	147
4.1.2 Alteridade autobiográfica: o desdobramento do <i>self</i> em <i>O menino grapiúna</i>---	171
4.2 ENTRE FATOS E ARTIFÍCIOS NA ESCRITA DE SI E DOS OUTROS DE SI MESMO – VERDADE, MEMÓRIA E FICÇÃO -----	181
4.2.1 Subversão de códigos em <i>O menino grapiúna</i> e <i>Navegação de cabotagem</i> -----	185
4.2.2 Modo de ser e narrar-se: via de mão única? -----	196
4.2.3 À guisa de respostas -----	207

5 O RETORNO DO AUTOR (E DA INTENÇÃO): <i>PERFORMANCE</i>, AUTOFIGURAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE ASSINATURA-----	209
5.1 ZÉLIA GATTAI: UM NOME EM CONSTRUÇÃO – REGIME DE ASSINATURA DO NOME PRÓPRIO-----	214
5.1.1 Quem é Zélia Gattai? Recortes de autofigurações-----	220
5.2 A MÍSTICA DO NOME AMADO-----	229
5.2.1 Autofigurações amadianas: em resposta aos críticos-----	233
6 TECENDO OS ÚLTIMOS FIOS -----	252
REFERÊNCIAS -----	257

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Capa do livro <i>O menino grapiúna</i>	27
Figura 2	2ª Contra-capa (frente)	27
Figura 3	2ª Contra-capa (verso)	28
Figura 4	3ª Contra-capa	28
Figura 5	Veraneio no Guarujá	29
Figura 6	Piquenique em comemoração aos quinze anos de Zélia Gattai	29
Figura 7	Os avós maternos, Josefina e Eugênio Da Col	30
Figura 8	Angelina Da Col e Ernesto Gattai, pais de Zélia Gattai	30
Figura 9	Familiares de Zélia Gattai	31
Figura 10	O reconhecimento pelo jornal <i>A Folha de S. Paulo</i>	31
Figura 11	Zélia Gattai e João Jorge indo ao encontro de Jorge Amado	32
Figura 12	Zélia Gattai no Ceilão	32

1 PUXANDO O FIO DA MEADA

Na travessia que me trouxe até aqui,
 preocupei-me com *um chapéu para viagem*.
 Nas intempéries, interrompi o percurso
 e procurei amparar-me em um *jardim de inverno*.
 Fui *anarquista* ao buscar
 o roteiro de escrita menos confortável.
 Ao encontrar o caminho que me levasse
 ao tratamento das automemoriografias
 de Jorge Amado e Zélia Gattai,
 levitei como a *Senhora dona do baile*.
 Nesse percurso, visitei *o menino grapiúna*
 E, assim, iniciei
 e agora relato minha *navegação de cabotagem*.

(ANA CAROLINA CRUZ DE SOUZA)

De maneira enviesada, a epígrafe anuncia o *corpus* escolhido para a realização desta pesquisa: *Anarquistas, graças a Deus* (1979), *Um chapéu para viagem* (1982), *Senhora dona do baile* (1984), *Jardim de inverno* (1988), *O menino grapiúna* (1982) e *Navegação de cabotagem* (1992). Estas obras integram o acervo de memórias de Zélia Gattai e Jorge Amado e compõem o “espaço biográfico”¹ onde os escritores costuram retalhos de vida pessoal e/ou a dois como matéria de escritura.

Os referidos autores, apesar de se valerem das memórias como mola propulsora para a arte de contar histórias, percorrem caminhos inversos na trajetória literária. Jorge Amado ingressa na literatura, e se firma, como escritor de prosa de ficção romanesca. No entanto, produz outros gêneros literários e textuais. Ao longo da vida compõe vinte romances, duas obras concebidas como novelas, dois livros classificados pela crítica como biografias, mas que também carregam traços de memórias, duas obras reconhecidas como memorialistas e três livros de literatura infanto-juvenil, dentre outros gêneros literários: poesias, contos, guia de viagem, textos dramatúrgicos. Em ritmo quase ininterrupto, Amado publica os romances *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1936), *Terras do sem fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Seara vermelha* (1946), *Os subterrâneos da liberdade* (1954), *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Os pastores da noite* (1964), *Dona flor e seus dois maridos* (1966), *Tenda dos milagres* (1969), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), *Tieta do Agreste* (1977), *Farda fardão camisola de dormir* (1979), *Tocaia Grande* (1984), *O sumiço da santa* (1988), *A descoberta da América*

¹ Termo colhido de Philippe Lejeune (2008).

pelos turcos (1994)². Paralela à produção e publicação dos romances, o autor escreveu e publicou as novelas *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959), *Os velhos marinheiros* (1961); também as obras presumidamente biográficas *ABC de Castro Alves* (1941) e *O cavaleiro da esperança* (1945). Dentre as memórias, também reconhecidas como relatos autobiográficos, são da autoria do escritor *O menino grapiúna* (1982) e *Navegação de cabotagem* (1992).

Zélia Gattai, ao contrário do escritor baiano, insere-se, e torna-se conhecida no meio artístico e cultural, escrevendo memórias e, muito depois, produz romance. O conjunto da obra da escritora constitui-se de nove livros de memórias e um romance, uma fotobiografia de Jorge Amado e três obras de literatura infanto-juvenil. Segundo informações oficiais (ou quem sabe fabulosas) sobre a gênese de *Anarquistas, graças a Deus* (1979), reveladas por Gattai (1979) no próprio livro, a primeira obra foi escrita de maneira aparentemente despretensiosa, atendendo ao pedido dos filhos João Jorge e Paloma e seguindo a sugestão do esposo de por no papel as memórias de infância e adolescência em São Paulo no primeiro quartel do século XX. A segunda produção literária, *Um chapéu para viagem* (1982), é fruto de homenagem prestada pela autora a Amado por ocasião dos cinquenta anos de carreira do escritor e da comemoração dos setenta anos de idade, conforme depõe a autora no prefácio do livro. A partir das duas obras, Gattai toma gosto pelo ofício e escreve mais sete narrativas de cunho memorialista: *Senhora dona do baile* (1984), *Jardim de inverno* (1988), *Chão de meninos* (1992), *A casa do Rio Vermelho* (1999), *Cittá de Roma* (2000), *Códigos de família* (2001) e *Memorial do amor* (2004). No mesmo período em que a autora escreve *Um chapéu para viagem* (1982), Jorge Amado dá início às memórias de *O menino grapiúna* (1982), escritas por encomenda da revista *Vogue*, destinada a publicar uma edição especial em homenagem aos cinquenta anos de carreira do autor. *Navegação de cabotagem* (1992) também é resultante de uma comemoração, escrito por volta dos oitenta anos de Amado. Embora trilhando caminhos opostos, ambos trafegam pelas veredas da memória e constroem autoimagem.

Anarquistas, graças a Deus (1979) rendeu bons frutos, como a própria escritora assevera no prefácio de *Um chapéu para viagem*:

A publicação desse livro deu-me muitas alegrias, pois interessou a inúmeras pessoas no Brasil e no estrangeiro. A crítica foi generosa tanto aqui como em Portugal; recebi centenas de cartas que me

² Os títulos das obras estão abreviados e intitulados da maneira como são mais conhecidos pelo público em geral.

comoveram, reencontrei amigos de infância, ganhei amigos novos (GATTAI, 2003, p. 9).

Logo no primeiro ano de publicado, recebeu o Prêmio Paulista de Revelação Literária. Além disso, foi traduzido em forma de minissérie pela Rede Globo em 1982, garantindo ampla audiência. Aos vinte anos da primeira edição, *Anarquistas, graças a Deus* já contava mais de duzentos mil exemplares vendidos no Brasil.

Ao longo da jornada enquanto escritora, Zélia Gattai foi amplamente premiada pelo conjunto da obra. Um ano após a estreia, em 1980, recebeu o Prêmio da Associação de Imprensa, o Prêmio Mckeen e o Troféu Dante Alighieri. A Secretaria de Educação do Estado da Bahia concedeu-lhe a Medalha Castro Alves em 1987. Em 1988, recebeu o Prêmio Destaque do Ano por *Jardim de inverno*. *Chão de meninos* também foi contemplado e recebeu o Prêmio Alejandro José Cabassa, da União Brasileira de Escritores, em 1994. Alguns livros – a exemplo de *Anarquistas, graças a Deus* – foram traduzidos para as línguas francesa, italiana, espanhola, alemã e russa. E *Um chapéu para viagem* foi adaptado para o teatro.

Outro campo de abrangência das memórias da autora, que denota acolhimento social e não especializado e, sem dúvida, o impacto positivo da obra, situa-se no volume de correspondências “de fãs” que se veem identificados com os relatos da escritora, conforme revela estudo realizado por Eneida Leal Cunha (2002).

No intuito de investigar a repercussão dos escritos memorialistas da referida escritora, Cunha (2002) avalia que:

Contemporaneamente, entretanto, até uma superficial verificação nos indicadores de publicação e vendagem, ou, em outro âmbito, um levantamento de temas de incidência predominante nas investigações e avaliações da produção literária (resenhas jornalísticas, publicações especializadas ou bancos de teses), trarão a evidência de que Zélia Gattai (ou a narrativa de caráter biográfico-memorialista), e seu público (os ávidos consumidores de relatos de vida privada) são fenômenos incontestes (CUNHA, 2002, p. 87).

Para coroar a trajetória de reconhecimento, no ano de 2001, após a morte de Jorge Amado, Zélia Gattai foi escolhida para ocupar a cadeira 23 – até então ocupada pelo esposo – da Academia Brasileira de Letras. No mesmo ano, foi eleita para a Academia de Letras da Bahia, como também para a Academia Ilheense de Letras, vindo a tomar posse nas três em 2002.

No entanto, apesar da notoriedade no cenário nacional e, mesmo, fora do país, a obra de Gattai não tem sido estudada a fundo no meio acadêmico. Embora Eneida Leal Cunha (2002) assevere que hoje já se possa investigar sobre a produção da escritora em bancos de dissertações e teses, leituras preliminares com vistas ao levantamento bibliográfico dos estudos críticos de teoria e/ou investigação literária à época da elaboração do projeto de pesquisa revelaram a existência de poucos estudos voltados para a análise das memórias de Gattai: a dissertação de Glaucy Cristina do Amaral (2010), intitulada “A narração memorialística em *A casa do Rio Vermelho*, de Zélia Gattai: uma meta-memória”, voltada para a análise do gênero híbrido autobiográfico e os procedimentos inventivos do *eu* presentes na referida obra; o livro “Da palavra à imagem em *Anarquistas, graças a Deus* de Zélia Gattai”, de Antonella Rita Roscilli (2011), resultante da dissertação de Mestrado, na qual desenvolve estudo comparado entre a obra escrita e a minissérie televisiva nela inspirada, a partir de questões relacionadas à imigração italiana no Brasil. Tomamos contato também com a coletânea intitulada “Seminário Zélia Gattai: gênero e memória” – em que o ensaio de Eneida Cunha (2002) se encontra inserido –, resultante de evento realizado em 1996, em homenagem à autora, por ocasião dos oitenta anos, e o artigo que se intitula “História e memória em *Um chapéu para viagem* de Zélia Gattai”, publicado pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo e pela USP.

Como sabemos, alguns romances de Jorge Amado, apesar de despertarem o interesse do público, foram saqueados e queimados em praça pública no período da ditadura. Além disso, a entrada do escritor no ambiente acadêmico não se deu de maneira pacífica. Contudo, paulatinamente, a prosa de ficção tornou-se amplamente reconhecida e difundida, constituindo-se fonte de inspiração para as inúmeras adaptações literárias veiculadas em novelas, seriados, filmes e peças teatrais, sem contar que foi traduzida em 49 idiomas. Nos últimos tempos, passou a ser estudada com mais profundidade pela crítica literária, sendo tomada como objeto de dissertações, teses, artigos e ensaios publicados em anais de eventos acadêmicos. Com relação às obras que acampam o terreno das memórias de si – *O menino grapiúna* e *Navegação de cabotagem* –, pudemos constatar, quando elaboramos o projeto, poucos estudos no âmbito acadêmico. Encontramos apenas uma dissertação de Mestrado e dois artigos. Na dissertação de autoria de Maria Cleunice Fantinati da Silva (2012), intitulada “*Navegação de cabotagem*: o mosaico de memória de Jorge Amado”, a pesquisadora desvela o jogo de negação e aceitação das próprias memórias promovido por Amado e evidencia de que forma o escritor baiano se vale das memórias de si em *Navegação de cabotagem* (1992) como instrumento de autopromoção, estabelecendo, em um dos subcapítulos, estudo

comparado com *O menino grapiúna* (1982). No artigo que se intitula “A face mestiça da verdade: Memória, subjetividade e experiência de um escritor do século XX”, de Maria Raquel Passos Lima (s.d.), a autora reflete sobre *O menino grapiúna* (1982) e *Navegação de cabotagem* (1992), analisando os elementos narrativos que compõem a construção da autoimagem de Amado. O artigo “Lembrar e esquecer em *O menino grapiúna*”, de Odalice de Castro Silva (2006), se volta para a reinvenção das imagens da infância e adolescência no primeiro livro de memórias de Amado, observando também na obra, a relação entre memória e esquecimento.

Em termos de estudo comparado entre as memórias de Zélia Gattai e Jorge Amado, as pesquisas apontaram apenas um artigo denominado “As lacunas do amor nas escritas da memória: uma leitura de *Navegação de cabotagem*, de Jorge Amado, e de *Um chapéu para viagem*, de Zélia Gattai”, no qual Jorge Luz Marques (2011) perscruta os silenciamentos nas respectivas obras no que diz respeito aos relacionamentos anteriores de Gattai e Amado.

Como lembra Maria Cleunice Fantinati Silva (2012) em remissão aos estudos de Fischer (2003), dentro da linhagem de narrativas ficcionais de cunho memorialista, pode-se destacar na literatura brasileira:

Memórias de um sargento de milícias (1853); *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881); *O Ateneu* (1888); *Dom Casmurro* (1900); *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1909); *Memórias sentimentais de João Miramar* (1923); *São Bernardo* (1934); *Grande sertões: veredas* (1956); bem mais recentemente *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1975), *Armadilha para Lamartine* (1976) e *Que pensam vocês que ele fez?* (1994), de Carlos Sussekind, e *Quase memórias* de Carlos Heitor Cony (1995). (FISCHER, 2003 *apud* SILVA, 2012, p. 78).

A esta lista, Fischer (2003), citado por Silva (2012), acrescenta os respectivos autores e obras da literatura contemporânea: Milton Hautoum com *Dois irmãos* (2000), Cristóvão Tezza com *Trapo* (1988) e Vitor Ramil com *Pequod* (1999). Maria Cleunice Silva (2012), por seu turno, adiciona à galeria de escritores de memórias o livro *Eu, aos pedaços* (2010), de Carlos Heitor Cony, como também as obras *O Menino grapiúna* (1981) e *Navegação de cabotagem* (1992), de Jorge Amado. Deste modo, questionamos: por que deixar de fora as memórias de Zélia Gattai? Por ser de autoria feminina? Por não ter muita visibilidade nos estudos analíticos de crítica literária? Por não ser produção assumida e reconhecidamente

ficcional?³

Os antecedentes de pesquisa levam-nos a repensar o lugar de Zélia Gattai e de Jorge Amado no cenário da crítica literária contemporânea. Por que, apesar de tão conhecidos pelo público leitor e no meio artístico, os referidos autores demoraram tanto para serem reconhecidos e ganharem visibilidade pela Academia? Tais fatos chamam a atenção e impulsionam o desenvolvimento deste estudo.

Os dados apresentados demonstram que ainda há o que ser explorado, no âmbito da pesquisa acadêmica, sobre as obras memorialistas de Zélia Gattai e de Jorge Amado, especialmente no que toca à produção de automemoriografias como contributo para a construção de autoria mediante *performance* de escrita com vistas a delinear autofigurações e, por meio destas, carimbar assinatura. É em meio a esta lacuna que a pesquisa que ora se apresenta se insurge e pode contribuir para os estudos sobre memória e autobiografia, em consenso ou dissenso em relação a certos aspectos conceituais e caracterizadores dos gêneros, como também para ampliar o aporte teórico sobre autoria, engrossando as fileiras daqueles que advogam pelo retorno do autor e da intencionalidade na literatura contemporânea.

É necessário que façamos uma ressalva. Mesmo cientes de que as obras estudadas recebem a “rubrica catalográfica”⁴ de memórias e reconhecendo que não se tratam exclusivamente de “memórias autobiográficas” ou “automemoriografias”, como assim estamos denominando, na medida em que comportam testemunhos históricos e certo relevo biográfico – sobretudo as memórias de Zélia Gattai que se ocupam também em trazer relatos de vida de Jorge Amado –, estamos fazendo este recorte genérico pelo fato de nos ocuparmos especificamente dos fragmentos das narrativas em que o “eu” é o sujeito e o objeto do discurso, ainda que se desdobre em outro de si mesmo. Significa que estamos nos ocupando das memórias de Gattai e Amado do que nelas se reserva à escrita de si ou, ainda, do outro de si mesmo. A reflexão dessas narrativas enquanto espaço de testemunho histórico e/ou de figuração do outro social ou do outro que não a si mesmo – como no caso das memórias de Gattai em relação a Amado – ficarão a encargo de outras pesquisas.

Deste modo, o objetivo primordial deste estudo é analisar aspectos de cunho memorialístico e autobiográfico inscritos nas obras, com vistas a entender as engrenagens de construção de autofiguração e de autoria. A partir deste, desdobram-se outros objetivos

³ Sabemos que Zélia Gattai não se propõe, nas obras tomadas como *corpus* desta pesquisa, a escrever memórias romanceadas. Por isso dizer que a obra não é assumidamente ficcional. O texto de cunho autobiográfico, por sua vez, que se pretende a uma factualidade, como é o caso das narrativas de Gattai, nem sempre é considerado no meio acadêmico como ficcional e literário; parece desacreditado em relação aos demais gêneros literários. No entanto, a distinção entre discurso ficcional e factual na contemporaneidade torna-se cada vez problemática.

⁴ Termo tomado de empréstimo a Carla de Quadros (2015).

secundários, porém não de menos valia. Intentamos realizar estudo comparado entre as escritas de Zélia Gattai e Jorge Amado, analisando o processo de reconstituição das memórias e as estratégias de representação de si nos relatos de infância e da maturidade. Ensejamos também analisar como se articulam, no percurso das memórias – especificamente as de infância –, o individual e o coletivo. Cabe ainda refletir sobre a condição do “pacto autobiográfico” nas obras analisadas. A pesquisa se encaminha no sentido de estudar as inúmeras possibilidades do duplo – o eu e o(s) outro(s) – que se apresentam no *corpus* de pesquisa, investigando de que maneira as escritas de si revelam a alteridade do sujeito que se narra. Além destes, procuramos perscrutar os rituais de consagração e construção de assinatura autoral manifestos no decurso das memórias.

Decorrem daí os seguintes questionamentos: Na constituição da escrita de si, de que maneira Zélia Gattai e Jorge Amado evocam as memórias de infância? De que modo os referidos autores trazem à tona o passado e constroem autoimagem no tecido narrativo das respectivas obras? Como promovem a escrita de si e delineiam a subjetividade? Nesse sentido, como se articulam memória individual e memória coletiva? De que maneira o sujeito que se narra se desdobra em outro de si mesmo e como se articulam ou se distanciam memória e verdade na trama dos relatos? Convém ressaltar que, embora dispostas separadamente, as questões se interpenetram, como poderemos observar no arrolamento dos capítulos constitutivos da tese.

A proposta metodológica se constitui, fundamentalmente, de pesquisa bibliográfica e de estudo comparado entre os autores que integram o *corpus* desta tese. Realizamos, em primeira instância, triagem, nos textos literários, dos aspectos relevantes para a discussão do tema proposto. No decorrer da análise do objeto de pesquisa, fizemos o cotejo de teorias que possam corroborar ou que, de algum modo, se incompatibilizam com os argumentos sustentados na tese. Realizamos, ainda, estudo respaldado no método da crítica biográfica. Dentre as tendências desse método investigativo, procuramos analisar os protocolos de inserção na vida literária por parte dos autores que se revelam nas obras em estudo, ou seja, quais os rituais de consagração por eles colocados em prática no decurso das narrativas. Para dar conta dos conceitos trabalhados ao longo dos capítulos, a pesquisa foi amparada em aporte teórico de caráter interdisciplinar. Outro aspecto a ser mencionado é que não nos ocupamos em retomar o percurso teórico voltado para o estabelecimento da gênese e das características de textos biográficos, autobiográficos, memorialistas e outros gêneros em que figura a primeira pessoa do discurso – diários íntimos, cartas ou romance epistolar, romance autobiográfico, relatos de infância, literatura de testemunho, etc. –, as fronteiras que os

separam ou os aproximam, como também não pretendemos incursionar por uma revisão de literatura com vistas a entender a função das escritas de si em cada contexto histórico, visto que esse trabalho de reconstituição teórica e crítica já está feito de maneira criteriosa por pesquisadores – cada qual a partir de determinado enfoque – como Manuel Alberca (2007), Philippe Lejeune (2008), André Mitidieri (2010), Diana Klinger (2012), Eurídice Figueiredo (2013), Carla de Quadros (2015), entre outros. O trabalho desenvolvido foi, prioritariamente, de análise literária, de modo que o cotejo de fragmentos das obras que dão sustentação às abordagens foi realizado desde o primeiro capítulo. Optamos, assim, por mesclar teoria e análise, visando a um percurso de escrita parelhado com a nossa formação crítica.

O estudo está distribuído em seis capítulos, a contar com as considerações iniciais, que se intitulam “Puxando o fio da meada”, e as considerações finais, intituladas por “Tecendo os últimos fios”. Apesar de os capítulos estarem subdivididos em tópicos, apresentamos, em linhas gerais e de modo sucinto, a proposta de estudo de cada um.

Neste primeiro capítulo, apresentamos a proposta de trabalho: o *corpus* de pesquisa, a justificativa, os objetivos do estudo, as inquietações, os procedimentos metodológicos e a constituição dos capítulos da tese, acompanhada de aporte teórico.

O segundo capítulo – “Memórias de si: retalhos de automemoriografias” – aborda as memórias de infância de Jorge Amado e Zélia Gattai evocadas em *O menino grapiúna e Anarquistas, graças a Deus*, respectivamente. Perscrutamos as estratégias alavancadas pelos autores como meio de construir as próprias memórias e comporem escrita de si. Ao desenvolver a análise sobre o procedimento mnemônico adotado por Gattai e Amado para a construção dos autorrelatos, nos apoiamos, em certos aspectos, na teoria de Bergson (2010) em *Matéria e memória* e, em outros tantos, dele nos afastamos. A releitura que Paul Ricoeur (2007) faz da teoria bergsoniana também deu sustentação a este estudo. Na segunda seção do capítulo, discorremos sobre os limites entre o individual e o coletivo na composição das memórias de si, analisando em que medida os autorrelatos marcam a subjetividade de quem escreve. Nesse segundo momento, nos apoiamos nas concepções de Bergson (2010) e Halbwachs (2003), estando atentos ao modo como cada ponto de vista dos referidos teóricos pode contribuir para o estudo efetivado.

O terceiro capítulo – “No palco das memórias: o traçado mnemônico das obras de Jorge Amado e Zélia Gattai” – se ocupa com o papel da memória enquanto formadora de *performance* em torno do *self*. Nessa perspectiva, intentamos analisar como as narrativas de Amado estabelecem inscrição mítica do eu que se enuncia. Para tanto, amparamo-nos, prioritariamente, nos estudos de Maria Raquel Passos Lima (s.d.) e de Maria Cleunice

Fantinati da Silva (2012) sobre o caráter monumental apreendido das memórias amadianas, embora sob embustes discursivos, especialmente em *Navegação de cabotagem* (1992). O aporte teórico que comparece na abordagem relativa à *performance* amadiana foi constituído de teóricos como Leonor Arfuch (2010), Eneida Maria de Souza (2011), Henri Bergson (2010), Paul Ricoeur (2007), Manuel Alberca (2007), Elizabeth Bruss (1991), Gérard Genette (2001), dentre outros. Propomo-nos refletir, em seguida, de que maneira a escrita de Gattai estabelece um “pacto autobiográfico” com o leitor. Nesse sentido, foi necessário reportar à teoria de Philippe Lejeune (2008). Autores como Leonor Arfuch (2010), Jacques Derrida (2005), Gérard Genette (2001), Roland Barthes (2012) e outros também foram convocados para essa discussão. Quanto ao conceito de *performance*, apresentado logo no início do capítulo, amparamo-nos em abordagem interdisciplinar, sustentada por teóricos como Richard Schechner (2006), Marvin Carlson (2010) e Judith Butler (2010), como também nas releituras feitas por T. B. Salgado (2012) e Diana Klinger (2012).

O quarto capítulo – “Automemoriografias: o eu e os outros de si” é um desdobramento das reflexões empreendidas no capítulo três no tocante à constituição do *self*. Nesses moldes, procuramos entender neste estudo, por outro ângulo de mirada, como Zélia Gattai e Jorge Amado se apresentam como sujeitos e constroem perfis identitários e discursivos de si e sobre si. Nesse contexto, interessou-nos saber como e em que circunstâncias o *eu* transborda para a alteridade de si mesmo, saindo, portanto, de uma única posição enunciativa, muitas vezes até, na contramão do pacto de escritura. Para tanto, fizemos um deslocamento da teoria de Benveniste (2005) sobre o uso da primeira pessoa. Questionamo-nos, assim, até que ponto o “pacto biográfico” firmado por Zélia Gattai mantém tríplice aliança entre autora, narradora e personagem dos relatos. Reportamo-nos, em desconstrução, à teoria de Philippe Lejeune (2008) e nos apropriamos, em certa medida, de concepções de Manuel Alberca (2007) para construir os nossos argumentos. Foi necessário, ainda, recorrer a teorias conflituosas da narrativa erigidas por Maria Lúcia dal Farra (1978), Wayne Booth (1980), Mikhail Bakhtin (2003), Eloisy Oliveira Batista (2011), para o entendimento das diversas posições ocupadas pelo *self*. Intentamos analisar também por que o sujeito inscrito nos autorrelatos, prioritariamente colocado em primeira pessoa, passa a ocupar a terceira pessoa do discurso e qual a funcionalidade dessa bipartição enunciativa, observada, em maior margem, no primeiro livro de memórias de Jorge Amado. Recorremos aí aos postulados de Bakhtin (2003), Arfuch (2010), Diana Klinger (2012), e outros. A certa altura deste capítulo, discorreremos sobre a relação entre o real e o ficcional nas memoriografias de Zélia Gattai e Jorge Amado. Mais uma vez, tivemos que acionar teorias conflitantes, algumas voltadas para o estudo específico

da autobiografia, como a de Lejeune (2008), outras para o estudo da ficção, a exemplo da de Hayden White (1994) e outras ainda que defendem o caráter híbrido das narrativas de primeira pessoa, como as de De Man (s.d.) e Manuel Alberca (2007).

O quinto capítulo – “O retorno do autor (e da intenção): *performance*, autofiguração e construção de assinatura” – como o próprio título denota, analisa o retorno do autor e da intenção mediante construção de autofigurações. Para o desenvolvimento desse estudo, foi necessário retomar as teorias de Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2001), que decretam “a morte do autor” na cena da escritura, e recapitular os estudos de Antoine Compagnon (2003), que apontam para a possibilidade do “retorno do autor” e da “intencionalidade” na literatura contemporânea. No campo das autofigurações, apropriamo-nos das pesquisas de Sylvia Molloy (2003) e Luciana Maria di Leoni (2008). No que concerne ao conceito de assinatura, apoiamo-nos na releitura de Bennington (1996) acerca da teoria de Derrida (1991). Perscrutamos, ao longo do capítulo, de que modo Gattai e Amado, ao construírem autoimagem, propõem a apresentação e/ou elevação de um nome ou, ainda, a consagração no meio acadêmico – como é o caso de Jorge Amado. Para a discussão sobre o nome próprio, é em Bennington (1996), referindo-se a Derrida (1991), que nos apoiamos outra vez.⁵

Cabe ressaltar que os aspectos eleitos para implementar a discussão dos capítulos dois, três e quatro – memória como labor de construção, *performance*, construção do *self*, a relação entre o real e o ficcional – só para lembrar de alguns – dispõem-se num crescendo e servem para amparar o estudo sobre a questão da autoria que se desenvolve no quinto capítulo. Deste modo, se lidas linearmente, as abordagens dos capítulos se encadeiam e mantêm um fio semântico, no entanto, não estão atadas. Cada bloco discursivo da tese pode ser lido de maneira independente, pois propõe discussão específica em torno do que está proposto para o estudo.

O capítulo final – “Tecendo os últimos fios” – arregimenta o tom conclusivo do estudo, mas não definitivo e fechado em si, pois sabemos que a pesquisa resulta em muitos desdobramentos que darão margem a outros estudos e a discussão aqui elocubrada aponta alguns caminhos.

⁵ Na relação do aporte teórico que deu sustentação ao estudo desenvolvido em cada capítulo, por questão de tempo e espaço, alguns autores não foram citados aqui e sim no interior dos capítulos.

2 MEMÓRIAS DE SI: RETALHOS DE AUTOMEMORIOGRAFIAS⁶

O nascimento, a morte, o destino literário, a família, a nação, a identidade e a memória persistem ainda como os grandes temas que movem e compõem a escrita de todos os tempos.
(ENEIDA MARIA DE SOUZA)

[...] é justamente por meio do processo narrativo que os seres humanos se imaginam a si mesmos – também enquanto leitores/receptores – como sujeitos de uma biografia, cultivada amorosamente através de certas artes da memória.
(LEONOR ARFUCH)

Recuar no tempo e contar histórias que “perfazem” o ser – na construção e recriação da própria existência – é estratégia narrativa adotada por Zélia Gattai e Jorge Amado nas obras aqui analisadas⁷. Pelo fio das memórias, os escritores estabelecem o percurso de suas vidas, construindo narrativas (auto)biográficas⁸ em tempos idos. Como enfatiza Paul Ricoeur (2007), não há outro recurso para fazer remissão ao passado senão a própria memória.

Para (re)compor as memórias de si, Gattai e Amado percorrem o caminho da infância à fase adulta e trazem à cena temas recorrentes nas escritas autobiográficas⁹: o nascimento, a vivência em família, a formação educacional, as relações afetivas, os acontecimentos cotidianos, os lugares habitados. Cada um dos enfoques aparece de modo singular e conforme o estilo de cada escritor. Nas memórias de Gattai, tais temas são elucidados através de crônicas do cotidiano. Mediante a configuração estética, as obras brindam o leitor com diversas possibilidades de leitura. Cabe a ele decidir se quer fazê-la de forma convencional, capítulo a capítulo, seguindo o percurso das memórias trilhado pela autora e, junto com ela, retornando ao passado a cada narrativa; ou se quer acessar as narrativas de maneira aleatória, não linear, saltando os capítulos como se estivesse lendo crônicas independentes. No caso de Jorge Amado, o autor aborda os temas supracitados a partir de duas configurações estilísticas. Em *O menino grapiúna* (1982), coloca-se como um pintor que compõe quadros da vida

⁶ O termo “automemoriografias” refere-se à escrita das memórias autobiográficas, portanto uma forma de reconstituição do passado operada pelo próprio sujeito que narra as vivências pessoais.

⁷ Conforme informado na introdução deste estudo, as obras que integram o *corpus* da pesquisa são *O menino grapiúna* e *Navegação de cabotagem*, de Jorge Amado, e *Anarquistas, graças a Deus*, *Um chapéu para viagem*, *Senhora dona do baile* e *Jardim de inverno*, de Zélia Gattai. Para o propósito a que se destina o estudo desenvolvido neste capítulo, será procedida a análise de *O menino grapiúna* e *Anarquistas, graças a Deus*.

⁸ Advertimos que o termo (auto)biográficas está assim grafado por termos consciência de que as obras de Jorge Amado e Zélia Gattai, por vezes, apresentam-se como relatos de vida do próprio sujeito que se narra, mas dispõem-se também como composto híbrido de escrita de si e do outro, sobretudo as (auto)memoriografias de Gattai. No entanto, por questão de recorte temático, nos ocupamos, ao longo da tese, conforme mencionado no capítulo anterior, dos traços autobiográficos inscritos nas memórias dos aludidos autores.

⁹ Doravante, a palavra autobiográfico – e as variações do termo –, quando grafada sem os parênteses, estará se referindo à narração na qual o indivíduo toma a própria vida como assunto.

cotidiana, destacando várias cenas da infância e adolescência. Em *Navegação de cabotagem*, (1992), escreve, até certo ponto, em forma de diário, trazendo na maioria dos capítulos vestígios datados da vida pessoal. Contudo, ao contrário do diário, não apresenta sequência cronológica e linear dos acontecimentos, pois as datas se embaralham no decurso das memórias. Apesar da diferença estilística, as obras de Amado também podem ser lidas de duas maneiras: parte por parte ou escolhendo uma porta de entrada e outra de saída. Mesmo com essa versatilidade, é possível perceber que as memórias autobiográficas de Jorge Amado e Zélia Gattai carregam traço teleológico, pois, conforme exposto, partem dos relatos de infância até a fase adulta. Isto não implica, contudo, em dispor os fatos recobrados de forma cronológica. Em *O menino grapiúna*, por exemplo, a história não se inicia com o relato do nascimento do autor, como costuma ocorrer nas escritas (auto)biográficas¹⁰. Em *Anarquistas, graças a Deus* (1979), a história se inicia recobrando um período anterior ao nascimento de Zélia Gattai.

Na tentativa de construir uma identidade narrativa, os autores mergulham no passado, revelando imagens de si em retrospecto. No processo, o tempo reinante cede lugar ao tempo vivido. No entanto, às vezes, o presente submerge e se põe em diálogo reflexivo com o passado ou com o que se pode chamar de “futuro do pretérito” (ação futura em relação à narrativa passada), demonstrando, assim, a onisciência do narrador-autor que, situado no presente, consegue perceber os devires do destino pessoal e alheio. Como exemplo, destacam-se os seguintes fragmentos de *O menino grapiúna* e *Anarquistas, graças a Deus*:

OS VAGABUNDOS AINDA DEMORARIAM A FAZER PARTE (sic) de meu universo, do meu cotidiano. Com eles comecei a tratar quando, aos treze anos, fugi do internato dos jesuítas e atravessei o sertão para chegar a Sergipe, à casa de meu avô. Depois fiz-me amigo de tantos e tantos na minha livre adolescência na cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos. (AMADO, 2006, p. 67)¹¹

A conselho de mamãe li *Cuore*, de Edmundo de Amicis, bom para derreter corações, fazer chorar. Os autores da estante de mamãe, Zola, Victor Hugo, Blasco Ibañez, vim a ler anos mais tarde. *La divina commedia*, como já contei, aprendi a amar antes de saber ler. (GATTAI, 2009, p. 310)¹²

¹⁰ Em determinados momentos a grafia (auto)biográficas ou correlatos pode apresentar dupla possibilidade de leitura. Nesse caso, pode ser entendida como escritas autobiográficas e biográficas.

¹¹ Informamos que parte da citação encontra-se em caixa alta, tal como está registrada na 24ª edição da Editora *Best Seller*. Essa estratégia editorial será conservada em todas as outras citações de *O menino grapiúna*, quando o recurso se fizer presente no exemplar lido.

¹² Doravante, toda vez que houver mais de uma citação juntas para explorar determinado argumento, será usado o recurso da numeração com vistas a separar uma da outra.

Nesste capítulo são abordadas as memórias de infância, enfocando as estratégias de construção narrativa adotadas pelos autores para compor a escrita de si. Para desenvolver a análise sobre o procedimento mnemônico adotado por Gattai e Amado para a construção dos autorrelatos, nos apoiaremos, em certos aspectos, na teoria de Bergson (2010) em *Matéria e memória* e, em outros tantos, dele nos afastaremos. A releitura que Paul Ricoeur (2007) faz da teoria bergsoniana também dará sustentação a este estudo. Dentre os pontos a serem analisados, questionamos, no segundo momento da discussão, em que medida os autorrelatos marcam a subjetividade de quem escreve e quais são os limites entre o pessoal e o social na composição das memórias de si. Nesse segundo momento, será necessário trazer à luz as concepções de Bergson (2010) e Halbwachs (2003), confrontando-as e extraindo de cada uma delas o que for favorável ao entendimento do modo de constituição das reminiscências em *O menino grapiúna e Anarquistas, graças a Deus*.

2.1 DE VOLTA ÀS ORIGENS – MEMÓRIAS DE INFÂNCIA

*Eu quero voltar
voltar às lembranças
voltar à infância
voltar aos momentos
que voam aos ventos
voltar a glória
de uma história
contada e vivida
em minha memória.
(DAVI LOURENÇO)*

Eurídice Figueiredo (2013), citando Denise Escarpit (1993), conceitua relato de infância:

É um texto escrito [...] no qual um escritor adulto, através de diversos procedimentos literários, de narração e de escrita, conta a história de uma criança – ele próprio ou um outro – ou um recorte da vida de uma criança: trata-se de um relato biográfico real – que pode então ser auto-biográfico – ou fictício. (ESCARPIT, 1993 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 44)

Com base nesse critério, consideramos *O menino grapiúna e Anarquistas, graças a Deus*, respectivamente, como memórias de infância. São relatos a partir dos quais o(a) narrador(a)-escritor(a) – Jorge e Zélia – fazem retrospecto autobiográfico da infância, recortando do período episódios emblemáticos por eles vividos ou que lhes foram contados e registrados na memória.

Nas obras mencionadas, os escritores remontam às memórias de infância, atualizando impressões passadas, ao tempo em que promovem encontro com o “eu” que ficou guardado nas lembranças. Nessa perspectiva, compõem, por meio do tecido narrativo (assuntos abordados, universo representado, estratégias de linguagem) e com o auxílio de recursos paratextuais (diagramação, fotografias, ilustrações), uma atmosfera infantil, recobrando a origem de si no seio da família e no convívio social. Ao retornarem ao passado, constroem importante discurso de memória “pessoal”, “geracional” e “pública”, para usar aqui expressões cunhadas por Huysen (2000), integrando “memória individual” e “coletiva”, citando também os conceitos de Halbwachs (2003).

É necessário ressaltar que a rememoração da infância não é tema obsessivo na obra memorialística de Zélia Gattai e Jorge Amado. Apesar disto, representa marco fundador da escrita de si e, de certa forma, reconstitui um clichê das memórias (auto)biográficas. Por não ser tema recorrente na obra como um todo, dispõe-se apenas nos relatos que compõem o primeiro livro de memórias de cada escritor: *Anarquistas, graças a Deus* e *O menino grapiúna*.

Como é comum nos relatos de infância, os escritores, ao reconstruírem o quadro das próprias lembranças, iniciam trajetória na história familiar, bem como da cidade em que nasceram, conforme será evidenciado a seguir nas seções destinadas a percorrer as imagens de si em retrospecto.

2.1.1 Imagens de si em retrospecto: as aventuras de *O menino grapiúna*

As memórias procriam como se fossem pessoas vivas.

(AGUSTINA BESSA-LUÍS)

Para proceder à abordagem que se entabula nesta subseção, julgamos necessário destacar parte da narrativa que abre o livro *O menino grapiúna*:

Eu tinha dez meses de idade, engatinhava na varanda da casa ao fim do crepúsculo quando as primeiras sombras da noite desciam sobre os cacauais de recente plantação, sobre a mata virgem, inóspita e antiga. Desbravador de terras, meu pai erguera sua casa mais além de Ferradas, povoado do jovem município de Itabuna, plantara cacau, a riqueza do mundo. Na época das grandes lutas.

[...]

Meu pai cortava cana para a égua, sua montaria predileta. O jagunço, postado atrás de uma goiabeira, a repetição apoiada na forquilha de um galho (assim o enxergo na nítida lembrança), esperou o bom momento para descarregar a arma. O que teria salvo o condenado? Um movimento brusco dele ou da égua, talvez, pois o animal recebeu a bala mortal, enquanto nos ombros e nas costas do coronel João Amado de Faria vieram incrustar-se caroços de chumbo que ele jamais retirou, visível sob a pele até o fim da vida. Exibidos com certa relutância e alguma vaidade para ilustrar narrativa de minha mãe.

Ainda consegui o ferido levantar o filho e levá-lo até a cozinha onde dona Eulália preparava o jantar. Entregou-lhe o menino coberto com o sangue paterno. Sucedeu no distante ano de 1913. Eu nascera em agosto de 1912 naquela mesma roça de cacau, de nome Auricídia. (AMADO, 2006, p. 5-7)

A cena de abertura do livro remete a fato ocorrido depois do nascimento do “menino grapiúna”, ocorrência que, segundo se lê no episódio destacado e, conforme contara a mãe de Amado, Dona Eulália, se deu quando ele tinha dez meses de idade. Assim se apresenta a recordação do vivido em *O menino grapiúna*.

Conforme acepção de Ricoeur (2007),

a prioridade concedida ao lado metódico da busca (termo caro a todos os socráticos) explica a insistência na escolha de um ponto de partida para o percurso da recordação. [...]. O ponto de partida fica em poder do explorador do passado, mesmo que o encadeamento que se segue dependa da necessidade ou do hábito. (RICOEUR, 2007, p. 37-38)

Como “explorador do passado”, Jorge Amado elege um marco inicial para recobrar as memórias da própria infância. A cena da emboscada da qual o pai João Amado fora vítima é o ponto de partida da narrativa. Constitui-se elemento fundador da escrita. Citando, em outro contexto, as palavras de Diana Klinger (2013), “Essa [é uma] cena ‘fundacional’ da vida do narrador” (KLINGER, 2012, p. 16).

Cabe-nos perguntar, apropriando-nos do questionamento formulado por Henri Bergson (2010) em *Matéria e memória*: “por que e como essa imagem é *escolhida* para fazer parte da minha percepção [quer dizer, da percepção do narrador], enquanto uma infinidade de outras imagens permanece excluída” (BERGSON, 2010, p. 40)? Antes de tentarmos responder a questão, é preciso destacar que, para Bergson (2010), a memória constitui-se de percepções conscientes e inconscientes do mundo material, que revelam o lado subjetivo do conhecimento das coisas. “Perceber conscientemente é escolher, o que significa que a percepção é seletiva” (BERGSON, 2010, p. 49). É a partir desse movimento de escolha que, conforme o entendimento de Bergson (2010), ocorre a conversão da imagem em representação. O que é preciso para obter essa conversão é isolá-la, por uma espécie de visão

fotográfica e angular das coisas, resultante de um determinado ponto de vista. Equivale dizer que “nossa consciência só atinge algumas partes do mundo material por alguns lados. A consciência – no caso da percepção exterior – consiste nessa escolha” (BERGSON, 2010, p. 36).

Inferimos disto que a imagem apreendida para introduzir as memórias de infância de Amado não pode ser tomada como mero registro de um momento de percepção espontânea do menino, como outro qualquer, logo uma representação desinteressada de uma cena do passado, isolada de uma ação. Sabemos que o objeto da narrativa é “o menino grapiúna”, uma criança de dez meses de idade, que se encontra na condição de testemunha involuntária dos acontecimentos e, portanto, como observador passivo. Nem por isso o relato se torna menos significativo ou inverossímil, pois, a partir daí, a narrativa simplesmente começa e faz com que haja um antes e um depois: antes e depois da saga da região cacauzeira, marcada por conflitos e emboscadas; marco fundador e formador da identidade do “menino grapiúna”. Como registra Bergson (2010):

Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação: é essa imagem particular que adoto por centro do meu universo e por base física de minha personalidade. (BERGSON, 2010, p. 64)

Desse modo, somos levados a crer que a cena da emboscada foi estrategicamente disposta no início da narrativa, com vistas a preparar uma ação em torno da memória. Depreendemos daí que a memória enquanto representação do passado não é da ordem da recordação mecânica – embora, ao nosso ver, possa estar voltada para a ação – mas da reflexão ou da reconstituição inteligente. E Bergson (2010) assim o considera, pelo menos em parte. Para ele, o passado sobrevive, via memória, de duas maneiras distintas: em mecanismos motores e em lembranças independentes. No primeiro caso, tem-se a memória-hábito, que, como o nome denota, se encarrega de reproduzir, de maneira mais ou menos inconsciente, movimentos mecânicos, tais como comer, escovar os dentes, correr etc. Logo, está voltada para a ação. No segundo caso, tem-se a memória pura ou memória representacional que, tal como descreve o autor, tem a finalidade de “registrar, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos da vida cotidiana à medida que se desenrolam” (BERGSON, 2010, p. 88). Bergson (2010) entende que esta última constitui a memória por excelência e está a serviço da representação do passado, embora costume aparecer e desaparecer independente da nossa vontade. Por isso, no entendimento do teórico, não se destina à ação. Ou seja: “Sem

intenção de utilidade ou aplicação prática armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural” (BERGSON, 2010, p. 88), ao que nos questionamos sobre a validade de tal argumento, bem como sobre a negativa de que as lembranças independentes possam ser revestidas de memória-ação.

Avaliamos que o esforço de Bergson (2010) em polarizar os dois tipos de manifestação mnemônica, como forma de distinguir entre uma e outra, acaba gerando algumas inconsistências no arcabouço teórico que constrói sobre a memória¹³. Como entender, por exemplo, que, para o teórico, a memória representacional, a que revive e registra um dado acontecimento do passado, está desvinculada da ação, se é ele próprio quem admite que é tarefa do espírito ir “buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual” (BERGSON, 2010, p. 84)? Se a memória é constituída por um arquivo de imagens devidamente recolhidas e recortadas do mundo material pela percepção consciente, conforme as necessidades daquele que lembra, como considerar que as lembranças do passado não possam ter uma aplicação prática? Essas são algumas das contradições da teoria bergsoniana, das quais nos distanciaremos para analisar o nosso objeto de estudo. Por certo, algumas lembranças são espontâneas; surgem como flashes instantâneos no processo da recordação sem que haja motivação aparente, logo independem da nossa vontade; no entanto, outras são escavadas do passado deliberadamente pelo sujeito que recorda.

A partir das considerações apontadas, em face dos postulados de Bergson (2010), como conceber que em *O menino grapiúna* os relatos de infância tenham sido construídos

¹³ É prudente salientar que a dicotomização estabelecida por Bergson (2010) entre a memória hábito e a memória representacional, conforme atesta Ricoeur (2007), se justifica, dentre outras razões, com base no critério de distanciamento do passado.

Nos dois casos extremos, pressupõe-se uma experiência anteriormente adquirida; mas num caso, o do hábito, essa aquisição está incorporada à vivência presente, não marcada; não declarada como passado; no outro caso, faz-se referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga. (RICOEUR, 2007, p. 43)

Acreditamos ser o critério de distanciamento temporal que leve Bergson (2010) a considerar o hábito como uma memória voltada para a ação, uma vez que lhe compete reproduzir no presente ações aprendidas circunstancialmente e por etapas no passado. À representação, na concepção do teórico, cabe apenas reviver, por meio de um retrospecto, os momentos da experiência e do aprendizado guardados na memória. A primeira se manifesta no corpo e nos movimentos; a segunda se manifesta no intelecto por um processo de reflexão. No entanto, concebemos que a reflexão empreendida no retrospecto e, por sua vez, na representação do passado é uma ação, muitas vezes até, comprometida com o que se quer representar. Entendemos, por outro lado, que, nesse caso, a ação não é um gesto mecânico, como é próprio do hábito; talvez por isto o teórico tenha associado à memória que repete a propriedade da ação, mas ele mesmo se contradiz ao desvincular a lembrança-representação de um ato implícito ou explícito.

puramente por uma memória involuntária¹⁴ e, portanto, desinteressada? O fragmento citado ao início desta seção é elucidativo de uma reminiscência posta a serviço da ação, pois tudo indica que, ao elegê-lo para dar início à escrita de si, Jorge Amado se põe a celebrar o pacto de rememoração da infância com um tempo mítico. Em réplica a esta hipótese, alguém poderia supor que o escritor teria se valido de um lampejo de memória – que, em geral, brota espontaneamente – ao tentar recordar episódios da infância para escrever as automemoriografias. Se assim fosse, caberia alegarmos, em contrapartida, que, para compor os relatos de infância, o escritor tenha se apoiado nos princípios da mnemotécnica, a qual consiste em “trazer ao primeiro plano a lembrança espontânea que se dissimula, e colocá-la, como uma lembrança ativa, à nossa [ou seja, à sua] livre disposição” (BERGSON, 2010, p. 96). Em qualquer uma das hipóteses, a memória está atrelada a um ato de escrita; portanto, a uma *performance*¹⁵. Como sinaliza Ricoeur (2007), remontando às concepções de Santo Agostinho, as lembranças se precipitam do nosso arquivo de reminiscências, “de acordo com relações complexas atinentes aos temas ou às circunstâncias, ou em seqüências mais ou menos favoráveis à composição de uma narrativa” (RICOEUR, 2007, p. 41). Isto posto, entendemos que a memória é seletiva e não seria diferente em *O menino grapiúna*. Deprendemos daí que, para condensar as automemoriografias em um livro de 124 páginas, Jorge Amado, na condição de escritor, é levado a escolher, entre as reminiscências voluntárias ou não, aquelas que melhor se conformam ao projeto de escritura. E essa não é uma escolha simples e inocente. A imagem capturada do passado não tem finalidade puramente especulativa e, por isso, não se limita a registrar a percepção do menino. Por meio do exercício de memória realçado na cena da emboscada, o autor aproxima o vivido e o relatado e revela o revestimento mítico do herói protagonista da guerrilha em ação passada. Nesse sentido, traz à cena a figura do pai João Amado como “desbravador de terras”, que ajudara a construir a riqueza da região cacauceira no sul da Bahia; homem guerreiro e destemido que salvou a vida do filho em emboscada¹⁶. Temos aí – evocando palavras de Sônia Ramalho de Farias – “a narrativa autobiográfica duma experiência de vida corriqueira e triunfal” (FARIAS, 2013, p. 56). Por tais eventos, afiançamos que há um investimento formal e ideológico no retrospecto. Para realçar episódio significativo recolhido e recortado da

¹⁴ Estamos considerando “memória involuntária” os momentos de recordação espontânea, que surgem ao acaso, e por isso não estão destinados a um uso específico.

¹⁵ A *performance* de escrita será tema do próximo capítulo, oportunidade em que o conceito será delineado e destrinchado para compreender a constituição das memórias de Amado e Gattai.

¹⁶ O caráter mítico conferido à narração dos feitos “heróicos” que ajudaram a recriar a imagem de si como busca genealógica e a identidade da “nação grapiúna” será analisado mais apropriadamente na segunda parte deste capítulo, destinada a promover a reflexão sobre os trânsitos entre memória individual e coletiva na escrita de Jorge Amado.

continuidade do extenso, isto é, do curso dos acontecimentos da vida, o autor se vale da memória-duração e, por meio dela, prolonga uma ação passada até o momento presente, atualizando, assim, o “mito” da identidade grapiúna. Assim, o passado que se apresenta como tempo do enunciado passa a representar algo que dura, que persiste no tempo, pelo menos, por um processo de retenção por imagem. Nessa perspectiva, a experiência descrita inclina-se para o presente da enunciação, tempo este que se encarrega de sustentar a força do mito.

Retroceder ao passado para compor as memórias de infância não é tarefa simples, devido ao distanciamento temporal que separa o adulto – que, no presente, narra as próprias memórias – da criança que experienciou os fatos narrados. A dificuldade de resgatar o passado reside também em saber até que ponto as memórias de um infante são pessoais e legítimas. Teria mesmo a criança condições de arquivar nas memórias até a fase adulta cenas do vivido? As recordações do passado não seriam exteriores ao indivíduo que narra, ou melhor, não estariam amparadas em lembranças alheias, as quais integram o imaginário coletivo? Em outras palavras, o arquivo de lembranças do universo infantil não seria resultante do testemunho de outras pessoas?¹⁷ Nesse caso, não seriam memórias inventadas? Em relação ao último questionamento, consideramos que, embora o ato mnemônico em *O menino grapiúna* esteja assentado em material autobiográfico, não deixa de haver um pouco de “invenção” do passado.¹⁸ Em *O menino grapiúna*, Jorge Amado põe em questão a validade das próprias recordações. Isso se observa, por exemplo, logo no segundo capítulo, quando o narrador aponta a seguinte inquietação:

EXISTIRÁ MESMO ALGUMA LEMBRANÇA GUARDADA (sic) na retina do infante – as águas crescendo, entrando, pela terra, cobrindo o capim, arrastando animais, restaurando o mistério violado da mata – ou tudo resulta de relatos ouvidos? (AMADO, 2006, p. 13)

Na imagem ilustrada acima, percebemos uma carga de dramaticidade que faz com que um fato evocado do passado se converta em prosa literária e, como tal, apresente um alto grau de narratividade e outros recursos próprios da literatura, como o paralelismo sintático e a metáfora. No fragmento, vemos que o autor está romanceando a narrativa, o que demonstra o poder avassalador da memória. Ficamos então a nos questionar: Trata-se de uma narrativa referencial ou ficcional? A memória se situa em qual dos dois polos? Em primeiro lugar,

¹⁷ Na segunda parte deste capítulo, tais questões serão aprofundadas para pensar a relação entre memória individual e coletiva em *O menino grapiúna* e também em *Anarquistas, graças a Deus*.

¹⁸ Apropriando-nos das palavras do escritor Milton Hatoum, diríamos: “A memória é também imaginação. A memória de uma cena, de alguma coisa que aconteceu há muito tempo, jamais será escrita da mesma forma como aconteceu” (HATOUM, 2014, p. 42).

precisamos considerar que a literatura não se prende a limites fixos, mesmo quando a crítica ou o mercado editorial tenta fazê-los. Ademais, para responder a essas questões, será preciso recuperar uma tensão dentro dos estudos literários e isto ficará a cargo do quarto capítulo, onde, apesar de toda a polêmica da crítica acerca do caráter real ou ficcional das memórias, será possível evidenciar que nas automemoriografias não só de Jorge Amado como de Zélia Gattai as fronteiras entre estas duas instâncias não estão totalmente demarcadas, apesar de haver uma motivação (auto)biográfica nos relatos.

Voltando a refletir sobre a memória no horizonte infantil, vejamos o que diz Eurídice Figueiredo: “Uma imagem com detalhes e nada em torno, eis como surgem as primeiras lembranças infantis que, muitas vezes, se confundem com falsas lembranças, com aquilo que os pais e outros familiares contaram” (FIGUEIREDO, 2013, p. 45). Na cena inicial de *O menino grapiúna*, o relato memorialista se faz com riqueza de detalhes, como se o narrador ainda se lembrasse de tudo o que ocorrera. No entanto, o episódio relatado é fruto daquilo que Amado ouvira contar pela própria mãe; pelo menos é o que reporta o narrador: “DE TANTO OUVIR MINHA MÃE CONTAR, A CENA SE (sic) tornou viva e real como se eu houvesse guardado memória do acontecido: a égua tombando morta, meu pai, lavado em sangue, erguendo-me do chão” (AMADO, 2006, p. 5). É realmente desse modo que o leitor apreende a cena descrita a cada detalhe, como se o narrador-personagem tivesse participado ativamente e com plena consciência do episódio vivido, passando a enxergá-lo em “nítida rememoração” (AMADO, 2006, p. 6), para citar as palavras do autor entremeadas na narrativa. Isto se deve, certamente, à carga de realismo e, ao mesmo tempo, dramaticidade conferida à narrativa. Contudo, neste caso, o ato mnemônico se dá pela reconstituição das memórias de outrem. Sabemos, conforme mencionado, tratar-se de experiência “indizível” e imemorável na perspectiva de uma criança de dez meses de idade; portanto, difícil de reescrevê-la na fase adulta, a não ser amparada no testemunho de outra pessoa (ou, quem sabe, usando o artifício da imaginação). Para conferir verossimilhança aos relatos, Jorge Amado traz à cena a “voz testemunhal” da mãe, Dona Eulália. Esta assume um papel fundamental para a recuperação das memórias passadas, representando uma entidade quase mítica: a “contadora de causos” que perpetua a tradição de um povo e de um lugar. Na base das histórias repassadas de “mãe para filho”, encontra-se a origem do ofício de escritor que tornaria Jorge Amado um “contador de causos”, tal qual a mãe. É o que fica subjacente na narrativa de Jorge Amado. Implicitamente, o autor demarca uma filiação: filho de uma narradora, uma guardiã da memória. É como se dissesse: Eis como e porque me tornei um escritor; minha vocação vem

de berço; sou um talento nato. Mais uma vez, a arte da memória está a serviço de uma ação: nesse caso, busca criar uma autofiguração de autor¹⁹.

Para “contar os causos” ocorridos no contexto da infância e compor a escrita de si, Amado expõe uma galeria de quadros da vida, emoldurados a partir de “lembranças-acontecimento”²⁰, fatos paradigmáticos que dão contorno e colorido às cenas narradas. Conforme Paul Ricoeur (2007), na análise que toma emprestado a Bergson (2010), “a ‘coisa’ lembrada é simplesmente identificada a um acontecimento singular, que não se repete, como, por exemplo, dada leitura do texto memorizado”. (RICOEUR, 2007, p. 42). A par desse postulado, afirmamos que “a ‘coisa’ lembrada” não se repete no plano físico, tendo em vista que já foi perdida, ou seja, ficou no passado. No entanto, o retorno e a ressignificação do acontecido e/ou vivido é possível pelo viés das memórias. Por meio destas, o escritor “evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência” (BOSI, 2003, p. 44).

Apesar de ser narrativa curta, constituída de apenas dezoito capítulos, *O menino grapiúna* traz toda sorte de “lembranças-acontecimento”: motivos triviais, solenes, alegres, tristes, heróicos. Por meio das recordações evocadas, o narrador ambienta o cenário da infância, os lugares da memória, os deslumbramentos do menino diante de episódios corriqueiros e, assim, delinea o horizonte de percepção infantil diante das coisas vistas, sentidas e experienciadas. Destaquemos um trecho elucidativo disto:

ARGEMIRO COLOCAVA O MENINO NA FRENTE DA SELA (sic) e o levava a Pirangi nos dias de feira: uma festa, um deslumbramento. Entre os sacos de feijão e farinha, as mantas de jabá, as jacas, as abóboras, os cachos de bananas, as raízes de inhame e aipim, no meio do povo, homens e mulheres que possuíam a cor e o odor da terra, o menino ia aprendendo sem se dar conta. De nada gostava tanto como dessas idas a Pirangi, em companhia de trabalhadores e jagunços: ampliavam seu universo e impediam que medrasse em seu espírito qualquer espécie de preconceito. (AMADO, 2006, p. 53)

Da passagem destacada, percebemos que Amado traz à cena da memória motivos costumeiramente presentes nos relatos de infância (os lugares percorridos, as pessoas com quem conviveu, as experiências adquiridas com essas pessoas). Para além das temáticas que

¹⁹ Toda a análise desenvolvida a partir do terceiro capítulo até o quinto capítulo da tese servirá de base para o entendimento dos processos de autofiguração de autor flagrados tanto nas obras de Jorge Amado quanto de Zélia Gattai, tema que será tratado, mais especificamente, no penúltimo capítulo.

²⁰ A expressão “lembrança-acontecimento” foi subtraída de Paul Ricoeur (2007), para quem o conceito se mostra paradigmático, na medida em que é o equivalente fenomenal do acontecimento físico. Em concordância com a acepção do teórico, consideramos que se trata de algo singular, ou seja, aquilo que se destaca de um fundo memorial e, ao vir à tona, ganha novos contornos, tornando-se algo emblemático na narrativa.

aproximam o conteúdo da obra aos relatos de infância, observamos, no desenrolar dos acontecimentos em que o “menino grapiúna” se encontra inserido, que o narrador descreve um modo de existir que aspira à liberdade, à ruptura com amarras ideológicas e limites que lhes são impostos. Tomemos alguns exemplos:

1. PARA O MENINO GRAPIÚNA – ARRANCADO DA (sic) liberdade das ruas e do campo, das plantações e dos animais, dos coqueirais e dos povoados recém-surgidos –, o internato no colégio dos jesuítas foi o encarceramento, a tentativa de domá-lo, de reduzi-lo, de obrigá-lo a pensar pela cabeça dos outros. A intenção do pai era apenas educá-lo no melhor colégio, o de maior renome. Não se dava conta de como violentava o filho.

[...]

A longa e dura experiência ensinou-me, no passar dos anos, a importância de pensar pela própria cabeça. Para pensar e agir por minha cabeça, pago um preço muito alto, alvo que sou do patrulhamento de todas as ideologias, de todos os radicalismos ortodoxos. Preço muito alto, ainda assim barato. (AMADO, 2006, p. 109-110)

2. Fugi no início do terceiro ano, atravessei o sertão da Bahia no rumo de Sergipe, iniciando minhas universidades. (AMADO, 2006, p. 129)²¹

Por ser narrativa breve, constituída de capítulos curtos, o livro facilita a memorização, por parte do leitor, dos episódios relatados. Ainda no que se refere à composição da obra, ressaltamos que, embora não seja uma narrativa linear, as divisões do texto indicam uma espécie de tendência da escrita à enumeração e à serialização. O leitor desavisado pode julgar que o procedimento constitua uma determinação de leitura, pois todos os capítulos são numerados e, portanto, ordenados. Entretanto, conforme exposto, a sequência numérica colocada como suposto indicativo de encadeamento dos capítulos não implica em fechamento de leitura, visto que cada episódio comporta em si independência semântica, tanto é que o capítulo dezesseis destoa das vivências de infância relatadas nas outras partes do livro. Nessa parte, o narrador interrompe o fluxo das memórias de infância para questionar o poder avassalador das ideologias e manifestar o desejo de ver uma sociedade governada pela justiça e pelo sentimento humanitário. A essa altura, o tempo reinante toma o lugar do tempo das memórias, abrindo espaço para as reflexões do adulto no presente da narrativa. Como é um

²¹ Doravante, quando houver mais de uma citação do mesmo autor em sequência, utilizaremos o recurso da numeração, para separar um excerto da obra de outro.

capítulo bastante sucinto e altamente reflexivo, julgamos pertinente recuperá-lo integralmente:

NÃO SERÃO AS IDEOLOGIAS POR ACASO A DESGRAÇA (sic) do nosso tempo? O pensamento criador submergido, afogado pelas teorias, pelos conceitos dogmáticos, o avanço do homem travado por regras imutáveis?

Sonho com uma revolução sem ideologia, onde o destino do ser humano, seu direito a comer, a trabalhar, a amar, a viver a vida plenamente não esteja condicionado ao conceito expresso e imposto por uma ideologia, seja ela qual for. Um sonho absurdo? Não possuímos direito maior e mais inalienável do que o direito ao sonho. O único que nenhum ditador pode reduzir ou exterminar. (AMADO, 2006, p. 115)

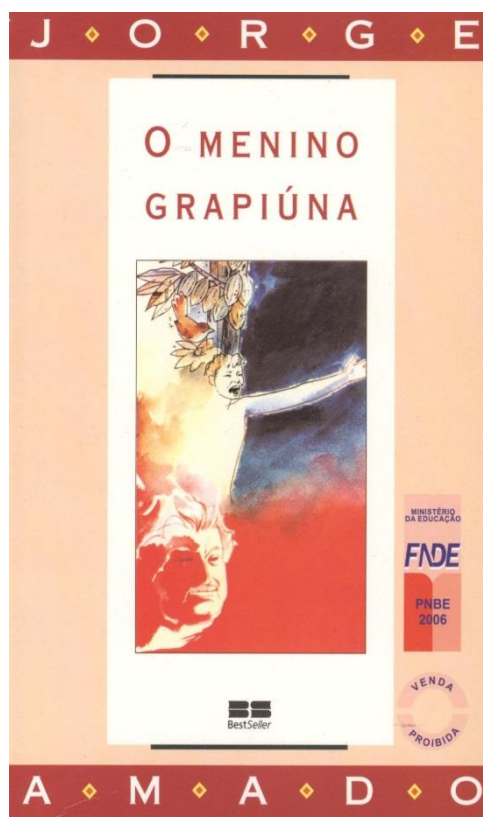
A leitura que Odalice de Castro Silva (2006) faz acerca da ilustração que abre o capítulo dezesseis pode servir de apoio para entender a conformação das ideias do autor ali expostas: “A tela dezesseis instala uma discussão importante; qual seja, a partir da reflexão aos sessenta e oito anos, dos elementos ideológicos dilemáticos que contribuíram, (sic) como afirmação de valores e paradoxos para a formação do indivíduo” (SILVA, 2006, p. 81). Sustentamos, em outras palavras, que os valores veiculados na breve narrativa do décimo sexto capítulo servem para reforçar a visão de mundo que alicerça a formação do escritor Jorge Amado. Não só nesse exemplo, como na maior parte dos fragmentos citados, podemos depreender uma figuração de autor. Este aspecto da composição das memórias amadianas será deixado em suspenso no presente momento. Reservamo-nos à tarefa de analisá-lo no quinto capítulo da tese.

Passando a analisar o modo de apresentação e constituição da obra como um todo, podemos afirmar que, em *O menino grapiúna*, há elementos que apontam para o caráter memorialístico do relato e, assim, incitam no leitor o mergulho no passado e no universo de aventuras do protagonista. Desde a capa²², já se evidencia uma tendência a delimitar a obra dentro do gênero memórias. Nela, enquadra-se ao centro uma ilustração que remete aos dois Amados: o adulto, que faz retrospecto do vivido, e a criança que foi. No canto esquerdo da figura, encontra-se o rosto de Jorge Amado na maturidade. Em plano de fundo, na altura da

²² Estamos falando da 24ª edição da Editora *Best Seller* (2006), selecionada para embasar esta reflexão. Todas as figuras encartadas neste item pertencem a esta edição. A capa é de responsabilidade de Pedro Costa e traz ilustração de Floriano Teixeira. Mesmo não sendo composição do próprio autor, a ilustração traz pistas de leitura e permite ao leitor levantar hipóteses acerca do conteúdo da narrativa a que terá acesso a cada página do livro. Ao longo da tese, todos os elementos paratextuais serão levados em conta para o tratamento do tema de pesquisa. Temos consciência de que algumas imagens não são exclusivas da edição selecionada para o desenvolvimento deste trabalho; estão espalhadas em outros espaços de divulgação da obra do autor, inclusive já ocupam o domínio público, mas o que interessa nesse estudo é analisar a produtividade de tais imagens na edição escolhida.

cabeça do autor, tem-se a ilustração do menino Amado e, por trás deste, de um pássaro e um pé de cacau repleto de frutos. A composição sugere o encontro de temporalidades – o presente e o passado do autor – e sinaliza tratar-se das memórias da infância. O pé de cacau e os frutos simbolizam um tempo de prosperidade e formação da nação grapiúna. A mão estendida do menino e a imagem do pássaro detrás da cabeça apontam para o contexto de liberdade e aventuras no qual o garoto encontrava-se inserido na região cacauceira da Bahia e parecem um convite a revisitar, pelo viés das memórias, o referido contexto.

Figura 1: Capa do livro *O menino grapiúna*



Fonte: (AMADO, 2006.)

Na frente da segunda contra-capa²³, vemos a imagem do menino, a mesma que se encontra ampliada no canto esquerdo inferior da ilustração que abre o primeiro capítulo do livro²⁴. Funciona, ao que supomos, como lembrete de que os episódios narrados no decorrer

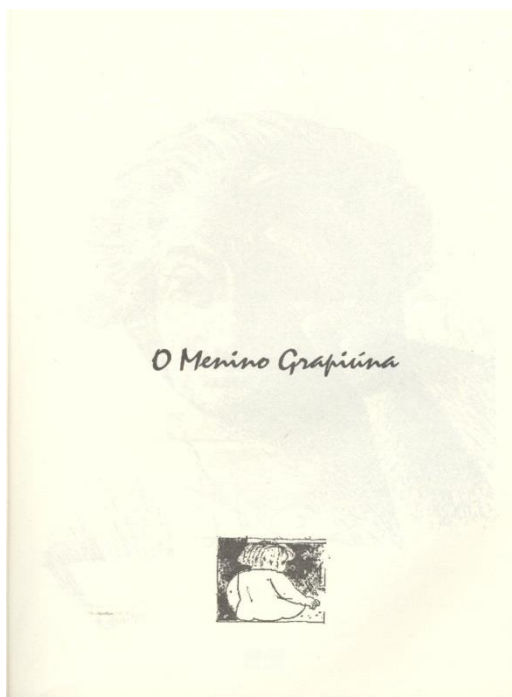
²³ Salientamos que a 24ª edição da Editora *Best Seller* apresenta três páginas que antecedem à dedicatória e à narrativa propriamente dita. Estamos aqui designando-as de contra-capas, devido ao fato de exercerem as mesmas finalidades a que normalmente se presta uma contra-capa, a saber: dispor as outras obras do autor, anunciar o título da obra e oferecer a ficha catalográfica.

²⁴ Todas as ilustrações de capa, contra-capas e miolo são de autoria de Floriano Teixeira, com exceção do retrato de Jorge Amado – cuja ilustração encontra-se no verso da segunda contra-capa – que é de responsabilidade de Jordão de Oliveira, e da foto colocada no fundo da capa, ao final do livro, que foi tirada por Zélia Gattai.

do livro devem ser lidos a partir do horizonte infantil. No verso, por sua vez, encontra-se de forma ampliada a imagem de Jorge Amado adulto com as mãos elevadas à cabeça e os dedos polegar e indicador encostados na fronte em gesto pensativo, sugerindo, mais uma vez, um convite às memórias e, portanto, um retorno ao passado, sinalizado no anverso da folha pela imagem do menino. Ou seja, o passado, representado no anverso da página, e o presente, simbolizado no verso da folha, são inseparáveis como duas faces de mesma moeda, cara e coroa. Embora, na trama textual, o presente dê lugar ao passado, é do presente que partem as memórias do autor.

Figura 2: 2ª Contra-capá (frente)

Figura 3: 2ª Contra-capá (verso)



Fonte: (AMADO, 2006.)

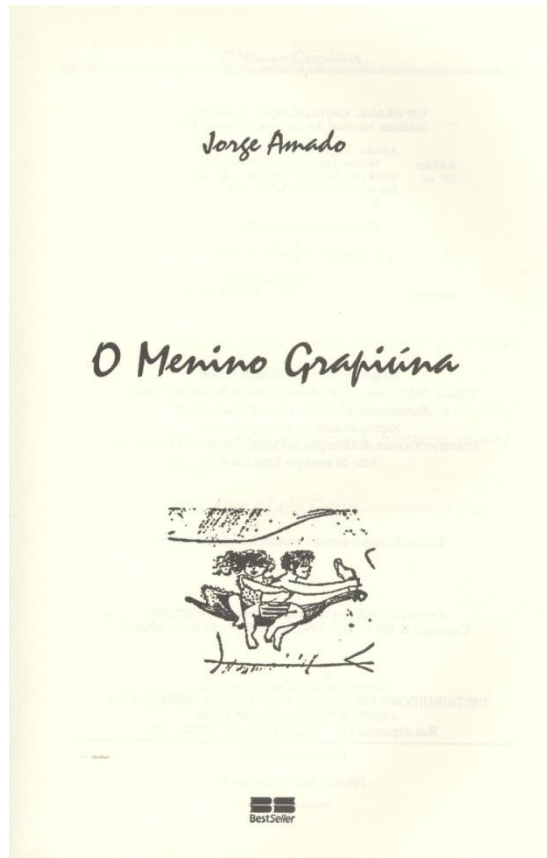


Fonte: (AMADO, 2006.)

A terceira contra-capá, além do nome do autor e do título, traz a ilustração de duas crianças – homem e mulher – montados num cavalo alado, sendo o menino, Jorge Amado. A imagem alada reforça o convite ao leitor para acompanhar as aventuras do “menino grapiúna” e, com ele, “dar asas à imaginação” por meio de um recuo no tempo. Trata-se, pois, de

imagem icônica do referido ditado popular.²⁵

Figura 4: 3ª Contra-capá



Fonte: (AMADO, 2006.)

Curioso notar a existência de três contra-capas encartadas no livro; a primeira contendo títulos de obras do autor; a segunda trazendo o título da obra e imagens; a terceira, no anverso, com nome do autor, o título da obra e imagem e, no verso, com a ficha catalográfica. Acreditamos ser esta é uma estratégia editorial que vislumbra construir o horizonte de expectativa do leitor, apontando pistas de leitura e, por sua vez, sinalizando para o caráter memorialista da obra. Se comparada à estratégia cinematográfica que antecede à exibição de um filme, revela-se como um *trailer* e, como é próprio do recurso, tem a finalidade de apresentar a obra de modo breve e por pontos-chave. Essa é uma das funções do paratexto: corroborar o projeto de escritura do autor. Conforme mencionado, a obra como um todo aponta para o caráter memorialístico do relato. E não é diferente na dedicatória, quando o

²⁵ A ilustração repete-se de forma ampliada e com maior riqueza de detalhes no quarto capítulo de *O menino grapiúna*.

autor destaca: “Para Zélia que ouviu Lalu contar peripécias do menino grapiúna”. [...]. “Para Alice e Luiz Carta, recordando dias baianos” (AMADO, 2006, p. VII). Fica claro tratar-se de conteúdo de rememoração, de recordações da infância. Mais uma vez, o livro deixa pistas do projeto de escritura, alicerçando o horizonte de expectativas do leitor. Na construção da narrativa, por sua vez, o autor se vale de recursos que levam o leitor a crer tratar-se de livro de memórias. Ao mapear os capítulos, podemos encontrar expressivo uso de palavras como *memória*, *rememoração*, *lembrança* e outras pertencentes ao mesmo campo semântico. Desse modo, o autor aponta para uma categorização do livro, conduzindo o leitor em certa direção. Isto é o que se observa no sexto capítulo, por exemplo:

MEMÓRIA VERDADEIRA E COMPLETA GUARDO DE (sic) outra cena, essa não mais de ouvir dizer e sim de tê-la vivido em meio à noite cálida e assustadora de Tararanga. [...]. Recordo, sim, com absoluta nitidez, a visão exaltante: na obscuridade moviam-se vultos, sombras, ouviam-se vozes, relinchos de animais. (AMADO, 2006, p. 34)

Além desses aspectos, é notório o emprego de verbos no passado, denotando narrativa retrospectiva em prosa, um recuo no tempo das memórias de infância:

Aos poucos o burgo miserável *ganhou* vida intensa, o dinheiro *corria* fácil e farto. *Espocavam* tiroteios na rua, nas casas de raparigas, nas salas de jogo. A vida humana *continuava* a valer pouco, moeda com que se *pagava* um pedaço de terra, um sorriso de mulher, uma parada de pôquer. *Cresci* ao mesmo tempo que Pirangi, *assisti* à inauguração da primeira loja, ao aparecimento do primeiro veículo a motor, transportando passageiros de Sequeiro do Espinho. Ali *conheci* os mais valentes entre os valentes e *tive* meu sono de criança velado por mulheres-da-vida nos becos esconsos. (AMADO, 2006, p. 34; grifos nossos)

Por se tratar de memórias autobiográficas que se reportam a episódios marcantes da infância, é de se esperar que a escrita de si, em mirada retrospectiva, comece evocando e contextualizando o nascimento do protagonista. No entanto, como é sabido, não é o que acontece. Curiosidades sobre o nascimento de Amado só vão ser apresentadas no quinto capítulo do livro, ainda assim de maneira sucinta, quando o narrador declara:

ALGUNS VERBETES DE DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS, certas notícias bibliográficas, fazem-me nascido em Pirangi. Em verdade, sucedeu o contrário: vi Pirangi nascer e crescer. Quando por ali passei pela primeira vez, encarapitado no cavelete da sela na montaria de meu pai, existiam apenas três casas isoladas. A estação da estrada de ferro ficava longe, em Sequeiro do Espinho. (AMADO, 2006, p. 33)

No fragmento destacado, Jorge Amado desmistifica certas versões oficiais acerca do local de nascimento e certas concepções que circulam no imaginário coletivo, segundo as quais seria ele filho de Ilhéus-BA. Trata-se de dado relevante sobre a vida do autor, embora ele não se atenha a pormenores. Ao longo dos dezoito capítulos da obra, escreve apenas essa nota explicativa e, no primeiro capítulo, faz breve menção ao local (Fazenda Auricídia, distrito de Ferradas, município de Itabuna), mês e ano de seu nascimento (agosto de 1912).

No entanto, como é próprio das memórias autobiográficas, Amado constrói a primeira escrita de si retrocedendo ao contexto da infância. As histórias arroladas põem à mostra o arquivo de lembranças do universo infantil e se apresentam de forma lúdica. Para abordar a questão, ressaltamos o seguinte fragmento da obra:

NA PRAIA DO PONTAL, DE INFINITA BELEZA, O MENINO (sic) cavalga em cacho de cocos verdes, eleva-se nos ares, sobrevoa o porto e os navios, vive entre a realidade e a imaginação. Na garupa do improvisado ginete conduz a fada, a princesa, a estrela, a esfarrapada vizinha; nos olhos e no riso da companheira de viagem aprende as primeiras noções de amor. A menina exerce poderoso fascínio. Dengosa e matreira, negaceia, foge e retorna – o pai é cancionero, passa o dia sobre o dorso da leve embarcação, levando gente e carga de um lado para outro da baía, do subúrbio pobre de Pontal para a cidade rica de Ilhéus. Junto às pontes de atracação, os pequenos navios da Companhia Bahiana (sic) transformam-se em transatlânticos, em navios de piratas nos quais o menino se transporta aos confins do mundo, combate e vence o Terror, salva a princesa escravizada. (AMADO, 2006, p. 25-26)

O trecho citado deixa explícito o universo lúdico, próprio da infância, no qual se inseria o “menino grapiúna”. Para melhor expressar o lúdico universo, o autor constrói uma narrativa onírica que, em aparente *non sense*, revela o mundo de sonhos e fantasias no qual a criança se desenvolve e delinea a própria identidade. Para compor o cenário da infância e reforçar o caráter lúdico da narrativa, o autor evoca personagens emblemáticas dos contos para criança e que, portanto, fazem parte do imaginário infantil (a fada, a princesa, piratas). É relevante salientar que a composição de uma atmosfera infantil se dá não só pelo artifício da linguagem e pelas temáticas abordadas, mas também pelo emprego de outros recursos. As ilustrações de cada capítulo que reforçam o conteúdo do narrado, os capítulos curtos, a letra grande dão a impressão de que o livro foi construído nos moldes das histórias destinadas à criança, embora o público alvo de *O menino grapiúna* seja o público adulto, para o qual, normalmente, não se faz necessária a adoção das referidas estratégias de construção narrativa.

Após o percurso descritivo e analítico para o entendimento de como se dispõem as memórias de infância em *O menino grapiúna*, passemos ao estudo de *Anarquistas, graças a Deus*, obra de estreia de Zélia Gattai no gênero memóriográfico e no universo literário.

2.1.2 Anarquistas, graças a Deus na perspectiva de uma “menina atrevida”

[...] contar a história de uma vida é dar vida a essa história
(LEONOR ARFUCH)

Em *Anarquistas, graças a Deus*, Zélia Gattai retrocede ao tempo das memórias para situar o tempo da infância. Ao fazê-lo, evoca a “presença agora do ausente anteriormente percebido, experimentado, aprendido” (RICOEUR, 2007, p. 42). Para tanto, conforme mencionado, compõe crônicas do cotidiano tecidas de pequenos sucessos, de episódios tristes e alegres em família, das peraltices de uma “menina atrevida” – assim apelidada pela mãe –, de cenas de rua vividas por ela e por anônimos; micro-histórias que dão visibilidade à “esfera de uma ‘intimidade’ ostensiva e publicável”, para citar palavras de Ecléa Bosi (2003, p. 29).

Ao estilo do gênero textual escolhido para compartilhar com o leitor as memórias da infância, as histórias que compõem cada seção do livro dispõem-se em aparente falta de linearidade. Não há cronologia dos acontecimentos que ligam as vivências de Gattai, do nascimento à adolescência. Cada capítulo pode ser lido de forma independente, tal como num livro de crônicas. De outro modo, se lidos linearmente, os capítulos revelam coesão interna: um fio puxa o outro.

Como se tratam de memórias de infância, a autora não poderia se furtar à tarefa de evocar a cena do nascimento. No entanto, por não ser narrativa linear e não obedecer a uma cronologia, a narração do nascimento não se constitui o ponto de origem da escrita de si em *Anarquistas, graças a Deus*; só se desenrola no nono capítulo – e tem continuidade no décimo –, ainda assim como pano de fundo, a pretexto de falar sobre Maria Negra, a babá de Zélia. No traçado das memórias, a escritora, além de evocar fatos do cotidiano, constrói o autorretrato por meio de uma cartografia sentimental, rendendo tributo às pessoas que contribuíram para a sua formação. Dentre essas pessoas, destaca-se a figura de Maria Negra, a quem a autora reverencia e demonstra reconhecimento pelo carinho e cuidados que a babá lhe dedicou. Por este prisma, a autora recorre à memória como filtro afetivo. No trecho a seguir, é possível vislumbrar como se constrói a cena:

O primeiro galanteio dirigido a mim ao nascer foi de Maria Negra. Naquela noite fria, enquanto aguardavam a minha chegada, Maria Negra não pregou o olho. Andava para cima e para baixo, tomando providências, coando café, fervendo água, desinfetando a bacia. Enquanto isso, lá dentro, no quarto, dona Emília Bulcão esmerava-se para conseguir trazer ao mundo, sem causar muitos danos à parturiente, a já denominada Zélia, menina grande e gorda. Era mês de julho, inverno rigoroso; Maria negra, sem ligar para o frio e nem para o sono, via o dia clarear, esperando ansiosa sua nova patroazinha; ela chegaria – tinha fé em Deus – antes da criança vizinha, mais uma vez no páreo com sua patroa. Até apostara com dona Luiza, irmã de dona Josefina, que a “nossa” chegaria antes.

Ao apresentarem a criança à Maria Negra ela não conseguiu conter-se: ‘Credo! Parece uma broa saída do forno!’, exclamou, rindo feliz, tomando-me cuidadosamente em seus braços. (GATTAI, 2009a, p. 27-28)

O fragmento, ao que parece, apresenta memória límpida, sem vacilação, dos episódios narrados, ao contrário do que ocorre na narrativa de Jorge Amado em *O menino grapiúna*. A narradora sugere dispor de uma capacidade de onisciência anterior ao nascimento. A espera pela chegada, os preparativos, tudo é encenado como se quem conta a história estivesse ali presente, testemunhando os fatos, com plena consciência de si. No entanto, a onisciência se desfaz logo no capítulo seguinte quando a narradora revela: “Até hoje desconheço os motivos, apenas sei que somente um mês após o nascimento das meninas dispuseram os pais a fazer o registro das filhas” (GATTAI, 2009, p. 28).

A partir do lastro de oralidade que sustenta a narrativa, Zélia Gattai coloca-se como contadora de histórias e, como se estivesse numa roda de bate-papo, vai encadeando fatos do cotidiano, aparentemente, ao sabor das memórias. O leitor, por sua vez, ao tomar contato com o texto, absorve os relatos como se estivesse na companhia do(a) narrador(a) – o(a) contador(a) de “causos” – e na condição de quem escuta e compartilha de dada tradição oral. Na acepção de Walter Benjamin (1994), “[o] narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (BENJAMIN, 1994, p. 201). É assim que se coloca a narradora de *Anarquistas, graças a Deus*, extraíndo da própria experiência ou do que ouvira contar o conteúdo do narrado. Sendo assim, a escrita de Zélia Gattai põe em xeque a concepção de Benjamin (1994), em texto da década de 1930, segundo a qual a transmissão e circulação da experiência vivida estariam em baixa, e em extinção estaria a própria arte de narrar. Conforme atesta Eneida Leal Cunha (2002), ao avaliar o impacto da obra de Zélia Gattai diante dos leitores, “não é toda e qualquer experiência que está desprovida de interesse ou tem sua circulação bloqueada ou inibida em nosso mundo contemporâneo” (CUNHA, 2002, p. 86). *Anarquistas* é prova cabal disto.

Na leitura das informações contidas nas abas do livro, apreendemos a seguinte assertiva de José Castello (2009a):

Em *Anarquistas, graças a Deus*, Zélia confirma, antes de tudo, sua vigorosa identidade de cronista. A crônica é, por excelência, um gênero mestiço, no qual vida e imaginação se embaralham. Nas mãos de Zélia, ela se torna um instrumento privilegiado para o resgate da memória afetiva. (CASTELLO, 2009a, [s.p.])

A escolha do gênero crônica para a escrita das memórias de si está em consonância com a prática de escritura dominante à época em que a obra foi escrita. Isto é o que depreendemos a partir da citação de Ecléa Bosi (2003):

Quando nos anos 1970, as grandes teorias da história, como a teoria evolucionista, a teoria hegeliano-marxista entraram em crise, entra em crise também o sentido da História Política. O oceano de pequenas histórias tomará seu lugar, como a estória do descontínuo, do pontual, do que parece fragmentário, ao ponto de esquecer o tecido histórico que sustenta os fatos, como é o caso da psicologia dos microcomportamentos. (BOSI, 2003, p. 14-15)

A escrita de Zélia Gattai traz um mar de pequenas histórias situadas, predominantemente, em torno do ambiente doméstico e do núcleo familiar, sem esquecer, contudo, o contexto histórico que lastreia a narrativa – como será evidenciado mais adiante –, e, neste aspecto, distancia-se do que aponta o estudo de Ecléa Bosi (2003) acerca das narrativas produzidas a partir da década de 1970.

Em *Anarquistas, graças a Deus*, podemos ler a descrição de cenas familiares e o relato de episódios corriqueiros e aparentemente sem importância. Dentre os relatos de cenas triviais, tomamos como exemplo a história do cão Flox, recolhido por dona Angelina em casa para a alegria dos filhos. Citamos também os relatos sobre o cabritinho Bito e o gato Ministro:

1. FLOX, MEU CÃO, MEU CAMARADA

Flox apareceu um dia, fugindo das pedradas de um bando de meninos. Machucado, atingido numa das patas traseiras, sangrando, corria com dificuldade, sustentado por três pernas apenas. Encontrou o providencial portão aberto, entrou, escondeu-se de baixo de um automóvel estacionado na garagem. Morta de pena, como sempre, mamãe o acolheu [...].

[...]

Tratado com todo carinho, adotado, Flox tornou-se o nosso melhor e mais fiel amigo; em nossa companhia, viveu cerca de oito anos, eficiente guardião das crianças, sempre atento, a defendê-las se fosse preciso. [...] (GATTAI, 2009a, p.83-84)

2. BITO E AS MANGUINHAS DE FORA

Afobada do jeito que estava, Maria Negra nem reparou que o Bito – desde há algum tempo proibido de entrar em casa, deixara de merecer confiança – havia penetrado na sala de jantar. Na véspera, devido à chuva, não saíra a pastar, estava inquieto.

De repente os olhos de Bito pousaram no terno do tio Guerrando: ‘Que alimento mais estranho seria aquele, sobre o espaldar da cadeira?’ – deve ter pensado, pois em seguida, e rapidamente, devorou a barra do paletó. Depois notou o guarda-chuva, ainda molhado, boa coisa para refrescar um pouco a goela: foi a ele. (GATTAI, 2009a, p.94)

3. MINISTRO

Agora, só me restava Ministro. Ministro era o nome de meu gato. Aliás, ele não era propriamente meu gato e sim o gato da família.

Não sei quem o batizou, mas quem o fez não acertou na escolha do nome, pois Ministro não tinha ar importante, muito pelo contrário. Seu nome podia ter sido: Praxedes, Pafúncio, Belezoca ou Meu Bem; nenhuma diferença teria feito, pois ele jamais atendeu pelo nome. Aliás, não atendia a ninguém. O único som a atraí-lo era o do facão de cortar carne sobre a tábua, na cozinha. Ia se chegando mansamente e aguardava – sem pedir, sem miar; talvez lhe sobrasse, daquele movimento, uma boa pelanca ou até, quem sabe, um pedaço de carne. Mas, mesmo que não sobrasse nada, ele não reclamava, virava as costas, dava o fora mansamente, do mesmo jeito que havia chegado. (GATTAI, 2009a, p.168)

Em face dos episódios corriqueiros relatados pela narradora em *Anarquistas, graças a Deus*, ressaltamos que a obra é construída a partir das memórias de infância e, como tal, os motivos selecionados para compor os relatos relacionam-se ao universo infantil. Pelo viés das memórias, a narradora busca flagrar e apreender o olhar da criança diante dos acontecimentos ao redor. Conforme assinala Antonella Roscilli (2011):

Os olhos da memória de Zélia são os de uma criança que gosta de fazer brincadeiras e remexer, junto com a irmã mais velha, o armário materno; que fica triste com a morte de Zina, sua amiguinha; que espera o domingo, com ansiedade, para ir à *matinée* do cinema mudo e se divertir com seus amiguinhos. Trata-se de uma criança que adora os animais e os defende, como quando, junto ao irmão Tito e a um amigo, abre a carrocinha cheia de cães vadios e os liberta, infringindo a ordem dos fiscais municipais. (ROSCILLI, 2011, p. 47)

Com a minúcia do saber, Zélia Gattai exerce o papel de genealogista, à medida que a narrativa procura, citando as palavras de Michel Foucault (1979),

marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos. (FOUCAULT, 1979, p. 15)

Conforme explicitado, assim como Jorge Amado, Zélia Gattai não elege como marco fundador da escrita de si a cena do nascimento. No caso de *Anarquistas, graças a Deus*, a autora dá início à narrativa pondo em relevo os “lugares da memória”. E nada mais natural que descrever os espaços de subjetividade a partir da casa e da rua onde nascera, crescera e passara parte da adolescência, pois tais espaços conservam a memória familiar. É desse modo que a narradora apresenta as lembranças e invocações do espaço doméstico onde viria habitar:

Ernesto Gattai, meu pai, alugara a casa por volta de 1910, casa espaçosa, porém desprovida de conforto. Teve muita sorte de encontrá-la, era exatamente o que procurava: residência ampla para a família em crescimento e, o mais importante, o fundamental, o que sobretudo lhe convinha era o enorme barracão ao lado, uma velha cocheira, ligada à casa, com entrada para duas ruas: alameda Santos e rua da Consolação. Ali instalaria sua primeira oficina mecânica. Impossível melhor localização!
Para quem vem do centro da cidade, a alameda Santos é a primeira rua paralela à avenida Paulista, onde residiam, na época, os ricos, os graúdos, na maioria novos-ricos. (GATTAI, 2009, p. 13)

A casa é a morada do ser; um dos lugares notáveis que ficam guardados na memória. Ao tecer estudo acerca dos objetos biográficos, Ecléa Bosi (2003) elege o espaço doméstico como objeto biográfico por excelência, sobretudo a primeira casa onde se constroem as primeiras memórias subjetivas. Nela, “Tudo fala, o teto, o fogo, as esculturas, as pinturas” (BOSI, 2003, p. 27). Mas como retornar ao primeiro chão onde habitou o indivíduo, questiona-se a pesquisadora? Na concepção de Bosi (2003), isso só será possível através dos sonhos. Não só por meio dos sonhos é possível revisitar a primeira habitação, mas também por intermédio das memórias. É por meio desse recurso que Zélia Gattai descreve os afrescos e objetos que compõem a decoração da casa, detalhes inestimáveis para o proprietário Rocco Andreta, conforme é possível perceber nas cenas em destaque:

Havia ainda duas exigências do proprietário do imóvel: além do encargo da reforma do barracão e da pintura da casa, o inquilino devia conservar no telhado do barracão o cavalinho de alvenaria – escultura de cerca de um metro de altura – sobre um pedestal, peça de estimação do velho, seu orgulho, símbolo da cocheira desde o seu início.

[...]

Segunda exigência: manter os murais pintados no terraço lateral da casa, paisagens pintadas, havia tempos, pelo mestre Joaquim [...].

[...]

Quem assistiu, contou: Rocco, munido de vários cartões-postais, compusera a paisagem dirigindo o artista na homenagem à terra distante – havia quantos anos saíra de Nápoles? Já perdera a conta. Escolheu a parte mais espaçosa da parede, a mais vista da rua, para ali colocar o Vesúvio, fumaça e labaredas evoluindo-se da cratera, céu azul, grandes pássaros – que, na interpretação nacionalista de Joaquim, viraram coloridos papagaios, araras e tucanos – voando e, embaixo, na base, algumas carrocinhas carregadas de verduras e frutas, outras de tijolos e materiais de construção, puxadas a burros. As carrocinhas e os burros estavam presentes em todas as paisagens. [...]. (GATTAI, 2009a, p. 19)

Segundo Paul Ricoeur (2007), alguns desses lugares notáveis são chamados de memoráveis. Os lugares habitados são, por excelência, memoráveis. E, conforme ressalta Ecléa Bosi (2003): “A casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas preciosas que não têm preço” (BOSI, 2003, p. 27). A partir da descrição supracitada, é possível observar que a narradora de *Anarquistas, graças a Deus* guarda nítida lembrança de cada detalhe do lugar onde morou. Mas como recordá-lo se a cena descrita e o episódio relatado remontam a período anterior ao nascimento da menina? Tais recordações seriam legítimas ou seriam falsas lembranças? Segundo ela própria revela no fragmento citado, “Quem assistiu, contou” (GATTAI, 2009a, p. 19). Isto significa que o conteúdo das memórias não é resultante apenas daquilo que se viu e experimentou, mas também do que foi apreendido e conservado pelo testemunho de outrem²⁶. Seja pelo que ouviu contar ou pela própria experiência vivida e redimensionada na narrativa, o fato é que os objetos biográficos são presenças vivas na escrita de *Anarquistas* e integram o imaginário infantil, bem como o cabedal de impressões pessoais que compõem o espaço biográfico. Exemplo marcante é a imagem do cavaleiro de alvenaria na lembrança da narradora:

O cavaleiro de alvenaria permaneceu em seu pedestal até o fim. Esse cavaleiro foi o orgulho de minha infância. Eu era a única menina na rua a morar numa casa com o cavaleiro no topo da cumeeira. Minha esperança era montá-lo um dia, como faziam meu irmão Tito e seus camaradas que, burlando a vigilância dos mais velhos, escalavam o altíssimo telhado, partindo telhas, arriscando a vida. (GATTAI, 2009a, p. 22)

²⁶ Como mencionado no tópico intitulado “As aventuras de *O menino grapiúna*”, essa discussão ganhará destaque na segunda parte do presente capítulo.

A “lembrança-representação” ecoa e deixa emergir os símbolos significativos da experiência infantil, os espaços de encantamento que fazem parte do mundo de sonhos da criança. Conforme assevera Bergson (2010), mediante citação trazida por Ricoeur (2007):

é privilégio da lembrança-representação permitir-nos subir ‘a encosta de nossa vida passada para nela buscar uma determinada imagem’. À memória que repete, opõe-se a memória que imagina: ‘Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso querer sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo’. (BERGSON, 2010 *apud* RICOEUR, 2007, p. 44)

Na configuração da “lembrança- representação”, nada passa despercebido ao olhar da narradora; tudo é digno de nota. Por meio dela, torna-se presente o ausente, traz-se de volta imagens interpretativas de espaços significativos, bem como o universo lúdico próprio da infância. Para usar as palavras de Ecléa Bosi (2003), “o que se lembra são *momentos* vividos, respostas pessoais, em suma, a melodia do passado interpretada pelo presente” (BOSI, 2003, p. 48). Ao suceder-se, dá-se o que Henri Bergson (2010) denomina por “memória duração” ao promover o prolongamento das percepções passadas, condensadas a partir de uma imagem, até o presente. Nesse processo, as percepções passadas se amalgamam às sensações daquele que lembra²⁷ e, assim, a memória representacional passa a dividir espaço com a “memória-afecção” – termo cunhado por Bergson (2010) para conceituar os sentimentos ou emoções que “misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores” (BERGSON, 2010, p. 60). Em *Anarquistas, graças a Deus* a confluência entre a memória que revive os acontecimentos do passado e a memória que experimenta no presente as sensações despertadas por determinada imagem é perceptível em grande parte da narrativa, como no exemplo supracitado em que a narradora toma o cavalo de alvenaria como objeto biográfico. No capítulo intitulado “Parque Antártica”, o que vemos é que a narradora, ao representar episódios experimentados na infância, parece revivê-los com a mesma intensidade e emoção:

Grande programa, o maior, o melhor de todos para mim – a ida ao Parque Antártica, na avenida Água Branca. Ai que frio no estômago, ao subir na roda-gigante! E o carrossel? Era por acaso pouco emocionante montar os coloridos cavalos de pau? Chegava a sentir vertigem naquele sobe-e-desce dos cavalinhos rodando, rodando... Havia um hábito intolerável dos adultos:

²⁷ Cabe lembrar que, para Bergson (2010), existe uma diferença de grau entre percepção (captação de imagens do mundo material) e afecção (sensações manifestadas pela ação que os objetos exteriores exercem sobre o corpo). No entanto, esta advém de nossas percepções pessoais. “Praticamente não há percepção que não possa, por um crescimento da ação de seu objeto sobre o nosso corpo, tornar-se afecção” (BERGSON, 2010, p. 54).

plantavam-se de pé, cada qual ao lado de sua criança. Eu detestava essa proteção, preferia andar solta, galopar em liberdade. No fundo, no fundo, não seria apenas um pretexto dos sabidos para se divertirem às nossas custas? E os trenzinhos puxados a burro, circulando pelo parque todo? As carrocinhas arrastadas por bodes e carneiros? Os pirulitos de todos os formatos e cores? As bolas de ar, subindo lá no céu, presas por um barbante? O algodão de açúcar? As gasosas e os sanduíches? O parque era divino! Pena não podermos frequentá-lo sempre. Não adiantava pedir que nos levassem, chorar, esperar. (GATTAI, 2009a, p. 47)

Para reencenar o horizonte de percepção infantil e encantamento pelas coisas do cotidiano, a narradora de *Anarquistas* faz emergir a cena do passado a partir do presente da enunciação. “Essa tensão entre passado e presente resolve-se na belíssima síntese de que o passado continua a existir, enquanto escritura” (COELHO, 1988, p. 23) e enquanto percepção dos eventos misturada à memória-afecção, a qual, segundo Bergson (2010), tem o poder de absorver as sensações produzidas pela percepção de uma imagem. Na interpretação de Odete Penha Coelho (1988),

a reação emotiva do passado incrusta-se no texto como atual, tornando narrador e ator uma só entidade. Nesses momentos, mais do que em outros, narrador e ator não se dissociam, pois o passado – nível em que se movimenta o ator – e presente – nível em que se desenvolve a escritura – formam um só complexo. Resultado: o leitor bebe, nesse discurso, a água pura da vida, no próprio momento de sua realização. O performativo alcança aí alto grau de artisticidade, já que ele representa o instrumento desse efeito (COELHO, 1988, p. 23).

O caráter performático da escritura de Zélia Gattai será discutido mais detidamente no próximo capítulo. Por ora, atemo-nos a refletir sobre o processo de reconstrução do imaginário infantil, bem como sobre a natureza lúdica do narrado. No primeiro caso, conforme aponta Odete Penha Coelho (1998), tal processo se dá pela diminuição do espaço temporal que separa a narradora adulta da criança que foi por meio de artifícios de linguagem e recriação do tempo vivido, de modo a presentificá-lo aos olhos do leitor. O efeito de prolongamento do passado, segundo Coelho (1988), se percebe através de registros emotivos das cenas vividas por parte da narradora.

Assim, na sequência “Veraneio”, acerca da temporada num “bungalow” do Guarujá é dito: ‘Nem podíamos acreditar nessa hipótese! Bom demais para ser verdade!’ (Gattai 2, p. 218); acerca do mar: ‘Coisa mais linda, impossível!’ (Gattai 2, p. 219); ou acerca da comida; ‘Ai, que delícia!’ (Gattai 2, p. 221). (COELHO, 1988, p. 23).

Vale a pena recuperar a cena do veraneio para melhor entendimento das considerações de Odette Penha Coelho (1988) supramencionadas. Eis um fragmento:

Certa noite, jornal aberto na página de anúncios classificados, o dedo marcando um deles, chamou as filhas: ‘Leiam o que diz aí’. Em seu rosto um sorriso entre a malícia e o mistério. O anúncio dizia: ‘Aluga-se, para temporada, lindo *bungalow* mobiliado, na praia do Guarujá, perto do restaurante Astúrias. Aluguel, 250,000 (duzentos e cinquenta mil-réis). Tratar avenida Rebouças número...’.

Entreolhamo-nos sem entender nada. E daí? Papai continuava com ar enigmático. *Fez-nos sofrer ainda um bom tempo antes de abrir o jogo, de expor sua intenção*. ‘Onde ficaria a casa do proprietário? Ali por perto ou lá embaixo no lamaçal?’. Não havia menor dúvida, ele estava pensando em alugar o ‘lindo *bungalow*’. *Nem podíamos acreditar nessa hipótese! Bom demais para ser verdade!*

[...]

Dentro em breve partiríamos, em férias, *as nossas primeiras férias*, três meses à beira mar. Faltava apenas arrumar a bagagem.

[...]

O ‘lindo bungalow’ não era tão lindo assim, mas tinha alpendre e ficava em frente ao mar, em plena praia. Era grande, muitos quartos, o suficiente para hospedar parentes e amigos. Em lugar de jardim, o mato circundava a casa, terreno pantanoso, poças de água parada por todo o lado.

Lugar completamente deserto, duas outras casas apenas nas imediações, o Restaurante Astúrias, distante, isolado, no alto de umas pedreiras. *Praia larga de areia alva, água de mar mais límpida jamais vi, verde ‘como líquidas esmeraldas...’, coisa mais linda, impossível!*

[...]

Aos sábados à noitinha, chegava papai e com ele Reno e José Soares. Trazia também hóspedes, tantos quantos coubessem no carro e que passariam uma semana, revezando-se com os da semana anterior. Houve dias que me lembraram os tempos da revoluções de 24: colchões e mais colchões espalhados pela casa toda e até no alpendre.

[...]

Primos e primas revezavam-se e enchiam a casa, *mas meu coração vibrava de alegria quando chegava Clélia, minha prima preferida*. Pena ela não poder demorar-se; começara a trabalhar na fábrica com a irmã. Todo mundo com vara e anzol, na disputa de quem pescasse mais... E não faltavam à mesa peixes e mariscos trazidos pela menina: espaguetes e risotos com *vongole!* *Ai, que delícia!* (GATTAI, 2009a, p. 256-259; grifos nossos)

A inserção de comentários avaliativos acerca da experiência do veraneio é recurso narrativo através do qual a narradora faz emergir no presente lembranças significativas do

passado, recobrando o imaginário e o olhar infantil diante da cena vivida. É por esta perspectiva que temporalidades distintas se encontram no interior da narrativa e o conteúdo das memórias é reelaborado e reencenado no presente da enunciação.

Por essa perspectiva de análise, Eurídice Figueiredo (2013) elucida:

Segundo Bernard Colas, o relato de infância tem dois níveis de discurso no plano linguístico: o da intriga e o dos comentários do adulto de hoje sobre suas próprias lembranças, o que é inevitável já que “toda memória é uma ‘elaboração’ (no sentido psicanalítico) do presente sobre um conteúdo/objeto passado, e é o adulto de hoje que escreve”. (FIGUEIREDO, 2013, p. 44)

É assim que vemos concretizado o modo de constituição dos relatos de infância e a tentativa de recuperação do imaginário infantil na narrativa do veraneio.

Quanto à representação do universo lúdico próprio da infância, ressaltamos que Zélia Gattai, ao contrário do procedimento adotado por Jorge Amado em *O menino grapiúna*, não se vale de elementos paratextuais, com exceção de duas fotografias encartadas no livro *Anarquistas, graças a Deus* que encenam as férias no Guarujá e o piquenique em comemoração ao aniversário de Zélia. Ainda assim, tais fotos não conseguem surpreender o momento lúdico e de descontração da família Gattai dada à imobilidade da cena captada pela máquina, pois as pessoas que se deixam fotografar, por um instante, colocam em suspenso a descontração, as brincadeiras, o diálogo em família e amigos, para posar diante da câmera²⁸. Desse modo, o que se pode apreender através da objetiva é uma contingência, uma parada de cena; não se pode resgatar a emoção única vivida, a magia do grande encontro em família. Imóvel, a fotografia, por reter a imagem de corpos que posam diante do olho-câmera, funciona como lembrança de uma contingência da vida situada em determinado tempo e espaço. De outro modo, bloqueia o dinamismo da vida e, em certa medida, se torna contralembrança, considerando-se que não se podem apreender os bastidores da cena.

²⁸ As fotos do veraneio e do piquenique encontram-se encartadas na edição de 2009.

Figura 5: Veraneio no Guarujá



Fonte: (GATTAI, 2009a.)

Figura 6: Piquenique em comemoração aos quinze anos de Zélia Gattai



Fonte: (GATTAI, 2009a.)

Diante do exposto, reafirmamos que, em *Anarquistas*, o caráter lúdico da narrativa e a composição da atmosfera infantil se tornam perceptíveis pela aproximação entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação – que se faz pelos comentários avaliativos da narradora, os quais recobram a emoção e o universo de sonho dos fatos vividos, e pelas temáticas arroladas. Dessa forma, as reminiscências da “menina atrevida” reproduzem a interpretação dos sonhos de infância, o amor pelos animais, os filmes de comédia exibidos no Cinema América, a chegada do circo à cidade, as visitas ao Parque Antártica, o primeiro contato com o mar, a festa da igreja, a escola, a convivência com os colegas – cuja leveza narrativa evoca a percepção infantil diante do conteúdo vivido e recuperado pelo viés das memórias.

Nesse ponto, destacamos ainda que a narrativa tenta recompor o ângulo de percepção e interpretação da criança diante das experiências vividas. Isto se nota por meio de imagens visuais formadas a partir do imaginário infantil:

Voltei para casa de mãos dadas com papai. *Eu lá embaixo, ele um gigante quase alcançando o céu, me protegendo. Sempre me protegeia – disso estava certa – com sua força e sua bondade, contra todas as injustiças, contra qualquer diabo que quisesse se apoderar de minha sombra.* (GATTAI, 2009a, p. 45; grifos nossos)

Ao ler o fragmento, é fácil depreender que Zélia Gattai, na qualidade de narradora, não perde a oportunidade de expressar o horizonte de percepção infantil. Pela passagem, observamos que a criança possui foco de percepção singular e diferenciado do adulto. O olhar da criança é superdimensionado e imbuído de espanto diante das coisas que vê e das sensações que experimenta. Portanto, no ângulo de visão da menina, o pai se apresenta como um gigante. Certamente pela estatura, pois sendo criança pequena, sente-se diminuta ao lado do pai. Também pelo fato de que, para ela, o pai é um herói e, sendo assim, um gigante. Não é à toa que o capítulo se intitula “PAPAI, O GIGANTE”. Nesse recorte, como em outros aqui destacados, é flagrante um investimento de escrita, logo um esforço de memória, com vistas a representar os estados emocionais internos do sujeito que recorda, resgatando o tempo do enunciado. Não só nesse excerto, mas em outros, percebemos que, no exercício da escrita de si em *Anarquistas, graças a Deus*, há um tom de fabulação²⁹ em torno de dadas lembranças da infância. Por essa perspectiva de análise, suspeitamos que Zélia Gattai constrói uma versão romanceada dos episódios por ela vividos quando criança, conferindo um *status* literário à narrativa.

Os fragmentos extraídos da obra, em sua maioria, evidenciam que a autora imprime uma dose expressiva de afetividade na recuperação das memórias de infância. A esse respeito, vale ressaltar que, no caso de *Anarquistas*, ao contrário do que possamos suspeitar, a

²⁹ Ao sugerirmos que a escrita de *Anarquistas, graças a Deus* assume o tom de fabulação, não estamos assumindo que a narrativa promove uma falsificação sistemática da memória ou que o conteúdo do narrado se revista de histórias fantasiosas que se fazem passar por verdade. Não estamos negando o tecido autobiográfico de que a narrativa é construída nem o pacto de verdade firmado em projeto de escritura pela autora, conforme será analisado no próximo capítulo. Ademais, não estamos fazendo vista grossa ao tom de testemunho conferido aos relatos, os quais trazem em seu bojo uma memória histórica do país, especialmente do Estado de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. Apenas estamos assumindo que, agregado aos ingredientes autobiográficos e testemunhais, a narrativa se reveste de recursos estilísticos que a aproximam da escrita literária: a narratividade, o emprego da metáfora na composição do título “PAPAI, O GIGANTE”, a hipérbole presente no trecho “ele um gigante quase alcançando o céu”, o uso de adjetivos e, em substituição a estes, de substantivos que procurem caracterizar a situação descrita, simbolizando o horizonte de percepção infantil, o recorte de cena na perspectiva do olhar da criança.

memória-afecção não representa uma memória involuntária. Trata-se de um artifício de escrita para recuperar o imaginário infantil e o horizonte de percepção da criança, conferindo verossimilhança e dando vida e colorido aos relatos.

Além dos aspectos sublinhados até o momento, argumentamos que as memórias revividas em *Anarquistas* são, de certo modo, genealógicas. Embora a escrita de si não se inicie evocando a origem familiar de Zélia Gattai como meio de traçar o perfil autobiográfico da escritora, narradora e/ou personagem, percebemos, ao longo da narrativa, a identificação do eu através da família e, portanto, da filiação a uma linhagem. A narradora se apresenta como filha e neta de livres-pensadores, com princípios anarquistas. Dentro desses princípios, está a família paterna, de origem italiana, que viera para o Brasil com o intuito de fundar uma “colônia socialista experimental”. Eis alguns fragmentos da história dos Gattai:

1. A viagem da família Gattai começara, em realidade, dois anos antes de embarcarem no *Città di Roma*, em Gênova. Meu avô tivera a oportunidade de ler um livreto intitulado: *Il Comune in Riva al Mare*, escrito por um certo dr. Giovanni Rossi – que assinava com o pseudônimo de Cárdias –, misto de cientista, botânico e músico. No folheto que tanto fascinara meu avô, Cárdias idealizava a fundação de uma ‘colônia socialista experimental’, num país da América Latina – não especificava qual –, uma sociedade sem leis, sem religião, sem propriedade privada, onde a família fosse constituída de forma mais humana, assegurando às mulheres os mesmos direitos civis e políticos que aos homens.

[...]

Por fim, Francisco Arnaldo Gattai encontrava alguém com dinamismo e inteligência, disposto a tornar realidade um sonho, seu e de outros camaradas, também discípulos dos ensinamentos de Bakunin e Kropotkin, à procura de um ‘caminho novo para a humanidade faminta, esfarrapada, ensanguentada, talvez esquecida de Deus’. (GATTAI, 2009a, p. 178)

2. [...] Cárdias recebeu de d. Pedro II a posse de trezentos alqueires de terras, incultas e desertas, num local entre Palmeira e Santa Bárbara, no Paraná, e, ainda a promessa de ajuda e apoio para o empreendimento.

[...]

Entre os pioneiros que se apresentaram estava Francisco Arnaldo Gattai, meu avô, que entrara em contato havia muito com Cárdias. [...]. (GATTAI, 2009, p. 181)

Sobre a família materna, também constituída de imigrantes italianos, a narradora relata:

Soubemos tudo sobre a viagem da família Dal [sic] Col, no dia seguinte, quando nono cumpriu a promessa e nos contou a história.

Vovô viera da Itália com toda a família, contratado como colono para colher café numa fazenda em Cândido Mota, em São Paulo. Embarcaram em Gênova com destino a Santos, por volta de 1894: Eugênio Da Col, o pai; Josefina Pierobon Dala Costa Da Col, a mãe; Ângelo (Angelim), dez anos; Marguerita, oito anos; Luiz (Gigio), seis anos; Ângela (Angelina), quatro anos, e Carolina, dois anos. (GATTAI, 2009, p. 189)

Assim, a escritora remonta as origens da família, constrói uma memória “ancestral” e afirma-se a partir de uma linhagem. Ressalvamos que o termo linhagem não é aplicado na acepção de descendência de família *nobre*, mas como ascendência, vínculo de parentesco paterno e materno. Ao rememorar a história dos avós, a narradora, mais uma vez, promove cruzamento de temporalidades na trama textual. Nesse sentido, a descrição feita por Carlos Drummond de Andrade (2002) acerca do primeiro livro de memórias de Pedro Nava pode servir ao entendimento da obra de Zélia Gattai no tocante a esta questão:

Dois passados se justapõem e formam um tecido contínuo com o presente do narrador: o seu próprio passado de criança, e dos seus ascendentes, que vem desaguar no dele, impregnando-o de memórias, de pré ou pós-vivências concentradas num ser profundamente integrado no complexo familiar. (DRUMMOND, 2002 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 49)

Valendo-nos das palavras de Drummond (2002), citadas por Eurídice Figueiredo (2013), para pensar a construção narrativa de *Anarquistas*, podemos inferir que a história de vida dos Gattai e Da Coll se funde com a história e a trajetória da menina Zélia. Da família de origem, Zélia Gattai absorve o espírito destemido e empreendedor que faz dela – em fase adulta – ativista política, militante de esquerda que se engaja no Partido Comunista, passando a atuar em defesa da anistia dos presos políticos, conforme relata o segundo livro de memórias, *Um chapéu para viagem* (1982). Como lembra Ceres Bevilaqua (s.d.):

É, a partir de sua vivência familiar, que se dá a atração pela ajuda comunitária, pois, como revela na obra, cresceu acompanhando os pais em festas proletárias, ‘ouvindo conferências políticas, recitando poemas de Castro Alves e de Guerra Junqueiro nos palcos das Classes Laboriosas... (BEVILAQUA, [s.d.], p. 2).

Mais uma vez a memória-duração comparece na arquitetura dos relatos, prestando-se a uma finalidade, que, neste caso, está voltada para o estabelecimento de uma linhagem, bem como para a composição de um autorretrato. Assim, por evocação laboriosa, a narradora retém aspectos de “ancestralidade” situada no passado que tem continuidade e, por isso, se

reúne e se integra a um ponto da atualidade. Completa-se, pois, o ciclo da memória-duração. Nesse processo, como diria Paul Ricoeur (2007) “o objeto temporal reproduzido [...] se encadeia, faz seqüência com o presente e sua cauda de cometa” (RICOEUR, 2007, p. 53).

Vale lembrar que a obra não se limita a delinear uma memória familiar. Em paralelo a esta, caminha a memória histórica, a qual se apresenta como espécie de testemunho de acontecimentos que marcaram o país no início do século XX: a imigração italiana e o sonho libertário dos anarquistas. Ao emprestar sentido à matéria do vivido, a narradora de *Anarquistas, graças a Deus* ultrapassa o horizonte de percepção infantil e encantamento pelas coisas simples do cotidiano e deixa à mostra dados da história sócio-político-cultural do país. Corroborando as ideias de Maria Luiza Tucci Carneiro (2002):

O tom de testemunho explica porque *Anarquistas, graças a Deus* tornou-se fonte de informação para todos aqueles que se dedicam a escrever a história de São Paulo, da imigração, das práticas de leitura, do anarquismo e das mulheres no Brasil. Nas entrelinhas, identificamos matrizes interpretativas de conflitos sociais e políticos que marcaram a trajetória de inúmeras famílias de imigrantes italianos que, como tantos outros estrangeiros, foram transformados em “indesejáveis do regime”. Ao registrar os ressentimentos, medos e frustrações de um ou outro personagem, Zélia recupera situações inéditas do cotidiano político-social paulistano. (CARNEIRO, 2002, p. 56)

E mais:

Suas lembranças sugerem caminhos para a pesquisa histórica, somando informações com os documentos produzidos pelos grupos anarquista, comunista e policial. Dentre as temáticas possíveis de serem ampliadas, vale ressaltar: a gênese do movimento anarquista no Brasil, o pensamento liberal de D. Pedro II, as práticas de leitura de uma família anarquista, as utopias libertárias dos imigrantes italianos e espanhóis em São Paulo, posturas anticlericais e antifascistas, a resistência anarquista e suas lideranças políticas, a configuração do movimento feminista no Brasil, estratégias de propaganda política e o papel das mulheres enquanto agentes sociais. (CARNEIRO, 2002, p. 58)

A escrita de Gattai delinea um mapa de microcomportamentos, tecendo a crônica dos costumes ambientada em São Paulo nas primeiras décadas do século XX. A despeito disso, ressaltamos a concepção de gênero entre alguns moradores da Alameda Santos, onde Zélia residia, em relação ao comportamento reservado à mulher de “família”:

Lugar de mulher é em casa! Filha nostra tem que aprender a tomar conta do marido e da casa, isso sim! Nada de escola. Escola não serve pra mulher. Mulher precisa saber ler? Pra quê? Pra mandar carta pros namorados? –

perguntava e afirmava dona Antonieta, a mãe da família, ela também uma escrava.

A teoria de conservar as filhas no analfabetismo para evitar que tivessem correspondência com namorados não era exclusividade dos Andretta. Muitos outros moradores do bairro, principalmente famílias do sul da Itália – os meridionais, como eram chamados pelos do norte – também utilizavam a fim de justificar a ausência das filhas à escola. (GATTAI, 2009a, p. 55)

A partir do fragmento citado, podemos perceber que a escritora, ao registrar traços dos microcomportamentos sociais, recolhe retalhos da malha de uma rede histórica e cultural do país e os costura no tecido narrativo.

Diante do exposto, reforçamos as palavras de Zélia expressas no posfácio de *Anarquistas, graças a Deus*: o que diria, então, dona Angelina se tivesse a oportunidade de ler as memórias da filha escritora? “Certamente, balançando a cabeça, num suspiro, exclamaria: *Maria Vergine! Que menina atrevida!*” (GATTAI, 2009a, p. 318)

2.1.3 Interfaces

Minha força vem da lembrança da infância.
(TARSILA DO AMARAL)

Através da leitura de *O menino grapiúna* e *Anarquistas, graças a Deus*, é possível constatar que a memorialística de Jorge Amado e Zélia Gattai apresenta alguns pontos de contato. A fragmentação guia o fluxo das narrativas em compósito desordenado que parece negar a tradição da escrita autobiográfica, cujo enredo apresenta-se constituído de começo, meio e fim. A aparente desordem, ao que cremos, procura representar o espaço onírico e o horizonte de fabulação próprio das lembranças. Nesse sentido, poderia ser entendida como resultante do que Bergson (2010) qualifica como memória-evocação, a qual não advém da busca consciente, mas da lembrança, isto é, da imagem de determinado dado do passado que aflora involuntariamente. Seria, pois, efeito da “memória pura”, à qual se amalgamam sonho, fantasia e poesia.

Isto posto, convém ponderar que esse seria um modo reducionista de entender o traçado das memórias nas obras aqui referendadas. Se encaradas apenas como forma de representação de experiências que ficam guardadas no espírito e que vêm à tona independente da vontade dos sujeitos que lembram, as escrituras de Amado e Gattai aparentariam ser descomprometidas, geradas a partir de lembranças espontâneas, mas isso não passa de jogo estético. Faz parte da organização do discurso, que permite observar certa trajetória ou

planejamento da escrita das memórias, com vistas a produzir efeito de verossimilhança em relação ao campo de percepção infantil representado nas obras. Desse modo, ao expressar o espaço onírico e o horizonte de fabulação próprio das lembranças, os autores representam, em paralelo, o mundo de sonhos e fabulação que circunda o imaginário infantil.

Ao compor e recompor os fragmentos da escrita – no “fluir” das lembranças – os escritores revivem a vida e retrocedem à infância, recapitulando episódios memoráveis e dignos de nota. No processo, a escritura de *O menino grapiúna* e *Anarquistas, graças a Deus* simula a evocação de lembranças puras que aparecem por geração espontânea no decurso das memórias, como meio de apreender momentos significativos do vivido que se constituem forças simbólicas da escrita de si. Conforme o entendimento de Ecléa Bosi (2001), interpretando as ideias de Bergson (2010),

a lembrança pura, quando se atualiza na imagem-lembrança, traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida. Daí, também, o caráter não mecânico, mas evocativo, do seu aparecimento por via da memória. Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de “inconsciente”. (BOSI, 2001, p. 49)

Sabemos que a faculdade da memória é dotada de lembranças sobre as quais não se tem controle, pois vêm à tona independente da vontade do indivíduo. São imagens-lembrança representativas de episódios vividos, vistos ou ouvidos. Não queremos, com isso, contestar a existência da memória-evocação nem negar o valor e a legitimidade de tais lembranças. Apenas pretendemos assinalar que, na escrita de Jorge Amado e Gattai, os escritores se valem dos lampejos de memória como estratégia discursiva, o que demonstra o caráter performático constitutivo das obras que pertencem ao *corpus* de investigação do estudo que ora desenvolvemos, conforme será discutido com mais afinco no capítulo seguinte. É essa estratégia discursiva que confere o caráter fragmentário da escrita das memórias nas obras supracitadas e que possibilita a construção de uma identidade narrativa.

Ao montar imagens fragmentadas da memória, os autores vão reconstituindo os acontecimentos representativos da infância e produzindo a narrativa. No processo da escrita, ambos manipulam a imaginação e as lembranças, deixando transparecer uma percepção maior a respeito do eu, o que prova que o exercício da memória na composição da escrita de si é artifício de linguagem. É do que se inscreve nas memórias do cotidiano no qual os escritores

estavam inseridos que extraem material fecundo para compor as escritas de si, isto é, as automemoriografias.

Por meio de compósito aparentemente desordenado de fatos significativos das memórias de infância – as aventuras dos pais João Amado e Ernesto Gattai, os testemunhos de Dona Eulália Amado, as rodas de leitura promovidas por Dona Angelina Gattai –, os escritores produzem autoimagem e traçam a genealogia familiar. Assim, arregimentam a linhagem paterna e materna. Do lado paterno, ambos “herdam” o perfil destemido, empreendedor e o espírito aventureiro que os fazem enfrentar e driblar as adversidades. Do lado materno, “herdam” o “dom” de contar histórias e o gosto pela literatura. Por este ângulo de mirada, é fácil perceber que Jorge Amado e Zélia Gattai, na qualidade de narradores e/ou de “autores implícitos”³⁰, dominam o texto e organizam o passado de modo a promover uma fusão com o presente e o futuro das narrativas, pois não só em *O menino grapiúna* e em *Anarquistas, graças a Deus*, como também nas obras subseqüentes, vemos representado o perfil autobiográfico acima descrito como resultante da herança familiar. Reforçamos, assim, a ideia de que tanto Jorge quanto Zélia assumem a tarefa de manipular a memória para retroceder ao tempo da infância e construir autorretratos.

2.2 ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: ESPAÇOS INTERCAMBIÁVEIS

Assim, na base de qualquer lembrança haveria o chamamento a um estado de consciência puramente individual que chamamos de intuição sensível – para distingui-lo das percepções em que entram alguns elementos do pensamento social.
(MAURICE HALBWACHS)

É verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um “para além de si mesmo”.
(DIANA KLINGER)

No entanto, cada “narrativa de si” se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na autoindagação, ou na restauração da memória coletiva.
(DIANA KLINGER)

Em princípio, a memória parece estar vinculada a uma consciência individual responsável pela escavação do passado. Por este prisma, deve assumir caráter eminentemente subjetivo. Conforme assevera Paul Ricoeur (2007):

³⁰ O conceito de “autor implícito” será apresentado no próximo capítulo.

Três traços costumam ser ressaltados em favor do caráter essencialmente privado da memória. Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de posseção privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Em seguida, o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória. Foi dito com Aristóteles, diz-se de novo mais enfaticamente com Santo Agostinho, a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado. É por esse traço que a memória garante a continuidade temporal da pessoa [...]. Essa continuidade permite-me remontar sem ruptura do presente vivido até os acontecimentos mais longínquos de minha infância. (RICOEUR, 2007, p. 107 - 108)

De outro ângulo, convém ponderar que a memória enquanto ato narrativo, por mais pessoal que seja, não deixa de ser um compartilhamento de experiências. Portanto, transita do privado ao público. É a partir desse entendimento que concebemos as memórias de infância de Gattai e Amado. Ao percorrer as páginas de *Anarquistas, graças a Deus* e de *O menino grapiúna*, o leitor pode perceber uma inextrincável articulação entre o individual e o social, como também constante trânsito entre interior/exterior, particular/coletivo. Sendo assim, é do ponto de vista do indecível³¹ que as obras se permitem analisar. O modo cambiante de construção dos relatos de infância por intermédio da memória não implica em anular certas circunstâncias em que se entrevê, conforme expressão de Halbwachs (2003), “o chamamento a um estado de consciência puramente individual que chamamos de *intuição sensível* – para distingui-lo das percepções em que entram alguns elementos do pensamento social” (HALBWACHS, 2003, p. 42) e, por outro lado, a força da memória coletiva atuando na construção das memórias de si. Equivale a dizer, como registra Leonor Arfuch (2010), que: “A aceitação dessa ambigüidade (sic) constitutiva – ou, pelo menos, dessa indecidibilidade *a priori* – não supõe o cancelamento dos espaços público e privado como tais, nem a renúncia à crítica sobre seus funcionamentos efetivos” (ARFUCH, 2010, p. 96). No decorrer da análise das obras, será possível observar cenas das memórias de infância em que o caráter individual e subjetivo da memória ganha relevo – sem, contudo, apagar as marcas do social – e outras em que uma memória “geracional” e “pública”, retomando aos termos de Huyssen (2000), sobressai na composição da escrita de si.

Conforme mencionado na primeira parte deste capítulo, mais especificamente no item intitulado “De volta às origens: memórias de infância”, as histórias de vida narradas por Zélia

³¹ Termo cunhado por Derrida. “Elemento ambivalente sem natureza própria, que não se deixa compreender nas oposições clássicas binárias” (DERRIDA, 1972 *apud* SANTIAGO, 1976, p. 49).

Gattai e Jorge Amado constituem importante registro de memória individual e coletiva. Em tais narrativas, personagens anônimas ganham visibilidade, assim como certos episódios particulares tornam-se públicos mediante exposição ao leitor. De outro modo, cenas que remontam um imaginário coletivo e que compõem memórias históricas adquirem contorno particular quando interpretadas do ponto de vista da memória familiar de quem narra e se encontra inserido no contexto da narrativa.

Sabemos que a tradição metafísica estabeleceu dicotomia entre público e privado. A este binômio foram atreladas outras divisões, tais como individual/social; particular/coletivo; pessoal/interpessoal; dentro/fora; interior/exterior; subjetividade/objetividade; invisibilidade/visibilidade. As transformações culturais ocorridas no contexto da pós-modernidade levam a uma mudança de olhar em relação aos pares dicotômicos. Isso se reflete na literatura que emerge deste contexto. As margens expandem-se e, em algum ponto, se cruzam. *Anarquistas, graças a Deus* e *O menino grapiúna* são exemplos perceptíveis da diluição de fronteiras.

As memórias autobiográficas de Zélia Gattai e Jorge Amado se constroem em intercâmbio com outros sujeitos que dão testemunho sobre os episódios narrados e com memórias de coletividade que circulam em determinados espaços sociais. Tal percepção confirma o pensamento de Diana Klinger (2012), citado em uma das epígrafes de abertura desta seção: “toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um ‘para além de si mesmo’.” (KLINGER, 2012, p. 21). Em outros termos:

não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade; conseqüentemente, toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, *coletivo*, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. (ARFUCH, 2010, p. 100; grifos da autora)

O entrelaçamento entre as memórias individual e coletiva é defendido também por Halbwachs (2003). A teoria desenvolvida pelo estudioso para compreender o funcionamento e as peculiaridades da memória suplementa os estudos realizados por Bergson (2010) acerca dos processos envolvidos no ato de lembrar. Este toma o indivíduo enquanto tese, desconsiderando o ambiente social em que a memória é construída e o papel dos outros sujeitos envolvidos no processo de constituição das lembranças. Na concepção de Henri Bergson (2010), a memória é fruto da consciência individual. Portanto, é uma faculdade inerente ao indivíduo, o qual traz à tona o passado enquanto representação ou enquanto ação.

Dito de outro modo, é o lado subjetivo do conhecimento das coisas. Diferente da postura analítica de Bergson (2010), Maurice Halbwachs (2003) postula que as lembranças pessoais guardam marcas da coletividade. Na leitura de Ana Cláudia Duarte Mendes (2002),

segundo Halbwachs, dificilmente ocorre a “memória pura” – defendida por Bergson – pois, o que se lembra não é desvinculado de uma dada consciência atual e é estabelecido pelo grupo social ao qual pertence aquele que lembra. A própria imagem suscitada só deverá fazer sentido se estiver dentro dos parâmetros sociais a que pertence aquele que lembra. (MENDES, 2002, p.29)

Contudo, como lembra Mendes (2002), Halbwachs (2003) “não nega a existência de uma consciência individual, que seleciona e percebe o mundo ao redor, apenas duvida de sua independência”. (MENDES, 2002, p. 27). Isto porque, no entendimento do teórico, indivíduo e sociedade não se desvinculam. As memórias são produtos da interação entre homem e o meio no qual se encontra inserido.

Ao trazer estas concepções para o entendimento das obras, inferimos que em *Anarquistas* e *O menino grapiúna* até lembranças que apontam elementos de determinado pensamento social são evocadas a partir de um estado de consciência individual. Nesse sentido, os autores, ao recobrem as lembranças que revelam concepções do imaginário coletivo, o fazem a partir de ponto de vista pessoal e subjetivo. Os relatos dos acontecimentos da infância, que remontam as vivências em família e no meio social, refletem as impressões daqueles que narram, ainda que em consonância com as percepções de outros sujeitos envolvidos no processo de rememoração do passado. Isto não implica em dissociação entre a memória individual e a memória coletiva. Só se pode recobrar a memória coletiva a partir da memória individual. Ambas estão imbricadas no processo de lembrar. Trata-se da percepção do indivíduo que narra ambientada num tempo e espaço social. No entanto, mesmo amparadas na percepção do(a) narrador(a)-autor(a), as memórias de Gattai e Amado guardam marcas de outridade, pois, conforme exposto, expressam o pensamento de uma época, de uma geração, de uma classe e de um núcleo familiar. É a partir da tensão entre o duplo individual/coletivo ou, para citar as palavras de Leonor Arfuch (2010) – “entre o que pode ser uma coisa e seu contrário” (ARFUCH, 2010, p. 100) –, que se dá o entendimento dos relatos de infância por ora analisados.

A discussão que será entabulada na segunda parte deste capítulo, ao contrário do procedimento adotado no item anterior, terá início pela análise da obra de Zélia Gattai. Doravante, esta será a metodologia de escrita. Portanto, este e os demais capítulos serão

marcados pela alternância na apresentação e reflexão sobre as obras de Gattai e Amado, o que representa uma extensão da parceria que ambos firmavam na vida e na arte.

2.2.1 A propósito de *Anarquistas, graças a Deus*

[O] ‘eu’ verdadeiro, o mais íntimo e pessoal, aquele que expressa pensamentos, convicções, reações afetivas, traços de caráter, se conformará não mais no abismo de uma singularidade que a sociedade viria avassalar, mas justamente nessa trama de relações sociais da qual emerge e na qual se inscreve.
(LEONOR ARFUCH)

Como cronista da memória individual e coletiva, Gattai, ao resgatar as memórias da infância, mostra-se observadora atenta dos episódios domésticos, bem como da vida social e cotidiana. Com olhar microscópico, que penetra e perscruta as micro-estruturas sociais, Zélia Gattai tece as malhas do texto. Em concordância com opinião de Jorge Amado, declarada no prefácio da obra: “A vida explode e se afirma em cada página de *Anarquistas, graças a Deus*” (AMADO, 2009, p. 11).

Conforme a sugestão de Amado, Gattai escreve sobre “a vida de uma família de imigrantes (e anarquistas) em São Paulo, no primeiro quartel do século” (AMADO, 2009a, p. 11). Narra com riqueza de detalhes o que fora solicitado pelo marido:

Descreva a vida em sua casa, a família, os amigos, os parentes, a rua, o bairro, a vinda dos avós e pais para o Brasil – os do lado paterno, anarquistas florentinos, para a famosa Colônia Cecília; os do lado materno, católicos e vênetsos, para substituir os escravos nas plantações de café –, as reuniões proletárias, os primeiros automóveis chegados a São Paulo, o Brás, a rua Caetano Pinto, o Bexiga, o conde Fróla, Sacco e Vanzetti, tudo que viveste e de que guardas memória. Farás um livro único, um depoimento singular. (AMADO, 2009a, p. 9-10)

Dentre as cenas do vivido, Zélia Gattai recorda os “lugares da memória”³², ao passo que deixa à mostra registros da memória afetiva situada na infância e reverberada no tempo da escrita. No capítulo onze (OS AUTOMÓVEIS INVADEM A CIDADE)³³, como o próprio título anuncia, a narradora flagra as transformações urbanas por que passava a cidade de São Paulo nos primeiros anos de modernização, isto é, nos anos de 1920. Em meio a esse

³² Termo tomado de empréstimo a Paul Ricoeur (2007). Conforme aceção do filósofo, os “lugares da memória” são “guardiões da memória pessoal e coletiva” (RICOEUR, 2007, p. 60).

³³ Preservamos a grafia do título em caixa alta tal como se encontra no livro.

processo, não perde de vista as “novas” e antigas imagens da urbe que ainda não se tornara metropolitana. O cenário descrito contrasta com a realidade da grande São Paulo, os costumes e a vida social do país situados no final da década de 1970, quando a obra vem a lume. A narradora também deixa à mostra o clima de encantamento – na perspectiva do olhar infantil – pelas coisas simples do cotidiano em meio ao convívio em família.

Naqueles tempos, a vida em São Paulo era tranquila. Poderia ser ainda mais, não fosse a invasão cada vez maior dos automóveis importados, circulando pelas ruas da cidade; grossos tubos, situados nas laterais externas dos carros, desprendiam, em violentas explosões, gases e fumaça escura. Estridentes fonfons de buzinas, assustando os distraídos, abriam passagens para alguns deslumbrados motoristas que, em suas desabaladas carreiras, infringiam as regras de trânsito, muitas vezes chegando ao abuso de alcançar mais de vinte quilômetros à hora, velocidade permitida somente nas estradas. Fora esse detalhe, o do trânsito, a cidade crescia mansamente. Não havia surgido ainda a febre dos edifícios altos; nem mesmo o Prédio Martinelli – arranha-céu pioneiro de São Paulo, se não me engano do Brasil – fora ainda construído. Não existia rádio, e televisão, nem em sonhos. Não se curtia som em aparelhos de alta-fidelidade. Ouvia-se música em gramofones de tromba e manivela. Havia tempo para tudo, ninguém se afobava, ninguém andava depressa. Não se abreviavam com siglas os nomes completos das pessoas e das coisas em geral. Para que isso? Por que o uso de siglas? Podia-se dizer e ler tranquilamente tudo, por mais longo que fosse o nome, tudo por extenso – sem criar equívocos – e ainda sobrava tempo para ênfase, se necessário fosse.

Os divertimentos, existentes então, acessíveis a uma família de poucos recursos como a nossa, eram poucos. Os valores daqueles idos, comparados aos de hoje, no entanto, eram outros; as mais íntimas coisas, os menores acontecimentos, tomavam corpo, adquiriam enorme importância. Nossa vida simples era rica, alegre e sadia. A imaginação voando solta, transformando tudo em festa, nenhuma barreira a impedir meus sonhos, o riso aberto e franco. Os divertimentos, como já disse, eram poucos, porém suficientes para encher o nosso mundo. (GATTAI, 2009a, p. 29-30)

Na passagem citada, é possível notar que Zélia Gattai se mostra analista penetrante de cenas cotidianas e familiares, revelando certa agudeza de espírito na forma de apresentação dos “lugares da memória” e de determinados aspectos da vida social concreta à época do narrado, em contraste com o tempo da narração. Pelo trecho descrito, dificulta fixar os limites entre a memória coletiva e a memória individual. Não sabemos em que ponto uma termina e começa a outra. Isto prova que a obra da escritora não se prende a classificações ou rótulos decisivos e definitivos. Uma leitura apressada do primeiro parágrafo da citação pode levar a uma conclusão também apressada. À primeira vista, podemos inferir que a narração remonta à memória social e urbana da cidade de São Paulo nos primeiros anos de modernização, estando, portanto, a ênfase na memória coletiva. Não descartamos, no entanto, essa

possibilidade de entendimento do trecho citado. Sugerimos que a memória coletiva presta papel importante na construção das memórias de si. Por meio dela, a autora resgata o tempo da infância, ao passo em que descreve o espaço geográfico e acontecimentos socialmente marcados: a cidade onde nasceu e viveu a infância e a adolescência, a chegada do automóvel, os hábitos da família e da população. No entanto, não podemos desconsiderar o fato de que o registro da memória social origina-se de uma consciência individual que seleciona e percebe o mundo ao redor. Além disso, a matéria do vivido e a descrição do espaço urbano situadas no passado não se descolam da consciência atual do sujeito que lembra. É a partir do presente da narração que as lembranças são evocadas e que a narradora revisita os “lugares da memória”, sinalizando as transformações ocorridas no espaço urbano, assim como no comportamento das pessoas no decorrer do tempo. Ao apoiar-nos na perspectiva teórica de Leonor Arfuch (2010) em relação à configuração do espaço biográfico na contemporaneidade – ao que se aplica a escrita de Zélia Gattai em *Anarquistas, graças a Deus*, especificamente no trecho citado –, consideramos que “[a] distinção aguda entre a esfera pública e a privada, mesmo em sua dialética, se esfuma assim para além de seus limites originários” (ARFUCH, 2010, p. 102). Reafirmamos, deste modo, a ambivalência “entre o que pode ser uma coisa e seu contrário” (ARFUCH, 2010, p. 100). Nesse caso, é possível entender a memória coletiva e social e a memória pessoal e particular como um compósito híbrido. O que ocorre no fragmento citado é a “subjetivação de uma memória coletiva”, para usar aqui a expressão de Ulpiano Bezerra Menezes (2007, p 147). Com o procedimento, Zélia Gattai expõe o que Paul Ricoeur (2007) concebe como uma polaridade entre *reflexividade* e *mundanidade*, à medida em que, segundo o teórico:

Não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual alguma coisa aconteceu. (RICOEUR, 2007, p. 53)

Ressaltamos, porém, que na configuração das automemoriografias em *Anarquistas, graças a Deus* esses processos não podem ser concebidos enquanto polaridade, pois um não caminha no sentido oposto ao outro, mas em paralelo. Há, portanto, contiguidade entre os atos de reflexividade e mundanidade, pois a prática de um resulta automaticamente na prática do outro. Como forma de ilustrar a interdependência de tais procedimentos de escrita, retomamos o capítulo onze da obra em análise “OS AUTOMÓVEIS INVADEM A CIDADE”. No segundo parágrafo, há um realce das impressões da narradora acerca do tempo vivido. Neste

momento, a memória afetiva, alicerçada com os substratos da subjetividade, serve como guardiã de uma memória familiar, como também de uma geração, deixando à mostra os valores de determinada época. Sendo assim, ao lembrar de fatos vividos e experimentados no interior da família, a narradora, conseqüentemente, resgata situações do mundo ao redor no contexto do narrado. Isso significa que falar de si resulta em falar do outro à sua volta. Como vemos, o foco narrativo (impresso pela forma pronominal *nós*) desloca-se de si para o outro (a família, a sociedade) e vice-versa. Deste modo, o ponto de vista tanto pode ser marcadamente pessoal quanto pode expressar uma experiência coletiva, resvalando na fusão de elementos autobiográficos com outros de ordem coletiva e social.

Há, porém, na narração de *Anarquistas*, momentos em que a memória individual parece se desprender e suplantar a memória coletiva. Tais momentos revelam uma memória insondável, não compartilhada à época do vivido e sentido. A memória insondável é fruto de evocações que só existem na consciência daquele que lembra, posto que, por ocasião dos acontecimentos, não tinha sido verbalizada. Portanto, tem significado apenas para quem viveu e sentiu. Citemos trechos da narrativa onde o fato se evidencia:

1. Roída de remorsos, eu morria de pena de meu primo. Esqueci até as ofensas sofridas na véspera. Coitado, nem sabe se defender! Mas, também, por que diabo o burro foi se esconder? Eu raciocinava: se eu me denunciar, levo os maiores cascudos de minha vida. Se mamãe se convencer de que foi Cláudio, ele não levará cascudo nenhum, ouvirá apenas um sermão. Ora, um sermão a mais para Cláudio não significa nada. Será apenas um sermão a mais. Cheguei à conclusão de que o melhor mesmo a fazer era permanecer calada. De repente, quando menos esperava, a bomba explodiu. Cláudio entregava os pontos:

– Fui eu sim, tia. Fui eu que quebrei o disco. Foi sem querer – confessava em prantos. (GATTAL, 2009a, p. 143)

2. Quanta confusão de sentimentos, que mal-estar naquela terça-feira. Não conseguia livrar-me da angústia a me sufocar.

Muito cedo eu aprendera na própria carne que nem tudo na vida é riso e que muitas coisas más existem no mundo a nos fazer sofrer, todas elas detestáveis: ciúmes, remorsos, saudades, injustiças, humilhação, ódio, raiva...

Inaugurei a série chorando magoada por achar que mamãe não gostava de mim. Deixara-me em casa, levando Hilda de dona Regina em meu lugar no cinema. A causa de minha mágoa era dupla: ciúme e injustiça. De outra vez foi o tormento do remorso, ao permitir que meu primo Cláudio fosse responsabilizado pelo desastre com o disco de mamãe, o da “Serenata” de Schubert [...]. Chorei muito quando Zina morreu, sofri. Não a vi morta e creio que por isso não pude realizar, dar-me conta do que significava exatamente a morte. Restou-me a tristeza e a saudade. O desaparecimento trágico dos Quágli, havia pouco, causara-me grande choque. Sentia ainda na boca o gosto da deliciosa maçã que a senhora Quágli me oferecera.. Tive ódio do assassino, pensei em vingança, em punições terríveis para o

criminoso quando o apanhassem... Remoí tanto essa ideia de vingança que em vez de me aliviar, atormentei-me ainda mais. (GATTAI, 2009a, p. 164-165)

O primeiro excerto refere-se à estória do disco “Serenata de Schubert”, com o qual dona Angelina se encantara e, por isso, o comprara, mas que havia sido quebrado, espécie de crime cujo mistério deu origem ao livro³⁴. O segundo trecho traz memórias suscitadas a partir do atropelamento do cão Flox e que lembram este e outros momentos de tensão e tristeza na vida da narradora: a mágoa de não ir ao cinema e ser preterida por Hilda; o sentimento de culpa por deixar o primo se responsabilizar pela quebra do disco, a tristeza pela perda da amiga Zina e pelo assassinato dos Quágliã. Nos excertos citados, a narradora guarda a lembrança de sentimentos que nenhum dos familiares e amigos à época pode conhecer, por não serem compartilhados. Tais recordações brotam da “intuição sensível”, termo cunhado por Halbwachs (2003) para se referir ao “resíduo de memória que só existe para o indivíduo em situações específicas” (HALBWACHS, 2003, p. 51), pois escapa ao pensamento e a memória dos outros. Os episódios mencionados fazem parte da memória individual, que agora passa a integrar uma memória coletiva mais ampla – a qual, por delimitação de Halbwachs (2003), envolve a do indivíduo que narra e a dos outros.

Como menciona Halbwachs (2003), as recordações que provêm da “intuição sensível” estão sempre no presente, pois o tempo reinante é a porta de entrada para o caminho de volta ao tempo vivido. Isso significa que é a partir do tempo da enunciação que a narradora faz um retrospecto dos sentimentos experimentados na infância. Assim, as temporalidades se cruzam na composição da narrativa. Para recapitular e, por conseguinte, representar a intensidade das emoções sentidas no passado, a narradora adulta põe-se no lugar da criança que foi, trazendo para o contexto atual da narrativa o horizonte de percepção infantil sobre os fatos. Por meio desse procedimento, interpretações de eventos ocorridos e sentimentos vivenciados em idade tenra são atualizados e compartilhados com o leitor, resultando no efeito estético de memória-duração, isto é, prolongamento do passado, o qual passa a impressão de compor um tecido contínuo com o presente.

O que vemos na obra de Zélia Gattai é o registro de uma interioridade emocional pareada a uma memória coletiva. Isto se explica pelo fato de que o corpo individual que lembra e se inscreve na narrativa, embora seja responsável pelo que conta e rememora, não

³⁴ Segundo a versão apresentada no prefácio, *Anarquistas, graças a Deus* é resultante de um conto escrito por Zélia Gattai, a pedido dos filhos, no qual a autora conta “divertida história de um disco, acontecida em sua infância” (AMADO, 2009, p. 9).

está sozinho. As memórias são relatos de vivências passadas no seio da família e das relações sociais. Nesse sentido, a memorialista traz consigo um grupo de pessoas que, de algum modo, fizeram parte da sua história pessoal, embora não se façam presentes no momento da enunciação. Conforme as palavras de Maurice Halbwachs (2003), “Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 2003, p. 30).

À medida que memórias de fórum íntimo e privado são socializadas com o público leitor, passam a constituir-se domínio público e, portanto, memória coletiva. Outro ponto que merece destaque é que, como assinala Halbwachs (2003): “O fato de guardarmos a lembrança de impressões que nenhum de nossos companheiros na época pôde conhecer, também não constitui uma prova de que a nossa memória pode bastar e nem sempre tem necessidade de se basear na dos demais” (HALBWACHS, 2003, p. 40). Na verdade, as memórias de si não se bastam, pois se constroem mediante processo de interdiscursividade. “São as redes de interação que constituem os sujeitos” (ARFUCH, 2010, p. 92). Equivale dizer que todo discurso sobre si está amparado nas ideologias vigentes ou, tomando outra direção, vai de encontro ao *status quo*. Como sinaliza Leonor Arfuch (2010), cujo pensamento está destacado na epígrafe de abertura desta seção:

o ‘eu’ verdadeiro, o mais íntimo e pessoal, aquele que expressa pensamentos, convicções, reações afetivas, traços de caráter, se conformará não mais no abismo de uma singularidade que a sociedade viria avassalar, mas justamente nessa trama de relações sociais da qual emerge e na qual se inscreve. (ARFUCH, 2010, p. 93)

Arfuch (2010) acrescenta: “Não é possível pensar num *eu* solitário, mas dentro de uma ‘urdidura de interlocução’.” (ARFUCH, 2010, p. 108). Então, faz-se necessário reconhecer “a influência do dialogismo bakhtiniano -, em que o *quem* (sou) é indissociável do *onde* (estou), como situação móvel e temporalmente sujeita a um *chegar a ser*, devir da vida só apreensível (e compreensível) numa narrativa” (ARFUCH, 2010, p. 108). Na perspectiva do dialogismo de Bakhtin (2003), convém não esquecer que a memória se constrói por meio da linguagem e esta é eminentemente social e interdiscursiva. Significa dizer – tomando de empréstimo o argumento de Halbwachs (2003) – que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2003, p. 72). A passagem a seguir é um nítido exemplo do caráter social da linguagem empregada em *Anarquistas, graças a Deus*:

Havia pouco, quando da compra do Motobloc, mamãe não lutara também? *Emburrara*, discutira. Adiantara alguma coisa? Tinha três filhos para sustentar, como ia comprar um carro amassado? Papai não se abalou com os argumentos da mulher, com seus *emburros*, não lhe deu atenção, não era louco de perder aquela oportunidade única.

O proprietário do Motobloc em questão andava *desacorçoado*, às voltas com as complicações do automóvel – comprado num momento de animação e insensatez – que ele não conseguia manejar. Não acertava a virar a manivela e já levava um contragolpe que quase lhe fraturara o braço. De outra feita, ficara *encalhado*, em plena escuridão da noite, mulher e filhos a tremer de medo e de frio naquele carro aberto, os faróis apagados por falta de carboreto, ele sem saber que rumo dar, quais as providências a tomar, nada entendendo do assunto. Seu desgosto culminou ao bater contra uma árvore. Atrapalhara-se na direção, não conseguia dominar nenhum dos dois *travões* duros e empenados; o choque fora inevitável. Quanto iria pagar pelo estrago? Sentiu-se aliviado quando o mecânico lhe propôs comprar o automóvel *rebutado*. Nem pensou em discutir preço, queria livrar-se daquele pesadelo. Vendeu-o por alguns *vinténs* e sentiu-se feliz. Mais feliz ainda ficou o habilidoso comprador, que, *num abrir e fechar de olhos*, botou o carro *tinindo*, novo, *travões* devidamente engraxados, aptos a *brecar* a máquina em qualquer emergência, as correntes de transmissão das rodas traseiras também deslizando *de fazer gosto*. (GATTAI, 2009a, p. 15; grifos nossos)

O fragmento acima revela o tom prosaico da linguagem empregada em *Anarquistas*, com realce para o uso do léxico oriundo da comunicação cotidiana (*emburros*, *desacorçoado*). Dentre as palavras destacadas, podemos perceber algumas típicas do jargão popular (*rebutado*, *botar*), outras de caráter regional (*encalhado* no lugar de atolado, *travões*, no lugar de freios, *brecar* no lugar de frear), arcaísmo (*vinténs*), gíria (*tinindo*). Além dos exemplos mencionados, a autora emprega as expressões populares (*num abrir e fechar de olhos*, *de fazer gosto*). Todos os exemplos confirmam o fato de que as memórias são verbalizadas através da linguagem e esta é marcadamente situada no tempo e no espaço. Ao expressá-las por meio da linguagem, o indivíduo involuntariamente mostra que não está sozinho, mas inserido em dado contexto social e de interlocução.

Apesar de a escrita de si constituir-se a partir de um processo de interdiscursividade, é a expressão do sujeito que rememora a própria vida. Em vista disso, podemos considerar que a obra de Zélia Gattai é o espaço de representação da subjetividade e, como tal, é notório o debruçar-se sobre a própria interioridade emocional. Leonor Arfuch (2010), ao refletir sobre o papel das narrativas biográficas no contexto da contemporaneidade e ao vislumbrar os devires do espaço biográfico, chega à seguinte conclusão:

impor-se-á como tematização recorrente o ‘debruçar-se’ sobre a interioridade emocional e, desse modo, contrariando mais uma vez o clássico decoro burguês, virá à tona o mundo da afetividade e das paixões, não já em

virtude dos grandes assuntos, mas no detalhe mais nímio de sua domesticidade. (ARFUCH, 2010, p. 102-103)

Vale lembrar que nada está perdido na composição das memórias da escritora. Tudo passa a ser matéria do narrado e, portanto, objeto de análise e realce na construção da escrita de si. Isto posto, convém reafirmar que, ao reunir fragmentos da memória subjetiva e recorrer a episódios triviais para compor o tecido da obra, Zélia Gattai assume o papel de “cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Como assinala Huyssen (2000), “o problema não é resolvido pela simples oposição da memória séria à memória trivial, do modo como os historiadores algumas vezes opõem história e memória *tout court*, memória como uma coisa subjetiva e trivial, fora da qual o historiador constrói a realidade” (HUYSSSEN, 2000, p. 21). Afinal, a História é construída de micro-histórias. E a obra de Gattai é repleta de micro-histórias. Fiquemos com um exemplo extraído do capítulo intitulado CINEMA MUDO:

O cinema representava o ponto alto da nossa programação semanal. Próximo à nossa casa, único do bairro, o Cinema América oferecia todas as tardes as quintas-feiras uma ‘*soirée* das moças’, cobrando às senhoras e senhoritas apenas meia-entrada. [...].

O conjunto musical que acompanhava a exibição dos filmes compunha-se de três figuras: piano, violino e flauta. [...]. Os primeiros acordes do piano, do violino ou da flauta anunciavam ao público o gênero da fita a começar. Ninguém se enganava. As sessões eram iniciadas com um documentário ou o ‘natural’, como era chamado por todos, que mostrava os acontecimentos relevantes da semana. Nós, crianças, detestávamos o tal ‘natural’, e quando terminada, gritávamos em coro, numa só voz, num imenso suspiro de alívio: ‘Graças a Deus!’ Em geral, logo em seguida vinha a fita cômica. Morriamos de rir com os pastelões voando à procura do alvo, sempre acertando na cara do desprevenido. Os filmes de Carlitos fascinavam a meninada; torcíamos por ele quando, dono de artimanhas incríveis, derrotava seu rival, o imenso vilão. O frágil homenzinho de chapéu-coco e bengala acabava sempre por levar a melhor, conquistando as graças de sua formosa e a admiração das platéias. Aplaudíamos suas vitórias batendo palmas ensurdecedoras e gritando a plenos pulmões: ‘Aí, Carlitos!’, suspirando de pena ao ver escrita na tela a palavra ‘Fim’ (a primeira palavra, por sinal, que aprendi a ler). (GATTAI, 2009a, p. 30-31)

Na passagem acima, ao relembrar momentos de entretenimento compartilhados com a família, a narradora acaba realçando aspectos culturalmente marcados na história do cinema brasileiro – o sucesso do cinema mudo e dos filmes de Charlie Chaplin, que marcaram toda uma geração. Nesse retrospecto, por trás da reconstituição de uma memória familiar e afetiva, aparentemente sem importância, podemos acompanhar registros da memória cultural do país à época do narrado. Desse

modo, cai por terra a oposição e a hierarquização entre “memória séria” e “memória trivial”. Por meio de aparentes trivialidades, podem-se construir narrativas a “contrapelo” – como denomina Walter Benjamin (1994) – das Histórias monumentais. Sendo assim, as crônicas do cotidiano tecidas por Gattai não podem ser encaradas como banalização da História oficial. Aliás, traços de uma memória política estão entremeados nas narrativas que compõem um retrospecto das vivências em família, como será evidenciado mais à frente.

Por constituir-se escrita de si, é de se esperar, na composição da obra, a presença de imagens, frutos de evocações, que são peculiares ao indivíduo e, por isso, parecem integrar-se única e exclusivamente à memória pessoal. Para Halbwachs (2003), evocações assim revelam a imagem das coisas que só existem para o indivíduo que rememora; representam uma parte da lembrança que não se apoiaria em nenhuma memória coletiva³⁵. Eis a imagem de sonhos evocados pela narradora por meio das lembranças:

Para compensar meus pesadelos, eu tinha o privilégio de sonhar colorido. Esses sonhos coloridos não eram frequentes, porém eram lindos. Eles se passavam sempre em bosques e prados, em castelos de torres e candelabros, com felpudos tapetes azuis forrando os salões, meus pés afundando neles, sentindo a maciez de seda. Jamais encontrei, na vida real, azul igual ao dos meus sonhos. (GATTAI, 2009a, p. 73)

A imagem ilustrada revela o fenômeno mais insondável ou, pelo menos, que parece mais inapreensível do mundo do ser: o mundo dos sonhos, algo que brota involuntariamente do inconsciente de cada um. Portanto, reserva o lado particular das memórias de si, pois, em princípio, escapam à memória dos outros, tendo em vista que pertencem ao domínio da posse privada e, deste modo, assumem o caráter de “minhadade”, para falar com Ricoeur (2007)³⁶. Todavia, levando em conta que os sonhos eram compartilhados pela narradora de *Anarquistas* e pelos demais membros da família Gattai, vemos que o que é eminentemente particular passa a integrar a esfera coletiva, como reporta o fragmento a seguir: “Cada uma contava o seu sonho, mamãe interpretava” (GATTAI, 2009a, p. 73).

Como toda memória de infância, em *Anarquistas, graças a Deus*, a memória familiar constitui-se tema gerador da escrita. No entanto, em alguns momentos, a recuperação das memórias de família se torna memória política. Ao reunir fragmentos da memória subjetiva para recompor a história dos Gattai, a autora deixa à mostra fragmentos da história política do

³⁵ A esse respeito, Paul Ricoeur (2007) considera que Halbwachs (2003) contradiz a própria teoria, a partir da qual defende o caráter eminentemente coletivo da memória.

³⁶ Tal expressão encontra-se citada na primeira citação apresentada no item “Entre o público e o privado: espaços intercambiáveis”.

país. O tom de testemunho se faz ecoar em toda a narrativa. Como ressalta Maria Luiza Tucci Carneiro (2002): “Nas entrelinhas da memória, percebemos a dimensão sutil da ação repressiva do Estado republicano que, desde a sua criação em 1889, teve dificuldades para lidar com as diferenças, fossem elas étnicas ou políticas” (CARNEIRO, 2002, p. 56). No capítulo intitulado “FIM DA COLÔNIA CECÍLIA”, acompanhamos os entraves políticos enfrentados pelos imigrantes italianos – dentre eles, a família Gattai – que se instalaram em solo brasileiro com o intuito de fundar uma colônia socialista experimental, como também o fim de uma utopia:

– E foi assim que a família Gattai chegou ao Brasil. – Com essa frase papai dava por encerrada sua história.

[...]

Mas eu não estava ainda satisfeita, queria saber mais. O que havia acontecido à Colônia Cecília?

– Manteve-se ainda durante alguns anos, com grandes esforços e muito trabalho, mas resultou em nada, não pôde manter-se.

[...]

[...]. Tio Guerrando [...] pouco sabia sobre os motivos que levaram ao fracasso da experiência. De positivo mesmo, sabiam que muita gente desistira ao aparecerem as primeiras dificuldades. Outros idealistas, que foram chegando no decorrer do tempo para se incorporar à colônia, tampouco resistiram às péssimas condições nela reinantes. Alguns mais teimosos tiveram que arranjar emprego fora das terras, nas construções de estradas de ferro, para não morrer de fome. Mas tudo culminou com a intimação das autoridades republicanas que, não estando de acordo com a doação feita pelo imperador deposto, exigiam dos colonos que, ou comprassem as terras que ocupavam e pagassem os impostos atrasados ou as abandonassem. [...].

Os Gattai lá permaneceram dois anos, mais ou menos. O último a abandonar o barco, tempos depois, foi o comandante Córdias, ao ver-se impossibilitado de prosseguir sozinho na sua experiência. (GATTAI, 2009a, p. 186-187)

Conforme testemunho revelado a partir da evocação das memórias do tio Guerrando e da análise interpretativa da obra, na visão de Maria Luiza Tucci Carneiro (2002), a narrativa de Zélia Gattai expressa “a luta pela sobrevivência dos mais pobres e excluídos por sua cor, nacionalidade ou credo político” (CARNEIRO, 2002, p. 57). A fundação da Colônia Cecília no Brasil – descrita em detalhes em *Anarquistas, graças a Deus* – revela a luta dos imigrantes italianos pelos ideais libertários e a consequente derrocada de um sonho coletivo.

A identificação entre memória política e memória familiar no tecido da obra se faz sentir também no capítulo intitulado “VIZINHANÇA NOVA E ESTADO NOVO”, através

do qual a narradora focaliza a ação repressiva do Estado Novo contra aqueles que, de algum modo, representam uma ameaça ao sistema:

Seria exatamente com nosso vizinho, Luiz Apolônio, que iria defrontar-se, alguns anos mais tarde, na implantação do Estado Novo, em 1937, no cárcere, preso pela polícia política, acusado de ‘comunista perigoso’. Na época do Estado Novo, bastava uma denúncia ou simples suspeita para que uma casa de família fosse cercada por enorme aparato bélico, policiais apontando metralhadoras, os lares invadidos – a qualquer hora do dia ou da noite – por policiais armados, pais de família arrancados de seus leitos e arrastados para as masmorras, para o porão úmido e escuro da Delegacia da Ordem Política e Social, incomunicável. Foi o que aconteceu à minha família, foi o que aconteceu a meu pai. O chefe das ‘batidas’, o perito nos interrogatórios era nosso ex-vizinho Luiz Apolônio. Provas de acusação: armas – a velha espingarda de caça, pendurada em seu lugar de sempre, atrás da porta –, farto material subversivo, constituído pelos volumes de nossa pequena e manuseada biblioteca. Livros de Victor Hugo: *Os trabalhadores do mar*, *Os miseráveis*, *Notre-Dame de Paris*; Émile Zola: *Acuso!*, *Thereza Raquin*, *Germinal*; de Pietro Guóri, *Dramas anarquistas*, relíquias sagradas de dona Angelina – com a agravante de serem todas encadernadas em vermelho, encadernações bastante desbotadas pelo tempo, mas na cor proibida; e o precioso arquivo de mamãe, guardado cuidadosamente, durante anos a fio, debaixo do colchão: artigos políticos, notícias ilustradas sobre prisões e expulsões do país de conhecidos e amigos, entre os quais o velho Oresti Ristori, enviado para as prisões de Mussolini, onde morreu. (GATTAI, 2009a, p. 283-284)

Além dos trechos citados, a memória familiar aparece associada à memória política na apresentação de um “objeto biográfico”, o quadro anarquista que ficava fixado na parede da sala dos Gattai. Conforme acepção de Ecléa Bosi (2003): “Cada um desses objetos [biográficos] representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador” (BOSI, 2003, p. 26). Assim era o quadro do senhor Ernesto Gattai, um objeto pelo qual tinha apreço inestimável e que sintetizava os ideais anarquistas e libertários com os quais comungava. Eis a descrição do quadro:

– Irmão Frederico, repare aqui, no lado direito desse quadro, o padre de pé segurando um punhal sujo de sangue...

A figura do padre em questão era aterradora: chapéu de abas largas enterrado até os olhos, dentes enormes e separados, a baba a escorrer-lhe da boca, o punhal semi-escondido, a lâmina voltada para cima, o sangue deslizando. Atrás do padre, várias crianças de luto, chorando.

Seu Ernesto explicou ao irmão Frederico, com a maior sem-cerimônia, que o grupo representava a Santa Inquisição e suas vítimas. Prossequindo, indicava com o dedo:

– Agora, no lado esquerdo, o senhor está vendo? Todos esses mortos e feridos, amontoados em meio dos escombros? Essa cena significa o horror da guerra! E aqui, acima da guerra – continuava papai –, repare na tocha

vermelha empunhada pela mulher, a tocha vermelha de fogo a iluminar a parte superior do quadro, a paisagem distante. Pois essa tocha é, irmão Frederico, nada mais, nada menos do que o ideal anarquista iluminando o mundo! E essa mulher nua de cabelos longos até o chão, bem no centro do quadro, de braços abertos, segurando em cada mão um pedaço de corrente partida, é a verdade que um dia restituirá a liberdade a todos os povos rompendo as correntes da escravidão!

A essa altura dos acontecimentos, papai emocionou-se, pescoço e rosto ficaram arrepiados. [...]. (GATTAI, 2009a, p. 196)

Pelo exemplo citado, é visível o entrelaçamento de memórias pessoal, afetiva, social e política. Ao apresentar o quadro pelo olhar e conforme interpretação do pai, a narradora não se furta a registrar as impressões pessoais e a sensação de terror diante da imagem que se coloca à frente dos olhos: “A figura do padre em questão era aterradora”: “dentes enormes e separados”, “a baba a escorrer-lhe pela boca”, “a lâmina voltada para cima”, “o sangue deslizando”. Em paralelo, fica registrada a ligação afetiva e a reação emotiva do pai diante da cena apresentada. Por esse ponto de vista, diríamos que o trecho destacado apresenta traços de uma memória individual. No entanto, não podemos desconsiderar o fato de que tal registro revela a concepção ideológica de um grupo de livres anarquistas, antifascistas e anticlericais que se opunham aos regimes totalizadores, em particular ao regime republicano. Vemos nesse exemplo os rastros de memória social atrelada à memória familiar e afetiva.

O registro da memória social e política salta aos olhos nos últimos fragmentos citados em relação ao fim da Colônia Cecília, à prisão de Ernesto Gattai durante o Estado Novo e à descrição do quadro anarquista. Porém, por trás de uma memória coletiva, há o olhar e o ponto de vista de quem narra os fatos. Nesse caso, nunca é demais salientar que as fronteiras entre o individual e o social estão borradas na construção narrativa de *Anarquistas, graças a Deus*. Isso significa que a leitura e o entendimento da obra não devem ser feitos a partir de pontos fixos, mas de espaços intercambiáveis.

2.2.2 E o que dizer de *O menino grapiúna*?

[O] homem se caracteriza essencialmente por seu grau de integração no tecido das relações sociais.
(J-MICHEL ALEXANDRE)

[O] vivido por alguém em particular vai naturalmente para além do autobiográfico, a fim de envolver identidades coletivas e sentidos compartilhados. Mas também se dá, aqui e ali, uma volta, frequentemente nostálgica, para o tempo cotidiano, os costumes, o traçado de histórias singulares, grupais, geracionais, a afirmação de novos mitos fundacionais e

políticas de identidade. Nessa virada, há uma notável revitalização da história oral.
(LEONOR ARFUCH)

Conforme assinalado nas considerações iniciais da segunda parte deste capítulo, *O menino grapiúna* deve ser lido palmilhando, página a página, o trânsito entre memória individual e coletiva, isto é, acompanhando a íntima e, por vezes, indiscernível relação entre o pessoal e o social. Entretanto, a julgar pela capa (Ver figura 1), podemos pensar, *a priori*, que o livro reporta a memória individual d’*O menino grapiúna*. Isto porque, como sabemos, a figura traz, na base do quadrante esquerdo, imagens sobrepostas de dois Amados: em primeiro plano, a imagem do adulto (o memorialista), responsável pela narração dos fatos vividos durante a infância, e, por trás desta, a representação do menino (alvo das lembranças do narrador-adulto). Todavia, considerando a ilustração do pé de cacau ao fundo da cena, imaginamos que a obra remonta a memória coletiva de um passado de glórias e conflitos da “nação grapiúna”, quando o cacau era considerado o “fruto de ouro”. Podemos elocubrar ainda que a ilustração une a memória individual à coletiva, pois introduz o relato de experiências pessoais que tem como pano de fundo a formação da “civilização cacauera” e de uma identidade regional. Com base no quadro exposto, endossamos a epígrafe supracitada, segundo a qual “o vivido por alguém em particular vai naturalmente para além do autobiográfico, a fim de envolver identidades coletivas e sentidos compartilhados” (ARFUCH, 2010, p. 106).

É sabido que a capa de um livro constitui-se a porta de entrada para a leitura, à medida em que suscita as primeiras impressões e elocubrações sobre o texto. Normalmente – com exceção dos livros que apresentam sobrecapa e caixa protetora –, a capa é o cartão de visita do livro, a primeira manifestação de caráter semiótico apresentada à recepção do leitor. Como é próprio dos recursos paratextuais, e sendo um desses recursos, “ocupa um lugar privilegiado de uma pragmática e uma estratégia, de uma influência sobre o público [...] – está a serviço de uma melhor recepção para o texto e uma leitura mais pertinente do mesmo (mais pertinente, é claro, aos olhos do autor e seus aliados)” (GENETTE, 2001, p. 2; tradução nossa)³⁷. Convém ressaltar, conforme assinala Genette (2001), que alguns itens contidos na

³⁷ A passagem a seguir apresenta textualmente o pensamento de Gerard Genette (2001) acerca dos paratextos, nos quais se inclui a capa:

Indeed, this fringe, always the conveyor of a commentary that is authorial or more or less legitimated by the author, constitutes a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that – whether well or

capa guardam um carácter autoral, enquanto outros são de responsabilidade da editora. De um modo ou de outro, permitem o levantamento de hipóteses prévias sobre o conteúdo da obra.

A despeito dos elementos da capa, chamamos atenção ainda para o título que, em certa medida, contempla o entrelaçamento das memórias pessoal e regional perceptível na tessitura da trama. Para o leitor que já tomou contato com a narrativa, é fácil perceber, por intermédio do título, que não se trata de quaisquer memórias, mas das memórias d’*O menino grapiúna* – o narrador-personagem –, portanto reservam marcas da subjetividade de quem narra o conteúdo do vivido. Por sua vez, o adjetivo “grapiúna” remete não só à naturalidade do protagonista das próprias recordações, como também é um termo que designa e qualifica os coativos ou moradores da região sul da Bahia. Nesse sentido, entendemos que, por ser a origem do menino “grapiúna”, as respectivas memórias carregam valores e costumes próprios da região em que habita à época do narrado, havendo assim um entrelaçamento de recordações individuais e coletivas.

Ao adentrar as páginas do livro e tomar contato com a trama, notamos que as memórias do menino parecem não se descolar da memória coletiva. Ao recompor os quadros da infância ambientados no sul da Bahia, Jorge Amado expõe a galeria do vivido elegendo como imagem primeira a saga do desbravamento de terra e da conquista do chão onde se plantara o “fruto de ouro” que dera origem à “civilização grapiúna”. Desse contexto, o narrador registra dramas rotineiros vivenciados em tenra idade. Ao analisar os romances amadianos a partir da temática sobre a região do cacau, André Rosa Ribeiro (2007) observa que:

O autor retrata a saga dos pioneiros do plantio do cacau, construtores de uma civilização forjada no processo da ocupação violenta da terra, em que o fenômeno da morte permeia as tramas e os destinos das suas principais personagens, dando as mesmas características sociais e culturais que visam identificar o homem grapiúna. (RIBEIRO, 2007, p. 1).

A esse respeito, asseveramos que o mesmo ocorre na narrativa de *O menino grapiúna*. Por meio das memórias de infância, Amado reconstrói e atualiza o passado “heróico”

poorly understood and achieved – it at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies). (GENETTE, 2001, p. 2; grifos do autor)

Para Genette (2001), todos os elementos paratextuais são importantes para a compreensão do pacto de leitura de um livro. Considerando a relevância dos paratextos para o entendimento do projeto de escritura de Gattai e Amado é que, ao longo da tese, propomo-nos analisar a constituição, a relevância e a funcionalidade desses elementos nas obras analisadas.

marcado por lutas sangrentas e consequentes conquistas de terras para o plantio do cacau na região sul da Bahia. Segundo o relato do narrador- personagem:

A luta pela posse das matas, terra de ninguém, se alastrava nas tocaias, nas trincas políticas, nos encontros de jagunços no sul do Estado da Bahia; negociavam-se animais, armas e a vida humana. Em busca do El-Dorado, onde o dinheiro era cama de gato, chegava a mão-de-obra, vinda do alto sertão das secas ou do Sergipe da pobreza e da falta de trabalho – *os alugados*, os bons de foice e enxada e os bons de pontaria. Pagos numa tabela alta, os jagunços de tiro certo tinham regalias. As cruces demarcavam os caminhos do alardeado progresso da região, os cadáveres estrumavam os cacauais. (AMADO, 2006, p. 5-6; grifo do autor)

É no rastro de sangue e por meio de desmandos sociais, políticos e econômicos que se constrói a fortuna nas terras do cacau e se forja a “civilização grapiúna”. Nada disso passa despercebido na narrativa de Jorge Amado: o temor dos jagunços (assassinos sanguinários), o poder dos coronéis, aliado às forças políticas da região e à ação violenta da polícia em favor da conquista de cada palmo de chão, tudo é relatado por meio das automemoriografias de Amado. A narração da epopeia cacauera se constrói mediante a seleção de experiências pessoais vividas no contexto da infância, as quais são redimensionadas, conforme a visão singular e subjetiva do escritor, para compor o imaginário regional e recriar a memória coletiva. No processo de construção de uma escrita de cunho pessoal e social, personagens anônimos e brutalizados pelas práticas de violência ganham visibilidade e humanidade aos olhos do narrador, o que é possível perceber mediante certo lirismo na expressão e envolvimento afetivo que dá o tom da narrativa. Eis alguns exemplos:

1. A quem mais admirava senão Argemiro, de temerária fama, ou a Honório, um gigante negro que se repete nos meus livros, a partir de *Cacau*? Diante de Honório, todos tremiam, constava que já liquidara não sei quantos, posso garantir que era uma bondade sem limites, de uma delicadeza sem igual. (AMADO, 2006, p. 4-5)

2. OS SOLDADOS DA POLÍCIA MILITAR DESEMBARCARAM (sic) em Ilhéus sob o comando de um coronel cujas credenciais eram a violência e a crueldade com que *pacificara* o sertão. Vinha com ordens terminantes de acabar com o cangaço na zona do cacau. Em verdade, por detrás da súbita decisão moralizadora do governo do estado escondiam-se razões políticas. O coronel e seus soldados não pretendiam fazer prisioneiros. As informações sobre a ação da brigada não deixavam dúvidas acerca da maneira de agir do coronel. Não adiantava render-se, entregar-se: a justiça sumária ditava a sentença na hora.

Entre os adversários mais visados encontrava-se José Nique, temido clavinote a serviço da oposição. Suas terras limitavam com as de meu pai. Os soldados da Briosa cercaram os domínios do negro orgulhoso e insolente.

Atento às conversas, aos comentários na casa-grande e nas casas de trabalhadores, o menino soube das ameaças a seu amigo José Nique. Gostava do vizinho, cuja extensa crônica de chefe de assaltos e mortes não impedia que, de volta das viagens à Bahia e ao Rio (ia à capital do país pelo menos uma vez por ano para refazer seu guarda-roupa), lhe trouxesse um brinquedo caro, estrangeiro. O menino viveu dias de alarme, à escuta para recolher notícias. Os trabalhadores apostavam: José Nique conseguiria escapar com vida?

Soube do encontro, numa trilha próxima à mata, do comandante da Polícia Militar e do chefe de jagunços. *Teje preso!*, gritou o militar para José Nique, disparando a arma ao mesmo tempo, atirando para matar. [...]. (AMADO, 2006, p. 101-102; grifos do autor)

Assim como nas obras romanescas, a exemplo de *Cacau* (1933), *Terras do Sem Fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Gabriela, cravo e canela* (1958), na obra autobiográfica, “Amado comp[õe] a saga de pequenos proprietários, trabalhadores miseráveis, jagunços sanguinários e poderosos coronéis que mataram e morreram na disputa violenta dos pedaços de terra” (RIBEIRO, 2007, p. 4). Dentre os pioneiros, fundadores da “civilização do cacau”, destaca-se a figura de João Amado de Farias, pai do autor, grande desbravador de terras. Na narrativa de *O menino grapiúna*, isso fica evidente quando o narrador declara:

Rapazola, meu pai abandonara a cidade sergipana de Estância, civilizada e decadente, para a aventura do desbravamento do sul da Bahia, para implantar com tantos outros participantes da saga desmedida, a civilização do cacau, forjar a nação grapiúna – a uns quilômetros de Ferradas, nos limites de Ilhéus e Itabuna, ergue-se hoje uma universidade com milhares de alunos. (AMADO, 2006, p. 7)

Com esta declaração, Amado apresenta a imagem do sertanejo sergipano, elemento formador da “nação grapiúna”. “Nas páginas de *O menino grapiúna*, onde pequenas lembranças revestem-se de literatura, estão delineados os temas da sociedade regional e um certo orgulho das origens sociais da sua família” (RIBEIRO, 2007, p. 6). Não obstante, ao destacar a figura do pai como um dos ícones da saga do desbravamento, o escritor não perde de vista os percalços da conquista da terra do cacau, o que torna o feito ainda mais heróico, como observamos no fragmento a seguir:

Os pais arruinados, perdidas as terras e as roças de cacau, cortam e preparam couro para tamancos. [...].

O desbravador de terras, o plantador de cacau, corta o couro, fabrica tamancos, mas seu único objetivo é economizar algum dinheiro para novamente partir rumo às matas bravias, abrir caminhos, plantar roças de cacau. Era curto o tempo de praia e ventania, de coqueiros e canoas e lua cheia, distante das covas rasas nas encruzilhadas, dos tiroteios no meio da noite.

Não vai demorar a volta do menino à casa de fazenda, não mais em Ferradas; agora será na Tararanga, para as bandas do Sequeiro do Espinho onde, na lama das picadas, sob os pés dos jagunços e os cascos das tropas de burros carregando sacos de cacau, nascia o povoado que se chamou Pirangi, hoje cidade de Itajuípe. Um tempo de gestação de cidades. (AMADO, 2006, p. 27)

Por meio dos relatos de infância, o escritor reinventa a memória identitária da região cacaeira e confere caráter mítico à narrativa, aproximando o factual e o imaginário de uma coletividade. Com esse procedimento narrativo, Amado remonta as próprias origens, unindo memória individual e coletiva. Como se vê, todo um cenário social ambiente e alimenta as reminiscências d'*O menino grapiúna*. Reunindo ingredientes extraídos da vida pessoal e familiar, como também dos costumes e da vida social na região cacaeira, o autor compõe uma narrativa comum de identidade e, deste modo, cria uma mística especial no imaginário popular acerca das terras onde floresceu o “fruto de ouro”.³⁸

Diante do exposto, podemos considerar que as memórias de Jorge Amado resultam em obra de reafirmação do mito fundador da “nação grapiúna” erigido pelo mesmo Amado nas obras romanescas. E, como é próprio do mito fundador, se considerada a acepção etimológica do termo, conforme destaca Marilena Chauí (2004), o que lemos nas páginas de *O menino grapiúna* é a “narração pública de feitos lendários” (CHAUÍ, 2004, p. 9), uma espécie de fabulação – guardado o caráter factual da história – acerca das origens da “civilização do cacau”. Sabemos que, a partir da segunda obra – *Cacau* –, Amado lastreia uma literatura de fundação que busca no passado as origens e a fixação da identidade grapiúna. “A literatura amadiana, em termos simbólicos, instaura uma ordem de sentidos, pois cria uma tradição em um processo de resignificação do passado” (RIBEIRO, 2007, p. 2). No primeiro livro de memórias, o autor procede à rememoração da vida e da obra, como também do mito fundador³⁹ que ele presentifica. A história contada passa por um filtro que busca ativar um passado distante, situado à época da infância, através da memória que atualiza o mito de origem e estabelece vínculo implícito com o passado que não cessa nunca de ser presente; e, portanto, conforme Marilena Chauí (2004), “se mantém vivo presente no curso do tempo, [...] algo tido como perene (quase eterno) que traveja e sustenta o curso temporal e lhe dá sentido” (CHAUÍ, 2004, p. 9). Fica patente nesse jogo entre temporalidades a marca da “memória-

³⁸ Caberia então perguntar até que ponto uma narrativa que se pretende autobiográfica se reveste de ficcionalidade. Conforme mencionado, a resposta a essa inquietação será postergada até o quarto capítulo.

³⁹ Na acepção de Marilena Chauí, “[u]m mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (CHAUÍ, 2004, p. 9; grifos da autora).

duração”, pois, ao convocar fato paradigmático do passado, o narrador produz a sensação de que tal fato perdura no presente. Sendo assim, o esforço de conservação do mito não sinaliza apenas retorno ao passado, mas inserção no presente a partir de uma ideologia conservadora. Com esse feito, Jorge Amado acaba por referendar a memória regional, transformando-a em totem (objeto de veneração e culto). Ao que cremos, o escritor busca nas origens da “nação grapiúna” um meio de remontar à própria origem e apreender uma “essência” para delinear o próprio perfil identitário. E, nesse caso, as memórias pessoais e regionais se imbricam. Aliás, no processo de reconstituir a memória coletiva da “civilização cacauqueira”, a memória pessoal vem à tona, unindo temporalidades distintas: o passado, o “futuro do pretérito” (entendido pelo viés dos acontecimentos futuros em relação a fatos sucedidos) e o presente da enunciação, que traz a voz do narrador onisciente, o qual conhece o desenrolar dos fatos e, por isso, os reporta. Tal cruzamento de temporalidades é plenamente perceptível na construção narrativa do episódio citado acerca da “saga” e trajetória do senhor João Amado que culminam no nascimento do povoado de Pirangi – atual cidade de Itajuípe, situada na zona do cacau – e no surgimento de riquezas para a região (p. 79). Na tessitura do relato, o vínculo narrativo com o passado tem consequências presentes na configuração do imaginário regional, evidenciando aí o potencial simbólico do “mito fundador” da “civilização cacauqueira”. Através da obra amadiana, como discorre Lurdes Bertol Rocha (2011), o cacau passa a ser visto como o “signo da fortuna, do ouro, da vida fácil no imaginário regional, mas também era o responsável pelos desmandos sociais, políticos e econômicos” (ROCHA, 2011, p. 29). Como adverte a pesquisadora: “Atualmente, o cacau não é mais uma semente plantada em terras regadas pelo sangue de jagunços, coronéis, advogados do caxixe, mas continua vivo no imaginário como um mito” (ROCHA, 2011, p. 29). Desse modo, concordamos com Halbwachs (2003) que lembrar é trabalho, pois essa atividade de reelaboração das lembranças só tem sentido caso tenha uma função. “Nesta tarefa particular de seleção das lembranças realiza-se a narrativa que conta o passado, com a vigilância e valores presentes do ser que lembra e escreve” (MENDES, 2002, p. 74-75). Significa dizer que “[o] olhar não está desprovido do pensamento presente, ao narrar o passado a consciência atual e a história de leitura intercalam-se, produzindo imagens e significados para a vida presente” (MENDES, 2002, p. 88).

A escritura memorialística de Jorge Amado – comparada ao estudo analítico realizado por Leonor Arfuch (2010) acerca do “espaço biográfico” – marca uma tendência própria dos gêneros que compõem tal espaço: constitui-se pela busca “de autoindagação genealógica ou de ‘invenção da tradição’ (Hobsbawn), de autocriação ou de restauração das memórias

coletivas” (ARFUCH, 2010, p. 102). “[O] desafio é justamente achar uma voz autobiográfica *em seus acentos coletivos* – que possa dar sentido a um mito de origem, a uma genealogia, a um devir – e defender, portanto, alguma condição de existência” (ARFUCH, 2010, p. 101; grifo da autora). Essa “voz autobiográfica” que ecoa por traz dos relevos coletivos da narrativa e dá sentido ao mito fundador da identidade grapiúna está amparada nos relatos que compõem a saga da família Amado, inclusive os que contam com o testemunho de dona Eulália, a mãe de Jorge Amado, e tornam verossímeis os relatos de infância, conforme discorrido neste estudo, na seção intitulada “Imagens de si em retrospecto: as aventuras do menino grapiúna”. Como sabemos, é difícil recuperar as memórias da primeira infância, a não ser pelo testemunho dos outros ou pelos fragmentos que lampejam e brotam na esfera do consciente ou inconsciente, ajudando a compor visões do passado. À luz das reflexões feitas por Maurice Halbwachs (2003), entendemos que o caráter lacunar da memória nos primeiros anos de vida decorre dos fatores por ele mencionados:

Não nos lembramos de nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social. [...]. Imagino o acontecimento, mas é provável que não seja uma lembrança direta, apenas a lembrança da imagem que formei daquilo há muito tempo, na época das primeiras descrições que me fizeram do fato. (HALBWACHS, 2003, p. 43)

Dessa forma, conforme ressalta Halbwachs (2003), “é porque podemos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes de recordá-las a qualquer momento e quando o desejamos” (HALBWACHS, 2003, p. 67). O processo de consolidação das próprias memórias ocorre por etapas e depende, inicialmente, daquilo que se ouve dos outros. Isto, refrisamos, é o que depreendemos do raciocínio de Paul Ricoeur (2007):

Do papel do testemunho dos outros na recordação da lembrança passa-se assim gradativamente aos papéis das lembranças que temos enquanto membros de um grupo; elas exigem de nós um deslocamento de ponto de vista do qual somos eminentemente capazes. Temos, assim, acesso a acontecimentos reconstruídos para nós por outros que não nós. Portanto, é por seu lugar num conjunto que os outros se definem. (RICOEUR, 2007, p. 131)

Assim, não podemos desconsiderar o relevante papel exercido pela mãe de Jorge Amado em auxílio à rememoração dos fatos vivenciados na infância d’*O menino grapiúna*. Conforme sinaliza André Luís Rosa Ribeiro (2007):

Essas lembranças auditivas serão um pano de fundo para a idealização do mundo grapiúna e dos valores que o cercam. Lembranças de um ambiente marcado pela oralidade dos acontecimentos transmitidos por parentes e amigos. (RIBEIRO, 2007, p. 6)

Pelo testemunho de dona Eulália, o leitor pode acompanhar os diversos acontecimentos que dão sustentação às “auto”/“alter”memoriografias⁴⁰ de Jorge Amado, como, por exemplo, os reveses no processo de conquista de territórios e construção da sociedade cacauera:

A enchente do rio Cachoeira, nos começos de 1914, levou plantações, casa, chiqueiro, a vaca, os burros e as cabras. Fugitivos, meus pais chegaram ao povoado com a roupa do corpo, carregando o menino. Em Ferradas, já não havia onde recolher tantos foragidos, fomos enviados para o lazaretto, habitualmente reservado aos leprosos e bexigosos, transformado em abrigo para as vítimas da cheia. Levaram o chão de cimento com umas poucas latas de água, *recordava minha mãe*. Outros recursos não existiam, nem remédios, nem enfermeiras ou médicos – eram as terras do sem fim. (AMADO, 2006, p. 14; grifo nosso)

Amparado no testemunho da mãe, o narrador depõe sobre o que viu e, até mesmo, sobre o que não viu ou não guarda nítida lembrança, mas que formara uma imagem com base naquilo que ouvira contar. Nesse sentido, o sujeito das recordações não é autossuficiente, isto é, não tem o domínio total sobre o conteúdo das lembranças. Estas, muitas vezes, estão amparadas na experiência, no testemunho e na memória oral dos mais velhos. Em concordância com o ponto de vista de Paul Ricoeur (2007), afirmamos que:

É essencialmente no caminho da recordação e do reconhecimento, esses dois fenômenos mnemônicos maiores de nossa tipologia da lembrança, que nos deparamos com a memória dos outros. Nesse contexto, o testemunho não é considerado enquanto proferido por alguém para ser colhido por outro, mas enquanto recebido por mim de outro a título de informação sobre o passado. A esse respeito, as primeiras lembranças encontradas nesse caminho são as lembranças compartilhadas, as lembranças comuns (as que Casey agrupa sobre a denominação ‘Reminiscing’). Elas nos permitem afirmar “que, na realidade, nunca estamos sozinhos”. (RICOEUR, 2007, p. 131)

Em outras palavras, citando Halbwachs (2003), significa dizer que:

Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudam a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto

⁴⁰ O emprego do termo “auto”/“alter”memoriografias se justifica pelo fato de as memórias d’*O menino grapiúna* trazerem marcas da alteridade, isto é, do outro social com o qual divide as lembranças do passado.

para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua fluência e encontro em mim muitas das idéias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas. (HALBWACHS, 2003, p. 31)

Não podemos negar o inestimável papel do testemunho de outrem na constituição das memórias de infância. É inegável a contribuição dada por Maurice Halbwachs (2003) e Paul Ricoeur (2007) para os estudos da memória por considerarem – reservadas as singularidades de cada abordagem – que o arquivo de lembranças do indivíduo guarda registros de uma coletividade. Bom lembrar, como adverte Ricoeur (2007), a hipótese segundo a qual há uma “constituição distinta, porém mútua e cruzada, da memória individual e da coletiva” (RICOEUR, 2007, p. 107). Isto porque as memórias do indivíduo não se desvinculam do grupo social ao qual ele pertence, como aposta Halbwachs (2003). De todo modo, o próprio Halbwachs (2003) reconhece que existe um modo particular de evocar as lembranças do passado, o que, na acepção de Ricoeur (2007), recebe a denominação de “minhadade”. O autor de *A memória coletiva* considera ainda que o arquivo de recordações coletivas não dá conta de abarcar todas as lembranças do indivíduo e talvez por isso a memória coletiva “não explique por si a evocação de qualquer lembrança” (HALBWACHS, 2003, p. 42). É nesse ponto que consideramos a validade da teoria de Bergson (2010) sobre a memória, por considerá-la uma faculdade inerente ao indivíduo, o qual é responsável por trazê-la à tona enquanto representação ou ação – ainda que a partir do testemunho de outrem, cabe advertir em acréscimo às considerações de Henri Bergson (2010). Essa digressão permite voltar ao ponto de discussão deixado para trás, a saber: o estatuto conferido às memórias do narrador-personagem em *O menino grapiúna*. Conforme discutido, na base das memórias de infância na obra em análise, percebemos o entrelaçamento entre o individual e o social, o eu e o outro, havendo momentos em que a ênfase pode estar na subjetividade ou na alteridade, conforme o ponto de vista daquele que rememora ou o ângulo de mirada da recepção, embora seja difícil delimitar as fronteiras que separam tais instâncias, como na narração do surto de varíola que acometera a população da região grapiúna por volta de 1918, da qual Jorge Amado, ainda infante, fora testemunha passiva:

Macabra visão de infância a me fazer estremecer até hoje: os bexigosos, metidos em sacos de anagem, sendo levados para o lazareto, carregados pelos miraculados, ou seja, por aqueles que, havendo contraído a varíola e tendo escapado com vida, tornaram-se imunes ao contágio. Caminhando lado a lado com a morte, incorporado ao reduzido grupo de familiares, acompanhei de longe o transporte de um colega de escola primária até que o

carregador, com o saco às costas, desapareceu no caminho, nos limites da cidade. A bexiga e os bexigosos povoam meus livros, vão comigo pela vida afóra (AMADO, 2006, p. 20)

Nesse trecho, observamos nitidamente a confluência entre *reflexividade* e *mundanidade*, termos cunhados por Ricoeur (2007). Ao recordar o surto de varíola, o narrador-personagem registra as impressões pessoais acerca do fato, demonstrando o quanto sentiu-se e sente-se impactado diante do que presenciara no passado: “Macabra visão de infância a me fazer estremecer até hoje”.⁴¹ Eis um ato de *reflexividade* – recordação própria que tem como filtro a subjetividade na percepção dos acontecimentos. Em meio às recordações do menino, ficam evidentes questões sociais. A depender do ângulo de percepção, podemos ter uma interpretação diferenciada acerca das memórias reportadas. A julgar pelo uso proeminente da primeira pessoa, podemos considerar que a memória individual ganha relevo no episódio mencionado. Todavia, levando em conta que o narrado reporta um surto epidêmico que vitimou grande parte da população da região cacaeira, pensamos tratar-se da exposição da memória social de uma localidade e, sendo assim, consideramos que a narrativa carrega elementos de *mundanidade*. Seja qual for a interpretação que seja dada, os registros da memória pessoal não apagam o caráter social do relato, como também este não anula as marcas da subjetividade presentes no conteúdo do vivido e recordado. O fato é que, ao revisitar os “lugares da memória” e reconstituir acontecimentos socialmente marcados, o narrador os transforma em capital cultural íntimo e *modus operandi* da escrita de si (e do outro).

Ao analisar os quadros constitutivos da memória estudados por Maurice Halbwachs (2003) em relação à tese da “intuição sensível”, Paul Ricoeur (2007) põe em destaque o argumento de Halbwachs (2003) segundo o qual “quando não fazemos mais parte do grupo na memória do qual tal lembrança se conserva, nossa própria memória se esvai por falta de apoios externos” (HALBWACHS, 2003 *apud* RICOEUR, 2007, p. 31). A esse respeito, o próprio autor de *A memória coletiva* questiona:

Como poderia ser diferente, se já não existem as influências exteriores que as determinavam ao se cruzarem? Mais precisamente, ela só guarda alguma realidade virtual na medida em que permanecemos sob a influência combinada desses ambientes, na medida em que estamos sujeitos a nos encontrar nas mesmas condições sociais complexas que outrora a originaram. (HALBWACHS, 2003, p. 59)

⁴¹ Em *O menino grapiúna*, percebemos o esforço por lembrar – fixar uma imagem -, pondo em ação processo de repetição, o reviver pela memória presentificada, que é própria da “memória-duração”.

Se tomado o último fragmento citado de *O menino grapiúna*, concluímos que tal argumento não se aplica. As recordações da peste de varíola anteriormente referendadas são elucidativas de que nem sempre a memória de fatos vivenciados se estanca na ausência dos membros envolvidos nos acontecimentos ou, até mesmo, com o distanciamento temporal. Nem sempre a memória necessita de suportes externos: testemunhas, retorno ao local da ocorrência etc. Existem fatos tão impactantes na vida do indivíduo que se constituem verdadeira “memória-acontecimento” e, em razão disso, não são esquecidos. E o próprio Halbwachs (2003) é quem explica de fato como a intuição sensível faz ressurgirem as memórias de episódios que ficaram para trás no tempo. Conforme o raciocínio do estudioso, isso acontece

porque em alguma parte de nós mesmos permanecemos em contato com as forças que a produziram, ainda que estas já não estejam materialmente presentes e sentimos que nos seria possível, fazendo o necessário esforço, remontando o suficiente nessa ou naquela corrente de pensamento coletivo em que ainda estamos envolvidos. (HALBWACHS, 2003, p. 59)

Daí resulta o esforço de memória ou a “memória-ação”⁴², que escava nos escombros do passado imagens significativas da infância, as quais conferem significado especial à escrita de si e unem o indivíduo que narra às próprias experiências de uma coletividade. Apesar do entrecruzamento de memórias individual e coletiva, na trama de *O menino grapiúna*, é possível apreender lampejos de recordação vinculadas à memória pessoal daquele que narra a matéria do vivido. São evocações simples que, por guardarem a intimidade de Amado à época da infância, reservam o lado particular das memórias de si e são “inconfessáveis”, portanto, mantidas em segredo até certo ponto da vida, quando o narrador adulto, ao trazê-las à tona, decide que não haverá mais problemas em publicá-las. Tal fato se evidencia no capítulo oito, quando o narrador põe o leitor a par das visitas do menino às “casas de mulher-dama”:

Enquanto esperava, o menino ia de mão em mão, de ternura em ternura, de afago em afago, de rapariga em rapariga, cada qual mais maternal. Recordo a figura de Laura, os cabelos longos, o rosto macilento – sabia histórias de lobisomens, cantava cantigas de ninar.
– Não diga a dona Eulália ou ao coronel que a gente esteve aqui... – recomendava Argemiro, suplicava Honório. Se os pais soubessem, o mundo viria abaixo.

⁴² Quando empregamos “memória-ação” nesse contexto, não estamos empregando nos termos de Bergson (2010). Deste modo, não estamos nos referindo à memória-hábito, mas à memória-representação, que, para nós, também pode ser convertida em ação.

Como contar, se aquele segredo de homens era um orgulho do menino? Não podia traí-lo nem correr o risco de perder a comovida ternura, o puro carinho das mulheres, bens por demais preciosos. (AMADO, 2006, p. 54-55; grifos nossos)

Por esse prisma, elocubramos – a partir da tese geralmente aceita e amplamente divulgada por Bergson (2010), conforme lembra Halbwachs (2003) – que:

É mais comum considerar-se a memória uma faculdade propriamente individual – ou seja, que aparece numa consciência reduzida a seus únicos recursos, isolada dos outros, e capaz de evocar, por vontade ou por acaso, os estados pelos quais passou antes (HALBWACHS, 2003, p. 76).

Contudo, apoiando-nos nas concepções de Halbwachs (2003), é preciso considerar que as recordações pessoais estão situadas em determinado tempo e espaço. Ademais, estão amparadas no grupo ao qual o indivíduo que recorda estava vinculado à época do narrado. Sendo assim, os episódios reportados na citação acima não se constituem possessão privada do narrador, posto que, embora tenham um caráter particular, não ocorrerem de forma isolada, mas na presença e com a cumplicidade de outros indivíduos. Apesar disso, em certa medida, compõem o arquivo da memória insondável, se levado em conta o fato de que reportam um pacto mantido em segredo pelo “menino grapiúna” e, por isso, não revelado aos pais à época do acontecido. O episódio referendado configura-se como um “resíduo de memória” – nos termos de Halbwachs (2003) – que brota na narrativa no presente da enunciação.

Esses são alguns aspectos para pensar a configuração mnemônica de *O menino grapiúna*.

2.2.3 Uma relação em palimpsesto

*A memória não é totalmente coletiva,
nem tampouco totalmente individual.
A consideração do poder de agência dos indivíduos
nos permite observar a articulação entre indivíduo e sociedade,
ação e estrutura, numa dialética que evidencia
que os planos micro e macro-sociológicos são complementares
e não podem ser entendidos de modo isolado.
(FÁBIO DANIEL RIOS)*

A propósito do que fora discutido ao longo da segunda parte deste capítulo, asseveramos que a relação entre memória individual e memória coletiva na composição dos

relatos de infância de Zélia Gattai e Jorge Amado funciona como uma espécie de palimpsesto. Para melhor entender essa relação, convém citar conceito, tal como apresentado por Gérard Genette (2006) e Rosemary Arroyo (1992)⁴³: “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não esconde de fato, de que modo pode tê-la por transparência, o antigo e o novo” (GENETTE, 2006, s.p.). Arroyo, retomando o conceito normalmente encontrado nos dicionários, assim o registra:

Segundo os dicionários, o substantivo masculino *palimpsesto*, do grego *palimpsestos* (“raspado novamente”), refere-se ao ‘antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes [...] mediante raspagem do texto anterior. (ARROYO, 1992, p. 23)

Tomando a imagem do palimpsesto como metáfora para a compreensão do exercício mnemônico em *Anarquistas, graças a Deus* e *O menino grapiúna*, cabe rever os conceitos supracitados e redimensioná-los. A apropriação da metáfora não se faz pela ideia de reciclagem, isto é, raspagem do texto anterior para escritura de outro. Nestes termos, não se trata do apagamento de um registro da memória (individual ou coletiva) para a inscrição de outro. A ideia do palimpsesto aplicada às obras de Gattai e Amado vincula-se às marcas de impressão deixadas no texto mediante os registros da memória que guardam a ambiguidade constitutiva da linguagem. Afirmamos, assim, que por trás de um registro aparentemente pessoal estão os rastros do contexto social que ambienta a escrita de si e sedimenta a reconstrução das memórias e vice-versa. De todo modo, a memória individual não substitui a coletiva, ao passo que o inverso também não ocorre.

Encontram-se, no entanto, entre esses dois polos nuances que ora levam à percepção, por parte do leitor, de uma memória individual em primeiro plano – guardando as marcas da memória geracional, de classe e/ou regional –, ora parecem sobrepor o coletivo ao individual. Em ambos os casos, a ação mnemônica parece ter sido manuscrita em pergaminho e, como uma “marca d’água”, mantém as transparências, isto é, a memória que parece se sobrepor, em linhas gerais, não apaga a outra, que conserva traços de assentamento. Dito de outro modo, ao lermos episódios aparentemente vinculados à memória coletiva, podemos perceber os rastros da memória pessoal e vice-versa.

⁴³ Embora as obras de Gérard Genette (2006) e Rosemary Arroyo (1992) não se destinem a discutir a relação entre memória individual e coletiva, o conceito de palimpsesto por eles apresentado pode ser apropriado, em certa medida, para os fins da análise que desenvolvemos neste capítulo.

Essa duplicidade do processo mnemônico aqui analisado serve para construir a imagem do escritor em suas bases subjetivas e também como ser social. Por esse ângulo de mirada, acreditamos que a dualidade inerente aos fatos recobrados – que embaralham o pessoal e o coletivo – é um jogo, uma espécie de “cama de gato”, cujos fios da teia estão enredados e, por isso, difíceis de se desfazerem.

Ainda que uma memória (individual ou coletiva) pareça se sobrepor na escrita, a outra ali está, em transparência como “marca d’água”, sinalizando a presença em nítidos contornos – embora como sombra – e, por vezes, confundindo a recepção do texto, tamanho é o “embaralhamento” dos registros que beira o “indecidível”. Trata-se de um jogo de revelação e ocultamento.

Isto posto, consideramos que as obras estudadas firmam um pacto de leitura, um convite à leitura relacional ou, nos termos de Lejeune (2008) – conforme aponta Genette (2006) –, uma “leitura palimpsestosa”. Evidentemente, a ambiguidade constitutiva das memórias de Gattai e Amado tem seus graus e níveis de assentamento, conforme discutido. No caso de *O menino grapiúna*, o escritor, muitas vezes, se apoia na memória coletiva para transmitir o pensamento e construir a imagem de si que quer ver projetada, firmando uma genealogia. Em *Anarquistas, graças a Deus*, como mencionado, a narradora deixa transbordar aspectos da interioridade emocional e da vida social que sedimentam a escrita de si e compõem o perfil do ser biografado. No caso de *Anarquistas, graças a Deus*, a função palimpséstica da escrita é deixada à mostra também nos registros da memória familiar, os quais conservam os rastros da memória política, conforme evidenciado na seção intitulada *A propósito de Anarquistas, graças a Deus*.

Tanto em *Anarquistas, graças a Deus* quanto em *O menino grapiúna*, a memória é revolucionária à medida em que transforma o trivial em objeto de escrita performática – como veremos no capítulo seguinte – e representação dos sujeitos autobiografados. A par deste argumento, convém destacar a ressalva feita por Gérard Genette (2006) acerca do fenômeno mnemônico: “A memória, se diz, é ‘revolucionária’ certamente, contanto que a fecundemos, e que ela não se contente em *comemorar*” (GENETTE, 2006, p. 48; *grifo do autor*). Contrariando o postulado de Genette (2003), afirmamos que, nos autorrelatos de Gattai e Amado, a memória é revolucionária justamente porque é um ato de celebração à vida e promoção da autoimagem, conforme será discorrido no próximo capítulo, principalmente no último.

3 NO PALCO DAS MEMÓRIAS: O TRAÇADO MNEMÔNICO DAS OBRAS DE JORGE AMADO E ZÉLIA GATTAI

Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca da lembrança.
(PAUL RICOEUR)

[...] toda procura de lembrança é também uma caçada .
(PAUL RICOEUR)

Chegado a este ponto do estudo, abrimos uma digressão necessária na sequência inicialmente planejada para refletir sobre o traçado mnemônico das obras de Jorge Amado e Zélia Gattai. A princípio, pensamos em explorar as memórias a partir da escrita de si, fazendo, em seguida, um desdobramento da escrita autobiográfica como possibilidade de ler o(s) outro(s) de si mesmo. No entanto, por considerar que as memórias de infância, como também as memórias da maturidade dos referidos escritores constroem-se mediante escrita performática, julgamos oportuno erigir este momento para melhor compreender a discussão entabulada anteriormente, bem como nos capítulos subsequentes.

A priori, temos por pressuposto que o texto literário é resultante de *performance* escritural, a partir da qual podemos perscrutar o projeto do escritor proposto por meio de pacto de leitura, que se apresenta, muitas vezes, como fingimento estético ou mascarada discursiva. Assim, concebemos as memórias de Jorge Amado e Zélia Gattai como espaços de construção performática de perfis autobiográficos. Cabe então pensar o papel da memória enquanto formadora de *performance* em torno do *self*.

O conceito de *performance* é profícuo para que possamos refletir sobre o traçado mnemônico das obras que constituem o *corpus* investigativo da pesquisa, na medida em que permite vislumbrar o caráter teatralizado da construção da imagem de autor posta em cena na urdidura das narrativas em estudo. Por ser um termo polissêmico, que transborda o campo das artes e da literatura e se destina a pesquisas no campo da antropologia, da sociologia, dentre outras áreas do saber, convém mapearmos apenas as acepções oportunas para entendermos as formas de construção e representação dos sujeitos autobiografados nas memórias de infância e da maturidade aqui estudadas. Nesse sentido, interessa-nos destacar as concepções de Richard Schechner (2006), Marvin Carlson (2010) e Judith Butler (2010), como também as releituras feitas por T. B. Salgado (2012) e Diana Klinger (2012).

Em *Performance studies: an introduction*, Richard Schechner(2006) atenta para o fato de que “Na vida cotidiana, ‘realizar performance’ é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem” (SCHECHNER, 2006, p. 2). Em perspectiva similar a de

Schechner (2006), Marvin Carlson (2010) considera que a performance é uma exibição pública de certas habilidades por parte do *performer*. Em relação à definição dada por Carlson (2010), Salgado (2012) pondera que:

Segundo essa visão e aproximando-a do campo da Comunicação, podemos compreender que realizar a *performance* é exhibir-se a alguém. Por essa via, que retoma as formulações de Erving Goffman, Paul Bouissac, Richard Bauman, Richard Schechner, podemos compreender que *performance* (do verbo *to perform*) implica em desempenho de um papel (perspectivas artística e social) frente a observadores, convocados também a integrem e participarem da *performance*. (SALGADO, 2012, p. 228)

Em todas as delimitações arroladas, a *performance* se coloca como um ato de exposição que, em geral, requer a presença física do *performer*, o qual se dirige a uma audiência, tal como ocorre num espetáculo teatral. Em se tratando das memoriografias em estudo, assinalamos que os atores, ou melhor, os escritores não se colocam em presença física diante de uma assistência, mas se fazem presentes na cena da escritura por meio de personas discursivas que desempenham o papel de conformar ou modificar identidades socialmente construídas sobre o ente representado nas narrativas de si. Apesar disso e indo um pouco mais além, vale lembrar a assertiva de Richard Schechner (2006), segundo a qual “Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo e contam histórias” (SCHECHNER, 2006, p. 2). Em concordância com esse ponto de vista, compreendemos a função das memórias de Zélia Gattai e Jorge Amado como espaço de escrita performática por meio da qual os sujeitos nela representados modulam identidades e encenam um certo *status*; multiplicam o tempo de vida e o eternizam; assim como contam histórias que fazem alusão à própria vida mediante as quais constroem autofigurações, conceito a ser explicado em momento oportuno.

Segundo Carlson (2010), a *performance* envolve uma consciência do fazer. Desse modo, “é um resultado da própria decisão do performer de que a apresentação para uma audiência aconteça” (CARLSON, 2010, p. 68). Trata-se de ação executada sob controle e com engenhosidade. É também por esse viés que apostamos no caráter performático da escritura de Gattai e Amado nas obras em estudo, tendo em vista que, para compor o universo das memórias de si, os escritores se valem de passados capturados de forma decidida e planejada. Por outras palavras, podemos reafirmar que o ato de rememorar o passado não é resultante de lembranças gratuitas e sem importância, mas um gesto de busca consciente por lembranças significativas para compor uma visão autorizada de si, portanto um ato performático. Nesse

caso, como postula Paul Ricoeur (2007), “toda procura de lembrança é também uma caçada” (RICOEUR, 2007, p. 30). Para por, na cena da escrita de si, lembranças deliberadamente capturadas, os escritores se valem de “comportamentos restaurados”, sendo estes determinados por Schechner (2006) como “comportamentos duas vezes experienciados” (SCHECHNER, 2006, p. 2), nesse caso específico, tanto na vida quanto na arte. As memórias literárias podem ser consideradas, assim, como ato voluntário de reconstituição e reordenação coerente de “comportamentos restaurados”, para usar o conceito de Schechner (2006). Nos termos de Carlson (2010), podemos atribuir às memórias a função de “recontextualização” do passado mediante reunião de “comportamentos reencenados”, tendo-se, nesse sentido, “refazer performáticos”. Por essa linha de raciocínio e, por extensão às ideias de Marvin Carlson (2010), concebemos as memórias como “performance roteirizada do passado” (CARLSON, 2010, p. 59).

Com base na definição de Schechner (2006), Diana Klinger (2012) faz a seguinte ressalva:

É nesse sentido de artifício, como ‘comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações que as pessoas treinam para desempenhar, que tem que repetir e ensaiar’ (Schechner, 2003, p. 27), que pensamos a identidade autoral no caso dos textos que compõem nosso *corpus*. O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem do autor. (KLINGER, 2012, p. 49-50)

O que Diana Klinger (2012) considera válido para o entendimento da *performance* na construção dos textos autoficcionais analisados no seu *corpus* de pesquisa reunido no livro “Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica”, é válido também para a compreensão das memórias autobiográficas que são nosso objeto de estudo, embora estas não se configurem como autoficção.

Os sentidos e atributos mencionados em torno do signo *performance* nos levam a sustentar o conceito de *performático* de Judith Butler (2010) que, como lembra Diana Klinger (2012), “significa não o ‘real, genuíno’, mas exatamente o oposto: a artificialidade, a encenação” (KLINGER, 2012, p. 49). Isto se justifica pelo fato de que a construção da identidade narrativa nas memórias autobiográficas de Zélia Gattai e Jorge Amado não pode ser explicada estritamente como uma reprodução da vida na arte, mas como uma projeção de uma auto-imagem na vida e na arte por meio de um exercício de escritura e reordenamento do passado. Trata-se, portanto, de um “ato literário”, a partir do qual um ente físico e empírico torna-se um personagem, ou seja, um “ser de papel”. O conceito de *performance* assim

concebido está atrelado ao termo “ato literário” batizado por Elizabeth Bruss (1991), cujo sentido será explorado mais especificamente na abordagem sobre a *performance* amadiana. Sabemos que o texto autobiográfico guarda certa correspondência entre a narrativa e a vida do autor pelo exercício da referencialidade ou, ainda, como lembra Lejeune (2008), pelo artifício da relação onomástica entre autor, narrador e personagem que demarca uma identidade narrativa, pelo menos enquanto pacto de leitura. E isto ocorre nas obras analisadas. Contudo, o conteúdo referencial dos relatos autobiográficos se revestem de literatura. Em outra via, as instâncias narrativas se aproximam do modo de constituição da dramaturgia. Estabelecendo uma comparação entre a encenação teatral e a cena da escritura de textos autobiográfico-memorialistas, percebemos que tanto o ator quanto o autor, ao entrarem em cena, seja nos tablados ou no palco da escrita, se transformam em signos, desdobrando-se, ao mesmo tempo, em a(u)tor e personagem, e, nesse caso, oscilando entre o plano da atuação e o da representação⁴⁴.

O argumento de Ravetti (2002), citado por Klinger (2012), ao mapear o conceito de *performance*, aponta para outros aspectos relevantes para a compreensão do caráter da *performance* nas escritas de si, mais especificamente no nosso *corpus* de pesquisa:

A arte da *performance* supõe uma exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciador assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado. (RAVETTI, 2002 *apud* KLINGER, 2012, p. 51)

Tal argumento reforça a crença, aqui sustentada, de que as memórias de si configuram-se, nos textos estudados, como dramatização resultante de artifícios de linguagem para a construção de perfis autobiográficos. Por esse exercício de escrita, os “atores” dos autorrelatos põem em cena um modo de dar-se a ver, exhibir-se para o outro, que pode ser entendido como uma visão autorizada de si apontada na direção ou na contramão de outras visões autorizadas acerca do sujeito que se enuncia. Sendo assim,

muito mais importante para esse fenômeno é o sentido de uma ação *executada para* alguém, uma ação que se envolve na dublagem específica que vem com a consciência e com o “outro” invisível, uma ação que não é a *performance*, mas que luta em vão para incorporá-la. (CARLSON, 2010, p. 17; grifos do autor)

⁴⁴ O trânsito entre o real e o ficcional na constituição das memórias de Gattai e Amado será matéria de discussão do próximo capítulo.

De tudo o que expusemos até aqui sobre o conceito em questão, faltou salientar que, segundo Schechner (2006), há limites para o que é *performance*. Apesar disso, qualquer evento ou coisa pode ser estudado enquanto tal. Em outras palavras, para o teórico, “o que ‘é’ ou ‘não é’ desempenho não depende do evento em si só, mas em como este evento é recebido e alocado” (SCHECHNER, 2006, p. 12). Seguindo a mesma linha de raciocínio de Schechner (2006), Marvin Carlson (2010) assegura que “Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance, mesmo quando, em alguns casos, a audiência é o *self*” (CARLSON, 2010, p. 16). Contrariando a percepção de Richard Schechner (2006) e Marvin Carlson (2010), consideramos que o evento dessa natureza por si próprio já reserva um caráter performático, e, como tal, é direcionado a um público com vistas a influenciá-lo e persuadi-lo acerca dos seus propósitos. E, no caso das memóriografias em estudo, o narrador da própria história de vida, revestido de uma *performance* de escrita, está

Não apenas contando mas também verbalmente *demonstrando* um estado de coisas, convidando seus destinatários a se juntarem a ele para contemplá-lo, avaliá-lo e responder-lhe. Seu objetivo é produzir nos ouvintes [leitores] não apenas a crença (sic) mas também um envolvimento imaginativo e afetivo no estado de coisas que ele está representando e um exemplo avaliativo para ele. (CARLSON, 2010, p. 82; grifo do autor)

À luz das concepções aqui arroladas, entendemos que as memóriografias de Zélia Gattai e Jorge Amado são claramente eventos performáticos, pois, não por acaso, “encenam os efeitos que querem que os receptores de suas performances aceitem como realidade” (SCHECHNER, 2006, p. 17) ou como plausível. Significa dizer que as obras em estudo apresentam um pacto de leitura proposto pelo autor e/ou editor por meio dos elementos textuais e paratextuais, cujas pistas convêm ser perseguidas pelo leitor, ainda que este venha a quebrar o pacto de leitura. Além disso, a composição narrativa, embora se apresente de forma aparentemente caótica na ordenação dos fatos reportados e rememorados, é traçada mediante planejamento estratégico, revelando “compromisso com a coerência e a organização seletiva do material apresentado” (CARLSON, 2010, p.53). Então como negar que tais obras são frutos de um labor de construção? Este é um aspecto a ser explorado logo a seguir.

3.1 A ARTE DA MEMÓRIA: *PERFORMANCE* E “LABOR DE CONSTRUÇÃO”

*É privilégio da lembrança representação
permitir-nos voltar a subir “a encosta de nossa vida passada
para nela buscar uma determinada imagem.
(HENRI BERGSON)*

Dentre os gêneros literários, a autobiografia é uma categoria claramente de ação, um ato literário, para usar os termos de Elizabeth Bruss (1991). E, como tal, consiste na recriação de si mesmo através de um esforço de memória e construção de linguagem por meio dos quais performa-se e delinea-se um “ser de papel” que conserva aspectos do ser de “carne e osso”. O gênero memorialístico, por sua vez, também é fruto da ação daquele que recorda. Não resulta apenas de um retorno ao passado por meio de evocação simples, descomprometida, espontânea e involuntária, como já foi amplamente discutido, mas de um “labor de reconstrução” (RICOEUR, 2007, p. 46). Abandona-se, assim, a concepção mais tradicional, segundo a qual a memória assume conotações de informalidade e casualidade, ficando com a ideia de que se trata de um esforço literário sério e comprometido pragmaticamente.

Para melhor compreender o processo mnemônico e, por meio dele, a constituição da escrita autobiográfica de Amado e Gattai, consideramos relevante rever a distinção entre memória passiva e ativa retomada por Paul Ricoeur (2007) ao revisitar a tradição grega. Com base nas premissas aristotélicas, Ricoeur (2007) comenta que, em se tratando da lembrança como aparecendo passivamente, tem-se a *mnèmè* e, no caso da recordação como esforço de uma busca voluntária, a *anamnèsis*. Conforme herança aristotélica, recobrada por Ricoeur (2007):

A distinção entre *mnèmè* e *anamnèsis* apóia-se em duas características: de um lado, a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa. Por outro lado, a simples lembrança está sob o império do agente da impressão. (RICOEUR, 2007, p. 37)

Em busca de melhor caracterização para cada procedimento descrito, Paul Ricoeur (2007) segue apontando as diferenças que separam um do outro. Ao evocar a concepção de Bergson (2010), Ricoeur (2007) assinala que “[a] distinção principal está entre a ‘recordação laboriosa’ e a ‘recordação instantânea’, podendo a recordação instantânea ser considerada como grau zero da busca e a recordação laboriosa, como sua forma expressa” (RICOEUR, 2007, p. 46). “É então proposto [por Bergson (2010) e recapitulado por Ricoeur (2007)] um modelo para separar a parte de automatismo, de recordação mecânica, e a de reflexão, de

reconstituição inteligente, intimamente mescladas na experiência comum” (RICOEUR, 2007, p. 47).

Acreditamos, no entanto, que – em se tratando da escrita memorialística com traços autobiográficos – os referidos procedimentos só podem ser separados com vistas a entendê-los de forma didática. Não cabe polarização radical na compreensão de tais fenômenos, mesmo porque, conforme apontado, na experiência cotidiana, automatismo e reflexão se imiscuem e, muitas vezes, caminham lado a lado. Significa dizer que, normalmente, a “recordação instantânea” – para usar os termos de Bergson (2010) – está a serviço da memória refletida e pragmática na composição dos perfis autobiográficos. Como então negar o caráter performático das automemoriografias?

Através da arte da memória, os sujeitos de escritas autobiográficas teatralizam as próprias existências, ou seja, trazem a vida à cena, colocando-a em foco para o público leitor. Nesse processo, exercitam a *anamnésis*, rememoração como resultado de busca ativa ou esforço de recordação. Da *mnémé* ou afecção, evocação simples, passam à *anamnésis*, lembrança enquanto memória refletida. As escritas bioficcionais construídas pelo viés das memórias configuram-se, assim, como ato de *performance*. Conforme mencionado na seção anterior, é por essa perspectiva que se concebem as memórias de Jorge Amado e Zélia Gattai, como atos de *performance* escritural que põem em cena processos de autossubjetivação e construção da imagem do(a) autor(a) e/ou da identidade narrativa. Nesse sentido, promovem interpretações sobre uma vida mediante representação de si que, por vezes, resulta de uma unidade fabricada na linguagem e pela linguagem compartilhada com o leitor.

Ao recolher fatos significativos das memórias da infância e da maturidade, Amado e Gattai constroem a imagem de si em retrospecto. Através da *performance* escritural, os autores põem em ação a “recordação laboriosa”⁴⁵ e agregam sentido à matéria do vivido, recriando a imagem dos sujeitos representados no tecido narrativo. Isso equivale a dizer, como alerta Diana Klinger (2012), que “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração” (KLINGER, 2012, p. 47). Significa dizer que a representação das identidades não pode ser pensada como um simples efeito mimético, embora se considere o caráter referencial das narrativas autobiográficas, mas como um trabalho de constante construção. Por trazer as reflexões de Diana Klinger (2012) acerca dos caracteres do relato autoficcional para o contexto das memórias autobiográficas, podemos seguramente afirmar que “o ator”⁴⁶ situa-se assim entre dois pólos: o da atuação e o da

⁴⁵ Denominação tomada de empréstimo a Henry Bergson (2010).

⁴⁶ Nesse caso especificamente, trata-se dos autores.

representação” (KLINGER, 2012, p. 49). Não que as obras em estudo possam ser pensadas como autoficção. Ainda assim, cabe uma apropriação das palavras de Klinger (2012), como forma de apreender a construção da imagem de si, bem como a enunciação autobiográfica nas malhas narrativas do *corpus* investigativo desta pesquisa. “Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma [estrita] ‘coincidência’ entre ‘pessoa real’ e personagem textual, mas a dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador”⁴⁷ (KLINGER, 2012 p. 49). É por esse viés que será procedido o estudo das automemoriografias de Amado e Gattai.

3.1.1 *Performance* amadiana: memória-monumento ou “apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei”⁴⁸?

A arte é uma única forma de ultrapassar os limites da existência.
(DOSTOIÉVSKY)

Qualquer tipo de confiança visa à glória, ao escândalo, à desculpa, à propaganda.
(PAUL VALÉRY)

Todo escritor acredita na valia do que escreve. Se mostra é por vaidade. Se não mostra é por vaidade também.
(MACHADO DE ASSIS)

Ao refletir sobre a “pragmática da narração” da entrevista – gênero midiático que integra o espaço biográfico na contemporaneidade – Leonor Arfuch (2010) levanta os seguintes questionamentos: “qual é o ‘início’ de uma história – de uma vida? Como se ‘deve’ falar ao falar de si mesmo? Qual é a ‘ordem’ obrigatória da narração?” (ARFUCH, 2010, p. 177). Para Arfuch (2010), uma curiosidade comum em situações rotineiras de entrevista com autores é sobre o ritual da escrita. Em relação a isto, a pesquisadora argumenta:

A cena da escrita – como em toda autobiografia – é, por sua vez, indissociável de um começo. Começo da vocação, da infância, do escrever ou do considerar-se *escritor* (o que supõe já um distanciamento do ‘ser’), inscrição mítica, não sempre coincidente com os primeiros anos da vida, mas

⁴⁷ Sabemos que há coincidência entre “pessoa real” e “personagem textual”, mas esta relação não é estrita. Os desdobramentos dessa questão serão devidamente discutidos no próximo capítulo. Por mais contraditória que pareça, a discussão aqui proposta destina-se a averiguar a unidade performática suscitada nas obras por meio de recursos textuais e paratextuais, como forma de selar um pacto autobiográfico com o leitor, aos moldes do que propunha Phillipe Lejeune (2008), sobretudo nas automemoriografias de Zélia Gattai. No capítulo seguinte, discutiremos mais detidamente as fissuras do pacto, evidenciando a ambivalência constitutiva das obras que, ora realçam a identidade narrativa do ser biografado, ora a desfaz, revelando os múltiplos de si mesmo.

⁴⁸ A parte aspeada remete ao subcapítulo de *Navegação de cabotagem*. A aproximação objetiva a problematizar a constituição das memórias amadianas.

determinante na história atual, cuja trama se aventura no vaivém do diálogo. Atualidade que, como vimos nos capítulos anteriores, não é mera lembrança, mas uma nova maneira de contar e, conseqüentemente, uma nova história. (ARFUCH, 2010, p. 223; grifo da autora)

Tais reflexões podem servir de suporte para analisar a cena da escrita nas memórias autobiográficas de Jorge Amado. A começar por *O menino grapiúna*, podemos afirmar que a escrita de si é motivada pela “inscrição mítica” do eu que se enuncia na narrativa, como forma de por em relevo a trajetória pessoal do infante e adolescente, bem como o destino literário que o fez se tornar escritor. Conforme exposto no segundo capítulo, as automemoriografias amadianas não começam pela cena do nascimento. Desse modo, não coincidem com o marco inicial da vida, mas representam um ato emblemático da urdidura narrativa. Como discorrido no capítulo anterior, a cena da emboscada, que constitui um ponto de partida para a escrita de si, é o marco fundador da identidade do menino grapiúna, como também da identidade regional. Para além disso, parte da trama assinala o começo da vocação do escritor: as leituras e autores que marcaram a adolescência, a influência familiar e o incentivo do mestre Cabral.

Em ensaio intitulado *A crítica biográfica*, Eneida Maria de Souza (2011) afirma:

O destino literário é marcado por injunções biográficas, pela escolha de precursores que garantam a entrada do escritor no cânone. Entende-se, portanto, a concepção de biografia intelectual como resultado de experiências do escritor não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre público e privado. (SOUZA, 2011, p. 18)

Algo similar pode ser afirmado acerca do primeiro livro de memórias de Jorge Amado, conforme demonstrado na primeira parte deste trabalho, assim como será discorrido a seguir. *O menino grapiúna* é um, entre outros, monumento(s) vivo(s) à memória de Jorge Amado. Pelo viés das memórias, o autor reforça o mito em torno do próprio nome e recria a própria imagem. Conforme assinala Maria Raquel Passos Lima (s.d.), o que vemos concretizada na referida obra não são “memórias fortuitas de uma infância, mas uma espécie de *mito de origem* de Jorge Amado como escritor” (LIMA, [s.d.], p. 1). Para construir tal mito, o autor recolhe e seleciona do arquivo pessoal das memórias imagens ilustrativas do vivido, convertendo-as em representação simbólica do passado. Por meio desse empreendimento, as imagens figuram como alvo de “percepção consciente” em torno de si e de sua história. A “percepção consciente” – nos termos de Bergson (2010) – consiste mais precisamente numa escolha da face das imagens da memória que nos interessa iluminar:

Em suma, a percepção bergsoniana é ação, é seleção: ela não cria nada, pelo contrário, sua função é eliminar do conjunto das imagens aquelas que não são interessantes para aquela imagem privilegiada que chamamos nosso corpo e, desse modo, preparar as ações. Perceber significa imobilizar, condensar períodos enormes de uma existência ‘diluída em alguns momentos mais diferenciados de uma vida mais intensa, resumindo assim uma longa história’ (1896, p. 233). O espírito que percebe, sujeito às necessidades da vida prática, estabelece divisões na continuidade do extenso. O importante não é então como a percepção nasce, senão como ela se limita da imagem do todo ao que interessa. (MENÉNDEZ, 2006, p. 29)

Para Bergson (2010):

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança [...] não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere. Estes dois atos, percepção e lembrança, penetram-se portanto sempre, trocam sempre algo de suas substâncias mediante um fenômeno de endosmose. (BERGSON, 2010, p. 70)

Estranho é que, conforme aceção de Bergson (2010), só a percepção consciente possa ser considerada enquanto ação, ao passo que a memória refletida seja apenas entendida como representação do passado, estando a ação vinculada apenas à memória-hábito, isto é, àquela que apenas reproduz movimentos mecânicos, tais como ler, escrever, andar, etc. Tal fato justifica-se em razão de o teórico considerar que a memória-representação retém “visões instantâneas do real” (BERGSON, 2010, p. 73) e, nessa condição, não depende da vontade daquele que lembra.

Destacamos, pois, que a teoria de Henri Bergson (2010) sobre a memória apresenta certas incongruências e, a partir destas, cabe questionar, por exemplo: Como admitir que a percepção é ação e conceber que a memória refletida está descomprometida com uma ação, se “perceber acaba não sendo mais que uma ocasião de lembrar” (BERGSON, 2010, p. 69) e se nas lembranças independentes “nos refugiamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada”? (BERGSON, 2010, p. 88). A percepção consciente, por mais breve que seja, exige um “esforço de memória” e este, muitas vezes, é interessado, pois, como o próprio Bergson (2010) admite, resulta da necessidade de buscarmos no passado aquilo que nos é útil ou nos interessa no momento. À revelia do pensamento do teórico, consideramos que a memória que recolhe e representa episódios do passado é também ação e, em certos casos, se coloca como ato performático, como é o caso das memórias de Jorge Amado.

Pelos aspectos considerados, afirmamos que há uma ação marcada na construção das memórias amadianas, um esforço de se construir como autor, logo um investimento que requer uma seleção criteriosa “do que contar”, “de como contar” e “por que contar”. Sendo assim, para edificar uma automemoriografia mítica em torno do nascimento do escritor – não do homem Jorge Amado, mas do autor, homem das letras –, o escritor de *O menino grapiúna* se vale do que consideramos uma memória-representação-ação. Com esse fim, não por acaso, põe em destaque imagem narrativa que reporta o contato com escritores estrangeiros consagrados e que constituíram o lastro da educação do jovem e da formação intelectual:

o padre Cabral tomou-me sob sua proteção e colocou em minhas mãos livros de sua estante. Primeiro *As Viagens de Gulliver*, depois clássicos portugueses, traduções de ficcionistas ingleses e franceses. Data dessa época minha paixão por Charles Dickens. Demoraria ainda a conhecer Mark Twain, o norte-americano não figurava entre os prediletos do padre Cabral. (AMADO, 2006, p. 128)

Outras imagens significativas, que rememoram o percurso de leituras e de formação intelectual de Amado, dizem respeito ao papel do padre Cabral ao despertar-lhe a sedução pela literatura e o veio artístico que o tornaria escritor:

1. Em lugar de nos fazer analisar *Os Lusíadas*, tentando descobrir o sujeito oculto e dividir as orações, reduzindo o poema a complicado texto para as questões gramaticais, fazendo-nos odiar Camões, o padre Cabral, para seu deleite e nosso encantamento, declamava para os alunos episódios da epopéia. Apesar do sotaque de além-mar, a força do verso nos tomava e possuía. Lia-nos igualmente a prosa de Garrett, a de Herculano, cenas de *Frei Luiz de Souza*, trechos de *Lendas e Narrativas*. Patriota, desejava sem dúvida nos fazer conscientes da grandeza de Portugal, o Portugal das descobertas e dos clássicos. Obtinha bem mais que isso: despertava nossa sensibilidade, retirando-nos do poço da gramática portuguesa para a sedução da literatura, das palavras vivas e atuantes. [...]. (AMADO, 2006, p. 121-122)

2. O PRIMEIRO DEVER PASSADO PELO NOVO PROFESSOR (sic) de português foi uma descrição tendo o mar como tema. A classe se inspirou, toda ela, nos encapelados mares de Camões, aqueles nunca dantes navegados, o episódio do Adamastor foi reescrito pela meninada. Prisioneiro no internato, eu vivia na saudade das praias do Pontal onde conhecera a liberdade e o sonho. O mar de Ilhéus foi o tema da minha descrição. Padre Cabral levava os deveres para corrigir na cela. Na aula seguinte, entre risonho e solene, anunciou a existência de uma vocação autêntica de escritor naquela sala de aula. Pediu que escutassem com atenção o dever que ia ler. Tinha certeza, afirmou, que o autor daquela página seria no futuro escritor conhecido. Não regateou elogios. Eu acabara de completar onze anos.

Passei a ser uma personalidade, segundo os cânones do colégio [...]. Fui admitido numa espécie de Círculo literário onde brilhavam alunos mais velhos. [...]. (AMADO, 2006, p. 127-128)

Os fragmentos citados deixam entrever que, desde jovem, Amado vive cercado pelos livros e se entrega, sem resistência, ao ritual de iniciação à leitura e prática da escrita literária. Fica claro que a formação literária se deu em instituições canônicas e mediante a leitura de escritores consagrados da literatura clássica universal. Temos aí encenada uma autofabulação como forma de instituir o mito do autor. Por esse exercício de escrita, no último excerto destacado, insinua-se o reconhecimento, por uma instituição presa aos cânones – o colégio dos Jesuítas –, de uma vocação inata de escritor que viria integrar a plêiade dos autores ilustres e talentosos. Curiosamente, a estratégia narrativa adotada por Jorge Amado para compor o próprio perfil literário se assemelha ao modo de constituição das memórias autobiográficas de José de Alencar – não por acaso, um escritor também reconhecido – em “Como e por que sou romancista”.

Embora se possa atestar o conteúdo referencial e comprovável que é próprio do relato autobiográfico, nas memoriografias amadianas, como diria Manuel Alberca (2007), “[o] autor é o herói de sua história, o pivô em torno do qual se ordena a matéria narrativa, na qual fabula sua existência pessoal a partir de dados que o identificam” (ALBERCA, 2007, p. 182). Dito de outro modo, o autor é também personagem da narrativa e, como tal, é alçado à condição de herói, a partir do qual se reforça uma mística especial no imaginário popular acerca da imagem do escritor. Por meio desse procedimento, consagra-se o início de uma vocação e constrói-se o mito de origem do autor. Ao por em ação calculadas estratégias narrativas para demarcar um começo – “da vocação, da infância, do escrever ou do considerar-se *escritor*” (ARFUCH, 2010, p. 223) –, Jorge Amado funda a cena da escrita. Ao fazê-lo, cumpre a dupla finalidade de unir a “memória como ação” e a “memória como representação”⁴⁹. No primeiro caso, a *anamnêsis* está a serviço da auto-celebração e, no segundo, observa-se tentativa de promover representação – ou, por que não dizer, encenação – de si.

Nesse ponto, a obra se aproxima da autobiografia canônica que, segundo enfatiza Leonor Arfuch (2010), “supõe um propósito, um projeto de autocriação através da linguagem” (ARFUCH, 2010, p. 193). Conforme informado no primeiro capítulo, *O menino*

⁴⁹ As denominações “memória como ação” e “memória como representação” são apropriações de Ulpiano Bezerra de Menezes. Cf.: MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de. *A importância da formação cultural humana*. São Paulo: SESC, 2007. p. 131-141.

grapiúna (1982) foi escrito por encomenda da revista *Vogue*, destinada a publicar edição especial em homenagem aos cinquenta anos de carreira do autor. Em meio a essa contingência no processo de publicação da obra, inferimos que o escritor se vale do ensejo para construir *performance* escritural que põe em cena processos de autossubjetivação mediante duplo movimento de autorrepresentação e autocelebração. Eis aí uma oportunidade para construir uma autofiguração de autor e inscrever assinatura própria em torno da obra de ficção, mediante visão autorizada de si, como será demonstrado a partir dos exemplos extraídos da obra e dos argumentos arrolados mais adiante. Nesse caso, o esforço de memória pode ser entendido como uma forma de vencer as barreiras do tempo e lutar contra a morte e o esquecimento social. Caminhando nessa direção, as memórias de *O menino grapiúna* recobram “ ‘o saldo das miudezas de uma vida bem vivida’, mas que o autor deseja que não se percam, pois insiste em contá-las, ou seja, torná-las públicas, ir ao encontro do leitor” (SILVA, 2012, p. 16). Esta é uma análise empreendida por Maria Cleunice Fantinati da Silva (2012) em relação aos autorrelatos de *Navegação de cabotagem*, mas que se aplicam também ao primeiro livro de memórias, *O menino grapiúna*. Conforme entendimento da pesquisadora:

A preocupação em perpetuar-se na história e no tempo parece ser constante na vida do autor, porque antes da publicação de *Navegação de Cabotagem* (1992) escreveu suas memórias de infância em *O Menino Grapiúna* (1981). Ainda nesta mesma década, no Largo do Pelourinho, em Salvador, Jorge Amado inaugura, em 07 de março de 1987, a Fundação Jorge Amado, que passa a desenvolver um trabalho intenso de preservação e divulgação da obra do escritor. (SILVA, 2012, p.24)

Ou ainda:

A Casa de Jorge Amado, juntamente com as duas obras mencionadas *O Menino Grapiúna* e *Navegação de Cabotagem* forma uma tríade memorialística. Por este âmbito, apesar da insistente negação, faz-se uma espécie de pacto autobiográfico. Esse pacto é firmado segundo Lejeune (2008, p.33), no contrato de identidade selado pelo próprio nome, pois existe uma “espécie de paixão pelo nome próprio, que ultrapassa a simples ‘ vaidade de autor’, já que por meio dele, é a própria pessoa que justifica sua existência”. O nome próprio escrito nas capas dos livros e na fachada da Casa fixa Jorge Amado no tempo. É uma ação contra a própria morte que não o deixará no esquecimento. (SILVA, 2012, p.25)

Contudo, é importante destacar que o esforço de memória com vistas à autocelebração vai de encontro à declaração do autor registrada no segundo livro de memórias, *Navegação de cabotagem*: “Não quero erguer um monumento nem posar para a História

cavalcando a glória. Que glória?” (AMADO, 1992, p. IV). As memórias evocadas em *O menino grapiúna* contradizem tais palavras, pois trazem à cena da escritura o relato do período de formação intelectual, das experiências de leitura que contribuíram para torná-lo escritor reconhecido.

Com base nas reflexões suscitadas até o momento, inferimos que as memórias autobiográficas amadianas cumprem bem a função de autorrepresentação, prestando serviço ao empreendimento de autossubjetivação do escritor. Para além do ato de autorrepresentação, a obra concretiza também o “papel idealizado da autobiografia como forma de consagração do escritor” (SOUZA, 2011, p. 76), ou seja, a autobiografia como espaço de memória – memória-ação, memória-monumento.

Diante do exposto, nas memórias de *O menino grapiúna*, o motivo emblemático é a *trajetória* que vai dando coerência ao autorretrato e justifica as ações do personagem autobiografado, bem como sua inserção no mundo literário. Convém então considerar que as memórias de infância resultam de um “esforço de recordação”, por parte do autor – insistimos em afirmar – com vistas a “atualizar *quem* – e como – *continua sendo* alguém” (ARFUCH, 2010, p. 186-187; grifos da autora). A escrita autobiográfica de Amado se insinua, pois, como “ato literário”, isto é, “um sistema de ações levado a cabo através da literatura” (BRUSS, 1991, p. 64). Por esse ângulo, consideramos que as experiências relatadas, assim como as emoções e aventuras atribuídas ao *eu* que se enuncia têm uma potência argumentativa. Sustentam a figuração e a apologia do *eu* como ato que busca realçar as forças motrizes de consagração do autor e da obra. Assim, o escritor – tomando de empréstimo as palavras de Manuel Alberca (2007) para entender as automemoriografias amadianas – consegue “transformar sua imagem pública em logotipo” (ALBERCA, 2007, p. 23). Eis uma garantia de constante visibilidade, se levado em conta que a obra de um escritor famoso, assim como ele próprio, tornam-se imortais.

Ao ler *Navegação de cabotagem*, o segundo livro de memórias de Jorge Amado, o leitor é tomado de susto e pode até considerar que houve mudança de rumo e orientação de escrita por parte do autor, o que seria naturalmente possível, se considerado que cada obra guarda respectiva autonomia criativa e estética. A julgar pelo subtítulo expresso na contracapa, “apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei”, a declaração pode ser interpretada como uma oposição a que leiamos os relatos em chave memorialística ou ainda como anulação da existência anterior de um livro de memórias no currículo da obra completa do artista. Nesse caso, *O menino grapiúna* não seria um livro de memórias? Outro ponto que merece destaque é o fato de que o subtítulo designa o compósito da *Navegação* como uma

soma de “apontamentos”, isto é, um mar de escritas avulsas, rascunhos recolhidos e recuperados de forma aparentemente desordenada, o que parece negar a tradição das memórias, que – conforme assevera Maria Cleunice Fantinati da Silva (2012) – “trazem em seu corpo um enredo com começo, meio e fim” (SILVA, 2012, p. 21). Como considera Silva (2012), “Apontamentos são pequenos textos, resultado de pensamentos que surgem espontaneamente e o escritor os anota ainda que lhe pareça sem sentido” (SILVA, 2012, p. 13). Por esse âmbito, poderíamos ser levados a apostar no caráter fortuito e descomprometido das “anti-memórias?” de Jorge Amado, tal como postula Bergson (2010). As informações contidas no prólogo também poderiam levar a essa conclusão: “As notas que compõem esta navegação de cabotagem (ai quão breve a navegação dos curtos anos de vida!), à proporção que me vinham à memória, começaram a ser postas no papel a partir de janeiro de 1986” (AMADO, 1992, p. I). A advertência, à primeira vista, dá ideia de que a escrita amadiana em *Navegação de cabotagem* ocorre por geração espontânea, ao “correr da pena”, ou melhor, ao sabor dos toques da máquina de escrever, que confiam à mão a tarefa de não perder as informações que brotam, sem controle, da mente, como espécie de escrita automática resultante do fluxo da (in)consciência. O termo “notas”, conforme definição do dicionário, faz referência a “marcações”, “curtas indicações para lembrar algo”, “comentários sucintos”, “apontamentos que se tomam acerca de um assunto sobre o qual se vai discorrer ou escrever” (DICIONÁRIO *ON LINE* DE PORTUGUÊS) ou, ainda, “Pedaço de papel onde se anota alguma coisa para fazer lembrar”. (DICIONÁRIO INFORMAL). As definições arroladas, de certo modo, atentam para o caráter fortuito, isto é, sem planejamento, e apressado das notas, confirmando, assim, o pacto de escritura firmado pelo autor quanto ao seu descompromisso com a sequência e ordenação lógica dos fatos narrados, bem como acerca do caráter fugaz dos relatos. Isso levando em conta que as notas podem se constituir material nem sempre assimilado, algo que pode ser desprezado. De outro modo, a acepção do termo trazida pelo dicionário sinaliza para o fato de que as notas estão atreladas ao compromisso de lembrar (para não esquecer). Nesse caso, como negar que os apontamentos ou, como queira, as notas destacadas na “navegação amadiana” estão a serviço das memórias? Certamente, se o escritor não arquivou tais registros num canto escondido das memórias e, ao contrário, os compilou cuidadosamente ao longo de 638 páginas, é porque não os queria esquecidos. Maria Cleunice Fantinati da Silva (2012) observa que

as memórias, por muitas vezes negadas, ficam expressas em *Navegação de Cabotagem* e revelam-se como armazenamento de informações, de

memorização e registro. Uma vida retomada por pequenos textos que falam muito e de muitos, um relato autobiográfico deste escritor que não quer ser esquecido. (SILVA, 2012, p. 74)

Em vista da experiência reflexiva do autor traduzida em livro, ou melhor, em ato literário, convém compreender como ocorre a configuração das memórias de si no texto de Jorge Amado. Para efeitos de análise, afirmamos que o traçado estético de *Navegação de cabotagem*, que reúne “notas” ou “apontamentos”, datados ou não, dispostos de forma não-linear, destoa da constituição das memórias clássicas, como, por exemplo, as do Visconde de Taunay e Joaquim Nabuco, como lembra Maria Cleunice Fantinati da Silva (2012), pois não se apoia na crença inabalável na função da memória enquanto recuperação fidedigna do passado e da verdade. Sabemos que, na acepção mais tradicional, memória e verdade devem caminhar lado a lado. Em geral, esse dueto integra também a gama de narrativas (auto)biográficas, conforme sinaliza Philippe Lejeune (2008) em *O pacto autobiográfico*. Contudo, Jorge Amado põe em tensão esse binômio e, já no prólogo, sinaliza para o descompromisso com a veracidade e a cronologia, como observamos na passagem a seguir:

De logo quero avisar que não assumo qualquer responsabilidade pela precisão das datas, sempre fui ruim para as datas, elas me perseguem desde os tempos de colégio interno. [...]. A referência a ano e a local destina-se apenas a situar no tempo e no espaço o acontecido, a recordação. Quanto aos apontamentos não datados, traduzem a experiência adquirida no correr dos anos: sentimentos, emoções, conjecturas. (AMADO, 1992, p. II)

No corpo do texto, no “apontamento” situado pela indicação (*Rio de Janeiro, 1947 – dúvida*)⁵⁰, o narrador-autor, até certo ponto, reforça a questão:

Datas, quem as recorda? Sou ruim de datas, não me canso de dizer. Cada um dos apontamentos que venho redigindo significa pergunta aos familiares: lembram desse fato? Lembram-se de todos, se bem cada qual o rememore à sua maneira. Em que data se passou? Ninguém sabe dizer com precisão e se escuto de alguém afirmação peremptória é quase certo que comete erro. No caso do livro de memórias de Nicolas Guillén, o poeta confundiu data e local, esqueceu fatos e detalhes, pois escreve que nos conhecemos no Paris de 1949, quando nosso primeiro encontro se deu no Rio de Janeiro em 1947. Não se lembrou do recital de poemas na ABI, eu o apresentei ao público, exatamente no dia e na hora em que João Jorge nascia. [...]. (AMADO, 1992, p. 21)

⁵⁰ A indicação encontra-se entre parênteses, tal como registrada no livro.

Pelos trechos citados, depreendemos que não se podem recuperar as memórias do vivido em sua totalidade. Em vista disso, apesar da defesa de Lejeune (2008) em prol do pacto referencial, sabemos que as narrativas memorialistas nem sempre têm compromisso irrestrito com a fidelidade dos fatos, mesmo porque muitas informações se esvaem com o tempo e o conteúdo do narrado é fruto da interpretação daquele que tenta recuperar o passado. Muitas vezes, as memórias se revestem de invenção consciente ou inconsciente, tal como exemplo dado acerca do livro de Nicolas Guillén; e, nesse sentido, em certa medida, se aproximam da ficção. Vale destacar que, no trecho mencionado, os códigos tradicionalmente estabelecidos para o entendimento do gênero memória estão postos em tensão, pois, ao mesmo tempo em que o narrador realça os lapsos de memória e deixa à mostra a imprecisão dos episódios recordados, colocando à prova a fidedignidade aos fatos recordados, também se mostra interessado em recuperar a “verdade” dos acontecimentos reportados no livro de memórias de Nicolas Guillén, o que soa em contradição com a advertência feita acerca da imprecisão na referência a locais e datas em seus relatos.

A despeito do pacto com a verdade, Lejeune (2008) aponta que, na (auto)biografia⁵¹, toma-se o real como modelo ao qual deve assemelhar-se:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais* exatamente como o discurso científico e histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a submeter portanto a uma prova de *verificação*. [...]. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito. (LEJEUNE, 2008, p. 36; grifos do autor)

Quanto à semelhança da escrita (auto)biográfica com o real, Philippe Lejeune (2008) ainda argumenta:

A ‘semelhança’ pode estar situada em dois níveis: sob o modo negativo – e ao qual se refere aos elementos da narrativa – intervém o critério da *exatidão*, sob o modo positivo – e ao qual se refere à totalidade da narrativa – intervém o que chamaremos de *fidelidade*. A exatidão diz respeito à *informação*, a fidelidade, à *significação*. (LEJEUNE, 2008, p. 37; grifos do autor)

Se tomarmos irrestritamente os postulados de Lejeune (2008) como parâmetro para a análise das estratégias de composição das memórias autobiográficas em *Navegação de*

⁵¹ O estudo de Lejeune (2008) acerca do pacto referencial está voltado não só para a biografia e autobiografia, como também para outros gêneros da literatura íntima – diários, autorretrato, auto-ensaio –, dos quais incluímos também as memórias.

cabotagem, em determinados trechos da narrativa, seremos levados a crer que Amado, travestido do narrador, buscou o critério da “exatidão” para construir os relatos e, com esse intento, procurou ser minucioso na tentativa de reconstituição do passado, como se nada quisesse deixar escapar. Como exemplo, fiquemos com o seguinte fragmento:

Aproveito para contar a história da mulher do senhor Vieira, tal como se deu, tintim por tintim, [...].

[...] decidimos visitar outro melhor hotel, no lado oposto da praça, bisbilhotar conforto e limpeza, nele reservar acomodações para nossa volta, se valesse a pena.

Na portaria buscávamos informações sobre os quartos quando um senhor ainda jovem, bem posto, ar esportivo, que me fitava curioso, perguntou-me se eu era brasileiro, escritor e se meu nome era. Efusão patriótica, troca de gentilezas, o compatriota ao saber ao que vínhamos elogiou o hotel, limpíssimo, nem sombra de baratas, propôs-se mostrar-nos seu apartamento para que julgássemos. Tentei recusar, quem disse, dona Rosa e dona Zélia queriam comprovar as vantagens, aceitaram, impuseram, acompanhamos o senhor Vieira – *Vieira, de Santa Catarina*, se apresentara – ao oitavo andar. Tomou a frente, bateu à porta, foi aberta por uma criança de seus cinco anos. *Onde vai a corda vai a caçamba*, disse o anfitrião, não sei porque a declaração me fez imaginá-lo viúvo a correr a coxia com a filha órfã. Entramos às apalpadelas pelo corredor ao lado da casa de banho, o apartamento mergulhado na mais negra escuridão. Vieira adiantou-se quarto a dentro, direto para o janelão, eu atrás dele, os demais atrás de mim. Num repelão Vieira abre as cortinas, a luz matinal de Casablanca invade a habitação, ouve-se um grito de mulher: *Vieira, o que é isso? É Jorge Amado, minha filha*, explica o bom leitor no auge do contentamento, aponta-me com o dedo, em seguida me informa: *essa aí é minha esposa*. Olho e vejo essa aí estendida nua em pêlo no leito de casal, êxtase, visão, como direi? Não direi nada, nada disse, apenas arregalei os olhos, essa aí ergueu o busto, a luz banhoulhe os seios, aleluia! Dona de casa civilizada convidou-me a sentar na cama, convite que não estendeu aos demais, certamente por não lhe terem sido apresentados: o marido pronunciara apenas o meu nome.

[...]

Aí fica a história verdadeira. O mais que contam, o artista armado de binóculo, trepando numa palmeira para brechar o quarto do casal Vieira, e outras estripulias, não passam de invenções a engrossar o folclore do mestre Calá, Rei de Itapoã, Imperador do Abaeté. (AMADO, 1992, p. 163-165; grifos do autor)

Sobre o fragmento citado, advertimos que não cabe ir em busca de informações extratextuais para comprovar o caráter verídico dos fatos reportados. Não é isso que está em pauta. Também não estamos negando que as memórias de Amado sejam destituídas de referencialidade. Alertamos apenas para o fato de que retornar ao passado, via memória, não implica trazê-lo de volta nítido e inalterável, como parece demonstrar o narrador no último

fragmento de *Navegação de cabotagem*. Como o próprio Lejeune (2008) – que sustenta ser a autobiografia uma espécie de juramento, de promessa de verdade – admite:

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

Salvo as contradições nos argumentos de Philippe Lejeune (2008) na tentativa de traçar um quadro classificatório e descritivo acerca das narrativas referenciais e, apesar das nossas divergências a certos aspectos da teoria, fiquemos com o que nos interessa destacar na citação acima, a fim de compreendermos melhor o projeto de escritura das memórias autobiográficas amadianas. Sendo assim, em conformidade com a assertiva de Lejeune (2008), endossamos que não se trata de atestar a veracidade dos relatos, como, por exemplo, o que citamos sobre a história da mulher do senhor Vieira. O que nos interessa agora é deslindar o contrato implícito ou explícito proposto pelo autor de *Navegação de Cabotagem*, contrariando em certos aspectos as afirmações supracitadas. Surge daí a questão: será que o contrato implícito ou explícito proposto pelo autor (Jorge Amado) ao leitor realmente determina o modo de leitura e entendimento da obra? No caso das memórias amadianas, cabe ao leitor ser perspicaz para perceber a movência da *performance* de escrita de Amado, que torna o pacto de leitura ambíguo⁵² em sua trajetória. Se, por um lado, o narrador notifica, em suas memórias que não está preocupado com a precisão dos fatos rememorados em sua narrativa, por outro, demonstra querer contar tudo de forma “fiel” ao ocorrido, primando pela riqueza de detalhes, como se nada quisesse esquecer. Significa dizer que os excertos da obra destacados para ilustrar a relação entre memória e verdade revelam uma contradição no *modus operandi* da escritura amadiana, pois se, em alguns momentos, os relatos põem em rasura o compromisso com a verdade, em outros, parecem sustentar a crença na memória verdadeira e completa. No entanto, a escrita amadiana sinaliza que a busca de reconstituição fidedigna do passado, às vezes, é em vão, pois a memória escapa, sem contar com o fato de

⁵² A expressão “pacto ambíguo” não está sendo aqui colocada nos termos de Alberca (2007), que o utiliza para descrever a natureza das narrativas autoficcionais. Não se trata de classificar *Navegação de cabotagem* como autoficção.

que o ato de rememorar tem um caráter subjetivo, à medida que uma mesma percepção ou um mesmo episódio pode ser recordado de várias maneiras por pessoas diferentes, vez que cada depoente interpreta a seu modo, como sugere o narrador no apontamento referente à “história da mulher de seu Vieira”: “circulam versões desencontradas, cada qual conta o conto à sua maneira, a maioria ouviu o galo cocoricar mas não sabe da música a metade” (AMADO, 1992, p. 163). Os exemplos citados parecem ilustrar que a faculdade da memória é constituída por lembranças e esquecimentos. Reforçamos, desse modo, a ambivalência constitutiva das memórias de Jorge Amado e o jogo de linguagem próprio da narrativa. Desse modo, somos levados a crer que o autor merca com o pacto de verdade na composição das memórias, bem como com o pacto autobiográfico, através do qual, segundo Lejeune (2008), o escritor firma a “intenção de honrar a sua assinatura” (LEJEUNE, 2008, p. 26) e, com isso, o compromisso com a factualidade dos relatos.

Deve ficar claro acerca de *Navegação de cabotagem* que tudo na narrativa de Jorge Amado é bem planejado; nada é desprezioso e espontâneo como o autor por vezes insinua. Significa dizer que o modo de construção da escrita não passa de jogo performático, inclusive o caráter aparentemente desordenado ou sem importância significativa das memórias – que o enunciador insiste em negar, designando-as como “notas”, “apontamentos”, “papéis avulsos”. Portanto, nada deve passar despercebido, nem mesmo os paratextos, os quais trazem indícios da cena da escritura amadiana e das possibilidades de construção do perfil do sujeito que se autorrepresenta, como já houve a oportunidade de demonstrar. Maria Cleunice Fantinati da Silva (2012) considera que “[o]s comentários contidos na capa e abas do livro são os indicadores das muitas portas para o embarque nesta navegação” (SILVA, 2012, p.20).

Normalmente, como é sabido, os paratextos são concebidos como aparatos informativos que iluminam as obras. Situam-se como “uma borda, ou como coloca Phillipe Lejeune, ‘uma franja do texto impresso, que, na realidade, controla toda a nossa leitura do texto’. Na verdade, esta franja sempre é o transportador de um comentário que é autoral ou mais ou menos legitimado pelo autor” (GENETTE, 2001, p. 2). “O[s] paratexto[s], então, é/[são] empiricamente composto[s] de um grupo heterogêneo de práticas e discursos de todos os tipos e todos os períodos, [...] uma convergência de efeitos (GENETTE, 2001, p. 2). A despeito disso, Gérard Genette (2001) chama a atenção para o fato de que as declarações contidas nos elementos paratextuais requerem uma análise cuidadosa de sua força elocucionária. É preciso analisar milimetricamente cada detalhe antes de mergulhar no corpo do texto, pois as partes pré-textuais exercem função pragmática e, nesse sentido, selam um pacto de leitura da obra. Contudo, os paratextos podem apresentar pistas falsas ou, pelo

menos, “meias-verdades”. Nesse sentido, podem apresentar-se como “fingimento estético”, travestimento, e, portanto, ato de *performance*. No subtítulo de *Navegação de cabotagem*, por exemplo, Jorge Amado, em aparente gesto de generosidade para com o leitor, parece apontar o caminho e emprestar as chaves de leitura para o entendimento da obra, negando o que acaba por afirmar no corpo da narrativa (o caráter memorialístico dos autorrelatos). Ao que cremos, a oposição declarada de que leiam os relatos em chave memorialística deve ser entendida como artifício retórico, jogo, fingimento lúdico e estético e, portanto, gesto de escritura, *performance*. A par disso, Silva (2012) adverte: “A forma de escritura por apontamentos é opção do autor que, simultaneamente, parece estabelecer um jogo entre negar e afirmar suas memórias” (SILVA, 2012, p. 10). Trata-se de um jogo para tensionar os códigos de leitura tradicionalmente estabelecidos para cada gênero e tipo textual e/ou literário (memórias, apontamentos, notas, rascunhos).

Para Topa (1992, p. 2) o interesse da obra está para além da informação documental imediata, porque recusa categoricamente uma forma de “livro” e uma modalidade de “memórias” nobres. Amado insiste no caráter precário de “apontamentos”, e quase gratuito, dado o paradoxo da obra, ao mesmo tempo em que, pela imagem do título, se promete uma abordagem fora da narrativa linear. (SILVA, 2012, p.23)

Dáí justificar-se a opção do autor em nomear o gênero de escritura de “apontamentos”, “algo geralmente breve⁵³, rápido, veloz como um relâmpago, irrefletido, indomado, sem vaidade e sem a menor intenção” (CANETTI, 2001 *apud* SILVA, 2012, p. 16). Vemos delineado na cena da escritura de Jorge Amado um gesto de aparente dessacralização das memórias canônicas, que celebram os grandes feitos de personalidades notáveis, e, como tal, não poderiam ser escritas em forma de “apontamentos”, papéis avulsos, passíveis de reformulações e rasuras. No entanto, o autor “dessacraliza” o que acaba por “sacralizar”, considerando-se que os supostos “apontamentos” – queiram ou não, memórias – justificam a existência do escritor e fixam o nome de Amado na eternidade. De todo modo, à época da publicação de *Navegação de cabotagem*, Jorge Amado já se tornara um homem ilustre e os autorrelatos reunidos na obra trazem recortes de uma carreira exitosa na qualidade de escritor e dos grandes feitos como político, apesar de denotar também o despojamento e a

⁵³ Ressalvamos que a narrativa de *Navegação de cabotagem* é longa, mas os supostos “apontamentos” são breves, como, por exemplo, este: “Onde quer que esteja levo o Brasil comigo mas, ai de mim, não levo farinha de mandioca, sinto falta todos os dias, ao almoço e ao jantar (sic)” (AMADO, 1992, p. 57).

simplicidade do autor diante da vida. *Personas* distintas estão encenadas na obra. Eis o jogo das representações que formam a auto-imagem do ser performado literariamente, conforme será discutido logo a seguir:

[S]egundo Olmi (2006), a auto-representação serve para solidificar o passado e também para criar um presente significativo. Questão que merece ser debatida. *Navegação de Cabotagem* cria um presente significativo que faça dela uma obra de igual importância dentro da trajetória literária de seu autor? Ou apenas solidifica o passado de quem encerrou uma carreira literária de sucesso? (SILVA, 2012, p. 42-43; grifo do autor)

Em relação aos questionamentos levantados por Maria Cleunice Fantinati da Silva (2012), consideramos que as duas questões são pertinentes para o entendimento da dimensão e dos efeitos de sentido de *Navegação de cabotagem*. Pelo cabedal de informações que trazem à tona acontecimentos sociais que sacudiram o mundo, tais como os regimes ditatoriais, a guerra fria, a luta pela paz, acontecimentos esses vivenciados pelo autor das memórias e traduzidos em literatura, julgamos que a obra ganha importância no centro da produção literária de Jorge Amado. E, por certo, ao evocar momentos em que o escritor fora premiado com as respectivas obras e aludir às inúmeras traduções dos romances escritos até então, a *Navegação* acaba por solidificar o passado de quem percorreu uma trajetória de sucesso.

Todavia, se confrontarmos a retórica narrativa de *Navegação de cabotagem* em relação à forma de tessitura das memórias de *O menino grapiúna*, podemos inferir que, no segundo livro de memórias, o gênero *humilitas* parece dar o tom do discurso e tomar caminho distinto na forma de o personagem-autor autorrepresentar-se. Seguem-se as palavras do escritor ao final do prólogo:

Não nasci para famoso nem para ilustre, não me meço com tais medidas, nunca me senti escritor importante, grande homem: apenas escritor e homem. Menino grapiúna, cidadão da cidade pobre da Bahia, onde quer que esteja não passo de simples brasileiro andando na rua, vivendo. Nasci empelicado, a vida foi pródiga para comigo, deu-me mais do que pedi e mereci. Não quero erguer um monumento nem posar para a História cavalgando a glória. Que glória? Puf! Quero apenas contar algumas coisas, umas divertidas, outras melancólicas, iguais à vida. A vida, ai, quão breve navegação de cabotagem! (AMADO, 1992, p. IV)

As palavras sustentadas ao final do livro também parecem apontar para um gesto de humildade e modéstia em relação aos atos de aclamação do nome do autor. O trecho é longo,

mas merece destaque, por suscitar reflexão posterior acerca da configuração das memórias em *Navegação de cabotagem*:

Digo não ao discurso, à medalha, à fanfarra e aos tambores, à sessão solene, ao incenso, à fotografia de fardão ou em mangas de camisa exibindo as pelancas e a dentadura, não sou andor de procissão. [...].

Nasci empelicado, de bunda para a lua, uma estrela no peito, a sorte me acompanha, tenho o corpo fechado à inveja, a intriga não me amarra os pés, sou imune ao mau-olhado. A vida me deu mais do que pedi, mereci e desejei. Vivi ardentemente cada dia, cada hora, cada instante, fiz coisas que Deus duvida, conivente com o Diabo, compadre de Exu nas encruzilhadas dos ebós. Briguei pela boa causa, a do homem e a da grandeza, a do pão e a da liberdade, bati-me contra os preconceitos, ousei as práticas condenadas, percorri os caminhos proibidos, fui o oposto, o vice-versa, o não, me consumí, chorei e ri, sofri, amei, me diverti.

Fujo aos festejos, ao fogo de artifício, ao banquete, fujo ao necrológio, estou vivo e inteiro. Amanhã, passado o obituário de reverências, voltarei ao romance, Boris, o Vermelho me espera na esquina da máquina de escrever com seu desafio de trapaça e juventude. Obstinado, vou prosseguir com orgulho e humildade a tarefa de empenhar nos esconsos da cidade, conceber e parir homens e mulheres, capitães da areia, mestres de saveiro, jagunços, vagabundos, putas, são a inocência e a fantasia, nascem de minhas entranhas fecundas pelo povo, do coração, dos miolos e das tripas, dos culhões. (AMADO, 1992, p. 637-638)

O fragmento citado, se interpretado ao “pé da letra”, pode ser entendido tão somente como espécie de manifesto contra todo e qualquer tipo de aclamação ao nome de Amado, em decorrência da fama que adquirira. No entanto, nega aquilo que se pretende afirmar enfaticamente – o desejo de glória e perenização por parte do autor. É pela ambiguidade constitutiva da linguagem e pelo jogo de “pique-esconde” que a escritura de Jorge Amado em *Navegação de cabotagem* deve ser palmilhada. As palavras finais, ao tempo em que negam os “louros” e celebrações provenientes da fama conquistada pelo escritor – “*Fujo aos festejos, ao fogo de artifício, ao banquete, fujo ao necrológio, estou vivo e inteiro*” (AMADO, 1992, p. 637; grifo nosso) – e soam como um brado de desprendimento e devoção pelas coisas simples da vida, afirmam o gesto de autocelebração pelo que passou e o que estaria por vir – “*Briguei pela boa causa, a do homem e a da grandeza, a do pão e a da liberdade, bati-me contra os preconceitos*” (AMADO, 1992, p. 637-638; grifo nosso). Ou:

vou prosseguir com orgulho e humildade a tarefa de [...] conceber [...] capitães da areia, mestres de saveiro, jagunços, vagabundos, putas, são a inocência e a fantasia, nascem de minhas entranhas fecundas pelo povo, do coração, dos miolos e das tripas, dos culhões. (AMADO, 1992, p. 637-638; grifo nosso)

“Ao anunciar o desejo de não querer a ‘glória’, Amado inicia a negação da memória expressa pela História que relata os ‘grandes feitos’. Entretanto, a publicação de *Navegação de cabotagem* vem sustentar os ‘grandes feitos’ do escritor” (SILVA, 2012, p. 18-19). “*Navegação de Cabotagem*, portanto, traz no seu bojo as marcas fixadas pelo nome próprio, e é fruto tanto da negação de um pacto quanto de um projeto comemorativo” (SILVA, 2012, p.25). Cabe, então, deslindar o jogo de representações que perpassa a obra, observando também em que medida o pacto de leitura se esgarça.

O capítulo inicial – ou o primeiro apontamento, como assim o denomina o “narrador-autor” –, de certo modo, também se apresenta como ato de autopromoção e desvelamento das memórias que se pretendem negar. É o que confirma o estudo realizado por Maria Cleunice Fantinati da Silva (2012):

O primeiro apontamento de *Navegação de Cabotagem* pode ser considerado como uma autopromoção por parte do autor, pois relata o pacto firmado entre ele e Ilya Eremburg que diz: ‘Jorge, somos escritores que jamais poderemos escrever memórias, sabemos demais’ (NC, 2001, p. 1). Ao revelar o acordo entre ele e Eremburg, o de nunca escrever suas memórias, visto que eles sabem demais o autor automaticamente se autopromove. Nesta autopromoção está o intuito de despertar no leitor o interesse de desvendar esses ‘segredos’, visto que, apesar de negá-las, são as memórias da vida do escritor.

Assim, a negação de suas memórias é um recurso utilizado pelo escritor. Na constante negação, iniciada desde o subtítulo, de que *Navegação de Cabotagem* não se refere a um livro de memórias, reside a estratégia e o desejo de permanência. A negação fica expressa no subtítulo imposta pelo leitor, pois são apenas apontamentos. Ao negá-las, implicitamente assume que são suas memórias, ainda que fragmentadas, pois revelam-se e ocultam-se simultaneamente. (SILVA, 2012, p. 13-14)

Assim, é necessário desconstruir a retórica da modéstia erigida pelo escritor, pois, a cada página, a obra acaba por revelar-se como um dever de memória, um dever de não esquecer, garantir a imortalidade e vencer a efemeridade da vida, “tão curta vida!” (AMADO, 1992, p. 637). “A vida, ai, quão breve navegação de cabotagem!” (AMADO, 1992, p. IV). Nesse sentido, a narrativa amadiana segue uma tradição de escrita da antiguidade e se aproxima dos contos populares árabes compilados em *As mil e uma noites*. Como lembra Michel Foucault (2001),

a narrativa árabe [...] também tinha, como motivação, tema e pretexto, não morrer: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. A narrativa de Sherazade é o avesso encarniçado do assassínio, e o esforço de todas as

noites para conseguir manter a morte fora do plano da existência. (FOUCAULT, 2001, p. 269)

Sendo a morte física inevitável, o destino de todos os humanos, Jorge Amado se vale da palavra-monumento como um, entre outros, subterfúgio(s) para imortalizar as próprias memórias e fixar o próprio nome na eternidade. Vale lembrar que *Navegação de cabotagem* foi escrito e publicado em comemoração aos oitenta anos do escritor. Sugerimos, pois, que Amado aproveita a oportunidade para celebrar a vida e, em meio a isso, “segurar o tempo” que se esvai, garantindo para a eternidade a auto-imagem que quer ver projetada e divulgada. “Por meio das memórias é possível buscar-se no passado e atuar no presente na tentativa de perpetuar-se. Desvendando-se para o mundo, o autor do texto memorialístico eterniza-se na vida de seu personagem, fixando-se nas páginas da literatura” (SILVA, 2012, p.26). “Neste sentido, pode-se considerar que Jorge Amado, assim como todo escritor que faz a opção por escrever um livro de memórias, tenta impedir que o tempo apague uma vida”. (SILVA, 2012, p. 28).

Concordamos, desse modo, com a aceção de Elizabeth Bruss (1991), segundo a qual o ato autobiográfico pode ser reconhecido como literatura e, portanto, como um trabalho de linguagem que resulta em múltiplas possibilidades de autorrepresentação do sujeito que se enuncia. Conforme estudo empreendido por Bruss (1991):

Para alguns autobiógrafos, por exemplo, o ato pode ser experimentado como uma consciente simplificação de si mesmo, impondo uma coerência mais pessoalmente satisfatória ou mais retoricamente efetiva. Outros autobiógrafos poderiam lograr essa simplificação sem querê-lo intencionalmente, em cujo caso a simplicidade faz-se aos olhos do leitor. Um autobiógrafo pode atuar para rebater seu caráter público mediante uma apologia ou para sustentá-lo na forma de (o que agora se chama) uma memória. Algumas autobiografias foram inclusive escritas para lograr uma identidade ou notoriedade reconhecida publicamente (atendendo a novas responsabilidades e complicações que surgem da raiz de viver a vida de alguém eternamente depois e só ‘como personagem’). Estas estratégias [...] são variadas, e todas e cada uma delas igualmente legítimas. [...] tem lugar a tarefa de auto-imaginar-se e a auto-avaliação [...]. Como leitores somos conscientes disso, e assim, a quantidade e o tipo de revelação, a forma e as expressões de intenção que encontramos, se convertem imprescindíveis para nossa leitura de um texto autobiográfico. (BRUSS, 1991, p. 68; tradução nossa)⁵⁴

⁵⁴ Fragmento citado em versão original:

Para algunos autobiógrafos, por ejemplo, el acto puede ser experimentado como una consciente simplificación de si mismo, imponiendo una coherencia más personalmente satisfactoria o más retóricamente efectiva. Otros autobiógrafos podrían lograr esta simplificación sin quererlo intencionadamente, em cujo caso la simplicidad yace en los ojos del lector. Un autobiógrafo puede actuar para rebatir su carácter público mediante una apología

Em se tratando das automemoriografias de Jorge Amado, em *Navegação de Cabotagem*, o que percebemos é que o escritor reúne uma multiplicidade de atos num jogo de negação e desvelamento. Isto se explica pelo fato de que o autobiógrafo, ora promove a simplificação de si mesmo em gesto de modéstia ao autorrepresentar-se, para o que lança mão da retórica *humilitas* – “*Nasci empelicado*” (AMADO, 1992, p. 637; grifo nosso) –, e, seguindo nessa direção, combate veementemente os protocolos de celebração ao seu nome – “*Digo não ao discurso, à medalha, à fanfarra e aos tambores, à sessão solene, ao incenso, à fotografia de fardão ou em mangas de camisa...*” (AMADO, 1992, p. 637; grifo nosso) –, ora substitui a retórica da simplicidade e do despojamento pela elevação do próprio nome, para reforçar a notoriedade reconhecida por ser homem das letras com obras publicadas em diversas línguas – “*Tenho livros em línguas estranhas, do coreano ao turcomênio, do tailandês ao macedônio, do albanês ao persa e ao mongol*” (AMADO, 1992, p. 12; grifo nosso) – e por ser homem público envolvido em questões sociais – “*Não me arrependo da artilharia gasta em artigos e discursos, pronunciamentos para desmascarar a impostura, denunciar a agressão, a face do imperialismo é mesquinha e sangrenta*” (AMADO, 1992, p. 67; grifo nosso). No primeiro caso, tem-se um “fingimento” discursivo ou – confirmando as palavras de Elizabeth Bruss (1991) – “*uma consciente simplificação de si mesmo, impondo uma coerência mais pessoalmente satisfatória ou mais retoricamente efetiva*” (BRUSS, 1991, p. 68; grifo nosso). Afinal, não é à toa que, no prólogo, o autor explica: “*Publico esses rascunhos pensando que, talvez, quem sabe, poderão dar idéia do como e do porque*” (AMADO, 1992, p. IV; grifo do autor). Apesar do discurso aparentemente despretensioso – afinal não são memórias de uma vida, apenas “rascunhos”, ou seja, rabiscos, algo sem grande importância; o que, na verdade, se põe à prova no decurso da narrativa – os relatos de *Navegação de cabotagem*, de fato, dão “ideia do como e do porque” Jorge Amado se tornara um homem público e um escritor de sucesso com visibilidade fora dos limites do país. Eis uma pequena amostra da notoriedade e do reconhecimento de escritor explicitada na obra:

o para sustentarlo en la forma de (lo que ahora se llama) una memoria. Algunas autobiografias han sido incluso escritas para lograr una identidad o notoriedad reconocida públicamente (atendiendo a nuevas responsabilidades y complicaciones que surgen a raíz de vivir la vida de uno eternamente después y solo “como personaje”). Estas estrategias, como aquellas usadas para tratar los múltiples hilos de identidad involucrados en el acto autobiográfico, son variadas, y todas y cada una de ellas igualmente legítimas. Todo lo que las reglas para el acto proporcionan es un campo en el qual se entiende que tiene lugar la tarea del autoimaginarse y la autoevaluación, identificando cualquier cosa que tenga lugar como una forma de autoevaluación. Como lectores somos conscientes de esto, y así, la cantidad y el tipo de revelación, la forma y las expresiones de intención que encontramos, se convierten em imprescindibles para nuestra lectura de um texto autobiográfico. (BRUSS, 1991, p. 68)

A foto mostrava a fila de leitores à espera de autógrafo na Livraria Teixeira por ocasião do lançamento da primeira edição de *Tenda dos Milagres*. Em grande plano, de pé, ao lado do autor no ato de dedicar um exemplar, um leitor espera. Esse leitor é ninguém mais ninguém menos que Júlio de Mesquita Filho, ali postado em toda sua altura e em toda a sua majestade. Só mesmo vendo para crer: o diretor de *O Estado de São Paulo* numa sessão de autógrafos na intenção de solicitar assinatura de um escritor.

[...]

No dia seguinte, em página nobre, clichê em duas (ou três) colunas, o *Estadão* noticiava a realização da tarde de autógrafos, dava conta da presença na livraria de Júlio de Mesquita Filho em busca de autógrafo em exemplar do *Tenda dos Milagres*, novo sucesso do romancista etcetera e tal, elogios a granel, a maior propaganda para o livro. Maior ainda a prova de consideração, incrível. [...].

[...]

[...] A presença do diretor de *O Estado de São Paulo* na tarde de autógrafos me envaideceu, mas não me surpreendeu. (AMADO, 1992, p. 252-253; grifos do autor)

A despeito do sucesso das obras de Amado, o narrador de *Navegação de cabotagem* sinaliza que, se alguma obra não cai no gosto da crítica, não é por desmerecimento, mas em razão de algum desafeto ou mesmo despeito. Tomemos uma passagem em continuação à citação anterior:

Na véspera, ou seja, no dia do lançamento, o *Estado* publicara artigo de Arnaldo Pedroso d’Horta arrasando o livro e o autor. Arnaldo era meu desafeto desde a publicação de *Os Subterrâneos da Liberdade*, razões de ordem política, não perdia vaza para esculhambar-me. O *Estadão* concedia – e certamente ainda concede –, total liberdade de opinião a seus colaboradores, o artigo fora estampado como devido. [...]. (AMADO, 1992, p. 253; grifos do autor)

Isto posto, cai por terra a declaração feita na abertura do livro: “*Deixo de lado o grandioso, o decisivo, o terrível, o tremendo, a dor mais profunda, a alegria infinita, assuntos para memórias de escritor importante, ilustre, fátuo e presunçoso: não vale a pena escrevê-las, não lhes encontro a graça* (sic)” (AMADO, 1992, p. IV). Tudo não passa de um jogo de linguagem que embaralha as possibilidades de recepção da obra.

Se, por um lado, Amado “dessacraliza” o modo de composição e as temáticas presentes nas memórias tradicionais, de outro modo, acaba por celebrar certos atos de memória. Ao cruzar o “mar de memórias da maturidade”, na condição de comandante da

navegação da própria vida, Amado leva o leitor a reboque, e o conduz numa difícil travessia, na qual não há porto seguro para ancoragem. Nessa travessia, seguem-se rotas difusas e sem destino definido. Em meio a dúvidas e incertezas sobre a direção a ser tomada, só resta ao leitor, passageiro da navegação, entregar-se à aventura de seguir viagem entre ondas bravias e indomáveis. Entretanto, recomendamos que seja perspicaz e acompanhe as manobras do comandante. Ao convidar o leitor a singrar os mares, o comandante da viagem o incita a “buscar, descobrir e navegar nos bastidores da vida do escritor e da personalidade que é Jorge Amado” (SILVA, 2012, p. 13).

Ao correlacionar o modo de composição das memórias de *O menino grapiúna* com o de *Navegação de cabotagem*, vemos que “o narrador personagem muito mais que rememorar a sua história, “mostra o início de uma trajetória literária que marcou o nosso país” (SCLIAR, 2010 *apud* SILVA, 2012, p. 66). Uma exposição mais detalhada e elaborada sobre o assunto pode ser acompanhada no estudo empreendido por Maria Cleunice Fatinati da Silva (2012):

Apesar de vários assuntos serem análogos nas duas obras, é na segunda, *Navegação de Cabotagem*, que a ideia de autopromoção mais se configura porque é na fase adulta que o homem Jorge Amado assume as tarefas que lhe darão relevância como ser humano dentro do que socialmente é aceito como importante ou célebre. Ambos são livros de memórias, mas a marca da exemplaridade se fortalece nos apontamentos selecionados como relevantes pelo autor que, aos oitenta anos, tem muita coisa para contar. Os apontamentos são um “disfarce” – critério adotado pelo escritor para esconder o tom de memória ou mesmo de confissão do livro. (SILVA, 2012, p. 66-67)

Em relação à *Navegação de cabotagem*, Silva (2012) afirma que “[a] obra de quase 700 páginas e que apresenta mais de mil personagens pode ser vista pela hipótese do monumental” (SILVA, 2012, p. 79). Acrescido a este argumento, afirmamos que o caráter monumental da *Navegação* não se explica apenas pela quantidade de laudas, mas por assinalar a herança do passado que fizera de Amado um escritor famoso e constituiu terreno fértil para a criação das obras romanescas de igual notoriedade. Por mais contraditório que pareça, é monumental ainda ou, pelo menos, heróico o gesto de descortinar episódios traumáticos da história do país e do mundo, revelando os bastidores das políticas totalitárias e intransigentes. Quase todos esses motivos fazem também de *O menino grapiúna* escrita-monumento, portanto um ato exposição.

Ao traçar paralelo entre a construção do “eu” no gênero memórias e no gênero autobiográfico, Maciel (2004) – citado por Maria Cleunice Fantinati da Silva (2012) – comenta: “Se nas memórias temos um ‘eu’ que quer tirar do passado uma leitura do mundo,

na autobiografia temos um ‘eu’ que quer tirar do mundo o que seja a sua própria história. (MACIEL, 2004 *apud* SILVA, 2012, p. 60). Em se tratando de *O menino grapiúna* e de *Navegação de cabotagem* não podemos fazer distinção acerca da constituição do *self*, mesmo porque os gêneros memória e autobiografia não se separam. Desse modo, entendemos que, nas automemoriografias amadianas, é possível acompanhar a *performance* de dois sujeitos que, juntos, se complementam e formam uma “cara-metade”: um que, ao recobrar o passado das próprias memórias, proporciona uma leitura do mundo e das contradições sociais, e outro que extrai do mundo a própria história de vida e a emoldura para a eternidade.

3.1.2 Zélia Gattai em cena: a despeito do pacto autobiográfico e da escrita como *phármakon*

Há uma diferença importante entre falar e escrever. A vida pessoal falada é banal. Já a escrita pode ser interessante, porque está submetida a toda sorte de elaborações e transformações. Deixa, portanto, de ser pessoal para ser outra coisa. O quê? Algo desconhecido e enigmático, inclusive para nós mesmos, que a vivemos.⁵⁵
(ALLAN PAULS)

O ímpeto autobiográfico nem sempre se constitui o núcleo fundador das narrativas de Gattai, muito embora, nesses escritos, seja possível perceber uma trajetória pessoal que transita da infância à fase adulta. A única obra que é motivada por impulso de autobiografar-se, mas que, ainda assim, apresenta um panorama de memórias históricas e sociais, e, portanto, das experiências com o outro, é *Anarquistas, graças a Deus*.

O estudo a ser desenvolvido neste capítulo se debruça sobre os aspectos autobiográficos presentes nas memórias da infância e da maturidade. O objetivo é investigar como a autora se utiliza de certos lugares-comuns da prosa autobiográfica para estabelecer um “pacto autobiográfico” com o leitor, isto é, uma identidade entre autor, narrador e personagem – para utilizar o conceito de Phillippe Lejeune (2008) – e, por sua vez, instaurar promessa de “verdade” e “autenticidade” dos fatos por ela narrados.

Dentre os lugares-comuns, Lejeune (2008) postula duas características fundamentais da autobiografia: uma narrativa retrospectiva que cobre parte ou a totalidade de uma vida e a identidade que se postula entre o autor, o narrador e a personagem. Do ponto de vista do

⁵⁵ Com essa epígrafe, não nos propomos elevar a escrita em detrimento da fala. O que pretendemos realçar, por meio dela, é que a escrita de Gattai “está submetida a toda sorte de elaborações e transformações”, como estratégia performática para sustentar um “pacto autobiográfico” e um “pacto de verdade” no processo de representação do eu que se enuncia.

teórico, essa identidade pode ser explícita, caso os nomes do narrador e do personagem sejam homônimos ao do autor, e, implícita, à medida que informações fora do texto (na orelha, na apresentação, na epígrafe) demarquem essa correspondência, ainda que o nome do autor seja diferente da personagem. Nas obras em estudo, podemos perceber a adoção dos referidos procedimentos.

Ao observar esses aspectos, alguns problemas se dispõem e tornam-se um convite à investigação: de que forma Zélia Gattai, na qualidade de escritora, arregimenta esforços com vistas a sustentar o “mito do eu” com aparência de sólida unidade e a autenticar uma “verdade” para os próprios relatos? E, nesse sentido, como é possível deslindar nas obras esforços de “apagamento” da multiplicidade de “eus enunciativos”? Em que medida a escritura se insinua como espécie de *phármakon*, que, até certo ponto, desvela a presença do “pai”, isto é, da instância autoral como agência instauradora de efeito de verdade para os autorrelatos?⁵⁶ Tais questionamentos foram subsidiados e formulados, sobretudo, a partir da leitura de Philippe Lejeune (2008) (*O pacto Autobiográfico*), Leonor Arfuch (2010) (*O espaço biográfico*) e Jacques Derrida (2005) (*A farmácia de Platão*). Advertimos que o intuito não é fazer aplicação de modelos de leitura à interpretação dos objetos de pesquisa, mas estudar, em diálogo com os referidos teóricos, as singularidades da obra de Zélia Gattai no que concerne aos elementos autobiográficos.

Analisando mais detidamente as questões-problema elencadas, é possível observar que Zélia Gattai constrói projeto de escritura, visando a compor tríplice aliança entre autora, narradora e personagem, promovendo unicidade entre as três instâncias narrativas, instituindo, assim, um “pacto autobiográfico” com o leitor. Ao se valer da escrita como meio auxiliar da memória, Gattai delineia uma identidade autobiográfica, pondo em cena “representações” de si mesma. Nesse processo, constrói escritura performática que consiste numa organização, ou melhor, imbricamento de instâncias narrativas, que implica em deslocamentos. Por meio da memória voluntária, Gattai se vale de elementos discursivos extra-diegéticos (paratextos) e intra-diegéticos (retóricas de linguagem), de caráter compositivo, semiótico e estilístico, tais

⁵⁶ Propomos aqui fazer uma leitura alegórica da escritura de Zélia Gattai a partir da metáfora do *phármakon* presente no *Fedro*, de Platão, e relida por Derrida (2005) sob a égide da desconstrução. Assim, o que almejamos é, seguindo a linha interpretativa proposta por Derrida (2005), proceder à desarticulação de um sentido *a priori*, quando da interpretação do *phármakon*, de modo a buscar no texto, a partir do exame em diversos níveis, as contradições do que é tecido. Ressaltamos, contudo, que a concretização desse intento não se efetiva completamente na reflexão que ora se apresenta, mas se completa e se desdobra na análise a ser desenvolvida no capítulo subsequente.

como epígrafes, fotografias⁵⁷, excertos explicativos da obra, estabelecendo uma aparente unidade do eu que se enuncia e, por sua vez, uma “vontade de verdade” para os fatos por ela narrados. A pretensa unidade do *self* se dá de forma explícita, mediante recurso de identidade onomástica ao longo das narrativas, e implícita, na composição dos paratextos que, embora não façam referência ao nome próprio (à exceção de *Um chapéu para viagem*), contam com o artifício do emprego da primeira pessoa como na tentativa de selar o pacto de identidade entre as instâncias enunciativas. Nesses moldes, convém lembrar que, para Lejeune (2008), o pacto autobiográfico se faz pelo emprego nos autorrelatos do pronome pessoal “eu”, o qual estabelece relação direta com o sujeito que responde pela escrita de si, o autor. De forma mais ampla, vale dizer que “os pronomes da primeira pessoa marcam a *identidade* do sujeito da enunciação e do enunciado” (LEJEUNE, 2008, p. 19; grifo do autor). Essa relação, no entendimento do teórico, determina a inscrição simultânea do autor no texto e no extratexto⁵⁸.

A questão da presença do “pai” – a voz autoral – entra em cena na escritura pelo recurso da assinatura, que instaura jogo de espelhos entre autora, narradora e personagem, conferindo, deste modo, certo “efeito de verdade” e, por sua vez, certa “estabilidade referencial” ao texto, pois é a figura do “pai” (a escritora) que conhece a fundo o “filho” (o objeto de sua escritura e sua história). É por ato de *performance* que se forma o “mito do eu” como uno. A vontade de unicidade na constituição do *self* e a “vontade de verdade” acabam por despistar a fratura do eu em múltiplos de si mesmo⁵⁹. Também ocultam a ambivalência constitutiva da escritura, que, ao tempo em que conclama a presença do pai (a instância autoral) enquanto potência onisciente do relato, assume-se como parricida e, portanto, destruidora de toda origem⁶⁰.

Para melhor compreender o pacto de verdade e de unicidade das instâncias enunciativas na composição do perfil autobiográfico de Zélia Gattai, entendemos que se faz necessário observar caso a caso, ou melhor, obra a obra.

⁵⁷ Sabemos que as fotografias encartadas em um livro para compor os paratextos nem sempre passam pelo controle do autor. Muitas vezes, são selecionadas e compiladas pela editora. Todavia, interessa evidenciar como as fotografias inseridas nas obras em estudo são produtivas para endossar o pacto de leitura proposto pela autora.

⁵⁸ No próximo capítulo, apresentaremos uma leitura a contrapelo a esse respeito.

⁵⁹ O desdobramento da escrita autobiográfica de Zélia Gattai como possibilidade de ler o(s) outro(s) de si mesmo será alvo de reflexão do capítulo seguinte.

⁶⁰ Os rasgos do projeto de escritura de Zélia Gattai que rasuram o pacto autobiográfico, a metafísica da presença e a vontade de verdade serão explorados mais apropriadamente no capítulo subsequente, no qual procuraremos analisar em que medida a construção narrativa dos autorrelatos de Gattai escapa ao esforço de “apagamento” de uma multiplicidade de “eus enunciativos” e de construção de “efeitos de realidade”, implicando numa escrita de si que se coloca num ponto fronteiro entre a realidade e a ficção.

Em *Anarquistas, graças a Deus*, a escritora lança mão de elementos pré e paratextuais como recursos explicativos do caráter autobiográfico da obra, ainda que assim não a defina⁶¹. Mediante tais recursos, Gattai compõe unidade performática em busca da representação coerente de si, procurando atestar a veracidade dos autorrelatos. A escritora se apoia em epígrafes, excertos explicativos da obra e/ou, talvez, fotografias, para firmar uma “vontade de verdade” e garantir a coerência interna das vozes enunciativas, bem como a elevação de um sujeito “idêntico a si mesmo”. Por meio desses artifícios, a autora traça uma ação com vistas a se autorrepresentar figurativamente para o leitor, buscando alcançar “efeitos de realidade”. Começando pela dedicatória, Zélia Gattai assinala: “PARA (sic) meus irmãos, Remo, Wanda, Vera e Tito, que aí estão e não me deixam mentir” (GATTAI, 2009a, p. 7). Na epígrafe, a autora cita um trecho da Modinha de Gabriela, composta por Dorival Caymmi: “Eu nasci assim/ Eu cresci assim/ *Eu sou mesmo assim / Vou ser sempre assim...*” (GATTAI, 2009a, p. 8; grifos nossos). O prefácio, não por acaso escrito por Jorge Amado, contém o seguinte depoimento:

Em 1976, fui com Zélia para uma chácara de propriedade de Dmeval Chaves [...]. Zélia, sem ter muito o que fazer e habituada à trabalhadeira de nossa casa no Rio Vermelho, resolveu botar no papel divertida história de um disco, acontecida em sua infância. Atendia a pedido insistente dos filhos [...]. História ingênua, o conto não me interessou grandemente. [...] Então eu lhe disse: jogue o conto fora e escreva suas memórias de infância e adolescência [...]. Assim ela fez [...]. Resultou, ao meu ver, um livro pleno de interesse e calor humano. (AMADO, 2009a, p. 9-10)

Além desses elementos, são inseridas no corpo do livro, sob a forma de encarte – não sabemos exatamente se por iniciativa da autora ou da editora –, fotos emblemáticas da própria vida e dos familiares, compondo, por vezes, uma árvore genealógica. As imagens, conforme será explanado mais adiante, vêm a corroborar a *performance* de escrita empreendida pela escritora:

⁶¹ Ressalvemos que a análise aqui empreendida acerca de *Anarquistas, graças a Deus* tomou por base a edição de 2009 publicada pela Companhia das Letras.

Figura 7 – Os avós maternos, Josefina e Eugênio Da Col



Fonte: (GATTAI, 2009a.)

Figura 8 – Angelina Da Col e Ernesto Gattai, pais de Zélia Gattai.



Fonte: (GATTAI, 2009a.)

Figura 9 – Familiares de Zélia Gattai.



Fonte: (GATTAI, 2009a.)

Em uma das fotos encartadas no livro, é registrado o momento em que Gattai, ainda menina, foi reconhecida como a melhor aluna da escola:

Figura 10 – O reconhecimento pelo jornal *O Estado de S. Paulo*.



Fonte: (GATTAI, 2009a.)

A imagem acima aparece encartada no livro não de maneira despretensiosa, mas, ao que supomos, como recurso semiótico utilizado com vistas a autenticar uma verdade para o relato que se desenrola no capítulo intitulado “Esperanças do Brasil”, citado a seguir:

Mal nos sentáramos para almoçar quando apareceu seu João, servente do grupo escolar. Trazia recado do diretor, convocando papai a comparecer comigo ao seu gabinete às três horas daquela tarde. [...]

[...]

– Você andou fazendo alguma bobagem na escola? – foi a primeira pergunta de papai, bastante incomodado com a convocação.
Não, eu não me lembrava de nada que pudesse ser considerado falta grave.
[...]

[...]

Às três horas em ponto, entrava o pai com a filha pela mão no gabinete do diretor.
Seu Olívio nos recebeu sorridente, estendendo a mão a papai. ‘Graças a Deus!’ – pensei – ‘não deve ser coisa muito ruim...’
– Em primeiro lugar quero lhe felicitar – foi dizendo o diretor. – Sua filha acaba de ser destacada como a melhor aluna que tivemos em nossa escola, nestes três últimos anos.

[...]

– A Zélia?
– Claro que é a Zélia! [...] Sua filha foi a vencedora em nossa escola. Como prêmio, seu retrato e uma pequena biografia serão publicados no *O Estado de S. Paulo*. (GATTAI, 2009a, p. 291-295)

Como salienta Barthes (2012), “[a] imagem faz jogo com a palavra” (BARTHES, 2012, p. 83). É exatamente isso que ocorre com a figura 10, a qual procura estabelecer relação direta com o excerto citado, exercendo função referencial, com vistas a sacramentar a notícia. Como recurso de representação, sugere a “teimosia do Referente em estar sempre presente” (BARTHES, 2012, p. 15). Tal imagem, ainda que possa não ter sido escolhida pela autora para integrar o livro e ilustrar as memórias de si, ou seja, ainda que tenha sido selecionada pela editora, acaba por reforçar o pacto de verdade firmado pela escritora e o mito do eu como uno. Sendo assim, confirma o “desejo de presença” que se insinua no projeto de escritura de Zélia Gattai. É como se, subscrita à imagem, houvesse a seguinte legenda: “Tal foto, com efeito, jamais se distingue do seu referente – do que ela representa – ou pelo menos não se

distingue dele de imediato ou para todo o mundo” (BARTHES, 2012, p. 14)⁶². O “desejo de presença” realçado pelo recurso da foto acompanhada de reportagem está latente na narrativa acerca da homenagem prestada à Zélia Gattai pelo jornal *O Estado de S. Paulo* e é impulsionado pela memória, que deixa aflorar “comportamentos restaurados” por meio de passados conscientemente capturados.

Todos os recursos mencionados procuram conferir estabilidade referencial e caráter de veracidade ao texto, além do que constituem instâncias unificadoras do “eu” representado na obra, levando o leitor a vislumbrar a autora como se ela estivesse dentro e fora do texto. Sugerem, portanto, uma metafísica da presença. O próprio nome da autora, impresso na capa do livro, funciona como “pacto” de referencialidade biográfica. Aliás, como afirma Lejeune (2008), “[o] pacto referencial, no caso da autobiografia, é em geral coextensivo ao pacto autobiográfico, sendo difícil dissociá-los, exatamente como ocorre com o sujeito da enunciação e do enunciado na primeira pessoa” (LEJEUNE, 2008, p. 36)⁶³. Os elementos destacados revelam promessa de “verdade” e “autenticidade” dos fatos narrados, bem como de uma vida própria, testemunhável e com aparência de sólida unidade. Suplementando e, de certo modo, subvertendo as palavras de Lejeune (2008), afirmamos que a fórmula passa a ser: “Eu, abaixo-assinado, juro dizer a verdade, somente a verdade sobre a minha pessoa. E, se minha assinatura não basta, posso contar com o endosso dos irmãos e do esposo, que vêm em meu auxílio, para atestar a procedência e a referencialidade extra-textual dos relatos” (aspas nossas)⁶⁴. Os recursos paratextuais e textuais escolhidos pela autora e/ou editora – ao que cremos, não por acaso – para compor a escrita de si parecem dizer: “Esta sou eu, Zélia Gattai, autora, narradora e personagem do livro. Os fatos que narro sobre minha vida são verídicos e testemunhais. Eu sou essa pessoa que vos fala sem tirar nem por” (aspas nossas). Ou, em outras palavras, como destacado na epígrafe do livro, valendo a pena repeti-la: “Eu nasci assim/ Eu cresci assim/ *Eu sou mesmo assim / Vou ser sempre assim...*” (GATTAI, 2009a, p. 8; grifo nosso). Tais recursos integram uma estratégia de escritura que consiste em fixar o que se é, em pura relação consigo mesma, ou seja, um retorno a si como forma de se constituir e se reconhecer enquanto sujeito das próprias ações, bem como enquanto sujeito uno, coeso e coerente. Ao exercitar tal *performance* de escrita, Zélia Gattai dissimula a fragmentação dos

⁶² A relação entre palavra e imagem, como também entre imagem e referente, será tensionada na análise a ser desenvolvida no próximo capítulo, na tentativa de apresentar as fissuras no processo de representação do *self* nas memórias de Zélia Gattai.

⁶³ Em momento oportuno, tais questões serão relativizadas.

⁶⁴ Na versão original do texto de Lejeune (2008), o autor afirma, a despeito do pacto referencial em textos autobiográficos: “A fórmula deixaria de ser ‘eu abaixo-assinado’ e passaria a ser ‘juro dizer a verdade, somente a verdade’ (LEJEUNE, 2008, p. 37).

“eus” enunciativos que integram a obra. Há a elaboração de si, e por si, através da construção narrativa, ocorrendo a unidade performática em busca da representação coerente e estável do “eu” que se enuncia.

Por meio desses artifícios, a autora procura sustentar a crença na linguagem enquanto transparência. Desse modo, a linguagem passa a figurar como espectro, isto é, espelhamento da realidade anterior ao texto; também a garantia da translucidez dos fatos reportados, conquanto o espelho nunca apresente a visão total do objeto refletido. Afirmamos, assim, que a estratégia adotada por Zélia Gattai para projetar imagens de si por meio da técnica do espelhamento não passa de figuração, isto é, um jogo de representação, uma certa maneira de dar-se a ver, apoiada na visão ocidental e logocêntrica do sujeito plenamente consciente de si. Apoiando-nos em Bergson (2010), podemos afirmar que tudo não passa de um modo de percepção consciente de si, fruto de uma espécie de visão interior e subjetiva através da qual se projeta para a recepção. E, por ser uma percepção consciente, o exercício da memória, ao contrário do que postula Bergson (2010), não é involuntário.

Passemos agora a discutir a *performance* de escrita de Gattai, enquanto processo de engendramento da figura autoral. Para tanto, será procedida à releitura de *A farmácia de Platão*, de Derrida (2005), da qual extrairemos a metáfora do *phármakon* em remissão à escritura. Apropriando-se do diálogo de Platão, no *Fedro*, Derrida (2005) revela o princípio norteador apresentado pelo filósofo para o entendimento do caráter da escritura. Ou seja: “Platão, que dizia, desde então, no *Fedro*, que a escritura [...] é um jogo” (DERRIDA, 2005, p. 9; grifo do autor). Um jogo que se realiza por meio da dissimulação da textura ou por encenação. É como jogo de *performance* e dissimulação da textura, isto é, enquanto teatro da linguagem que pretendemos ler a construção das automemoriografias de Zélia Gattai. Necessário se faz uma digressão para entendimento do que está posto sobre o *phármakon* no *Fedro*, bem como do que nos propomos a discutir acerca da escrita da autora cujas obras são objeto de estudo. Para tanto, remontamos à cena da escritura posta no diálogo de Platão, mediante construção mítica apreendida por Jacques Derrida (2005):

A escritura (ou, se quisermos, o *phármakon*) é apresentada ao rei. Apresentada: como uma espécie de presente oferecido por um vassalo em homenagem ao seu suserano (Theuth é um semideus falando ao deus dos deuses), mas, acima de tudo, como uma obra submetida a sua apreciação. E esta obra é ela mesma uma arte, uma potência obreira, uma força operadora. Esse *artefactum* é uma arte. Mas esse presente ainda é de valor incerto. O

valor da escritura – ou do *phármakon* – é, por certo, dado ao rei, mas é o rei quem lhe dará seu valor. (DERRIDA, 2005, p. 21-22; grifos do autor)⁶⁵

Interessa pensar na concepção que Derrida (2005) apresenta do deus Teuth acerca da escritura: uma arte, uma potência obreira, uma força operadora, um *phármakon*. É assim que concebemos a escrita de *Anarquistas, graças a Deus*, como potência simbólica que, ao tempo em que promove o apagamento da figura do “pai”, revela a presença paterna – sendo esta aqui entendida como a instância autoral que exerce o controle sobre os autorrelatos e busca imprimir-lhes uma verdade⁶⁶.

Significa dizer que, tal como o *phármakon*, a escritura de Zélia engendra o “pai” (a escritora), à medida que produz um efeito de realidade mediante catalogação e exposição de dados testemunhais que revelam, em certa medida, a factualidade da obra e a unicidade do sujeito que se enuncia. É a *performance* escritural da autora que autentica o dito e faz realçar-lhe a “verdade”. A partir do excerto a seguir, não é difícil verificar o retorno do pai enquanto persona autoral que se inscreve no tempo presente da narrativa, unindo temporalidades distintas e perfilando a imagem que quer ver projetada acerca de si próprio – o ser biografado, unificado mediante tríplice aliança: autor(a), narrador(a) e personagem: “Uma coisa, no entanto, era certa: haveria de estudar algum dia. Assim tinha decidido, e decisão para mim era – e continua sendo – juramento” (GATTAI, 2009a, p. 291). Pela passagem citada, é possível perceber que a autora fixa a própria identidade no tempo, congelando uma auto-imagem: a de pessoa determinada e decidida. A percepção do passado incrusta-se no presente da enunciação e prolonga uma percepção de si pelo exercício da memória-duração.

⁶⁵ No *Fedro*, o rei Thamous, embora não recuse o presente que lhe fora ofertado por Theuth (o deus da escritura), o desmerece, não só pela inutilidade da prenda, mas pela ameaça e malefício que representa. A escritura lhe é apresentada como saber fecundo, remédio para a memória, antídoto contra o esquecimento, ao que o rei replica, sob a alegação de que “sob pretexto de suprir a memória, a escritura faz esquecer ainda mais; longe de ampliar o saber, ela o reduz. Ela não responde à necessidade da memória, aponta para outro lado, não consolida a *mnémé* [memória viva], somente a *hupómnésis* [rememoração]” (DERRIDA, 2005, p. 47). Além disso, na aceção de Thamous, o *phármakon* é aquele que se apresenta na ausência do pai, o deus vivo, que responde pelo conteúdo da fala em presença; portanto a fala, ao contrário da escrita é memória viva, ao passo que a escritura, do ponto de vista do rei, representa a memória morta, a repetição do morto.

No esquema platônico, temos vislumbrada a supremacia da fala em detrimento da escrita. Não é por este raciocínio que será procedida a interpretação da escritura de Zélia Gattai, mas tal como um jogo de ambiguidades que é próprio do *phármakon* e que é depreendido por Derrida (2005) na releitura que faz do *Fedro*.

⁶⁶ Nesse momento, a ambiguidade constitutiva do *phármakon*, recuperada por Derrida (2005) ao reler o *Fedro*, será posta de lado provisoriamente. Será alvo de preocupação a escrita enquanto possibilidade de retorno do pai, sendo este entendido como a voz autoral que exerce o controle sobre a escrita, para garantir a coerência dos autorrelatos e autenticar-lhes uma verdade. Por questões didáticas e, conforme a constituição dos capítulos da tese, a ambivalência da escritura de Gattai será tratada com mais afinco no capítulo seguinte.

A dialética do “retorno do pai” se faz presente na narrativa e, em algumas passagens, revela onisciência dos fatos reportados. Isto é o que observamos, por exemplo, na narrativa do nascimento e escolha do nome de Zélia:

Na presença da empregada, marido e mulher discutiam como chamar a menina a nascer – dona Angelina tinha seus macetes, adivinhava sempre o sexo do filho que carregava no ventre, por isto procuravam apenas nome para menina; seu Ernesto querendo Pia (heroína de um romance que acabara de ler, *Pia dei Tolomei*), dona Angelina propondo Dora, ironizando da proposta do marido:

– Por que Pia? Não seria interessante Bacia ou Balde?

Maria Negra, que acompanhava atentamente a discussão, meteu-se na disputa:

– Por mim eu botava Zélia. É o nome mais lindo que conheço. A menina que eu cuidava era Zélia.

Falou nessa menina com tanta ternura... Gabou-lhe os encantos a tal ponto, que acabou impressionando a patroa, passando esta também a achar Zélia o nome mais belo do mundo. Eu o carrego até hoje. (GATTAI, 2009a, p. 27)

A partir do trecho acima, poderíamos questionar: Como a narradora pode reconstituir, pelo viés das memórias, fato acontecido antes do próprio nascimento? Isso não seria inverossímil? É o retorno do “pai” que atesta a factualidade do episódio rememorado. É a assinatura autoral que firma um contrato de leitura para os autorrelatos, autenticando o dito e autorizando o pai (a autora) a defender o “filho” (a escritura) como legítimo e verdadeiro. Trata-se de discurso engendrado e sob a assistência do pai, pois é a figura do “pai” (a escritora) que conhece a fundo o “filho” (o objeto de sua escritura e sua história). Ao transportar a metáfora constituída no *Fedro* em remissão à fala para o contexto da escrita de Zélia Gattai, corroboramos o argumento de que “o pai não é o gerador, o procriador ‘real’ antes e fora de toda relação de linguagem”. (DERRIDA, 2005, p. 26). “Só a potência do discurso tem um pai”. (DERRIDA, 2005, p. 26). O que ocorre, como assinala Arfuch (2010) evocando Benveniste (2005), é o deslocamento do “eu” da concepção referencial do sujeito para uma posição discursiva. Nesse caso, o sujeito, através da linguagem, cria a narração de si. A escrita de si é, pois, resultado de *performance* prefigural e discursiva.

A *performance* de escrita de Gattai reúne representações e identidades narrativas, colocando a autora, como mencionado, dentro e fora do texto e realçando a “metafísica da presença”. Mas, voltando ao *Fedro*, não devemos esquecer do caráter duplo do *phármakon* e da possibilidade de entrelaçamento, tal como posto por Derrida (2005), ao desconstruir as polaridades inscritas no diálogo de Platão a partir das traduções do texto grego para outras

línguas⁶⁷. “Segundo Derrida (2005), toda a interpretação do *Fedro* passa necessariamente pela reversibilidade da avaliação da escrita-*phármakon*, e a tradução do termo grego não deve negligenciar essa ambivalência” (NASCIMENTO, 1999, p. 105). Isso significa dizer que a escritura como *phármakon* está pejada de ambiguidade que lhe é imanente: é órfã e parricida, mas também recobra a presença do pai, ainda que este nem sempre se faça presente. Vida e morte, portanto, é o duplo que sustenta a escritura e em que reside a sua sedução⁶⁸. Em *Anarquistas, graças a Deus* a escritura assim também se apresenta, apesar do esforço denodado de sustentar a fala viva do “pai-autor” como forma de exercer controle sobre a imagem do *self* que se quer projetar e firmar uma verdade para os autorrelatos. Esse esforço do discurso por ser verdadeiro e por conferir unidade de representação para o eu que se enuncia, apesar das “provas” reunidas nos paratextos e no interior da narrativa, desperta inevitavelmente dúvidas ou suspeitas, normalmente no sentido oposto ao proposto pela autora. Ademais, todo esforço performático de erigir uma identidade narrativa esbarra no traçado estético da obra⁶⁹.

Passemos agora ao estudo das memórias da fase adulta de Zélia Gattai. Mesmo sabendo que o núcleo argumental das memórias da maturidade não é eminentemente autobiográfico, voltamos o olhar para as estratégias de composição das memórias de si.

As memórias de caráter autobiográfico em *Um chapéu para viagem*, guardadas as devidas diferenças em relação a *Anarquistas, graças a Deus*, também encerram promessa de verdade e estabelecem identidade nominal com a autora. O próprio título carrega signo autobiográfico que se torna compreensível quando associado a outros elementos pré-textuais (a introdução, escrita por James Amado, e o prólogo, assinado por Zélia Gattai), como também o segundo, o antepenúltimo e o último capítulos do livro. Olhado isoladamente, o título não parece conter ingrediente autobiográfico, mas, comparado a outros trechos da obra, sobretudo nos paratextos, é possível encontrar essa chave de leitura para o livro. Eis os fragmentos que tornam mais evidente a relação. Em primeiro lugar, o comentário de James Amado (2003) na introdução:

⁶⁷ Conforme avalia Derrida (2005),

Todas as traduções nas línguas herdeiras guardiãs da metafísica ocidental têm, pois, sobre o *phármakon* um efeito de análise que o destrói violentamente, o reduz a um de seus elementos simples ao interpretá-lo, paradoxalmente, a partir do posterior que ele tornou possível. Uma tal tradução interpretativa é, pois, tão violenta quanto impotente. (DERRIDA, 2005, p. 46; grifo do autor).

⁶⁸ Conforme exposto, a ambiguidade constitutiva da escritura como *phármakon* e a relação que se estabelece para a compreensão dos desdobramentos do eu em múltiplos de si mesmo na obra de Zélia Gattai será tema do próximo capítulo.

⁶⁹ Uma exposição mais detalhada e elaborada sobre o assunto será objeto do capítulo seguinte.

É fácil segui-la de um a outro chapéu. O primeiro recebido de presente para a mudança de São Paulo à antiga Capital Federal; o segundo, outro presente para nova mudança, desta vez para a Europa dos exilados de então. Com ou sem chapéu, Zélia Gattai fica naturalmente obrigada para com seus leitores a dar continuidade a esta narrativa num terceiro livro. (AMADO, 2003, p. 6)

Agora, a justificativa apresentada pela própria autora no prólogo:

Assim, nasceu este livro, no qual comecei a trabalhar em 1980 e que só agora consegui concluir, tendo sido muitas vezes interrompida pelas contingências de nossa vida, sobrecarregada de viagens e compromissos. Escritos e revisados os originais, faltava o título que os encabeçasse. Optei por *Um chapéu para viagem*, já que o livro começa com uma viagem e termina com outra, viagens fundamentais em minha vida. Para cada uma delas ganhei um chapéu, dois belos chapéus que impressionaram e inquietaram Lalu, preocupada que me desse ‘quentura na cabeça’. Em verdade, na hora de partir de São Paulo para o Rio de Janeiro e ao deixar o Rio de Janeiro para a Europa, em ambas as viagens tinha a cabeça quente, estourando. Não devido ao chapéu, é claro! (GATTAI, 2003, p. 10)

Mais três trechos – os do segundo e do antepenúltimo capítulos (com o mesmo título do livro) e outro do último, respectivamente:

1. Fanny Rechulski, secretária de Jorge, quis saber qual chapéu eu usaria na viagem.
 – Chapéu? – Admirei-me.
 Não cogitara disso, nem pensara usar chapéu... Havia muito tempo que não possuía nenhum.
 – E você acha que é preciso chapéu para viajar de avião, Fanny?
 – Bem, preciso não é... mas cairia bem. O chapéu sempre dá um toque chique, dá mais importância... Teus sogros não vão esperar vocês no aeroporto?

[...]

Ao regressar do almoço, naquela tarde, Fanny trouxe uma caixa de papelão redonda, dentro dela um chapéu de feltro bege.
 – É para tua viagem, combina com a saia marrom e a blusa creme que você vai usar. [...].

[...]

[...]. Enchapelada, chique e distinta, eu estava *comme il fault* para enfrentar os sogros. (GATTAI, 2003, p. 12-14)

2. Ao chegar ao apartamento dos amigos, na Rua República do Peru, a dois passos da Rodolfo Dantas, por volta de meio-dia, Maria já me esperava. [...]. Ela já foi logo me perguntando se eu tinha chapéu para o embarque. Pus-me a rir, lembrando que Fanny também tivera os mesmos cuidados com a minha

elegância, quando eu partira de São Paulo, havia quase três anos. Repeti agora a Maria, a mesma pergunta que fizera a Fanny naquela ocasião:

– E você acha, Maria, que é preciso chapéu para embarcar?

– Bem, preciso não é... – respondeu-me – mas seria bom. Viajando num navio de luxo para a Europa, você precisa se arrumar direitinho...

– Só que eu vou de segunda classe... – ri.

– E daí? De segunda ou de terceira, você não deixa de ser a mulher de um homem importante, de um escritor famoso... Veja só – continuava na crítica à minha elegância – com estas duas trancinhas que você está usando, sem maquiagem, parece mais uma menina do colégio do que uma senhora respeitável... Você precisa se colocar à altura de sua importância.

[...]

Desde que Jorge partira eu adotara as trancinhas, já que não me sobrava tempo para cuidar eu própria dos cabelos, muito menos de passar horas no cabeleireiro.

Acompanhei Maria a seu quarto, onde me aguardava uma surpresa: sobre a cama, dois chapéus e um casaco de lã, branco.

– São para você – disse sorrindo.

[...]

O chapéu que Maria designara para o embarque era uma espécie de turbante. Da pequena copa armada saíam duas longas e largas faixas enviesadas, a serem torcidas e enroladas na cabeça, na ocasião de vesti-lo. [...] Assentava-me às maravilhas.

– Com este você embarca e desembarca – determinou a conselheira. – Precisa estar bem bonita no encontro com Jorge... (GATTAI, 2003, p. 247-249)

3. – Tu está muito elegante com esse chapéu, deixa que eu levo o menino... – disse Lalu, quando saímos do apartamento.

[...]

[...]. Quase correndo, carregando João Jorge, começava a subir a escada quando ouvi uma voz aflita:

– Zélia, ó Zélia!

Parei, voltei-me para ela:

– Que é, dona Eulália?

Aproximara-se da escada, perguntou preocupada:

– Com esse chapéu, tu não está sentindo quentura na cabeça? (GATTAI, 2003, p. 250)

Tomado apenas pelo título, o signo “chapéu” nada diz sobre as memórias de vida de Zélia Gattai. Constitui-se incógnita posta a serviço da curiosidade do leitor. Contudo, logo nas primeiras páginas do livro, o leitor pode estabelecer laços entre o signo e os dados autobiográficos dele provenientes na narrativa. “Chapéu”, nesse caso, constitui-se “objeto

biográfico”, ou, conforme se queira conceituá-lo, “biografema”⁷⁰ que marca momentos decisivos na vida de Gattai: as duas viagens que, também como signos (ou biografemas), simbolizam gesto de desprendimento e entrega ao amor por Jorge Amado; registram uma experiência de vida, uma aventura afetiva da autora. Por meio da imagem-signo, emergem episódios significativos que são tratados ao longo da narrativa e constituem “lembrança-representação” do eu que se enuncia. Os fragmentos citados, além de justificarem a escolha do título da obra, exercem a “função-autor”⁷¹ – para usar dos termos de Michel Foucault (2001) – ou, em outras palavras, funcionam como “assinatura”⁷² – termo tomado de empréstimo a Derrida (1991) – a qual confirma um dado autobiográfico e busca imprimir uma verdade para os fatos. Até mesmo a introdução, escrita por James Amado (2003), funciona como visto de “assinatura” autoral que concorre para confirmar o dito no interior da narrativa, selando, assim, um pacto de verdade. Através dessas estratégias discursivas, a obra de Zélia Gattai põe em prática ou, pelo menos, chama a atenção para os “princípios fundadores do discurso autobiográfico: a sinceridade e a autenticidade” (KLINGER, 2012, p. 56). Ademais, a articulação semântica, discursiva e performática entre o título e os excertos citados sugere a identidade entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado como jogo de dois em um. Firma-se, assim, nos moldes do que postula Lejeune (2008), um “pacto autobiográfico” que implica num pacto referencial.

É como se, ao tecer os autorrelatos, a autora procurasse evitar passar por fictício tudo o que de verdadeiro e íntimo há na sua história. A força do nome próprio, que, presumidamente, confere “autenticidade” e referencialidade aos relatos autobiográficos, se impõe nem tanto na capa do livro, mas no prólogo, selado com a assinatura *Zélia Gattai*. Ao assiná-lo ao final do prólogo, o eu enunciativo firma um pacto de identidade entre a autora, a narradora e a personagem que carregam o referido nome. Assim, Gattai recobra a metafísica da substância e da presença dentro e fora da narrativa. A propósito da identidade nominal, Philippe Lejeune (2008) explica que pode ocorrer de forma implícita na seção inicial do texto do seguinte modo: “o narrador assume compromissos junto ao leitor, comportando-se como

⁷⁰ Conforme acepção de Roland Barthes (2012), biografema é um detalhe, um traço biográfico na vida de um escritor. Desse conceito, depreendemos que, tal como o *punctum* – um detalhe situado no campo da fotografia apreendido pelo *Spectator* –, o biografema pode ser considerado “suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso” (BARTHES, 2012, p. 51) da escrita. No caso da narrativa de Zélia Gattai, o chapéu é um suplemento para as automemoriografias, que confere harmonia e graciosidade no corpo dos autorrelatos. Funciona como detonador de narrativas.

⁷¹ Concebemos a “função-autor”, tal como sinaliza Foucault (2001), como uma estrutura organizadora do texto que marca pontos de inserção da autoria, com vistas a justificar os modos de funcionamento da escrita.

⁷² A “assinatura” – nos moldes do que define Derrida (1991) – é uma estratégia de criação que performa um sujeito e por meio da qual cria-se um evento novo.

se fosse autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o ‘eu’ remete ao nome escrito na capa do livro, embora o nome não seja repetido no texto” (LEJEUNE, 2008, p. 28). Em relação às páginas iniciais de *Um chapéu para viagem*, afirmamos que a *persona* enunciativa coloca-se na condição de autora do texto e, nela, vai apontando as chaves de leitura do livro, inclinando-se a persuadir o leitor de que o “eu” que se enuncia no interior da narrativa remete-se ao mesmo nome assinado na capa e no prólogo da obra. Portanto, insinua tratar-se da mesma pessoa. Ou seja, o constructo discursivo sugere que o ser de papel é o mesmo na vida e na obra⁷³. Ao contrário do postulado por Lejeune (2008), ocorre na seção inicial do segundo livro de memórias de Zélia Gattai um pacto de identidade explícita com a autora, cujo nome aparece escrito na capa.⁷⁴

Voltando aos trechos citados, que remetem ao biografema do qual se extraem episódios significativos vivenciados por Gattai – as viagens para o Rio e para a Europa ao encontro de Jorge Amado –, alguém poderia argumentar que o signo chapéu não comporta em si traços de referencialidade, pois há nos relatos em torno do referido signo elementos que pendem para o lado de uma ficcionalização do discurso, como a forma dialogada de apresentar os episódios, a dramaticidade das cenas e a narratividade. Não negamos que a conformação textual esteja pejada destes recursos e, neste sentido, se aproxime do modo de configuração do texto ficcional. Inclusive, antecipando o que será foco de discussão do próximo capítulo, acreditamos que as obras de Zélia Gattai situam-se entre as duas fronteiras: o real e o ficcional. Entretanto, buscando a cronologia da vida e da obra de Gattai, podemos constatar que as referidas viagens são dados factuais e, sob esse prisma, sopesamos que a palavra chapéu funcione como um símbolo detonador de narrativas ilustrativas de episódios ocorridos no passado estrategicamente recuperados pela memória, ainda que repousando em tecido narrativo que comporta artifícios próprios da ficção.

Apesar de as fronteiras entre o real e o ficcional estarem borradas, o que vemos delineado na escrita de Gattai é o esforço performático de erigir uma identidade narrativa e também, como diria Leonor Arfuch (2010), uma “Avassaladora busca pela *presença* – o eu, o corpo, a voz, a pessoa, a vivência” (ARFUCH, 2010, p. 15; grifo da autora). Tal esforço se mostra, dentre outras coisas, pela necessidade de fixar uma linhagem, remontando às origens da própria existência:

⁷³ A questão da identidade narrativa é polêmica e será tratada de modo especial no capítulo a seguir. Não se trata de uma relação estrita e inquestionável entre autora, narradora e personagem. A pretensa unidade se faz e desfaz ao longo da narrativa, compondo um tecido ambíguo.

⁷⁴ Teremos oportunidade de evidenciar, no quinto capítulo, que o nome próprio responde parcialmente para a unidade entre autor, narrador e personagem e, portanto, para a sustentação do pacto autobiográfico.

Filha de imigrantes italianos, Angelina e Ernesto Gattai, nasci na capital de São Paulo. Descendente de anarquistas toscanos, o menino Ernesto havia chegado ao Brasil, com os pais e vários irmãos, no fim do século passado, integrando um grupo de revolucionários, na célebre aventura da fundação da Colônia Cecília, experiência anarquista em plena selva brasileira. Meus avós maternos, católicos, vieram para o Brasil, trazendo os filhos ainda crianças, para substituir nas fazendas de café, em São Paulo, a mão-de-obra escrava, após a abolição. (GATTAI, 2003, p. 14)

Por meio dessa narrativa, Gattai não só expõe a própria filiação e promove a identificação do eu que se enuncia por meio da família, como também convalida promessa de verdade para os fatos reportados, o que se faz por meio da intertextualidade. No fragmento citado, a autora retoma aspectos da própria identidade já evidenciados em *Anarquistas, graças a Deus*. Assim, a escritura se insinua como *phármakon* e recobra a presença do pai, como instância autoral capaz de garantir a coerência da obra e conferir unidade e veracidade aos relatos que fazem remissão à própria vida. Mas não é só por esse dado que a escritura de *Um chapéu para viagem* se apresenta como *phármakon* e solicita a presença do pai. Tal fato acontece também toda vez que surge a necessidade de explicar o traçado da obra e, assim, apresentar suposto projeto de escrita das memórias de si, ainda que sob rasura. Melhor citar o fragmento em que a presença do pai se faz marcada. Até o título da seção é relevante, por isso aqui transcrito:

INTERRUPÇÃO PARA ROMPER A RIGIDEZ DA CRONOLOGIA

Escrevo estas páginas ao correr das lembranças, que se embaralham em minha memória e, por isso mesmo, por vezes a cronologia sofre. Este meu relato se situa nos limites de duas viagens: uma em novembro de 1945, a outra em abril de 1948, uma de avião, a outra de navio. Mas, no atropelo das lembranças, por vezes retrocedo no tempo, como já o fiz, para falar sobre minha família e contar de como conheci Jorge; ou avanço, como o faço agora. ‘Quem acha encaixa’, dizem na Bahia. Ocorrem-me as recordações, abro espaço onde encaixá-las, mesmo rompendo o fio da meada. Peço desculpas e mando novamente a cronologia rígida ao diabo que a carregue, para contar como vim a conhecer, tempos depois, os escritores acima referidos. (GATTAI, 2003, p. 111)

A partir da narrativa supracitada, nos questionamos: como a autora se projeta no livro e se coloca no jogo do próprio texto; qual a posição que assume? Ou seja, quem é essa autora; que *persona(s)* vê(em)-se encenada(s) nas tramas da escritura? Trata-se de um sujeito que reclama uma voz; uma figura de construção, ou melhor, *persona* discursiva que se impõe pela vontade de presença. Sabemos que a escrita, por vezes, chama o autor, conclamando o eterno

retorno do “pai”. Amparado na concepção de Foucault (2001), afiançamos que, ao falar de autor, estamos pensando em projeto de autoria que envolve um jogo de representações marcado na construção discursiva e que procura garantir a presença na ausência. É pela presença que Zélia Gattai, assumindo a “função-autor”, procura estabelecer um projeto de escritura que justifique a constituição das memórias em *Um chapéu para viagem*. Tal como ocorre em *Navegação de cabotagem*, de Jorge Amado, aqui a figura autoral (o “pai”) retorna para sinalizar o descompromisso com a cronologia e a linearidade dos fatos reportados, como se as memórias narradas fossem frutos de evocação espontânea, surgidas ao sabor das lembranças, isto é, sem sistematização da escrita. No entanto, logo em seguida, a narradora, na pele da autora, trai o projeto de constituição das memórias, explicitado no título e no primeiro período do fragmento citado, e demonstra preocupação com as datas, colocadas como prova da factualidade dos relatos reportados (uma viagem em novembro de 1945 e outra em abril de 1948). Surge, repentinamente, o estabelecimento de marcos temporais que conferem ao discurso literário o tom de verdade, confissão, testemunho, os quais guiariam, em outra via, a leitura do texto. Delineia-se, assim, dupla possibilidade de inscrição da voz narrativa. Temos encenada uma *persona* autoral que assina o discurso, ou seja, imprime um modo de leitura para o texto, e outra que apresenta contra-assinatura do dito. Eis as fissuras da escrita de Zélia Gattai, que desvela um “jogo” entre autofiguração e referencialidade. Nos dois casos, o “pai” se insurge como presença marcante da narrativa, mesmo que esteja ausente enquanto entidade empírica, ser carnal. No primeiro caso, suscita-se a negação da “vontade de verdade” reafirmada paradoxalmente e sob rasura no segundo momento. O “eu” que, insistente e enfaticamente, demarca a não-sistematicidade da construção literária, bem como do processo de rememoração (“Peço desculpas e mando novamente a cronologia rígida ao diabo que a carregue”), mostra a outra face da constituição dos relatos e revela que, por trás do aparente caos, há labor de construção na tessitura narrativa (“Ocorrem-me as recordações, abro espaço onde encaixá-las”). Como não ver mais uma *performance* na construção de si? Como negar que a escritura de Zélia Gattai se põe como ato literário?

Se nos apropriássemos do pensamento de Bergson (2010) acerca da memória-representação para refletir sobre o modo de funcionamento das memórias no capítulo intitulado INTERRUPÇÃO PARA ROMPER A RIGIDEZ DA CRONOLOGIA, poderíamos acreditar que, mesmo os episódios rememorados pela narradora-autora revelando uma preocupação com as datas, teríamos aí um exemplo de configuração de uma memória espontânea, pois, segundo Henri Bergson (2010), esta, como sendo um registro de um dado acontecimento da vida de quem recorda, “contém, por essência, uma data” (BERGSON, 2010,

p. 86) sem intenção de utilidade prática.

Questionamos, no entanto, o argumento de Bergson (2010) de que as imagens-lembranças que são evocadas pela memória-representação não tenham uma “segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática” (BERGSON, 2010, p. 88). No caso das recordações evocadas nas obras de Zélia Gattai, o que observamos é que determinadas imagens narrativas capturadas do passado têm uma finalidade pragmática de sustentar o processo de autofiguração. Além disso, servem para realçar uma referencialidade por trás dos fragmentos de memória reunidos na escrita de si.

Quanto ao pacto referencial, ao contrário de *Anarquistas, graças a Deus*, na décima-sexta edição da Editora Record de *Um chapéu para viagem*, as fotografias não funcionam como suporte material para reforçar a referencialidade das automemoriografias de Gattai. Não há fotos na edição. O sujeito testemunhal aparece na cena da escritura por meio dos recursos acima referendados. Já no terceiro livro de memórias – *Senhora dona do baile* (1984) – as imagens visuais voltam a se fazer presentes como extensão da narrativa, ou melhor, como prova documental dos relatos e, nesse caso, confirmam uma “vontade de verdade” e revalorizam a “metafísica da presença”. Por meio desse recurso, a narrativa – sustentada pelas estratégias editoriais – acaba por designar e notificar a presença do eu da enunciação e do enunciado, além de demarcar a referencialidade dentro e fora do texto, estabelecendo elos entre o sujeito da narração e o sujeito do narrado⁷⁵. É como se a narradora-autora afirmasse: “Essa que vos fala sou eu; os episódios que narro sobre a minha vida são verídicos; existem provas cabais disso”. Pretende-se um recurso que procura confirmar suposta transparência da linguagem e estabelece controle sobre a escrita de si, direcionando o que se quer apresentar para a recepção da obra. A primeira foto encartada em *Senhora dona do baile* é emblemática. A legenda também é digna de nota.

⁷⁵ Fato passível de questionamento, como veremos no próximo capítulo.

Figura 11 – Zélia Gattai e João Jorge indo ao encontro de Jorge Amado



Zélia Gattai e o filho João Jorge em abril de 1948, no navio *Argentina*, a caminho de Gênova, onde encontrariam Jorge Amado, exilado voluntariamente na Europa. A derrota da Frente Popular nas eleições italianas faz o casal mudar os planos de morar no país

Fonte: (GATTAI, 2009b.)

A foto e a legenda, de certa forma, realçam o conteúdo do narrado no primeiro capítulo de *Senhora dona do baile*, intitulado “Abril de 1948”:

Chegaríamos a Lisboa no dia seguinte pela manhã. Enquanto amamentava João Jorge na acanhada cabine de segunda classe, eu fazia planos para o dia que passaria em terra. Navio italiano, de linha regular entre o Brasil e a Europa, o *Argentina* realizava duas escalas a partir do Rio de Janeiro: Cabo Verde e Lisboa, antes de atingir o porto de Gênova, seu fim de linha, meu destino. Eu embarcara no Rio de Janeiro, havia uma semana, levando nos braços meu filho de quatro meses. (GATTAI, 2009b, p. 9)

A legenda confirma ainda trecho narrado no capítulo “La nave è in partenza”: “Eu pensava em Jorge, na sua frustração com a derrota da Frente Popular, nossos planos de viver na Itália indo por água abaixo” (GATTAI, 2009b, p. 33-34). Ademais, reforça as palavras de Jorge Amado transmitidas em discurso direto: “– Olhe, eu quero te dizer uma coisa: não vá se aborrecer, não! Mas nós não podemos mais morar na Itália. A Frente Popular perdeu e não há condições...” (GATTAI, 2009b, p. 47).

Os autorrelatos de *Senhora dona do baile* entrelaçam-se aos de *Um chapéu para viagem*. Tal entrelaçamento cumpre a função de solidificar a metafísica da verdade. Nesse sentido, por meio de narração dialógica, um relato reforça o outro e marca a referencialidade para além do texto, buscando garantir a autenticidade dos relatos. Sendo assim, somos levados a crer que a repetição seja uma estratégia narrativa, um jogo performático que consiste em submeter o conteúdo da narrativa a uma “prova de verificação”, para usar os termos de

Phillipe Lejeune (2008). O “objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o efeito de real, mas a imagem do real” (LEJEUNE, 2008, p. 36). Comparemos os dois relatos de *Senhora dona do baile* e *Um chapéu para viagem*, respectivamente:

1. Os alto-falantes de bordo repetiam o aviso: ‘*Signori passeggeri, la nave è in partenza...*’ [...]. Voltava-me a nostalgia que sentira, havia uma semana, ao deixar o Brasil. A voz estridente espalhada pelos alto-falantes me assustou, fazendo-me experimentar o mesmo choque que me sacudira na dolorosa partida do Rio. [...]. Lembraram-me Lalu e seu João, pais de Jorge: ‘Cuide bem de meu filho...’, dissera Lalu; ‘Deus te acompanhe, minha filha...’, dissera seu João. Antes mesmo que o navio tivesse zarpado, apenas levantada a escada, meus sogros desapareceram de minha vista. Ainda um adeus com a mão, um lenço enxugando os olhos e depois se foram. [...]. (GATTAI, 2009b, p. 32-33)

2.– Está na hora de embarcar, minha filha. Deus te leve, cuide de meu filho.

[...]

No tombadilho do navio [...], eu olhava os dois velhos lá embaixo: Lalu debulhada em lágrimas, o Coronel enxugando, disfarçadamente, os olhos num lenço. [...].

[...]

O apito forte do navio fez a criança estremecer, apertei-a contra meu coração também assustado. Um alto-falante possante, bem em cima da minha cabeça, anunciou: ‘*Signori passeggeri, la nave è in partenza!*’ (GATTAI, 2003, p. 250-251)

De um livro para o outro, as memórias de si vão se encadeando e compondo o “autorretrato” do “eu” que se enuncia. Para delinear o próprio perfil e lançá-lo à apreciação do leitor, Zélia Gattai apresenta momentos decisivos da vida em companhia ou indo ao encontro de Jorge Amado. Em *Um chapéu para viagem*, destacamos dois episódios relevantes para a composição da identidade autobiográfica. O primeiro deles relata mudança radical na vida de Gattai, quando decide mudar-se do Rio de Janeiro para São Paulo e viver ao lado de Jorge Amado, tendo-o como companheiro: “Na viagem para o Rio faria minha estréia em avião. Jorge me perguntara se estava com medo de voar e eu lhe dissera que não tinha medo de avião nem de nada; nem mesmo de enfrentar Lalu, acrescentei” (GATTAI, 2003, p.11-12). O segundo revela a atitude de Zélia em resposta ao pedido de Jorge para que os dois passassem a viver juntos, consolidando, a partir de então, um casamento “fora da lei”:

Até então ouvira-o calada; tanta coisa linda ele havia dito... tanta coisa que eu desejava ouvir... Sentia uma espécie de tontura, não tanto pelo vinho – estávamos no segundo cálice – como pela emoção. Sóbria, teria lhe confessado que também o amava, mas o vinho do Porto ajudou-me a ir além: disse-lhe, com veemência, sem nenhum constrangimento nem censura, que meu amor por ele era enorme, fora de todas as medidas. Eu o acompanharia para onde quisesse conduzir-me, paraíso ou inferno, enquanto sentisse que ele me amava. (GATTAI, 2003, p. 41)

Em *Senhora dona do baile*, acompanhamos o relato de outro momento crucial na vida de Zélia Gattai:

Quando me dispus a viajar com a criança nos braços para um mundo desconhecido, uma Europa saída da guerra, uma Europa meio destruída, cheia de dificuldades, sufocada pela Guerra Fria, a sombra da bomba atômica presente em toda parte, ameaçando a humanidade, tomei a deliberação de enfrentar e vencer as barreiras que encontrasse pela frente e que, certamente, seriam muitas. Tínhamos pouco dinheiro, saberia fazer economia; agüentaria (*sic*) firme, não viveria me lastimando, não seria chata nem amarga. Jamais choraria na vista de Jorge as saudades de Luiz Carlos, meu filho, que ficara no Brasil. Manteria o bom humor e a velha garra dos Gattai. Não daria a Jorge motivos de queixa e de arrependimento. Eu o amava, nada seria sacrifício, estava disposta a ser feliz. (GATTAI, 2009b, p. 40-41)

Por meio dos três relatos mencionados, percebemos o impulso de fixar uma imagem de si: a imagem de mulher determinada, destemida e decidida a enfrentar os desafios que a vida lhe impunha. A epígrafe de abertura do livro, que contém a citação do resmungo de Maria Negra, é ilustrativa do perfil desafiador de Zélia Gattai realçado ao longo da narrativa: “Se uma porta me fecha, três ou quatro se me abrem” (GATTAI, 2003, p. 7). Os trechos citados deixam entrever também uma outra faceta do perfil de Gattai: a de mulher “submissa” ou, pelo menos, resignada, disposta a seguir o homem de sua vida para sempre.

Dando continuidade à análise das estratégias performáticas de composição da escrita de si, não podemos deixar de mencionar o título, pois, como nas demais obras em estudo, é um dado que auxilia no estabelecimento do “pacto autobiográfico”, realçando o conteúdo do narrado no capítulo intitulado da mesma forma que a obra *Senhora dona do baile*. A narrativa que se desenrola ao longo do capítulo, além de justificar a escolha do título, insinua uma “vontade de verdade” para os relatos. Eis o relato:

Eu nunca dançara polca, dança da época de meus pais, e também nunca dançara com o presidente da República, mas não hesitei, saí a polcar com Petru Groza.
Pé-de-valsas de primeira, o presidente não só era um exímio bailarino como

também um mestre na arte de conduzir a dama. Mais uma vez me saía bem – da outra, com o dançarino georgiano, não fizera feio –, rodopiava acompanhando meu par, sem errar o passo, em meio à roda que se formara em nossa volta, na alegria da polca, sentindo-me a própria senhora do baile. (GATTAI, 2009b, p. 384)

Ao fazer uso de formas pronominais e verbais que remetem à primeira pessoa, Zélia Gattai assina um contrato de identidade entre o “eu” da enunciação e o “eu” do enunciado, marcando a indissociação entre as três instâncias narrativas – a autora, a narradora e a personagem⁷⁶. Por vezes, o uso da primeira pessoa revela a possibilidade da leitura da escrita como *phármakon*, que torna possível o retorno do(a) autor(a) para estabelecer uma projeção no retrospecto das memórias. Isto é perceptível em específicos trechos da obra em estudo, quando a narradora-autora antecipa episódios futuros em relação a memórias passadas, tentando comprovar para o leitor que sabe o destino dos personagens e que os fatos que relata são verídicos. Eis um fragmento da narrativa em que a narradora-autora interrompe o relato do dia em que ela e Jorge Amado foram ao encontro de Sartre – que até então não os conhecia pessoalmente – para pedir-lhe que encabeçasse um abaixo-assinado reivindicando a liberdade de ir e vir do poeta Pablo Neruda, proibido de sair do próprio país por questões políticas. A interrupção se faz para lançar o olhar adiante e revelar quando de fato ela passara a conhecer a esposa de Sartre e quando os encontros entre os casais tornaram-se mais frequentes:

Em outras ocasiões víamos e saudáramos Sartre e Simone de Beauvoir no famoso cabaré existencialista. Naquele sábado, Sartre nos convidou à mesa.

[...]

Eu só vim a conhecer Simone de Beauvoir e Sartre mais de perto quando, em 1959, eles vieram ao Brasil, convidados para o I Congresso de Crítica e História Literária, realizado em Recife. (GATTAI, 2009b, p. 351)

Em momentos como este é a voz autoral que conduz o leitor por caminhos tortuosos. Ou seja, ao conduzi-lo ao passado, faz uma interrupção brusca no relato, para manter o leitor informado do que estaria por vir em relação aos episódios relatados.

Em *Jardim de inverno*, em certos aspectos, os protocolos de escrita e a projeção do eu se distanciam um pouco das obras anteriores, em outros, são mantidos. Na referida obra, a escrita autobiográfica ganha menos visibilidade. Isso pode ser atestado na própria narrativa,

⁷⁶ Convém ressaltar, no entanto, que os protocolos de leitura acionados pela recepção podem rasurar os protocolos de escrita que sinalizam as claves de leitura da obra, conforme será discutido em momento oportuno. Os próprios elementos da narrativa literária podem apontar em outra direção.

como também pelo argumento de um crítico não identificado, ao declarar, na orelha do livro, ser esse um dos aspectos que faz de Zélia Gattai uma memorialista incomum: “abdicando do império do eu, que costuma reinar nas narrativas de memórias, ela divide quase todo tempo com o companheiro Jorge Amado” (GATTAI, 2009c, s.p.).

Talvez pelo fato de Amado apresentar-se como figura marcante e praticamente inseparável das automemoriografias de Gattai, ela não protagonize as cenas capturadas nas fotos que foram inseridas no livro como forma de ilustrar o conteúdo da narrativa. Nas poucas que aparece, está quase sempre acompanhada do esposo ou na companhia de um dos filhos. Em apenas uma das fotos, Zélia é flagrada sozinha.

Figura 12 – Zélia Gattai no Ceilão



Fonte: (GATTAI, 2009c.)

A foto destacada exerce função similar às demais fotografias inseridas nos outros livros: ilustrar o conteúdo da narrativa, ratificar o “pacto de verdade” estabelecido para os autorrelatos, demarcar presença e firmar a unidade do “eu”. Em outros termos, afirmamos que as imagens contidas nas obras de Zélia Gattai, não só em *Jardim de inverno*, funcionam como segundo pacto de leitura, a partir do qual podemos buscar referência externa para o conteúdo do narrado. Nestes termos, é como afirmar que “Uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: *isso é isso, é tal!*” (BARTHES, 2012, p.14; grifo do autor). Por suposto, entendemos que o que une o eu escrito (autobiográfico) e o eu visual (fotográfico) é o desejo de rastro que liga o projeto editorial dos livros ao regime de escritura das obras.

Em *Jardim de inverno*, também é possível inferir que o título é um disparador de narrativa, da qual podemos extrair dados autobiográficos, apesar do caráter metafórico e lírico que aproxima o modo de constituição do texto do discurso ficcional. Isto é o que ocorre no nono capítulo, homônimo à obra, o qual entrelaça memórias da fase adulta às memórias de infância de Zélia Gattai, como observamos no fragmento a seguir:

Não somente o interesse de acompanhar o desabrochar das flores e o crescimento dos legumes me levava com certa constância às plantações de *pan Hruby*. Lá dentro, abafada pela ausência de ar puro, em meio a flores se abrindo no calor artificial, eu imaginava coisas, sonhava, procurava me encontrar... Aconteceu mesmo ocorrer-me um dia a ideia de comparar o nosso exílio a um cativeiro, imenso e abafado jardim de inverno. Recordei-me até, num momento de maior nostalgia, de um verso que eu declamava em criança: ‘A ave presa em gaiola não pode cantar assim / É como a flor que se estiola longe do fresco jardim...’. E por que essa tola comparação? O exílio seria mesmo um cativeiro? Seríamos por acaso flores que se estiolam longe do fresco jardim? Achei graça da maluquice! Voltar para nosso país seria a melhor coisa do mundo, claro que seria. Mas aquela ocasião, o Brasil não era um fresco jardim. Longe disso. (GATTAI, 2009c, p. 23)

Na passagem citada, a narradora rememora a aventura existencial experimentada quando ela e Jorge estiveram refugiados em exílio político na Tchecoslováquia. Para maiores esclarecimentos, o título que nomeia a obra e o nono capítulo do livro fazem remissão mais diretamente ao jardim de inverno existente no Castelo dos Escritores em Dobris, onde o casal passara a residir por ocasião do segundo exílio europeu, o primeiro na França ocorrido em função da cassação do mandato de Deputado Federal de Jorge Amado pelo Partido Comunista no Brasil. Metaforicamente, o exílio pode ser lido em alusão a cativeiro, lugar de reclusão forçada e isolamento, distante da pátria de origem e da família, o que não deixa de guardar uma referencialidade com o momento em que o eu do enunciado estava vivendo. O excerto citado traz o discurso do eu matizado em outras vozes, vozes poéticas que ressoam nas memórias de infância e reverberam no discurso da maturidade, indo ao encontro do eu que se enuncia e reunindo num só momento temporalidades distintas. Através da “memória-afecção”, que expressa um estado representativo das sensações despertadas no sujeito que rememora, o passado incrusta-se no presente, expandindo a duração das lembranças exteriorizadas, isto é, prolongando os estados internos e afetivos recobrados no ato de rememorar. A partir dos argumentos expostos, enfatizamos que a pitada de lirismo que matiza a narrativa e simboliza a memória-afecção, emprestando aspectos literários à escrita de si, não apagam os vestígios de factualidade deixados nas entrelinhas e nas linhas finais da narração do exílio político acima ilustrada.

Em *Jardim de inverno*, o encontro de temporalidades⁷⁷ no processo de configuração do eu não está presente apenas no nono capítulo acima referendado; ocorre de forma especial

⁷⁷ Ressaltamos que, apesar de ser possível flagrar o encontro de temporalidades nas narrativas de Zélia Gattai, é fácil perceber também que, em muitos casos, o tempo do narrado e o tempo da narrativa não se confundem, o que gera a disrupção entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, como teremos a oportunidade de explicar. Eis a ambivalência que marca os escritos de Gattai, a ser tratada no próximo capítulo.

no último capítulo da obra, onde o narrador se posiciona de modo ambivalente, pois, se por um lado deixa à mostra a transformação do “eu” diante dos arreveses e prazeres da vida – conforme será discutido no capítulo subsequente da tese –, por outro aponta para a pulsão da *persona* discursiva em congelar uma imagem de si:

De uma coisa, no entanto, estou certa – eu não mudara: continuava a ser a moça simples que Jorge fora descobrir em São Paulo, sem artifícios, sem empáfia, ingênua, por que não? Até hoje, se Jorge vier me pregar uma de suas peças, eu caio que nem um patinho e, se Deus quiser, cairei em todas até o fim de minha vida. (GATTAI, 2009c, p. 268)

Percebemos nessa voz discursiva, a representação de um eu que se quer uno, ou seja, a busca de uma “essência” que represente o eu autobiografado, o que se concretiza pela tentativa de aproximação entre o sujeito do enunciado, aquele cujas memórias são resgatadas e revividas, e o sujeito da enunciação, o que narra os fatos no tempo presente da construção discursiva. Delineia-se, na trama textual, várias “presenças” que se põem em relação de identidade – autora, narradora e personagem – num esforço denodado de, mais uma vez, selar o “pacto autobiográfico” com a recepção da obra, cabendo a esta aceitá-lo ou deslindar os meandros das figurações de si. Mais uma vez, vemos exposta *performance* autfigurativa.

A figura autoral, quando se insurge nas malhas da narrativa e se confunde com a narradora, muitas vezes se coloca como “pai-sol” – para empregar mais uma das metáforas da escritura enquanto *phármakon*, presente no *Fedro*, de Platão – o astro que ilumina e aponta a direção dos caminhos trilhados na construção das memórias do vivido, pois vejamos:

Poderia contar aqui outra história desse ano de 1954, fatos pitorescos, momentos de emoção, episódios divertidos que nos fizeram morrer de rir, tanto em Estocolmo quanto em Moscou. A tentação é grande, mas resisto e deixo de descrever, inclusive, a grande festa nos salões nobres do Kremlin, com jantar, música e dança, na presença da cúpula do governo soviético, em homenagem aos escritores participantes do congresso. Não posso me estender mais, estou morrendo de saudades das crianças que ficaram na Tchecoslováquia, deixo o resto para outra ocasião, se outra ocasião houver (GATTAI, 2009c, p. 259).

Aqui papéis se justapõem e se confundem na condução da narrativa. Em princípio, podemos pensar que Zélia Gattai em eu se coloca na condição de narradora que justifica o motivo pelo qual se esquivava de contar outro episódio ocorrido em 1954 (“Não posso me estender mais, estou morrendo de saudades das crianças que ficaram na Tchecoslováquia, deixo o resto para outra ocasião, se outra ocasião houver.”). É como se as memórias

estivessem sendo registradas e contadas em tempo real, ou seja, na mesma época dos acontecimentos. Mas, como isso seria possível se as memoriografias de *Jardim de inverno* foram escritas e publicadas (em 1988), muito tempo depois dos fatos reportados na narrativa acima, quando os filhos de Gattai já não eram mais crianças? Como tal fato se justificaria se as memórias recuperadas no livro se constroem pelo retrospecto do vivido e, portanto, mediante o retorno ao passado? Em resposta para estas questões, acreditamos que, por trás da figura da narradora e também personagem, ou melhor, ao lado, surge a figura do “pai-autor” para justificar a interrupção do fluxo da narrativa quase ao final do livro. Embaralham-se os papéis e põem-se em relação de indecível. A escrita parricida que, por um momento, promove a morte do pai e dá voz ao filho, isto é, à narradora-personagem, faz ressurgir o “pai-sol”, ou seja, a *persona* autoral, que lança os raios e ilumina em outra direção o foco da narrativa. Pela ambiguidade constitutiva da escritura que se apresenta tal como o *phármakon* numa relação de vida e morte, de parricídio e de interdição do parricídio, acreditamos que o “eu” que se apresenta como uno e indivisível é também o outro de si mesmo – desdobramento este que será tratado com mais afinco no capítulo seguinte. Afirmamos, assim, que a propriedade da escritura reside na indeterminação flutuante do sujeito que se enuncia, o que permite o jogo de representações de si, não se deixando assinalar em lugar fixo, como também será discutido no próximo capítulo.

4 AUTOMEMORIOGRAFIAS: O “EU” E OS “OUTROS DE SI”

Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo.
(JAVIER MARÍAS)

Afinal, o real é pura transformação, pura passagem, tempo transcorrido.
(GARCÍA JIMENA MENÉNDEZ)

Para Benveniste (2005), o pronome *eu* tem função pragmática: conferir caráter de subjetividade ao discurso. Deste modo, na acepção do teórico, só convém empregá-lo em algumas tipologias textuais. No texto científico, por exemplo, não é pertinente o emprego, dado o caráter de impessoalidade requerido pelo discurso; já no texto falado, em geral, o uso é devido. Nesse sentido, atentamos para o fato de que as memórias de si são o *locus* por excelência da utilização do *eu*. Cabe então analisar como se dispõem as ocorrências do pronome de primeira pessoa nas memórias autobiográficas de Gattai e Amado. Assim, quais os desdobramentos do *eu* que se enuncia nas automemoriografias, isto é, de que maneira o *eu* se apresenta enquanto instância discursiva?

Concordamos, de certo modo, com o argumento de Benveniste (2005) apresentado no ensaio intitulado “A natureza dos pronomes”: “*Eu* significa ‘a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu*’. [...]. O conceito pode, então, precisar-se: *eu* é o ‘indivíduo que enuncia a presente instância de discurso que contém a instância lingüística *eu*’ ” (BENVENISTE, 2005, p. 278). Tal argumento vai ao encontro do pensamento de Jakobson (1957), retomado por Vera Lúcia Pires e Kelly Cristini G. Werner (2006), ao analisarem a *dêixis* da enunciação:

[...] o signo ‘eu’ não pode representar o seu sujeito se não estiver em relação existencial com esse objeto: a palavra ‘eu’, que designa o enunciador, está em relação existencial com a enunciação, funcionando, portanto, como um índice, ou seja, é um sinal que mostra, indica quem enuncia. (PIRES; WERNER, 2006, p. 151)

Para Benveniste (2005), “É identificando-se como pessoa única pronunciando *eu* que cada um dos locutores se propõe alternadamente como ‘sujeito’. Assim, o emprego tem como condição única a situação de discurso e nenhuma outra” (BENVENISTE, 2005, p. 281). Diante dos posicionamentos elucidados e voltando-nos mais especificamente para o discurso autobiográfico, vale questionar: Quem é o “*ego* que diz *ego*”? (BENVENISTE, 2005, p. 286). Ou seja: Qual o *status* lingüístico da “pessoa” que se impõe em ‘eu’ em dada circunstância da escrita de si? O “eu” materializado na escrita designa sempre o enunciador? O sujeito da

enunciação e o sujeito do enunciado estão sempre unificados nos autorrelatos, tal como postula Lejeune (2008) em *O pacto autobiográfico*?

As inquietações que impulsionam o desenvolvimento deste capítulo resultam no desdobramento das reflexões desenvolvidas no capítulo anterior no tocante à constituição do *self*. Interessa saber como e em que circunstâncias o *eu* se desdobra em outro de si mesmo.

4.1 POSSIBILIDADES DE RAMIFICAÇÃO DO *SELF*

Quantos sou?

Quem é eu?

O que é este intervalo que há entre mim e mim?

(FERNANDO PESSOA)

Sabemos que a linguagem é artifício por meio do qual o indivíduo se presentifica e constrói a própria subjetividade. No entendimento de Benveniste (2005), “A ‘subjetividade’ [...] é a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’. [...]. É ‘ego’ que *diz ego*. Encontramos aí o fundamento da ‘subjetividade’ que se determina pelo *status* lingüístico da ‘pessoa’” (BENVENISTE, 2005, p. 286). Para o estudioso da enunciação, “A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso” (BENVENISTE, 2005, p. 286). Resta deslindar, nas automemoriografias de Gattai e Amado, “quem” é esse eu e “como” se apresenta: um ser único ou multifacetado? Especificamente nas automemoriografias de Zélia Gattai, vimos que a autora assina promessa de continuidade entre vida e relato, bem como de identidade entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. Refletimos como a escrita de Gattai procura estabelecer um “pacto autobiográfico” com o leitor. Agora, nos propomos a perquirir até que ponto a escritura mantém tríplice aliança entre autora, narradora e personagem, ou seja, até que ponto o “pacto” se sustenta. Em se tratando das memórias de Jorge Amado, especialmente em *O menino grapiúna*, como discutido, o autor se coloca na condição de “herói” da própria história de vida, fabulando a narrativa pessoal com vistas a reforçar o mito de autor no imaginário popular e coletivo. Nesse caso, o autor é também personagem da narrativa, mas será que o elo entre as duas instâncias discursivas é inseparável e, deste modo, o sujeito da enunciação não se aparta do sujeito do enunciado?

Ao construir a subjetividade por meio de uma *performance* de escrita, ambos os autores, empregam, prioritariamente, o pronome pessoal *eu*. Conforme exposto, para Lejeune (2008), um traço que caracteriza os gêneros da literatura íntima (a autobiografia propriamente

dita, o diário íntimo, o autoensaio, o autorretrato) é o emprego da primeira pessoa, que sela identidade entre o sujeito da enunciação e do enunciado, demarcando a subjetividade de quem narra, tanto no texto quanto para além do texto. No entanto, um estudo mais apurado das obras de Amado e Gattai sugere revelar que o eu enunciativo, muitas vezes, passa a constituir-se em outros de si mesmo, o que resulta na quebra da promessa de unicidade sustentada principalmente por Zélia Gattai. Portanto, neste capítulo, buscamos investigar de que maneira as escritas de si revelam a alteridade do sujeito que se enuncia. Intentamos estudar as inúmeras possibilidades do duplo – o eu e o(s) outro(s) – que se apresentam nas obras de Jorge Amado e Zélia Gattai, sem desconsiderar, no entanto, as circunstâncias em que a identidade entre autor(a), narrador(a) e personagem se mantém. Ensejamos também evidenciar que, de forma ambígua, o uso do ‘eu’, nos autorrelatos em estudo, traz uma origem e, ao mesmo tempo, a apaga. Eis que entra o poder da escritura como *phármakon*.

Um dado instigante é que, ao recobrar as memórias de si em tempos idos, tanto Amado quanto Zélia Gattai, por vezes, empregam o pronome de terceira pessoa para fazerem remissão a si próprios. Ao traçar arcabouço teórico para conceituar a autobiografia, distinguindo-a da ficção, Lejeune (2008) considera que a primeira pessoa exerce papel marcante na narrativa, contudo pode ocorrer o emprego da terceira pessoa remetendo-se ao sujeito da enunciação e, nesse caso, “pode muito bem haver identidade do narrador e do personagem principal” (LEJEUNE, 2008, p 16). Nas obras em estudo, o emprego da terceira pessoa – ainda que esporádico nas memoriografias de Gattai e em *Navegação de cabotagem*, de Jorge Amado – vem apontando uma fissura no pacto autobiográfico nos termos em que é proposto por Lejeune (2008) –, como será discutido ao longo do capítulo. O que ocorre nas narrativas analisadas é que, por vezes, o *eu* cede espaço ao outro de si mesmo, seja por um jogo voluntário de construção discursiva ou involuntariamente em circunstâncias nas quais o sujeito da enunciação não dá conta de sustentar o “pacto”. Em ambos os casos, o *eu* se transforma em alteridade de si no processo de representação das próprias lembranças. Em circunstâncias tais, emerge dos autorrelatos uma duplicidade de vozes. Aliás, por vezes, as vozes se fragmentam ou dialogam em polifonia nas automemoriografias estudadas. A despeito disso, pode contribuir para a análise do *corpus* de pesquisa o fundamento de Ducrot (1980) sobre a Teoria Polifônica da Enunciação elucidado por Leci Borges Barbisan (2006): “Se exprimir-se é ser responsável por um ato de fala, explica ele [DUCROT, 1980, p. 44], então, ao interpretar-se um *enunciado*, ouve-se uma pluralidade de *vozes*, outras que não a do *locutor*” (BARBISAN, 2006, p. 30). Ou ainda:

A criação de *Teoria Polifônica da Enunciação*, no âmbito da *Teoria da Argumentação na Língua*, vincula-se a dois fatos. Um é a crítica que Ducrot faz à concepção linguística da unicidade do sujeito falante, segundo a qual haveria apenas um falante no enunciado. O outro baseia-se na afirmação de que o *sentido* de um *enunciado* é a descrição de sua *enunciação* e nessa descrição está inscrita a pluralidade de *vozes* que o locutor apresenta. Encontram-se no *enunciado* várias funções diferentes: a do *sujeito empírico*, a do *locutor* e a do *enunciador*. O *sujeito empírico* é o autor efetivo do que é produzido. Essa função não interessa ao linguista que estuda o *sentido*, ficando o *sujeito empírico* afeito aos sociolinguistas ou aos psicolinguistas. O *locutor* é o responsável pelo *enunciado*, no qual *ele se marca* com a primeira pessoa. O *enunciador* é a origem dos *pontos de vista* que o locutor apresenta. (BARBISAN, 2006, p. 30-31; grifos da autora)

Uma exposição mais detalhada e elaborada sobre as possibilidades de ramificação do *eu* será objeto de análise nas subseções que seguem, considerando-se as especificidades de cada obra estudada. Ao focar a dimensão configurativa das narrativas para a representação do *self*, evidenciaremos em que medida as automemoriografias aproximam-se ou afastam-se do pacto referencial, pois sabemos que o real é redimensionado pela linguagem e, assim sendo, todo o relato autobiográfico traz certa dose de ficcionalidade.

4.1.1 E o “pacto autobiográfico”? A constituição do *self* e a escritura como *phármakon*

“[...] mesmo o ‘retrato’ do eu aparece, em suas diversas acentuações, como posição enunciativa dialógica, em constante desdobramento em direção à outridade de si mesmo”.
(LEONOR ARFUCH)

No capítulo anterior, verificamos situações em que Zélia Gattai, na condição de autora⁷⁸, proclama um pacto autobiográfico para a leitura de seus escritos e, nessa direção, procura configurar a representação do *self* como entidade una que se revela dentro e fora do texto. Essa é uma possibilidade de leitura para as obras estudadas. No entanto, na presente subseção, interessa-nos analisar a movência do “pacto”, que ora se sustenta, ora se dissipa em constante tensão de forças. Mesmo ponderando sobre o caráter dual dos escritos de Gattai, colocaremos em relevo as ocorrências narrativas em que o pacto se esgarça e o *eu* manifestado nas memórias autobiográficas em estudo se transforma em outridades enunciativas. Nessas circunstâncias, a escrita ultrapassa a posição “monolítica” do sujeito da

⁷⁸ O termo *autora* é empregado à luz do conceito de Bakhtin (2003), segundo o qual se conceitua enquanto “agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra”. (BAKHTIN, 2003, p. 10)

criação, rasura o “mito do eu” como uno e, assim, tem-se um pacto trincado. Prudente analisarmos as formas de manifestação da subjetividade e (des)construção da identidade narrativa, acompanhando as posições enunciativas ocupadas pelo pronome de primeira pessoa no interior dos autorrelatos.

Antes de tudo, é preciso destacar que, em percepção contrária à pulverização da subjetividade, Eloisy Oliveira Batista (2011) considera que “o ‘eu’ é um elemento único e indivisível, é aquele que condensa a experiência vivida pelo sujeito de carne e osso” (BATISTA, 2011, p. 12). Por essa linha de raciocínio, podemos entender que, tal como concebe Lejeune (2008), nos gêneros narrativos de primeira pessoa, o pronome *eu* estabelece elo indissociável entre o sujeito inscrito na malha textual e o sujeito do extratexto, isto é, o ser empírico. E é esse elo que, performaticamente, Zélia Gattai procura estabelecer no constructo discursivo das obras em estudo, conforme assinalado no capítulo anterior. Antes de aceitarmos tacitamente o “pacto” de identidade e unificação do *self* sustentado pela autora, ao se apresentar em primeira pessoa, julgamos importante atentar para os elementos implicados no processo de construção do autorrelato, bem como na organização textual, quais sejam: autor, narrador e personagem; o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado; o sujeito empírico, o locutor e o enunciador. Para tanto, acompanhemos os fragmentos destacados de *Jardim de Inverno*:

1. Ao bater à máquina os romances de Jorge, eu passava a viver todos os lances da história e vibrava, seguindo a trama, emocionando-me, divertindo-me... Ainda hoje eu vivo essas emoções porque continuo a datilografar os seus originais. No momento em que escrevo estas páginas, ando às voltas com *O sumiço da santa*, a história de feitiçaria que ele está escrevendo, doida por saber do paradeiro da personagem, santa Bárbara ou Iansã, conforme a hora, que sumiu e anda fazendo travessuras nas ruas da Bahia. (GATTAI, 2009c, p.92-93)

2. Parei de ouvir o divertido diálogo com a chegada do policial, acompanhado de outro cavalheiro, um intérprete de espanhol para me interrogar:

[...]

- Seu marido é tcheco?
- Meu marido é brasileiro como eu.

[...]

O policial interrompeu o interrogatório, foi confabular mais adiante com outros policiais, eu fiquei ali plantada, mofando. [...]. (GATTAI, 2009c, p. 108-19)

A partir dos excertos citados, somos levados a perguntar qual o estatuto do *eu* que se insinua na malha textual. Será realmente que a primeira pessoa unifica todos os *eus* supramencionados ou, por trás da representação do *self*, é possível captar uma pluralidade de vozes? Como mencionado na introdução deste capítulo, segundo Benveniste (2005), o *eu* se refere a “algo muito singular que é exclusivamente linguístico: *eu* se refere ao uso do discurso individual no qual é pronunciado, e designa o locutor” (BENVENISTE, 2005, p. 288). O *locutor*, conforme os parâmetros da Teoria Polifônica da Enunciação, é o sujeito responsável pelo enunciado e está marcado no discurso pela primeira pessoa, mas não se confunde com o sujeito empírico (o “autor-pessoa”) nem tampouco com o enunciador. Nestes termos, o *locutor* assume o estatuto do sujeito da enunciação, conforme conceituado no “Dicionário de termos literários: entidade responsável pelo ato narrativo produtor”.

Ao analisar os trechos dos autorrelatos, podemos perceber que o *self* está representado por diversas vozes que aparecem em primeira pessoa no tecido narrativo e, portanto, ocupa posições múltiplas. Sendo assim, o *eu* não designa apenas o locutor como presume Benveniste (2005). No primeiro exemplo, no qual Zélia Gattai expõe a relação que mantém com as obras de Jorge, temos, no primeiro período, o sujeito do enunciado, que se situa em tempos idos. Nesse sentido, diferentemente da concepção interpretativa de Lejeune (2008), a narradora não está em posição de igualdade com o sujeito da enunciação⁷⁹. A primeira pessoa refere-se ao sujeito do tempo do narrado. Apenas do segundo período em diante, o *eu* remete-se ao sujeito da enunciação, situado no presente, isto é, no tempo de produção da narrativa. No fragmento “Ao bater à máquina os romances de Jorge, eu passava a viver todos os lances da história e vibrava ...”, podemos afirmar que a *persona* discursiva da autora não comparece; cede lugar à narradora que, por sua vez, confunde-se com a personagem Zélia Gattai representada na narrativa. Já no excerto que começa em “Ainda hoje eu vivo essas emoções porque continuo a datilografar os seus originais” e se estende pelo período subsequente, observamos o retorno da

⁷⁹ Cabe aqui conceituarmos os termos “sujeito da enunciação” e “sujeito do enunciado”. De acordo com o nosso entendimento, o “sujeito da enunciação”, nos escritos de Zélia Gattai, é a entidade responsável pela elocução e por reportar as memórias de si, colocando-se, via de regra, na perspectiva do presente da narração. Comumente, encarna a figura do narrador e/ou do “autor implícito” – termo este a ser conceituado. Se o “sujeito da enunciação” pode revestir-se da condição de narrador, não significa dizer que esta relação seja fixa e indissociável. O narrador também pode representar o “sujeito do enunciado”, como ocorre no primeiro período do primeiro exemplo. Ao fazer as vezes do “autor implícito”, o “sujeito da enunciação” é responsável pela articulação da estória que almeja contar sobre si, bem como pelas manobras do narrador. O “sujeito do enunciado”, de outro modo, é o ser representado na narrativa, o *eu* referido no passado, que, embora denominado de “sujeito”, é o alvo das memórias.

“autora”⁸⁰ enquanto instância onisciente do relato, que conhece o desenrolar dos acontecimentos e se coloca na perspectiva do presente, configurando-se, assim, como o sujeito da enunciação. Ainda neste contexto, podemos afirmar que “autora” e narradora se confundem. Como vemos, as instâncias narrativas que compõem o modo de organização textual ora se aproximam, confirmando o “pacto autobiográfico”, ora se apartam. Por esta perspectiva de análise, não podemos acatar apenas a concepção da unicidade do *self* marcada pela identidade entre autora, narradora e personagem. Flagramos na construção discursiva de *Jardim de Inverno* funções diferentes materializadas pela sombra esfumada do “sujeito empírico” e/ou pela marca explícita do “locutor” e do “enunciador”⁸¹. No primeiro período (“Ao bater à máquina os romances de Jorge...”), quem se apresenta são o “locutor” e o “enunciador”, ambos marcados pelo uso do pronome de primeira pessoa. O primeiro é o responsável pelo enunciado e o segundo é a raiz dos pontos de vista do “locutor”, traduzidos pelas seguintes palavras: “vibrava”, “emocionando-me”, “divertindo-me”. No segundo e terceiro períodos (“Ainda hoje eu vivo essas emoções” / “No momento em que escrevo estas páginas...”), chegamos a imaginar o retorno do “sujeito empírico” imiscuído na voz da narradora; vemos sua sombra esfumada na narração, mas, de fato, quem comparece na tessitura textual é o “autor implícito”, sombreado na figura do “locutor” e do “enunciador”, sendo que as fronteiras entre essas instâncias discursivas não estão nitidamente demarcadas. Sendo assim, não estão totalmente unidas umas as outras; nem totalmente separadas.

Na última citação, notamos a presença da *personagem* participando do diálogo; da *narradora* descrevendo a cena. Zélia em *eu* alterna os papéis de narradora e personagem do autorrelato. Por vezes, podemos acompanhar a “voz” do enunciador que emite apreciações

⁸⁰ O emprego do termo *autora*, nessas circunstâncias, está amparado nas acepções de Bakhtin (2003), Wayne Booth (1980) e Maria Lúcia Dal Farra (1978). Portanto, conforme assinala Bakhtin (2003), não devemos confundir “autor-criador, elemento da obra, com autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida” (BAKHTIN, 2003, p. 9). Por essa via interpretativa, entendemos que, a partir do segundo período do primeiro fragmento citado, quem se imiscui na narrativa não é a pessoa real da escritora Zélia Gattai, mas a versão implícita e discursiva desta, ou seja, o “autor implícito” – para usar o conceito de Booth (1980) – que se conceitua como o “porta-voz” da autora real. Trata-se, pois, da “garganta de papel” (DAL FARRA, 1978) de onde surge a emissão; por outras palavras, a entidade onisciente que governa a narrativa, costurando ações narradas pelo sujeito do enunciado e pelo sujeito da enunciação em tentativa de unir temporalidades distintas. Em síntese, conforme define Dal Farra (1978): “O autor-implícito é o resultante da própria obra que produz, é o andaime que o leitor-crítico pode erigir através dos elementos internos que o romance oferece” (DAL FARRA, 1978, p. 127-128). Ainda que o “autor-implícito” se constitua como “ser de papel”, percebemos, na construção narrativa de *Jardim de Inverno*, especialmente no fragmento destacado, a pulsão pela presença, bem como por fixar as volições do “eu” enunciativo na vida e na obra. Isto fica patente no seguinte trecho: “Ainda hoje eu vivo essas emoções ...” (GATTAI, 2009c, p. 92)

⁸¹ Só para lembrar o que já foi referido na introdução deste capítulo, conforme descreve Leci Borges Barbisan (2006) em remissão à Teoria da Enunciação de Ducrot (1980), “O *sujeito empírico* é o autor efetivo do que é produzido. [...]. O *locutor* é o responsável pelo *enunciado*, no qual ele se marca com a primeira pessoa. O *enunciador* é a origem dos *pontos de vista* que o locutor apresenta”. (BARBISAN, 2006, p. 30-31; grifos da autora)

peçoais sobre o fato reportado (“*Parei de ouvir o divertido diálogo*”). Como vemos, o *eu* apresenta-se mediante múltiplas personas, ou seja, mascara-se ao assumir diferentes papéis. Evidentemente, as distinções não são tão claras, mas o trecho ilustra a presença dos diversos ‘eus’ na primeira pessoa do texto. Ocorre ainda que o *sujeito da enunciação* cede lugar ao *sujeito do enunciado* que ora assume a voz da narradora, ora se apresenta na condição de personagem, estando esta demarcada pelo recurso do discurso direto. Flagramos também o apagamento do *sujeito empírico* (o autor efetivo dos autorrelatos) em favor do *locutor* e do *enunciador*.

A análise dos excertos citados nos leva a retomar o “pacto autobiográfico” de Lejeune (2008) no que concerne à relação de identidade entre autor, narrador e personagem, que, segundo ele, pode estar implícita ou explícita nos gêneros narrativos de primeira pessoa. Lembremos que, para Lejeune (2008), a identidade é o ponto de partida da autobiografia e é marcada no texto pelo uso da primeira pessoa, a qual remete ao nome de autor sinalizado nas margens do texto ou até no próprio texto. Do ponto de vista do teórico,

O pronome pessoal ‘eu’ remete ao enunciador da instância de discurso na qual está presente o ‘eu’, mas o enunciador pode também ser designado por um nome (quer se trate de um substantivo comum, determinado de diferentes maneiras, ou de um nome próprio). (LEJEUNE, 2008, p. 21)

Na outra ponta, “O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação” (LEJEUNE, 2008, p. 36). Intratextualmente, “Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado” (LEJEUNE, 2008, p. 36). Todos esses aspectos, no entendimento do teórico, conferem unicidade entre autor, narrador e personagem nas narrativas referenciais. Não negamos o fato de que as inscrições dos papéis de “autora”, narradora e personagem na malha textual dos autorrelatos de Zélia Gattai estabeleçam um vínculo com o nome de autora demarcado na capa das obras estudadas. Significa dizer, por exemplo, que a personagem que se apresenta em primeira pessoa nas narrativas faz remissão ao nome Zélia Gattai. O que questionamos é a aliança irrestrita entre autora, narradora e personagem; sujeito da enunciação e sujeito do enunciado no tecido das narrativas. Esse elo não é inextricável nem indivisível. Ou seja: nem sempre esses papéis são exercidos simultaneamente no texto demarcando a unidade do *eu*. Deste modo, o *eu* presente na organização textual constitui-se como uma teia de vozes enunciativas, cujos fios, em dadas circunstâncias, se cruzam, em outras, se sobrepõem ou, até mesmo, são rompidos.

Se é possível perceber que a autora, cuja assinatura⁸² que autentica a obra coincide com o nome da personagem principal, também é a narradora dos autorrelatos, por outro lado podemos notar que a pretensa unicidade e entrelaçamento entre autora, narradora e personagem, que se faz por meio do “pacto autobiográfico”, por vezes se desconsolida, ocorrendo o descentramento do sujeito em múltiplos de si mesmo. Aí reside a ambivalência das narrativas que ora ratifica aliança tríplice, ora a desfaz ou, pelo menos, rasura. Ao rasurá-la, tem-se, conseqüentemente, um pacto trincado, conforme anunciado no início desta seção.

Confirmando tal hipótese, observamos, no corpo das obras em estudo, que o discurso de Gattai escapa ao esforço de “apagamento” de uma multiplicidade de “eus enunciativos” e de construção de “efeito de unidade do *self*”. A “*ilusão substancialista* de um sujeito idêntico a si mesmo” (RICOEUR, 1994, p. 442; grifos do autor) sofre um abalo. Além das explicações já mencionadas, a “fratura” do *eu* inscrito na malha textual se justifica na medida em que, enquanto dimensão configurativa, as narrativas acabam por expor a relação entre o “tempo do mundo da vida”, o “tempo do relato” e o “tempo da leitura”. É possível perceber que não há relação de coincidência entre essas instâncias temporais. O tempo do mundo da vida corresponde ao tempo do narrado, que fica resguardado no passado. O tempo do relato ocorre no período de escritura da obra e se estende até a publicação. O tempo da leitura é variável, dependendo da época em que o texto cai nas mãos do leitor. No caso de *Anarquistas, graças a Deus*, por exemplo, o tempo do mundo da vida corresponde à infância de Zélia Gattai, isto é, ao tempo do narrado. O tempo do relato ocorre em 1976, quando a autora começa a escrever a obra e se estende até 1979 quando o livro é publicado. O tempo da leitura é variável, conforme o tempo da recepção.

Segundo Arfuch (2010), recorrendo à leitura de Ricoeur (1994) em *Tempo e Narrativa*, é possível deslindar a “ilusão substancialista” de um sujeito idêntico a si mesmo:

Essa ilusão aparece justamente [...] como um problema de inscrição da temporalidade no espaço autobiográfico: quem fala na instância atual do relato? Que vozes de outros tempos – da mesma voz? – se inscrevem no decurso da memória? (RICOEUR, 1994 *apud* ARFUCH, 2010, p.115)

Respondendo às questões postas pelo filósofo numa tentativa de entender o desdobramento da voz narrativa em outros de si mesmo em *Anarquistas, graças a Deus*, afirmamos que quem fala na instância atual do relato, ou seja, no momento de construção da

⁸² Nesse contexto, o termo “assinatura” deve ser entendido conforme acepção jurídica enquanto registro civil que autentica o nome de autor e serve para etiquetar as obras, demarcando propriedade.

narrativa não é mais Zélia Gattai criança e sim uma senhora madura que decide fazer relato retrospectivo de parte da própria vida. No decurso da narrativa se inscrevem, pois, vozes de outros tempos e outra espacialidade, vozes da menina que viveu a infância em São Paulo na companhia dos pais, dos irmãos e dos parentes e que se mesclam com vozes da narradora adulta vivendo em Salvador na companhia dos filhos e do esposo Jorge Amado.

Enfim, é o tempo criado pela narrativa de que fala Paul Ricoeur, um tempo que Zélia configura, um tempo de sonho e esperança, diferente daquele que está vivendo quando escreve a obra, em 1979, ou seja, o tempo da ditadura brasileira. (ROSCILLI, 2011, p. 62)

Portanto, há grande distância temporal que evidencia a diferença entre a escritora (que vivenciou os acontecimentos da infância), a autora (que se pôs a escrever), a narradora (que conta o que se passou) e a personagem (que vive a experiência durante a narração), para usar a terminologia de Batista (2011).

A própria narrativa é ilustrativa do desdobramento de eus enunciativos. Tomemos um fragmento da obra:

Ao ouvir a banda, de longe, não havia quem me prendesse em casa. Me tocava atrás da multidão, misturada à molecada da rua, fazendo coro com a criançada, respondendo às perguntas do palhaço:

Hoje tem marmelada?

Tem, sim senhor.

Hoje tem goiabada?

Tem, sim senhor.

E o palhaço o que é?

É ladrão de mulher.

[...] Eu não perdia o espetáculo fascinante e gratuito. Adorava assistir aos elefantes enchendo as trombas de água para espirrar sobre a criançada. Muitas vezes fui procurada e encontrada longe de casa, completamente desligada de tudo, feliz atrás dos palhaços, sem pensar na aflição de mamãe ao notar minha ausência. (GATTAI, 2009, p. 46-47; grifos do autor)

A partir do excerto supracitado, entendemos que “ao falar de si, Zélia em eu estará falando de um objeto” (ROSCILLI, 2011, p. 62), ocorrendo, entretanto, uma oscilação de “eus enunciativos” dentro e fora da obra. Nesse sentido, a narradora encontra-se em posição ambivalente de objeto e sujeito no processo de identificação e reconstrução de si. Por certo, ocupa “o lugar exorbitado do ‘eu’ (ou do ‘eu me’) que faz simultaneamente do ‘eu’ (*moi*) o sujeito e o objeto da ação” (ARFUCH, 2010, p.42). O objeto de si mesmo é constituído por

meio da capacidade de quem narra de auto-objetificação, sem, contudo, anular-se enquanto sujeito que tem o poder de reinterpretar e reelaborar a experiência passada por meio de olhar distanciado situado no presente. A escrita de si é levada para fora de si e, ao mesmo tempo, promove um retorno a si em movimento de fluxo e refluxo. Isto demanda que o próprio observador seja uma parte da observação em torno de si e requer que o campo de conhecimento – o fato social no qual estava inserido a partir das experiências vividas no passado – seja apropriado de fora como uma coisa da qual se pode observar a subjetividade de quem narra. Dito isto, depreendemos que o “imperativo do saber de si não é, antes de tudo, sentido ou ditado na imediatez transparente da presença a si. Ele não é percebido. Apenas interpretado, lido, decifrado” (DERRIDA, 2005, p. 13). Resulta daí um abalo na “vontade de presença”, que se associa ao “pacto autobiográfico”, nas obras de Gattai. Conforme lembra Antonella Rita Roscilli (2011),

O escritor está subordinado ao tempo e ao espaço e, ao exumar ou reconstruir a sua identidade ou fatos passados, julga serem autênticas as suas lembranças, mas trata-se de uma ilusão, já que aquele que escreve não é mais aquele de quem se escreve. Partilha o mesmo nome, mas está separado pelo rigor do tempo e do espaço. [...]. Assim, a obra autobiográfica resulta do momento presente e da visão retrospectiva do passado, tal como esse presente o revê e imagina. Nela se tem a interpretação de um eu sujeito sobre outro eu objeto de sua sociedade. (ROSCILLI, 2011, p. 58)

É válido salientar que o foco narrativo de primeira pessoa e, derivadas deste, “as visões da narrativa podem ser esclarecidas pelos diferentes graus de distância e proximidade entre o “eu” que narra e o “eu” que experimenta”. (DAL FARRA, 1978, p. 61)

A despeito do movimento de aproximação ou deslocamento das vozes discursivas acionado no processo de recepção da obra literária, Wayne Booth (1980) alerta que:

Em qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor. Cada um destes quatro pode ir, em relação a cada um dos outros, desde a identificação à completa oposição, sobre qualquer eixo de valores morais, intelectuais, estéticos ou mesmo físicos. (BOOTH, 1980, p. 171)

No que se refere à relação entre narrador e personagem, Booth (1980) expõe que o primeiro pode estar mais ou menos distante do segundo, sendo que ambos podem diferir moral, intelectual e temporalmente. Como exemplo, cita o narrador na maturidade e o seu eu mais jovem em *Great Expectations* e *Redburn*. Na narrativa de *Anarquistas, graças a Deus*, elucidada acima acerca da chegada do circo na cidade de São Paulo à época em que Gattai era

criança, fica claro que a narradora se distancia da personagem temporalmente. A narradora, situada na maturidade, traz à tona acontecimentos experimentados por seu eu na infância.

Em *Um chapéu para viagem*, *Senhora dona do baile* e *Jardim de inverno*, as instâncias temporais também não coincidem, o que concorre para que haja transbordamento do sujeito que se enuncia em alteridade de si mesmo. Embora a distância temporal entre o tempo do narrado e o tempo da narrativa possa não ser tão grande como no caso de *Anarquistas*, as temporalidades são distintas e, nessas condições, o sujeito da enunciação, que reporta as memórias de si, já não é mais o mesmo sujeito do enunciado, o *eu* referido no passado, por mais similitude que haja na caracterização de ambos⁸³. As vivências são outras e o que passou não volta mais, a não ser por meio das memórias. Conforme depõe Manuel Alberca (2007), citando Javier Marías (1939), é preciso ponderar que:

Ainda que o que fala não seja o mesmo que estava ali. O parece, mas não é o mesmo. Se a mim mesmo me chamo eu, ou se utilizo um nome que vem me acompanhando desde que nasci e por ele que alguns me recordarão, ou se conto coisas que coincidem com coisas que outros me atribuiriam, ou se chamo minha casa a casa que antes e depois ocuparam outros mas que eu habitei durante dois anos, é só porque prefiro falar em primeira pessoa, e não porque creia que basta com a faculdade da memória para que alguém siga sendo o mesmo em diferentes tempos e em diferentes espaços. O que aqui conta o que viu e o que ocorreu não é aquele que o viu e o que ocorreu, nem tampouco é sua prolongação, nem sua sombra, nem seu herdeiro, nem seu usurpador. (JAVIER MARÍAS, 1939 *apud* ALBERCA, 2007, p. 216)

No caso das automemoriografias de Gattai, sabemos que há uma pulsão de escrita pela unificação do *eu*, à revelia das circunstâncias que o fragmentam. Ainda assim, não podemos negar a distância espaço-temporal que separa o *eu* do contexto da enunciação do *eu* situado no contexto do enunciado. Acompanhemos mais um exemplo, desta feita extraído do capítulo “O AMOR” de *Um chapéu para viagem*, em que o ente que narra não é mais aquele que estava ali experimentando os fatos narrados:

Mamãe não era a única a temer pelo meu futuro. Alguns amigos mais próximos insinuaram que eu estava para dar um salto no escuro; ia penetrar num mundo diferente do meu... mudança radical de vida... mulheres a cercar

⁸³ Sabemos que o grau de distanciamento ou de aproximação entre o ser que narra e o ser que experimenta as vivências do passado, estando este na condição de personagem, varia caso a caso, conforme o tempo da narrativa e o tempo do narrado. Sendo assim, como argumenta Maria Lúcia Dal Farra (1978): “O espaço cavado entre os dois “eus” – distância e proximidade de perspectivas – é elástico e não pode ser delimitado, pois se permite oscilar desde a gradação máxima – o narrador é velho e o personagem é moço – até a mínima, onde narrador e personagem estão situados no mesmo tempo” (DAL FARRA, 1978, p. 40). Nas obras em estudo não é diferente. Ocorre maior ou menor dilatação espaço-temporal, conforme o tipo de retrospecto que seja realizado, seja o da infância ou da fase adulta.

e a cortejar o escritor famoso... eu iria suportar? Teria estrutura para assumir?

Eu compreendia perfeitamente a preocupação de meus amigos, porque antes de me decidir a embarcar na aventura (não encontrava outra palavra que definisse o que eu ia fazer), sentira-me temerosa, assustada, confusa, insegura... De repente, deixara de raciocinar; um sentimento que jamais conhecera apoderara-se de mim: o amor. Estava amando, estava apaixonada. Impossibilitada de pensar, de temer... Invasa de alegria, repleta de otimismo e de esperança, decidida a enfrentar o mundo, a derrubar obstáculos, a ser feliz.

Não acertara no primeiro casamento, encerrara essa etapa de minha vida, livro fechado para sempre.

Agora, partia para outra tentativa, disposta a não naufragar desta vez. Prometera a mim mesma não poupar esforços; seria cega, surda e muda a tudo o que viesse contra o nosso amor. (GATTAI, 2003, p. 47)

No excerto citado, é notório que o *eu* personificado em *Um chapéu para viagem* remonta a outra voz e outra temporalidade distintas do sujeito da enunciação. Assim sendo, “o *ego* que se diz *ego*” no “tempo do mundo da vida”, isto é, no contexto do narrado é uma mulher recém-separada que, em 1945, encontra em Jorge Amado outra oportunidade de união a dois. Essa é a personagem representada por intermédio da narradora. Ocorre, assim, que o referente da narrativa encontra-se temporalmente distante da escritora, a memorialista, a qual decide, em 1982, publicar um livro reportando as próprias vivências ao lado de Jorge Amado.⁸⁴ Deste modo, refrisamos: a marca do pronome de primeira pessoa nas automemoriografias de Gattai não engloba indistintamente e em qualquer contexto do enunciado todos os *eus* representados no texto e no extra-texto. Embora o uso da primeira pessoa demarque a subjetividade da linguagem, e, nestas condições, remeta-se ao discurso individual, pode designar diversas instâncias enunciativas na escrita autobiográfica: a narradora, a personagem e a autora, conforme o contexto circunstancial de organização da narrativa, logo há uma movência na atribuição do *eu* que aparece sinalizado no texto. O discurso tramado pelo “autor implícito” para promover a unificação do *self* muitas vezes vai de encontro ao modo como as instâncias enunciativas estão dispostas no texto⁸⁵. Sobre o

⁸⁴ Sabemos, todavia, que tanto o referente quanto a escritora, mesmo ocupando posições distintas, guardam uma identidade que remete ao nome próprio Zélia Gattai, daí o caráter autobiográfico dos escritos que, também, para além da identidade firmada pelo nome da autora, estabelece uma relação de semelhança entre o ser designado no texto e o sujeito que se encontra fora do texto, seja pelos valores morais, intelectuais, culturais ou sociais. Daí o caráter referencial das narrativas.

⁸⁵ Isto posto, esclarecemos que o constructo discursivo das obras de Gattai erigido tanto pelo “autor implícito” quanto pelo projeto editorial está vinculado ao pacto autobiográfico para a representação do *eu* enquanto uno, muito embora as diversas formas como estão dispostos os recursos narrativos – autor, narrador e personagem – na trama textual possam vir a ratificar o pacto ou rasurá-lo. Sabemos que, conforme a concepção mais ortodoxa dos estudos em torno da autobiografia, há uma equivalência entre autor, narrador e personagem, o que resulta na unificação do *eu* na escrita de si. Por outro lado, os estudos literários apontam para a não correspondência entre autor e narrador ou entre autor e personagem, podendo haver associação ou não entre narrador e personagem. O

modo de constituição de cada instância narrativa, no interior da obra literária e fora dela, destacamos a explicação dada por Eloisy Oliveira Batista (2011):

A título de esclarecimento, entendemos por: narrador, a voz que encena a história – o interlocutor; por herói, o personagem – o protagonista na recuperação do passado; por autor, aquele que garante a unidade do texto – o nome da capa dessa e de outras obras –; e por escritor, o profissional – de carne e osso. (BATISTA, 2011, p. 100)⁸⁶

Por essa descrição, fica claro que o escritor (a pessoa empírica) situa-se no plano exterior ao texto. No intratexto, a primeira pessoa pode encarnar a voz da narradora, conjugada ou não à voz da personagem, ou pode elucidar o “autor implícito”, que atua no sentido de garantir coerência e unidade do texto ou de demonstrar conhecimento dos fatos reportados.

Nas obras de Gattai, podemos reconhecer essas diferentes facetas do *eu*, que se transfigura conforme a temporalidade em que esteja inserido, à revelia do contrato de leitura proposto nas obras pesquisadas.

A transfiguração do *eu* pode ser notada, inclusive, pelo recurso das fotos encartadas nas obras, apesar do “mito do eu como uno” engendrado pela autora por meio do “pacto autobiográfico” e reforçado pelo projeto editorial dos escritos. Como refletido no capítulo anterior, as fotos, ao que parece, buscam confirmar o “desejo de rastro” que se insinua no projeto de escritura de Zélia Gattai. Evocam o retorno do eu, do corpo, da pessoa que se auto-referenda por escrito e busca na imagem visual “prova de verificação” da referencialidade dos autorrelatos. Pelas imagens, pretende-se estabelecer um elo de ligação entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação. Logo, as fotos funcionam como jogos especulares. É como se, por meio delas, o sujeito da enunciação dissesse: “Esta sou eu, Zélia Gattai, autora, narradora e personagem das narrativas que me representam” (aspas nossas).

Sobre o desejo de unificação sugerido pelo recurso da foto, reportamo-nos ao pensamento de Manuel Alberca (2007): “A foto em realidade mostra a duplicação simbólica do autor [...]. Segundo isto, o autor unifica a dupla perspectiva, a do mesmo e do outro, a vida real e a vida fictícia” (ALBERCA, 2007, p. 221). Ao nosso ver, como recurso disposto nas

estudo aqui empreendido vem revelando a dupla possibilidade de relacionamento dos elementos enunciativos, que ora se aproximam, ora se apartam, apontando para a ambiguidade formal dos escritos, pelo menos do ponto de vista da recepção, pois, em certos contextos circunstanciais, ocorre a prevalência do “pacto”, em outros, ocorre fragmentação do *eu* em outros de si mesmo.

⁸⁶ Não podemos deixar de alertar o fato de que nomenclaturas relativas à narratologia evidenciam, em si, problema intrínseco: o da variedade de denominações sobre a mesma gama de especificidades narrativas, a depender do teórico.

obras de Gattai, as fotos funcionam como provas dos fatos rememorados e integram o projeto de promover a identificação entre a autora e a personagem dos relatos. No entanto, acabam por expor a cisão entre o *eu* e a alteridade de si próprio.

Quanto ao “desejo de presença”, dialogamos com o que nos traz Alberca (2007), ao fazer alusão ao pensamento de Roland Barthes (2012): “ainda que a fotografia seja, segundo Roland Barthes, ‘a arte referencial por excelência’, aquelas resultam ser uma pseudo-presença [...]. As fotos sempre dão conta de algo que já foi mas já não é, de algo que já existiu, mas já não está”. (ALBERCA, 2007, p. 189). Nas palavras do próprio Barthes (2012), a fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2012, p. 14). Equivale dizer que o “eu que se diz eu” no ato da enunciação das automemoriografias já não é mais e nem poderá ser o eu flagrado pela câmera, o que corrobora a tese da “disrupção subjetiva” que, inevitavelmente, fere o pacto de escritura de Zélia Gattai.

Face ao exposto, reafirmamos que o projeto literário de construir aparência de sólida unidade para o *eu* que se narra é cindido, pois, apesar do exercício de captação do eu-como-um empreendido pelo “autor implícito” e/ou narrador, incrementado paratextualmente pelo projeto editorial, o emaranhado das instâncias enunciativas, por vezes, deixa escapar as contingências da vida que revelam o(s) outro(s) de si mesmo.

Vejamos outras passagens, extraídas de *Senhora dona do baile* e *Jardim de inverno*, respectivamente, em que o *eu*, prioritariamente, não é o indivíduo que enuncia a presente instância do discurso, contrariando, assim, a crença sustentada por Benveniste (2005) ao erigir a Teoria da Enunciação, como também as noções retomadas da linguística por Lejeune (2008) em *O pacto autobiográfico*, segundo as quais os pronomes pessoais da primeira pessoa estabelecem uma relação intrínseca entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado.

1. O navio afastava-se lentamente e eu vira a paisagem do Rio de Janeiro cada vez mais longe. O bondinho entre o Pão de Açúcar e a Urca parecia solto no espaço, os cabos de aço invisíveis na distância; depois foi a vez da praia de Copacabana, estreita faixa branca em semicírculo, a compacta massa de edifícios por detrás; ao fundo o Corcovado... A imagem do Cristo sumira, certamente encoberta pela espessa névoa a circular o cume da montanha. A cidade do Rio de Janeiro parecia se movimentar, afastando-se. Eu não percebia a mais mínima trepidação, as máquinas lá embaixo deviam estar paradas. Finalmente elas deram sinal de vida num solavanco, começavam a funcionar; daí por diante seria mar aberto. Um pungente apito de despedida – o práctico que manobra o navio se afastava numa lancha. Em meio a tanta gente e tanta animação, eu me sentira só, desprotegida. (GATTAI, 2009b, p. 33)

2. Eu já me hospedara outras vezes no castelo de Dobris, passando curtas temporadas, mas morar mesmo, de residência fixa, era a primeira vez. Num ambiente onde só se falava o tcheco, eu tratava de me esforçar para aprender o idioma, sem, no entanto, lograr grandes progressos. Língua mais complicada, avara em vogais e pródica em declinações, criava confusão em minha cabeça habituada às línguas latinas, mas isso não me impedia de ir avante. Aprendera uma boa dezena de palavras e decorara frases indispensáveis a um mínimo de entendimento no trato diário com as pessoas. Tornava-se, isso sim, mestra em deduzir e tirar conclusões. (GATTAI, 2009c, p. 16)

O *eu* reportado nos episódios narrados em destaque situa-se no passado. No primeiro fragmento, o *eu* que ficou no passado remete-se às vivências de Zélia Gattai, em 1948, quando esta sai do país com o filho nos braços para passar a viver em exílio na Europa com Jorge Amado. No segundo excerto, o *eu* do “tempo do mundo da vida” remete-se a Gattai em outra situação de exílio, quando passa a viver no Castelo da União de Escritores em Dobris. Significa dizer que o objeto do narrado – Zélia Gattai em tempos idos – não está na presença do “locutor”, responsável pela recuperação e interpretação do passado. Ou seja, vozes de outros tempos se inscrevem no decurso das memórias de si. Tal fato, dentre outros aqui mencionados, concorre para a “disjunção subjetiva” na representação do *self*. O *eu* que se diz *eu* e se coloca mediante o pronome de primeira pessoa é fragmentado.

Os aspectos aqui mencionados confirmam o estatuto precário da identidade estabelecida por força do pacto autobiográfico. O que se tem é o “*fabulismo da vida*” que, no entendimento de Bakhtin (2003), retomado por Arfuch (2010), consiste na “outridade de si mesmo, a abertura ao conhecimento (do ser) como disrupção” (ARFUCH, 2010, p. 71). Nesse sentido,

Retomando as linhas de argumentação, é possível explicitar agora a concepção de sujeito e, correlativamente, de *identidade* que guia minha indagação: a de sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter. (ARFUCH, 2010, p. 80)

Em razão disso, o foco narrativo de primeira pessoa pulveriza-se em outros ‘eus’ discursivos. Advertimos, apenas, que as partículas pulverizadas do *eu*, ambigualmente, se encontram formando uma molécula narrativa e se dispersam no tempo e no espaço. Nos últimos fragmentos de *Senhora dona do baile* e *Jardim de inverno*, a narradora em *eu* não é e, ao mesmo tempo, é a personagem de si mesma, movimentando-se rumo ao deslocamento e à

aproximação. Acerca da distinção entre os recursos narrativos, Antonella Roscilli (2011) explica que “O constante confronto entre o personagem e o narrador – embora o narrador seja o personagem – é percebido pela respectiva associação do primeiro ao ‘passado’ e do segundo ao ‘presente’” (ROSCILLI, 2011, p. 125), de maneira que, no resgate das memórias de si, o tempo reinante vai se apartar do tempo vivido. De certo modo, Lejeune (2008) já prevê isso, apesar de sustentar o elo entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, cuja ligação, no entendimento do autor, alicerça o pacto autobiográfico. Como aponta Verena Alberti (1991), ao interpretar a teoria de Philippe Lejeune (2008), dentro do texto, narrador e personagem remetem, respectivamente, ao sujeito da enunciação e ao sujeito do enunciado, estando o primeiro para o presente da narração e o segundo para o passado em relação ao conteúdo do narrado, sendo que o narrador narra a história e o personagem é o sujeito sobre o qual se fala. Ambos, como expõe Alberti (1991) em remissão às ideias de Lejeune (2008), remetem ao autor, que passa então a ser o referente, fora do texto. Tanto Lejeune (2008) quanto Roscilli (2011) situam o sujeito da enunciação no presente e o sujeito do enunciado no passado. Todavia, a posição ocupada por cada uma dessas entidades enunciativas não é tão demarcada quanto defende Antonella Roscilli (2011), amparada no estudo de Lejeune (2008). Consideramos também que a proporção “o narrador está para o sujeito da enunciação, assim como o personagem está para o sujeito do enunciado” (aspas nossas) não se dá de forma tão direta assim, podendo-se obter resultados variados. Cada situação é um caso: ou seja, cada ocorrência deve ser analisada de modo específico. Há ocorrências em que, por trás do narrador, estão representados tanto o sujeito da enunciação quanto o sujeito do enunciado, como no primeiro exemplo citado nesta seção. Extraímos exemplos das obras de Gattai em que o narrador se situa no presente da enunciação e, ao mesmo tempo, é o personagem de si mesmo, situado no passado. Há também casos apontados em que o narrador e o personagem não encarnam discursivamente a figura da autora na qualidade de “autor-implícito” – “alter ego” da autora –, embora tenham como referente do narrado a pessoa Zélia Gattai.

Diante de notificação dessa natureza, irrompe o seguinte questionamento: se é perceptível nas automemoriografias de Zélia Gattai um esforço de criação no sentido de selar tríplice aliança entre autora, narradora e personagem e, por sua vez, garantir a inscrição do sujeito que se narra tanto no interior quanto nas margens do texto, de que modo a autora, enquanto instância criadora e responsável pelo curso das automemoriografias, procura driblar o deslocamento do *eu* em múltiplos ‘eus’ e diferentes ‘outros’ de si? É em Leonor Arfuch (2010) que encontramos resposta, ainda que provisória. Do ponto de vista de Arfuch (2010), em circunstâncias tais, busca-se ancoragem no nome próprio, “lugar de articulação de ‘pessoa

e discurso': nome, assinatura, autor" (ARFUCH, 2010, p. 53), o que confirma o pensamento de Lejeune (2008). Deste modo, é pelo nome próprio e, mais ainda, ao nosso entendimento, pela marca da assinatura⁸⁷ – nos termos derridianos – que o pacto de unidade se ergue, apesar das fissuras que cindem o *eu* em outridades de si mesmo. As peças que compõem a subjetividade fraturada e reconstituída pelo “pacto” dispõem-se como uma espécie de cubo de Rubik, também conhecido por “cubo mágico”. O cubo, pela própria constituição, é plural, pois que formado por uma multiplicidade de peças de cores diferentes, cada qual resguardando uma singularidade. À semelhança do cubo, eis a subjetividade manifestada na teia textual das automemoriografias de Gattai: plural e, portanto, constituída de múltiplas peças, com tonalidades e funcionalidades próprias. Ao levar adiante a comparação, a imagem do objeto como um todo, isto é, do cubo, revela que as peças não estão totalmente coladas umas nas outras nem totalmente separadas, contudo todas elas reunidas formam peça única e, quando montado o quebra-cabeça, formam unidade de cores, embora resguardando múltiplas faces. De maneira similar se estabelece o pacto de escrita entremeado nas obras de Zélia Gattai. Por meio dele, a autora busca reunir diversas peças da subjetividade – as quais, na estrutura textual, não estão totalmente coladas nem totalmente separadas –, ligando-as a um elemento, o nome próprio. Todas elas reunidas se ligam e compõem o nome Zélia Gattai. Nesse sentido, o nome próprio permanece o mesmo ao longo da passagem do tempo, melhor dizendo, o nome continua Zélia Gattai, além da assinatura⁸⁸ gravada e empenhada no texto e/ou nos paratextos reforçar a ideia de “imutabilidade” no tempo enquanto portadora de um nome e de uma “marca” com a qual se reconhece, embora sob o impacto de posicionamentos contingentes do *eu*, que revelam as múltiplas faces de si mesma, ou melhor, dos outros de si. Voltando ao cubo mágico, um dado interessante é que, embora as peças sejam permutáveis, há no interior do brinquedo uma peça fixa em torno da qual as demais giram para a montagem do quebra-cabeça. Assim é a subjetividade revelada na escrita de si: marcada por peças permutáveis na organização textual – as múltiplas vozes narrativas que podem ocupar o lugar da primeira pessoa – que giram em torno de um eixo fixo, o nome próprio.

Se a escrita de si permite o desvelamento dos ‘eus’ situados em zonas contingenciais distintas e, se quando escreve sobre si, o sujeito inevitavelmente transmuta-se em outridades, o nome próprio impresso na capa do livro sugere certa estabilidade referencial, tornando-se,

⁸⁷ Desta vez, o termo “assinatura” está sendo empregado em acepção mais ampla e figurativa. Não se refere ao nome próprio enquanto selo de autenticação da obra. Designa “assinatura-performance”, ou seja, marca que performa o sujeito, compondo autofigurações; ato de escrita no sentido de projetar imagem unificada de si; jogo de auto-apresentação e representação para o público leitor.

⁸⁸ Selo de autenticação que designa o nome de autora.

até certo ponto, instância unificadora que leva o leitor a ver o autor como se ele estivesse ao mesmo tempo dentro e fora do texto. No entanto, a equação não é tão simples quanto parece. Aproximando-nos da perspectiva teórica de Mikhail Bakhtin (2003) elucidada por Leonor Arfuch (2010), afirmamos que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’.” (ARFUCH, 2010, p. 55), embora possa haver correspondência de perfis. Para além da possível correspondência, Bakhtin (2003) destaca que “eles são *dois* [...] o portador da unidade da vida – a personagem – e o portador da unidade da forma – o autor” (BAKHTIN, 2003, p. 151). Em outras palavras,

o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu. A coincidência pessoal ‘na vida’ da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico. (BAKHTIN, 2003, p. 139)

A distinção de estatutos entre autor e personagem, conforme asseguram Mikail Bakhtin (2003) e Wayne Booth (1980), pode ser ocasionada também por fator já mencionado: a questão espaço-temporal. Tal aspecto, ao nosso ver, contribui para a fratura do *eu* manifestado no texto, o que implica em “disrupção”⁸⁹ na expressão do *self*, apesar do recurso unificador do nome próprio, que responde por unidade onomástica, mas não garante uma reprodução “*fac simile*” do sujeito empírico na versão textualizada.

Isto nos leva a pensar, amparando-nos no posicionamento de Paul de Man (s.d.), citado por Leonor Arfuch (2010), que a autobiografia não replica o modelo; a vida que se recorda é produto da narração. Ou seja: a narrativa engendra o sujeito do mundo, o sujeito do narrado; não o reproduz cabalmente, ainda que resguardando verossimilhança. Segundo a interpretação de Arfuch (2010):

Em seu ensaio sobre a autobiografia, Paul de Man advertia sobre a qualidade paradoxal desse ‘não gênero’ que se apresenta – ou é visto como – o mais ajustado a uma referencialidade, ao transcurso de uma vida *segundo aconteceu*, quando na realidade se trata de um *resultado* de escrita, de colocar em funcionamento um mecanismo retórico que *engendra o modelo* mais do que o replica – a vida como *produto* da narração. (ARFUCH, 2010, p. 75; grifos da autora)

É nesse sentido que, conforme lembra Arfuch (2010):

⁸⁹ Termo recolhido a Leonor Arfuch (2010)

Bakhtin nos alerta rotundamente sobre a impossível equiparação entre vida e relato, e portanto – contrariando Lejeune – sobre a não identidade entre autor e narrador, ainda que ambos tenham o mesmo nome no relato e na vida: cria-se um personagem até mesmo na confissão mais sincera ou no testemunho da verdade mais apegada aos fatos. (ARFUCH, 2010, p. 218-219)

Sinalizamos, contudo, que apesar de Bakhtin (2003) advogar pela não identidade entre autor e narrador, como também entre autor e personagem, ele mesmo reconhece, por exemplo, que “o autor e a personagem lutam entre si, *ora se aproximando*, ora se separando bruscamente” (BAKHTIN, 2003, p. 171; grifos nossos). E nós também reconhecemos tal ambivalência. É essa tensão que move os casos mencionados nas obras de Zélia Gattai, o que nos faz acreditar que ora o pacto autobiográfico se mantém, ora se dispersa. A própria configuração dos elementos da narrativa permite essa mobilidade, conforme exposto. Nestes termos, não podemos desconsiderar, conforme palavras de Sinéia Maria Teles Silveira (2014), a “complexa relação estabelecida entre autor *implícito* [...], narradores, personagens, enfim, por uma gama de seres fictícios que transitam numa obra literária, *organizando-se harmonicamente, ou não, num jogo de forças*” (SILVEIRA, 2014, p. 57: grifos nossos), que, ao nosso ver, no caso das memórias de Gattai, acabam por tencionar o pacto autobiográfico, aproximando a escrita de cunho eminentemente referencial dos parâmetros da escrita ficcional⁹⁰. Por isso, não é possível demarcar lugares fixos para esses recursos narrativos.

O movimento pendular que leva a escritura de Zélia Gattai para dois lados distintos – de um lado, o pacto de unidade do “*eu*”; de outro, a fragmentação do “*eu*” em múltiplas instâncias narrativas – nos permite situar as obras no limite das abordagens críticas sobre a autobiografia.

Segundo o raciocínio de Philippe Lejeune (2008), nos gêneros autobiográficos, há uma relação de igualdade entre autor, narrador e personagem. Nesse sentido, o teórico argumenta: “Compreende-se então que a relação designada por “=” não é de modo algum relação *simples*, mas antes uma *relação de relações*; ela significa que o narrador está para o personagem (passado ou atual) assim como o autor está para o modelo” (LEJEUNE, 2008, p. 40; grifos do autor). Outro pressuposto básico defendido por Lejeune (2008) é que, na autobiografia, há identificação entre autor e personagem, este replicando o primeiro, tido como o modelo a ser imitado com fidedignidade. Estabelece-se, assim, uma relação entre a referência extratextual e

⁹⁰ Esse é um aspecto que será explorado mais detidamente na segunda parte deste capítulo.

o texto. Como sabido, é essa relação de igualdade que Gattai, na posição de autora, tenta estabelecer entre os “seres de papel” e o “ser real” que designam a si própria no espaço autobiográfico. A escrita de si traçada nas obras em estudo configura-se mediante narrativa centrada no sujeito que cria e que busca a expressão de sua unidade e autonomia. Tal modalidade de escritura vai ao encontro do que apresenta Verena Alberti (1991) sobre o presumível estatuto da autobiografia:

Em princípio, poder-se-ia dizer que, na reconstituição de sua experiência de vida, não cabe ao autor imaginar-se ‘outro’ e ‘irrealizar’ um personagem. Nesse sentido, a autobiografia, ao invés de suscitar a dissipação do eu em múltiplos ‘outros’, parece, ao contrário, reafirmar sua unidade. (ALBERTI, 1991, p. 75)

Ao recapitular a teoria de Lejeune (2008), Alberti (1991) assevera que “a autobiografia é *principalmente* uma narrativa (*récit*), com perspectiva retrospectiva e cujo assunto tratado é a vida individual; e implica *necessariamente* a identidade entre autor, narrador e personagem (p. 14-5)”. (ALBERTI, 1991, p. 75; grifos da autora). É assim que entendemos o movimento de escritura de Gattai ao tecer a autobiografia. No entanto, Verena Alberti (1991) argumenta que,

como contraprova dessas afirmações, Lejeune aponta o fato do leitor muitas vezes procurar a *ruptura* de tais contratos: por um lado, julga encontrar, na ficção, semelhanças entre o texto (os personagens, as situações) e a vida do autor e, por outro, na autobiografia, busca deformações e ‘furos’ que atestam a não correspondência entre autor, narrador e personagem. (ALBERTI, 1991, p. 76)

Dito isto, aqui estamos, na condição de leitor desconfiado, que encontra nuances no pacto de escrita de Zélia Gattai, pois, como amplamente discutido, é notório que, muitas vezes, as instâncias narrativas – “autor implícito”, narradora, personagem – se manifestam no corpo das obras em perspectiva fragmentária, o que aproxima a forma como se dispõem os recursos estéticos nos autorrelatos de Gattai – à revelia do pacto perseguido pela autora – dos estudos empreendidos por teóricos como Bakhtin (2003) acerca da autobiografia. Conforme exposto, para Bakhtin (2003), o “autor-pessoa” deve distanciar-se do personagem, ainda que este seja autobiográfico. Citamos textualmente as palavras do estudioso: “Ao narrar sobre minha vida [...] coloco-me na condição de personagem” (BAKHTIN, 2003, p. 141). Sabemos que, no pacto da escrita de si, Gattai não promove esse deslocamento; pelo contrário. De todo modo, ao produzir narrativa escrita sobre si, inevitavelmente, a pessoa de quem se fala se

converte em personagem de si mesma, ser de papel. E, na qualidade de personagem, muitas vezes, designa o sujeito do enunciado e não o sujeito da enunciação, contrariando a unidade sustentada por Lejeune (2008). Isso nos leva a crer que, mesmo buscando delinear o retrato do *eu* ao construir o perfil da personagem de si mesma, o que ocorre é o desdobramento em direção à outridade de si. Nesse caso, o que se tem é uma relação de *semelhança* – e não de identidade – entre o “eu-pessoa” e o “eu-personagem” do autorrelato. Nesse sentido, de acordo com as premissas estabelecidas por Alberca (2007), “O parecido é uma questão de grau, a identidade se produz e não se produz, é ou não é, e o signo textual mais preciso da identidade entre autor e personagem está cifrado na onomástica comum de ambos” (ALBERCA, 2007, p. 224; grifos nossos). Porém, mesmo com a identidade onomástica, a personagem Zélia Gattai configurada na escrita de si “é e não é” a autora, embora haja semelhanças entre ambas.

Vale lembrar que Philippe Lejeune (2008) aponta nesta direção ao defender que o pacto autobiográfico caminha em duas vias: pela relação de “identidade” e de “semelhança” entre autor, narrador e personagem. A “identidade” vincula-se ao nome próprio e à relação onomástica. A “semelhança” supõe “julgamento de similitude” (LEJEUNE, 2008, p. 41) e está atrelada ao pacto referencial. Nas automemoriografias de Gattai, percebemos uma manobra de camuflagem na constituição do pacto autobiográfico no sentido de estabelecer uma relação equânime entre autora e personagem. As obras são engendradas por *performance* de escrita, com vistas a alcançar o grau máximo de similitude. Conforme evidenciado no capítulo anterior, a autora deixa demasiadas pistas e guias no texto e no extratexto para que o leitor possa estabelecer uma relação identificadora entre autora e personagem, submetendo o conteúdo dos autorrelatos a uma prova de verificação. São esses aspectos que conferem aos relatos um caráter autobiográfico. Nesses termos, “O[A] autobiógrafo[a] pretende e se compromete a oferecer uma imagem de si mesmo[a] o mais completa e em *cujo resultado se assumem e integram os sucessivos eus encarnados pelo[a] autor[a] ao largo de sua vida*”. (ALBERCA, 2007, p. 204; grifos nossos). Apesar do esforço consciente de representar um “eu” equânime na vida e na arte, podemos depreender dos recursos narrativos manifestados na superfície dos relatos – autor, narrador, personagem – a presença e a ausência de “eus” em movimento, o que denuncia “o caráter plural do eu que o expõe e o encena” (ALBERCA, 2007, p. 211). A oscilação entre unidade e fragmentação do “*eu*” acaba por provocar vacilação interpretativa do leitor, embora o “pacto” estabelecido de leitura não enverede por essas vias. Significa dizer que o “pacto” não é ambíguo, conforme conceito de Alberca

(2007)⁹¹; ao contrário, trata-se de um pacto referencial. Apesar disso, o leitor pode enveredar por duas vias de leitura: uma que acata, em certas ocorrências, a fórmula instituída por Lejeune (2008), a qual se traduz por $A = N = P$ (AUTOR igual a NARRADOR que, por sua vez, é igual à personagem); e outra cujo entendimento é $A = e/ou \neq N = e/ou \neq P$ (Onde se lê: O AUTOR é igual e/ou diferente do NARRADOR que, também, é igual e/ou diferente do PERSONAGEM). Por uma via interpretativa, depreendemos que a autora Zélia Gattai, assumindo às vezes de narradora, conta a própria história, convertendo-se, assim, em personagem de si mesma, havendo, pois, uma ligação entre os três elementos. Por esse prisma, confirma-se a fórmula $A = N = P$. Por outro ângulo interpretativo, a narradora não é a autora de “carne e osso”; às vezes reveste-se da condição de “autor implícito”, podendo assumir-se ainda os *status* enunciativos de “locutor” e/ou “enunciador”, conforme demonstrado no início desta seção. Além disso, a autora (ser real) não é a personagem (ser de papel), como também já fora mencionado. Embora narradora e autora, bem como autora e personagem possam estar afastadas do ponto de vista estético, indo na contramão da relação equânime sugerida por Gattai, de algum modo se aproximam na vida e na arte por questões sociais, culturais e intelectuais, configurando-se, pois, uma relação de semelhança. Nesses termos – guardadas as diferenças do que está proposto por Alberca (2007) para o entendimento do “pacto ambíguo” – tem-se a ambiguidade do “ego que se diz ego”, que pode ser sintetizada pela expressão captada por Alberca (2007) “eu sou e não sou eu”, que pode ser entendida pela fórmula aqui aplicada: $A = e/ou \neq N = e/ou \neq P$. Desta análise, fica que podemos ler as obras de Zélia Gattai beirando o “pacto” ou afastando-nos dele. E, mesmo que desconsideremos o “pacto” e nos voltemos, única e exclusivamente, para a disposição dos recursos narrativos que alicerçam a construção da prosa literária, é fácil perceber que as instâncias enunciativas ora se aproximam, ora se afastam, como já fora demonstrado ao longo do capítulo.

⁹¹ Conforme propõe Alberca (2007), no “pacto ambíguo” há uma movência na relação entre AUTOR, NARRADOR e PERSONAGEM mediante declarada interação de regimes ficcional e factual do relato. Pode ocorrer tanto a dissociação entre autor e narrador ($A \neq N$) quanto a identidade ($A = N$). A fórmula é $(A \pm N)$, ou seja, o autor é mais ou menos igual ao narrador (Sou eu e não sou eu), mantendo-se um “jogo de indícios contraditórios (fictícios e autobiográficos)” (ALBERCA, 2007, p. 171). No pacto ambíguo, a fórmula autobiográfica é transparente, sugerida pela identidade nominal entre autor, narrador e personagem, porém o regime de construção de escrita é ficcional. Significa dizer que o *eu* é, ao mesmo tempo, “um eu real e irreal [...], um eu autobiográfico e imaginário” (ALBERCA, 2007, p. 2007). Nesse caso, a escrita permite entrever dados factuais do autor, como também é dado a este a possibilidade de criar para si o personagem que gostaria de ser. No caso dos escritos de Gattai, embora se perceba uma ambiguidade no modo de constituição das instâncias narrativas, que ora se aproximam, ora se afastam, o pacto de escrita não propõe a possibilidade de ficcionalização do *eu*, lembrando que aqui o termo ficcionalização vincula-se à inventividade.

São esses e outros aspectos a serem tratados na segunda parte deste capítulo que aproximam a narrativa autobiográfica de Zélia Gattai – que se quer referencial – do modo de construção do texto ficcional, embora o regime de construção da escrita de si não esteja assentado no pacto de ficção, como veremos posteriormente. Por ora, continuemos com a análise das múltiplas faces do *eu* nas obras em estudo, que se manifestam ao desvelar a “presença” e a “ausência” do “pai”. Para tanto, retomemos a metáfora do *phármakon* evocada no capítulo anterior, acrescentando os desdobramentos necessários.

Como mencionamos no terceiro capítulo, na interpretação do rei Thamous, a escrita é responsável pela morte do pai, o qual comparece em presença para responder pelo conteúdo da fala. “Resulta que o ‘discurso falado comporta-se como pessoa assistida em sua origem presente em si mesma” (DERRIDA, 2005, p. 25), ao passo que a escrita não goza desse privilégio. O *phármakon*, na concepção de Thamous, interpretada pelos tradutores do *Fedro*, procede da “ruptura genealógica e do distanciamento da origem” (DERRIDA, 2005, p. 18). Por esse raciocínio, a escrita está para o morto assim como a fala está para o vivo. Derrida (2005) relê de forma desconstrutora o diálogo do *Fedro*, de Platão, e desfaz essa polaridade, interpretando o *phármakon* a partir da ambivalência que lhe é peculiar; e nós também o faremos ao estabelecer uma analogia com a escritura de Gattai. No entendimento do filósofo, tal ambiguidade se explica pelo fato de que a “escrita é parricida, mas, ao mesmo tempo, solicita a presença paterna” (DERRIDA, 2005, p. 22). Morte e vida são o duplo do qual se reveste. Portanto, como recomenda o filósofo, não devemos perder de vista a composição e a pulsão dessas duas forças, que estabelecem um jogo entre presença e ausência.

Ao tentar o entendimento da obra de Zélia Gattai a partir da metáfora do *phármakon*, depreendemos que, inversamente à concepção do rei Thamous, a escritura empreendida pela autora e a marca de primeira pessoa impressa na malha textual dos autorrelatos, muitas vezes, revelam o ímpeto de trazer de volta o “pai” encarnado na *persona* autoral, realçando, assim, a metafísica da presença, como já foi elucidado no outro capítulo. No entanto, a escrita de Gattai, percebida enquanto espaço flutuante de posicionamento do *self*, não se deixa apreender em um ponto fixo da cadeia de significação do *phármakon*. Do mesmo modo em que conclama a presença do “pai” para responder sobre o fluxo dos autorrelatos e estabelecer um pacto de identidade entre autora, narradora e personagem, subexiste à condição de orfandade e parricídio. É uma *hupómnesis* (rememoração) e, nessa perspectiva, distancia-se da presença paterna (a instância autoral), colocando em cena a presença da narradora e da personagem que também se apresentam em primeira pessoa mediante processo de

desdobramento do *self*. Nessas condições, “ele [o pai] se ausenta e se torna invisível” (DERRIDA, 2005, p. 28), como podemos observar nos fragmentos a seguir:

1. Passados tantos anos, ela ainda não esquecera o incidente do disco. Nem ela, nem eu. Senti que era chegada a hora de revelar meu segredo. Pedi à mamãe que tirasse os fones de ouvido e comecei:

– Olhe, mãe, eu queria lhe contar uma coisa. Quem partiu o disco da senhora não foi Cláudio, não. Fui eu.

Antes que ela se refizesse da surpresa, sem perder o embalo, descarreguei o peso de minha consciência, contei tudo, tintim por tintim, sem omitir detalhes; falei de meus remorsos e do medo de ser punida. Botei tudo para fora. Ufa! Agora sentia-me aliviada, que viessem as recriminações. (GATTAL, 2009a, p. 264)

2. – Eu já convidei mamãe uma vez, dona Eulália, já faz tempo. Ela não quis vir porque tinha medo de viajar de avião; ela nunca andou de avião. Agora me diz que já não tem medo, mas, no momento, eu é que não posso recebê-la. Estamos de mudança, sem casa para morar... Quando tivermos o apartamento eu falo a ela.

– Estou doida pra conhecer a velha... – disse Lulu.

– Minha mãe não é velha, não, dona Eulália! Ela ainda não tem 60 anos... é forte, sacudida, bonita. Engordou depois da morte de meu pai. Ele achava, coitado, que mulher devia ser gorda para ser bonita. Não teve sorte. Enquanto ele viveu, mamãe era magra.

Sem dizer mais nada, voltei à minha leitura. Mamãe pedia que eu lhe desse sempre notícias. Agradecia o exemplar de *Seara Vermelha* que Jorge lhe mandara com dedicatória: “Vou ler devagar, como costume fazer... No começo do livro tem uma dedicatória para Zé. Será você? É assim que ele te chama? (GATTAL, 2003, p. 197)

3. Fiquei sabendo da novidade – por Jorge, que chegara afobado, de passagem para o aeroporto – que eu substituiria Ambrosio Donini, no comício de Chaumont. O eminente professor universitário e político italiano tivera um contratempo de última hora, precisava voltar às pressas para a Itália. Eu iria ‘tapar o buraco’, deveria partir dentro de duas horas. Entrei em pânico:

– Eu, fazer um discurso? Mas meu francês não dá, de jeito nenhum! – disse a Jorge, apavorada. – Nem mesmo em português eu seria capaz... (GATTAL, 2009b, p. 328)

4. Eu não havia me anunciado como esposa de Jorge Amado, fora o contínuo, que me conhecia, quem o informara. Ele também estava farto de me conhecer, eu estivera, havia alguns meses, com Jorge lá, nos encontráramos algumas vezes no hall do Hotel Alcron. Eu o fitei, séria:

– Eu sou mulher de Jorge Amado. Se isso não consta no passaporte é porque não existe divórcio no Brasil... – Não consegui dizer mais nada. (GATTAL, 2009c, p. 146)

Nos exemplos citados, os papéis de narradora e personagem se alternam. A autora encontra-se afastada das cenas da escrita de si, seja como entidade física, seja na qualidade de “autor empírico”. A escritura apresenta-se, pois, como “um filho miserável” (DERRIDA,

2005, p. 97; grifo do autor), que se desvia do pai dada à impossibilidade de registrar “uma verdade” ou “uma presença plena do ente” (DERRIDA, 2005, p. 120), ou seja, do “pai”. Eis uma condição inevitável e que escapa a pulsão pela presença manifestada no pacto autobiográfico erigido pela autora. No entanto, não há nenhum mal nisso, uma vez que, como pondera Jacques Derrida (2005):

A desapareção do bem-pai-capital-sol é, pois (sic) a condição do discurso, desta vez compreendido como momento e não como princípio da escritura **geral**. [...] A desapareção da verdade como presença, o se furtar da origem presente da presença é a condição de toda (manifestação de) verdade. A não-verdade é a verdade. A não-presença é a presença. A **diferencia**, desaparecimento da presença originária, é, **ao mesmo tempo**, a condição de possibilidade e a condição de impossibilidade da verdade (DERRIDA, 2005, p. 121; grifos do autor)

Sobre o ocultamento do autor na prosa ficcional, Maria Lúcia Dal Farra (1978) comenta:

o autor é o mentor, o escritor e o diretor do espetáculo que faz a tessitura semântica dos signos que compõem o romance e o fazem surgir diante dos olhos do leitor. [...] o poder do autor é insondável pelo próprio fato de ele não estar explicitamente presente. Mas nada perde em se ocultar. Ao contrário: alcança finalidades muito mais remotas e sutis, já que desenvolve uma ação sub-reptícia e quase subliminar. (DAL FARRA, 1978, p. 126)

Acreditamos que a análise desenvolvida por Dal Farra (1978) sobre o papel desempenhado pelo autor na gestação do romance é válida também para pensar o processo da escrita autobiográfica. Por essa premissa, devemos considerar que se a presença pode ser concebida como a forma concreta e real do ente, a “escritura não é a repetição viva do vivo” (DERRIDA, 2005, p. 86). Nesse sentido, o retorno do autor se dá mediante processo de autofiguração, mascarada discursiva, simulacro.

Se a presença é a forma geral do ente, o presente, ele, é sempre outro. Ora, o escrito, enquanto se repete e permanece idêntico a si no tipo, não se curva em todos os sentidos, não se dobra às diferenças entre os presentes, às necessidades variáveis, fluidas, furtivas da psicagogia. (DERRIDA, 2005, p. 60)

Temos, assim, que, na instância dos autorrelatos de Gattai, narradora e personagem configuram-se como “seres de papel” construídos pela linguagem, ainda que guardem semelhanças com o ser de “carne e osso” que representam. Não se trata, como no *Fedro*, de

rebaixar a escritura por considerá-la responsável por impossibilitar a presença plena do “pai”. Também não concebemos a escrita-*phármakon* como versão degradada do real, cópia, imitação do ente, que reverte em presença a ausência. O que está em jogo não é o estabelecimento de um binarismo hierárquico que separa essência e aparência, modelo e cópia, memória e rememoração, verdadeiro e falso, autêntico e inautêntico, puro e impuro, desqualificando certas instâncias de representação em detrimento de outras segundo o pensamento platônico. Ressaltamos a importância da concepção deleuziana de “reversão do platonismo” como uma força operadora que faz submergir o simulacro como potência para pensar o processo de representação, evidenciando o poder do eterno retorno não como o mesmo, mas como outro, como recriação, demarcando, assim, a diferença de forma ressonante. “Não há mais seleção possível. [...] Ele [o simulacro] torna impossível a ordem das participações, como a fixidez da distribuição e a determinação da hierarquia.” (DELEUZE, 2000, p 268; grifos do autor).

Ocorre, porém, como sinaliza Derrida (2005), que a desapareição do “pai”, na escritura, não é cabal. Aliás, na percepção de Wayne Booth (1980), o autor nunca se apaga por completo no interior da obra. Booth (1980) argumenta que, “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38). Conforme salienta Sinéia M. T. Silveira (2014), relendo Booth (1980), “ele é alguém que usa máscaras, escamoteia-se, dissimula-se, põe-se na retaguarda, quer seja de uma personagem, quer seja de uma voz que narra a história” (SILVEIRA, 2014, p. 62). Apontamos anteriormente alguns exemplos em que a narradora, assumindo o foco narrativo de primeira pessoa, traz de volta o “pai-criador” sob a forma de “autor implícito”. Vimos também que não só a autora se liga à narradora, mas também à personagem de si mesma pelo nome próprio.

Diante do exposto, sopesamos que, em face da ambiguidade constitutiva da “escrita-*phármakon*” de Zélia Gattai, o *eu* se apresenta multifacetado: é o “pai”, é o “filho órfão e parricida”, ou seja, é o múltiplo outro de si mesmo em conjecturas discursivas diversas. Nesse sentido, o pronome de primeira pessoa não se deixa assinalar em um lugar fixo no jogo das diferenças. Sendo assim, mediante as ocorrências do pronome *eu* na escrita de Gattai, podemos perscrutar, para usar das palavras de Derrida (2005), “as relações gráficas do vivo e do morto” (DERRIDA, 2005, p. 9), que revelam a ambiguidade da escritura como *phármakon*. “Sua propriedade é a impropriedade, a indeterminação flutuante que permite a substituição e o jogo” (DERRIDA, 2005, p. 37). É por essa indeterminação flutuante que o pacto autobiográfico nas obras analisadas se faz e se desfaz, apontando caminhos distintos e suplementares para a interpretação das possibilidades de constituição do *eu* no tecido textual.

4.1.2 Alteridade autobiográfica: o desdobramento do *self* em *O menino grapiúna*

[O] *ser se diz de muitas maneiras.*
(ARISTÓTELES)

*Que o ‘outro eu’ escreva o eu. Não que o escreva em verdade,
mas como o pintor faz o seu autorretrato, posando de lado,
como se procura inventando-se a si mesmo
‘em um espelho, obscuramente’.*
(MICHEL SCHINIDER)

Este estudo, como o título denuncia, se volta exclusivamente para a análise de *O menino grapiúna*, por considerarmos que, nesta obra, Jorge Amado constrói alteridade no processo de representação do *self*. Isto se justifica pelo fato de que os autorrelatos, inscritos prioritariamente em primeira pessoa, abrem espaço para o emprego da terceira pessoa em remissão ao eu que habita as lembranças evocadas pelo narrador. Nesse caso, o “*self*” desdobra-se em “outro” de si mesmo. Fiquemos com um trecho da obra em que o fato é ilustrativo:

ARGEMIRO COLOCAVA *O MENINO NA FRENTE DA SELA* (sic) e o levava a Pirangi nos dias de feira: uma festa, um deslumbramento. Entre os sacos de feijão e farinha, as mantas de jabá, as jacas, as abóboras, os cachos de bananas, as raízes de inhame e aipim, no meio do povo, homens e mulheres que possuíam a cor e o odor da terra, *o menino* ia aprendendo sem se dar conta. De nada *gostava* tanto como dessas idas a Pirangi, em companhia de trabalhadores e jagunços: ampliavam *seu* universo e impediam que medrasse em *seu* espírito qualquer espécie de preconceito. (AMADO, 2006, p. 53; grifos nossos)

Não só nesse trecho como ao longo da narrativa, percebemos que o narrador, inúmeras vezes, refere a si próprio, enquanto protagonista dos autorrelatos, utilizando a expressão “*o menino*”. Ao fazê-lo, despersonaliza-se⁹², ou seja, converte-se em *outro eu*, mascarado pela voz narrativa de terceira pessoa. Em *O menino grapiúna* a terceira pessoa não está demarcada explicitamente pelo pronome *ele*, mas pela expressão referida, como também pela flexão verbal e pelo emprego de pronomes oblíquos ou possessivos, como podemos observar nos destaques acima.

⁹² Ressaltamos que o verbo despersonalizar empregado nesse contexto não tem implicações com o processo de criação de uma identidade imaginária ou fictícia, aos moldes do que propunha a poética dos heterônimos de Fernando Pessoa, mas refere-se à possibilidade de o sujeito outrar-se sem deixar de ser ele mesmo.

Ao analisar a posição ocupada por alguns elementos da narrativa (autor, narrador e personagem), Bakhtin (2003) defende que “Segundo uma relação direta, o autor deve colocar-se à margem de si [...]; ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo” (BAKHTIN, 2003, p. 13-14). É assim que o “autor-criador”⁹³ de *O menino grapiúna*, imiscuído na *persona* do narrador, se coloca. Tem-se, pois, realizado o que denominamos de alteridade autobiográfica. Ainda que se configure como oxímoro, o conceito aqui construído é pertinente para o entendimento do processo de despersonalização perceptível em *O menino grapiúna*, pois, ao fazer o retrospecto das próprias vivências, o narrador-“autor” se reporta ao outro de si, aquele que foi durante a infância e, assim, se põe como personagem de si mesmo. Aqui é a alteridade que está em causa, pois o ser personificado na narrativa é identificado como o “outro eu”, o que está fora e se encontra na outra ponta da vida, separado pelo tempo daquele que recobra e reporta as experiências vividas no passado. Deste modo, aquele que habita as lembranças não é mais aquele que se lembra, embora se trate de único ‘eu’ no fim de contas.

Em busca de entender a adoção da terceira pessoa, como recurso formal para fazer remissão ao sujeito das vivências situadas no passado, convém destacar o que postula a Teoria da Enunciação sobre o uso dos pronomes pessoais. Como lembra Eloisy Oliveira Batista (2011),

Benveniste, em *Problèmes de linguistique générale* (1966), discute o sentido dos pronomes pessoais na estrutura das relações entre as pessoas verbais. Esse teórico faz uma diferenciação entre a primeira, a segunda e a terceira pessoa a partir da distinção proposta pelos gramáticos árabes, segundo os quais: a primeira pessoa é aquela que fala, a segunda é aquela com quem se fala e a terceira é a que está ausente. (BATISTA, 2011, p. 106)

Na narrativa amadiana, conforme afirmado, “o menino” é o ente que está ausente, pois se encontra fora do tempo presente da enunciação. Certamente, o distanciamento temporal entre o adulto que narra e a criança que experimenta as vivências, faz com que Jorge Amado, na condição de narrador-“autor” das memórias de infância, se despersonalize e, desse modo, empregue a terceira pessoa, transformando-se em alteridade de si mesmo. Justifica-se daí o deslocamento do ponto de vista da primeira para a terceira pessoa como possibilidade de representação do “*alter ego*” do narrador. Em síntese, há no procedimento narrativo do enunciador um “por-se fora de si mesmo”⁹⁴ que o permite trazer de volta o “outro que foi”,

⁹³ Não confundir “autor criador” com “autor pessoa”. Conferir conceituações na seção anterior deste capítulo.

⁹⁴ Expressão tomada de empréstimo a Leonor Arfuch (2012).

estando este na condição de objeto da narração. Ao lançar mão do argumento de Bakhtin (1982), Leonor Arfuch (2012) sustenta que, em obras como essa,

o ‘eu’ não leva ao equívoco, ao mascaramento – como na autoficção, por exemplo –, mas realiza esse ‘pôr-se fora de si mesmo’ – que Bakhtin chamara de *exotopia* – não como um ‘outro eu’ e sim em um desdobramento objetual, não desligado de um investimento afetivo [...] temporalidade obsessiva [...] espacialidade deslocada. (ARFUCH, 2012, p. 22; grifo da autora)

Em se tratando de *O menino grapiúna*, consideramos que a *exotopia* não implica em mascaramento do “eu” como o “outro fictício”, imaginado, aos moldes do que ocorre na autoficção, mas não deixa de ser uma máscara, artifício da *persona* discursiva, recurso de criação e linguagem próprio do projeto narrativo fomentado pelo “autor implícito” que põe à prova a unidade do *self*. Assim, concordamos em parte com o argumento de Bakhtin (1982), citado por Arfuch (2012), pois cremos que o ato de “pôr-se para fora de si mesmo” implica em desdobramento objetual, mas, no nosso entendimento, no processo de *exotopia*, ocorre “disrupção” do eu em “outro eu”, situado em outra temporalidade, conforme afirmado anteriormente. No processo de deslocamento do *self* para o *other self* encarnado na figura d’o menino é possível perceber que a alteridade é a diferença vinda de fora, diferença esta que não representa uma ameaça para o sujeito que se narra e se fragmenta. Ao contrário, é possível captar no tom da narrativa o prazer do encontro com o outro, ou seja, o prazer do sujeito que se narra em tornar-se personagem de si mesmo sem deixar de ser ele mesmo. Por meio das histórias d’o menino grapiúna, Amado compõe a “fabulação de uma história verdadeira” (ALBERCA, 2007, p. 180) – sem que possa ser considerada como autoficção – em que o narrador-“autor” permite-se outrar-se e ser o próprio. Na perspectiva do “autor implícito”, o outro se transforma no polo de atração na própria razão de sua alteridade. É resultante da tarefa de construção consciente do objeto do narrado, que, no fim das contas, é o referente dos autorrelatos. Um dado importante é que o outro de si pode ser identificado como o que está fora para ser contemplado e por meio do qual se constrói uma temporalidade obsessiva, um tempo mítico no qual o personagem se encontra inserido, e uma espacialidade deslocada igualmente mítica. Por meio do resgate das histórias de vida d’o menino grapiúna, o “autor criador” eleva valores autobiográficos aventurecos-heróicos que mitificam o ser personificado na narrativa e projetam não um “*eu-para-mim*”⁹⁵, mas um “*eu-para-os outros*”. Há, portanto, na obra de Jorge Amado, todo um investimento afetivo na construção da

⁹⁵ Expressão tomada de empréstimo a Bakhtin (2003).

alteridade. Ao recompor as memórias d’*o menino*, o narrador-“autor” procura estabelecer um vínculo com o passado que tem consequências presentes na configuração do perfil identitário do autor, retroalimentando as visões que circulam não só no imaginário nacional como também na fortuna crítica do escritor acerca da infância de Amado e da imagem do autor, visões estas que o inscrevem miticamente nas memórias de uma coletividade. Deste ponto de vista, segundo Manuel Alberca (2007), “os romancistas autobiográficos executam e representam literariamente um processo psicológico universal, que nasce da disposição que temos os humanos de contar e contar-nos relatos de nossa vida, para reafirmar ou reconstruir a constituição da própria pessoa” (ALBERCA, 2007, p. 104). Assim acreditamos proceder Jorge Amado, na condição de “autor criador”, ao construir alteridade autobiográfica.

Além do investimento na voz narrativa de terceira pessoa, outra estratégia narrativa flagrada no tecido textual de *O menino grapiúna* é a bifurcação de pontos de vista no processo de representação do *self*. O tecido dos autorrelatos assume duas perspectivas: a escrita de si e a do outro de si mesmo. Por vezes, em um único parágrafo, ocorre o emprego da terceira e da primeira pessoas do discurso para fazer remissão ao ente sobre o qual se constrói relato de cunho autobiográfico. Vejamos um exemplo:

Entre jagunços, aventureiros, jogadores, *o menino* crescia e aprendia. *Aprendeu* a ler antes de ir à escola, nas páginas do jornal *A Tarde*, nos anos de Pontal. *Aprendeu* as regras do pôquer sentado atrás de seu tio Álvaro Amado, no Hotel Coelho, acompanhando as partidas, as apostas, adivinhando o jogo de cada parceiro. [...]. Para *meu* tio Álvaro não havia alegria maior do que ganhar sem ter jogo, pondo os parceiros a correr, acontecimento pouco freqüente, mas exaltante. *Passsei* tardes inteiras peruando pôquer – até hoje não *me explico* por que aqueles rudes senhores não mandavam embora *o menino* curioso e inquieto, interessado no jogo. Tio Álvaro acarinhava *minha* cabeça, piscava-*me* o olho. (AMADO, 2006, p. 68-69; grifos nossos)

Na passagem citada, ocorre fragmentação formal explícita na atribuição do eu, demarcada pelo duplo ponto de vista. Com esse procedimento de escrita, o *self* se divide no *duo* “ele-eu”. O narrador, fazendo-se às vezes de “autor construído”⁹⁶, se inclina deliberadamente à fragmentação. A narração de si revela um olhar instrumentalizado que denota formalmente os sucessos envolvendo o protagonista na infância e as reflexões do narrador adulto acerca dos fatos relatados. Por apropriação do pensamento de Eloisy Oliveira Batista (2011), sustentamos que “o narrador domina o texto e organiza o passado a partir de

⁹⁶ O termo “autor construído” designa a voz paralela do narrador, que maneja implicitamente a construção formal do texto e dá forma ao projeto de escritura da obra.

sua fusão com o presente, em outras palavras ele assume a tarefa de manipular – no bom sentido – a imaginação e a lembrança, deixando transparecer uma percepção maior a respeito do ‘eu’ e do ‘outro’ [de si]” (BATISTA, 2011, p. 21). Por essa via de entendimento, permitimo-nos recontextualizar as palavras de Manuel Alberca (2007), para reforçar o seguinte argumento: “O autor-narrador se objetiva formalmente ao ensaiar seu duplo oficial, mas, ao tempo, o desdobramento lhe permite referir-se, mais livremente, a si mesmo como outro, pois, sem deixar de ser o mesmo” (ALBERCA, 2007, p. 214).

No jogo discursivo entre o *ele* e o *eu* é notória uma tensão entre “Eu sou e não sou eu” – para citar a expressão de Manuel Alberca (2007) – que, se por um lado, confirma o pacto autobiográfico de Lejeune (2008), por outro, o rasura. Isto porque quem conduz os autorrelatos é também o personagem da própria história, confirmando, assim, a fórmula “Eu sou eu”. No entanto, por vezes, as instâncias enunciativas do narrador e do personagem ocupam posições distintas e demarcadas no espaço-tempo dos autorrelatos, ao que se aplica a fórmula “Eu não sou eu, eu sou o outro de mim”. Mesmo sendo dois, o *eu* e o *outro* não deixam de ser o mesmo desde a infância: o homem Jorge Amado, personificado na narrativa, cujo nome assina a obra.

Para Maria Lúcia Dal Farra (1978), por trás da dicotomia *ele-eu*, encontra-se a realidade da máscara ou *persona* que, segundo ela, todo autor produz à medida que vai narrando. Na acepção da pesquisadora, a máscara serve para atualizar um ou mais pontos de vista do autor, quer ocupe o lugar de narrador onisciente, quer se reduza à posição de um *eu* que lembra, conta e comenta. Ao que acreditamos, é o artifício da máscara ou *persona* que atualiza os pontos de vistas da narrativa em *O menino grapiúna*, como também o jogo de possibilidades narrativas. Nesse sentido, valemo-nos do argumento de Diana Klinger (2012) segundo o qual “[o] narrador se refere a si próprio ora em primeira pessoa ora em terceira pessoa, deslocamento que parece traçar o movimento de aproximação e afastamento entre a(u)tor e personagem, construindo um sujeito que oscila entre o ‘atuar’ e o ‘representar’” (KLINGER, 2012, p. 54). No recorte da obra amadiana elucidado, tem-se demarcada uma relação de afastamento e aproximação entre o *autor implícito* e o protagonista. Sustentamos, provisoriamente, o argumento supracitado de Diana Klinger (2012), como também o de Maria Lúcia Dal Farra (1978) de que tal procedimento narrativo “implica a presença de dois atos diferentes: o narrar e o experimentar – catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo” (DAL FARRA, 1978, p. 40). Suspeitamos que, no excerto citado, o duplo ponto de vista serve para marcar um antes e um depois na vida do narrador, tal como concebe Diana Klinger (2012), havendo dois níveis de discurso no plano linguístico: o da

intriga – que situa a trama em torno dos relatos de infância do personagem – e o dos comentários do narrador adulto – que faz às vezes do “autor implícito” ou “autor construído”. Tem-se nesse procedimento de escrita um jogo entre o ser percebido de fora pelo narrador e o que observa no acesso ao interior do personagem.

Em princípio, pensamos que ora se tem a *persona* do narrador que se expressa em *eu*, ora o narrador se refere ao personagem de si mesmo, deslocado no tempo-espaço da narração, e, para assinalar tal deslocamento, se expressa em *ele*. Em outras palavras, ao que julgamos, na terceira pessoa, a voz discursiva estaria fazendo remissão ao personagem que experimentou os episódios rememorados; na primeira pessoa, ter-se-ia a voz do “autor construído” que comparece sob a máscara do narrador para comentar a cena do narrado e tecer apreciações sobre os fatos, pondo-se no lugar do sujeito da enunciação. Por essa perspectiva de análise, a narrativa se movimenta entre o plano da intriga e o plano do comentário. Em alguns casos, a hipótese se confirma e se observa dicotomia entre o *eu* que narra e o *eu (ele)* que experimenta. No trecho “Entre jagunços, aventureiros, jogadores, *o menino* crescia e aprendia. *Aprendeu* a ler antes de ir à escola, nas páginas do jornal *A Tarde*, nos anos de Pontal. *Aprendeu* as regras do pôquer sentado atrás de seu tio Álvaro Amado, no Hotel Coelho, acompanhando as partidas, as apostas, adivinhando o jogo de cada parceiro”, fica claro o plano da intriga que destaca as experiências vividas pelo protagonista no passado. Já no trecho “até hoje não *me explico* por que aqueles rudes senhores não mandavam embora *o menino* curioso e inquieto, interessado no jogo”, percebemos nitidamente o plano do comentário do narrador acerca do episódio narrado. Todavia, a suposta relação de aproximação e afastamento entre o ser que narra, explicitado em primeira pessoa, e o ser que experimenta, representado pela voz narrativa de terceira pessoa, não é tão simples quanto parece. Não se trata de uma fórmula a partir da qual se possa aplicar a todas as ocorrências do duplo ponto de vista em simultaneidade. A narrativa é conduzida por caminhos sinuosos, embaralhando o percurso interpretativo da recepção. No próprio excerto destacado, é possível perceber que nem sempre a separação entre o ser que narra e o que experimenta se dá pelo uso da primeira e da terceira pessoa, respectivamente. Além disso, nem sempre a duplicação do ponto de vista serve para demarcar temporalidades distintas no processo da enunciação, estando a terceira pessoa para o passado, o momento de vivência do personagem, e a primeira pessoa para o presente, o momento de tessitura da narrativa. Nos trechos “*Passei* tardes inteiras peruando pôquer” e “Tio Álvaro acarinhava minha cabeça, piscava-me o olho”, observamos que o narrador se remete a acontecimentos que envolvem o personagem de si mesmo no passado e, nesse caso, não adota o artifício da despersonalização, marcado pela

terceira pessoa, como o havia feito anteriormente. O ser que experimenta as vivências passadas vem representado pela primeira pessoa. Por seu turno, o trecho “Para meu tio Álvaro não havia alegria maior que ganhar sem ter jogo, pondo os parceiros a correr, acontecimento pouco freqüente, mas exaltante”, pelo menos aparentemente, apresenta avaliação pessoal do narrador acerca do comportamento do referido tio. Trata-se de um comentário – no entanto, – o tratamento verbal desloca-se para ao passado, distinguindo-se do procedimento adotado antes em relação ao comentário “até hoje não *me explico* por que aqueles rudes senhores não mandavam embora o menino, curioso e inquieto, interessado no jogo”, onde emprega a primeira pessoa.

Ao analisar outras passagens da obra amadiana em que ocorre o duplo foco narrativo, nos certificamos de que a “lei” e o jogo do *duo* “ele-eu” não é passível de interpretações fixas. É preciso analisar cuidadosamente as ocorrências na narrativa, pois a “fórmula” que separa a intriga (na terceira pessoa e situada no passado) do comentário (na primeira pessoa e situado no presente da enunciação) não se aplica a todos os casos. Sendo assim, não é possível adotar limites classificatórios para a compreensão do uso do duplo ponto de vista. Eis uma variação: “Houve, porém, sensível mudança na limitada vida *do aluno* interno: o padre Cabral tomou-*me* sob sua proteção e colocou em *minhas* mãos livros de sua estante” (AMADO, 2006, p.128; grifos nossos). No trecho “Houve, porém, sensível mudança na limitada vida *do aluno* interno”, ao que suspeitamos, o narrador avalia episódio sucedido no passado. Há, portanto, um comentário, no entanto, embora parta do “sujeito que fala” no presente da enunciação, o ponto de vista não está focalizado na primeira pessoa. Ocorre o recurso da despersonalização marcado pela expressão “o menino”. Já no trecho “o padre Cabral tomou-*me* sob sua proteção e colocou em *minhas* mãos livros de sua estante”, o narrador se coloca em *eu* para construir a intriga e, por meio desse recurso, reportar experiência vivida pelo protagonista no passado. Ao contrário do procedimento adotado em outras passagens, não se vale do emprego da terceira pessoa para reportar os fatos vivenciados pelo menino no tempo do narrado.

Em outros trechos, fica ainda mais difícil estabelecer diferenciação entre o presente e o passado da enunciação, entre o plano do comentário e da intriga, o narrar e o experimentar. Desse modo, argumentamos que a escrita de si não se deixa apreender por critérios rígidos para o uso da primeira ou da terceira pessoa. Os fragmentos a seguir revelam a dissipação de fronteiras:

1. A tropa armada partiu, certamente um pequeno grupo de homens, parecia-*me* um exército. *Minha* mãe, magra e resignada, viu o marido tomar mais

uma vez o rumo de Itabuna para garantir, com amigos e cabras, a eleição de um sobrinho. Eleições a bico de pena, sob a vigilância dos jagunços. Só então, quando a cavalgada sumiu, *minha* mãe reparou *no menino* a espiar. Tomou *o filho* nos braços e *o* teve contra o seio. (AMADO, 2006, p. 41; grifos nossos)

2. Entre o Pontal e Pirangi, *antevi* o amor e *tratei* com a morte. A vida *do menino* foi intensa e sôfrega. (AMADO, 2006, p. 47; grifos nossos)

No primeiro exemplo, a cena descrita parece encaminhar-se para o comentário, o que se supõe mediante os registros avaliativos acerca da cena vivida durante a infância, que revelam o ângulo de percepção e interpretação do narrador, demarcado mais explicitamente nos trechos “certamente um pequeno grupo de homens, parecia-me um exército”, “Minha mãe, magra e resignada viu o marido tomar mais uma vez o rumo de Itabuna...” e “Eleições a bico de pena, sob a vigilância dos adultos”. Normalmente, o comentário parte do sujeito da enunciação que narra os fatos e os interpreta na perspectiva do presente. Contudo, nos trechos destacados, fica difícil demarcar limites entre o presente e o passado da enunciação, contrariando, de certo modo, a perspectiva de focalização do comentário. Nesse sentido, nos questionamos: até que ponto os comentários mencionados revelam a percepção do menino diante dos acontecimentos no qual estava inserido ou refletem o ponto de vista de quem narra e reconstitui a cena do passado? Para esse questionamento, ficamos sem respostas.

No segundo exemplo, ao que pressupomos, realizam-se, sem que seja possível distingui-los nitidamente, os procedimentos do narrar e/ou experimentar catalizados num único ser que se desdobra em *eu* e *ele*. Em cada um dos períodos, não sabemos exatamente se o narrador está comentando um fato ou reportando o ocorrido. Em outras palavras, nos perguntamos: em cada um dos períodos, tem-se uma avaliação do narrador situada no presente da enunciação ou o narrador está reportando acontecimentos do passado? Mais uma vez ficamos sem respostas.

A narrativa vai sendo construída em *zig-zag*, e segue em estado permanente de transformação do ponto de vista, mercando com as possibilidades de emprego da primeira ou da terceira pessoa para se referir ao sujeito e/ou objeto dos autorrelatos. Significa dizer que a representação do *self* transcorre em terreno movediço de escrita, exigindo do leitor um esforço maior para a interpretação das possibilidades narrativas de constituição do *eu* no tecido textual. É pela textualidade em movimento que o narrador, fazendo às vezes do “autor contruído”, se permite narrar-se em primeira pessoa, aos moldes da narrativa autobiográfica

tradicional, e/ou em terceira pessoa, colocando-se como “o menino” que habita as próprias memórias.

Antes de finalizarmos a reflexão aqui desenvolvida, é válido mencionar que, nas memórias de infância de Zélia Gattai, ou seja, em *Anarquistas, graças a Deus*, também é possível flagrar situações em que o sujeito que se narra se converte em “outro de si mesmo” e a alteridade é demarcada em terceira pessoa. Ao contrário do que sucede em *O menino grapiúna*, são poucas as ocorrências de despersonalização na obra de Gattai, mas o fato é digno de nota. Em *Anarquistas*, encontramos trechos em que ocorre o duplo foco narrativo. Ainda que o estudo seja destinado às memórias de Jorge Amado, citemos alguns episódios em que o fato acontece: 1. “Sentia-me a mais infeliz de todas as crianças. Mamãe tivera pena da filha dos outros e não tivera pena *da própria filha*” (GATTAI, 2009a, p. 41; grifos nossos).

Certa vez ouvi mamãe comentar com dona Regina que o ‘marchante’ de dona Ada devia ser um ‘pezzo-grosso’ (grifo da autora), pois escondia-se, não queria ser reconhecido. Achando que mamãe se referia à maneira do homem andar, dei meu palpite: nunca vira o homem marchando, ele dava, isso sim, uma corridinha... Dona Angelina achou muita graça na ingenuidade *da filha: ‘L’innocenza!’* (grifo da autora). Essa foi uma das ‘gracinhas’ da *filha de dona Angelina* (grifo nosso) a ser contada e repetida. (GATTAI, 2009a, p. 51)

Ao que pressupomos, nos trechos dos autorrelatos de Gattai em que ocorre despersonalização, ou seja, em que o *self* se apresenta em terceira pessoa, não há um gesto de construção consciente, mas um lapso de escritura. Tal entendimento se explica pelo fato de que o pacto de escrita se move em direção ao pacto autobiográfico e, como tal, busca-se a identidade entre autora, narradora e personagem, o que se faz pela marca do pronome de primeira pessoa e da identidade onomástica. Outro fato digno de nota é que, em 318 páginas de narrativa, apenas em quatro parágrafos ocorre a duplicação do ponto de vista em remissão ao referente dos autorrelatos.

Na narrativa de Jorge Amado, por outro lado, a disrupção do *eu* em alteridade marcada pelo jogo do duplo foco narrativo é muito frequente. Em razão disso e dos argumentos apresentados, acreditamos que em *O menino grapiúna* a fragmentação da subjetividade é um ato consciente de escritura. Na obra, o “autor implícito” se permite quebrar o pacto autobiográfico e jogar o jogo da alteridade, indo ao encontro do outro de si. Ou seja, conforme destacado em uma das epígrafes – a de Michel Schinider –, o “autor implícito” torna possível “[q]ue o ‘outro eu’ escreva o eu”. Ao construir o autorretrato, o narrador-“autor” posa diante do “outro de si” como se estivesse em frente ao espelho para buscar a imagem refletida. Ao

fazê-lo, coloca-se como se estivesse “posando de lado”, para encontrar um outro ângulo de projeção de si mesmo, reinventando-se em perspectivas.

Um fator que contribui para o desdobramento do eu em outro de si em *O menino grapiúna* é que o “pacto autobiográfico” não é tão explícito quanto na obra de Zélia Gattai. Em nenhum momento encontramos, no interior da narrativa, o nome Jorge Amado para demarcar relação de identidade entre autor, narrador e personagem dos autorrelatos, embora saibamos que os pronomes de primeira pessoa como também a expressão “o menino” se referem ao nome de autor assinado na capa. Desse modo, afirmamos, por apropriação das palavras de Alberca (2007), que não há “fórmula autobiográfica transparente, sugerida pela identidade nominal”. (ALBERCA, 2007, p. 173). O que vemos concretizado na trama narrativa é o procedimento de anomia da voz narrativa e do sujeito nela personificado. Para Manuel Alberca, “o anonimato da voz narrativa supõe uma estratégia de fingimento, é de fato o primeiro escalão da invenção narrativa, pois o autor se borra ou desaparece por trás do ‘eu’ anônimo, se faz outro” (ALBERCA, 2007, p. 246). Para nós, trata-se de uma mascarada discursiva, um recurso ficcional, mas não fictício, que permite ao narrador-“autor” projetar-se para fora de si mesmo e, ao mesmo tempo, retomar o elo consigo através da fórmula “Eu sou e não sou eu”.

Ao valer-se de duplo foco narrativo para fazer remissão ao “eu *duo*” – o *self* e o *other self* –, Jorge Amado fissa a concepção de sujeito moderno, unificado em si mesmo, como também, em certos aspectos, se permite ferir o pacto autobiográfico nos termos da relação estrita entre autor, narrador e personagem. No entanto, essas instâncias enunciativas não se apartam por completo e o pacto não é de tudo destituído. Esse argumento se justifica pelo fato de que, apesar da anonímia existente no interior da narrativa, tanto a primeira como a terceira pessoa preservam uma relação de identidade com o nome de autor colocado na capa do livro. Além disso, não podemos negar a relação de semelhança entre as instâncias enunciativas, vinculada ao caráter referencial da obra, que se constrói com base em dados factuais da vida do autor. Por essa movência da (não)identidade narrativa, o “autor construído” representa o *self*, ora fragmentando-o em um e outro de si mesmo, ora aproximando um do outro. Tal mobilidade permite à obra estreitar laços tanto com o regime de ficção quanto com o regime de realidade, como será exposto na próxima seção deste capítulo.

4.2 ENTRE FATOS E ARTIFÍCIOS NA ESCRITA DE SI E DOS OUTROS DE SI MESMO – VERDADE, MEMÓRIA E FICÇÃO

A autobiografia como a conhecemos é dependente de distinções entre ficção e não ficção, entre narração retórica e narração da primeira pessoa empírica.
ELIZABETH BRUSS

Se a mimesis comporta uma relação inicial ao real, essa referência não designa outra coisa além do reinado mesmo da natureza sobre toda produção. Mas esse movimento de referência é inseparável da dimensão criadora. A mimesis é poiésis, e vice-versa.
LEONOR ARFUCH

As reflexões arroladas ao longo dos capítulos apresentados até então nos levam a questionar o estatuto das automemoriografias de Zélia Gattai e Jorge Amado. Sendo as memórias de si frutos de evocação consciente e de uma *performance* de escrita, cabe-nos perguntar sobre o caráter documental e/ou ficcional dos escritos. Tratar dessa questão envolve posicionar-se no terreno polêmico da crítica. Como assinala Elizabeth Duque Estrada (2009):

A questão autobiográfica se configura de um tal modo que, ou bem ela se mostra como uma questão obsoleta na perspectiva do pensamento orientado por critérios de verdade e objetividade, ou bem ela exige um novo modo de pensar que possa responder a sua radical atualidade. (DUQUE ESTRADA, 2009, p. 15)

O que observamos é, por vezes, uma postura totalizadora, por outras, um limiar incerto apresentado pelos teóricos para distinguir “ficção” e “não-ficção”. Em uma ponta, encontram-se críticos como Philippe Lejeune (2008) e Manuel Alberca (2007) que, guardadas as peculiaridades dos estudos em torno dos gêneros referenciais e (auto)ficcionais, estabelecem uma barra separadora entre autobiografia e ficção. Do outro lado, estão aqueles que situam tais gêneros na zona do indecível, como é o caso de Paul de Man (s.d.). Em posição mais radical que os primeiros, situa-se Pierre Bourdieu (1995), que lança um olhar de suspeição sobre as histórias de vida por acreditar que tais relatos resultam da criação artificial de sentido atribuído à vida que se vive por aquele que narra, o que, em seu entendimento, não passa de uma “ilusão biográfica”.

Como podemos constatar, os estudos que buscam a compreensão do espaço autobiográfico em relação ou não com os gêneros ficcionais acampam terreno movediço. Como depõe Diana Klinger (2012), pondo em relevo a concepção de Paul de Man (1991):

A ‘constelação autobiográfica’ está rodeada de certa polêmica, que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia ‘pura’ não existe. A posição de Paul de Man sintetiza ambas as visões, pois ele indica que ‘assim como afirmamos que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que por isso mesmo nenhum deles o é ou pode ser’ (DE MAN, 1991, p. 113). [...]. Assim, a distinção entre autobiografia e ficção não seria para ele polaridade ou/ou mas (sic) um indecível. A autobiografia não seria um gênero, mas uma *figura de leitura* ou de entendimento que se dá, de alguma maneira, em todo o texto. (KLINGER, 2012, p. 34-35; grifo do autor)

Tendo em vista a polêmica que circunda as pesquisas sobre a “constelação autobiográfica”, sopesamos que não será tarefa fácil colocarmo-nos diante de posições tão díspares, para encontrar um caminho de entendimento das obras de Jorge Amado e Zélia Gattai no tocante ao estatuto (se real e/ou ficcional) das automemoriografias. Ainda assim, arriscamos uma via interpretativa.

Antes de tudo, porém, resgataremos certos questionamentos levantados por Paul de Man (s.d.) sobre o caráter presumidamente referencial da autobiografia; questionamentos tais que consideramos importantes para a nossa reflexão:

Mas estamos nós tão certos de que a autobiografia depende da referência, como uma fotografia depende de seu tema ou uma pintura (realista) de seu modelo? Assumimos que a vida *produz* a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor *faz* é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto (sic) determinado, em todos os seus aspectos, pelos recursos de seu meio? E, uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual entretanto (sic), adquire por sua vez um grau de produtividade referencial? (DE MAN, [s.d.], p. 2, grifos do autor)

Face às questões supracitadas, concordamos com De Man (s.d.) sobre o caráter paradoxal dos escritos autobiográficos, para pensar o modo de configuração das automemoriografias de Zélia Gattai e Jorge Amado. Nesse sentido, amparamo-nos nos argumentos do teórico, considerando que, embora assentados em bases referenciais, os autorrelatos de Gattai e Amado são também um meio de engendramento da vida, isto é, do “modelo” com base no qual se produz a narração de si e um modo de figuração, entre outros possíveis. Tal entendimento vai de encontro à percepção de Philippe Lejeune (2008), segundo a qual, na autobiografia, toma-se o real enquanto “modelo” ao qual se deve assemelhar. “O

modelo, no caso da biografia, é, pois, a vida de um homem ‘tal como foi.’” (LEJEUNE, 2008, p. 38). Como assinala Diana Klinger (2012), a posição de Philippe Lejeune (2008) “é exatamente oposta a de Paul de Man da autobiografia como indecível. Para Lejeune a autobiografia ‘é uma questão de tudo ou nada’ ” (LEJEUNE, 1975 *apud* KLINGER, 2012, p. 36). Para nós, não se trata de pensar em termos de tudo ou nada, ou seja, a partir de categorias extremas e isoladas. Por outro ângulo de interpretação, sopesamos que as obras integrantes deste *corpus* de pesquisa acampam a fronteira entre o real e o ficcional, pois se alimentam do real, mas o transgridem pelos recursos de seleção e combinação dos dados extra e intra-textuais, conferindo aos escritos estatuto literário. Nesses moldes, entendemos que é impossível situar os escritos de Gattai e Amado em um ponto fixo na cadeia interpretativa entre autobiografia e ficção, embora entendamos que o grau de construção literária e de ficcionalização ou de “fidelização” ao real varie de um autor a outro e/ou, até mesmo, de uma obra para outra, conforme o projeto de escritura. Não se trata, no entanto, de igualar, do ponto de vista teórico e conceitual, os relatos factuais e os fictícios. Como pondera Manuel Alberca (2007), ao que concordamos, o autobiógrafo tem o compromisso de ser verdadeiro em seus relatos e, normalmente, o declara. A autobiografia, como sabemos, se constrói a partir de conteúdo referencial, mas isso não impede que os autorrelatos contêm ingredientes que o aproximem do modo de composição literária.

Convém ressaltar que, embora situemos as obras de Gattai e Amado na fronteira entre o “real” e o “ficcional”, não significa dizer que elas acampem o terreno da autoficção, pois, mesmo apresentando traços que se aproximam da ficção, não transfiguram uma vida “real” em vida “irreal”. Não se trata, pois, de inventar outra personalidade ou outra existência para compor um personagem de si mesmo, que, no entanto, mantém certa relação de identidade com o(a) autor(a) (o mesmo nome, alguns dados da própria existência possíveis de serem atestados factualmente). No caso das automemoriografias de Jorge Amado e Zélia Gattai, constrói-se um personagem com base em elementos factuais, mediante seleção da matéria do vivido e reordenação dos fatos reportados. Os escritores transformam dados factuais da própria vida em ato literário⁹⁷ e, assim, os autorrelatos transitam do regime de verdade para o regime de ficcionalidade ou vice-versa. Equivale a dizer que, embora o texto de caráter autobiográfico-memorialista se alimente da vida, vida e obra não implicam relação de causa e efeito. A vida é reconfigurada e suplementada na narração por um ato de interpretação e *performance* do sujeito que se narra. Ou seja, o eu, em princípio, é o ponto de partida da

⁹⁷ O que estamos concebendo como “ato literário” consiste no processo de recriação de si mesmo pelo sujeito da própria narrativa mediante esforço de memória e construção de linguagem.

escrita de si, mas resulta também do relato da própria vida, conforme realçado por Arfuch (2010). Em outras palavras, a vida é prévia à escrita de si e dá-lhe sentido, mas não podemos negligenciar o fato de que, nos relatos autobiográficos, converte-se em linguagem literária. Nesse sentido, a autobiografia se aproxima da ficção, à medida que o autor se apropria de dados factuais para delinear a imagem que quer ver representada de si por um processo de reordenamento do passado, e, nesse caso, passa a ser personagem da própria história. Um e outro autor (Amado e Gattai) engendram perfis autobiográficos e projetam autoimagem na vida e na arte. Por esse ângulo de mirada, não há coincidência irrestrita entre “pessoa real” e “personagem”, pois, como assinala Klinger (2012), a dramatização supõe a construção simultânea de autor e narrador. Nesse caso, o autor se situa entre dois pólos: o da atuação e o da representação. Significa dizer que os autorrelatos aqui estudados se constroem por efeito da mimesis. Assim, compartilhando das ideias de Arfuch (2010), convém ponderar – conforme assinalado em uma das epígrafes de abertura desta seção – que “[se] a mimesis comporta uma relação inicial ao real, essa referência não designa outra coisa além do reinado mesmo da natureza sobre toda produção. Mas esse movimento de referência é inseparável da dimensão criadora. A mimesis é poíesis, e vice-versa”. (ARFUCH, 2010, p. 114)

Isto posto, concebemos que as memórias autobiográficas em estudo, embora assentadas em conteúdo referencial, assumem, em certa medida, uma perspectiva ficcional⁹⁸. No nosso entendimento, as obras de Gattai e Amado aproximam-se do ficcional enquanto regime de construção de linguagem, de performatividade do “eu”, de reinvenção de si e de transbordamento do *self* em *otherself*.

Ademais, as obras estudadas assumem configurações e expedientes narrativos que normalmente se consideram próprios do romance, como, por exemplo, o cruzamento de temporalidades e espacialidades distintas, a dissimulação da textura, as figurações de si, a possibilidade de o autor se converter em narrador e personagem ao mesmo tempo ou de o narrador se revestir da figura do autor e, nesta condição, revelar ou ocultar os bastidores da escrita. Há ainda o fato de que, conforme mencionado neste capítulo, a pessoa física que, em

⁹⁸ O termo ficcional aqui utilizado não se vincula à ideia de “fabulação da vida” (Ernaux) como meio de “irrealização do real” (Iser) mediante a construção do imaginário, isto é, de um mundo simbólico. A concepção de “ficcionalidade” está amparada nos conceitos de Doubrovsk e Annie Ernaux, respectivamente, recuperados por Eurídice Figueiredo (2013), entendidos enquanto narratividade e literariedade e também no sentido de construção, agenciamento formal. Alertamos ainda que o conceito de ficcional aqui adotado não pode ser encarado como sinônimo de fictício, aos moldes do sentido atribuído por Wolfgang Iser (2002), pois, nos termos deste autor, “[a] entidade fictícia é aquela cuja existência é fingida pela imaginação e que é tratada como real” (ISER, 2002, p. 969). Não é o caso, em absoluto, da construção das automemoriografias de Gattai e Amado. O termo em questão associado à autobiografia não deve, portanto, ser entendido como invenção pura e irrestrita, mas como possibilidade de converter a vida em ato literário e, por meio deste, em jogo de representações que aponta para diversas inscrições do sujeito na narrativa da própria vida.

primeira instância, dá origem ao relato de si passa a constituir-se um “ser de papel”, personagem das histórias evocadas, sem que isso signifique invenção pura e simples, desvinculada da identidade autobiográfica e do referente extratextual que constitui a base de assentamento da narrativa. Comparece nos autorrelatos a força do simulacro como potência para pensar o processo de representação e o poder do retorno do “autor” não como o mesmo (entidade empírica), mas como outro. Todos esses aspectos nos levam a reivindicar o caráter literário dos escritos de Gattai e Amado.

Agora abriremos espaço para analisar os relatos de vida de cada autor em particular, observando não só o ingrediente testemunhal, como também a construção literária das escritas de si.

4.2.1 Subversão de códigos em *O menino grapiúna* e *Navegação de cabotagem*

*A vida não é a que a gente viveu,
e sim a que a gente recorda,
e como recorda para contá-la.*
(GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ)

*[O] eu é uma invenção constante
em seu devir.*
(EURÍDICE FIGUEIREDO)

Qual o limiar que separa realidade de ficção nas obras do escritor baiano? O que pesa mais na balança: a configuração literária dos relatos ou o conteúdo referencial? Qual a relação entre memória e verdade, autobiografia e ficcionalidade? Arriscamos afirmar que em *O menino grapiúna* e em *Navegação de cabotagem* os esquemas contratuais e receptivos de leitura se encontram subvertidos. Equivale dizer que os relatos de vida permitem uma leitura oscilante entre a ficção – que se entrevê pela dimensão literária dos relatos – e a autobiografia – que traz à tona dados factuais relacionados à vida do autor e da própria obra. O que observamos é uma espécie de jogo em que a ficção e a não ficção não remetem a territórios nitidamente separados.

Em relação a *O menino grapiúna*, mesmo reconhecendo o conteúdo referencial que constitui a base de assentamento da obra, o leitor pode reagir como se estivesse diante de um romance, dada à configuração estética da obra, dentre outras coisas, pelo alto teor de narratividade. Em certos trechos, o “verdadeiro” parece “fictício”:

1. Na roça, na hora do banho, Marocas, solteirona devota e carente, examinava ansiosa o sexo do menino, nele encostava o rosto, suspirando – foi quem primeiro o masturbou. Nas casas de rapariga, quando Argemiro ou Honório entregava o menino aos cuidados das mulheres, nenhuma delas, jamais, teve gosto ou anelo que não fosse puro e maternal. (AMADO, 2006, p. 56)

2. Água milagrosa descoberta pouco antes em pequena cidade do estado vizinho, nuns terrenos próximos à capela de Nossa Senhora do Ó, santa responsável pelas qualidades sobrenaturais do líquido que jorrava abundante de escondida nascente, no interior de uma gruta. Para atender aos rogos da mãe de uma criança enferma, Nossa Senhora do Ó abençoara a nascente e revelara sua existência à aflita devota – informava o proprietário do terreno, da gruta e da nascente. A criança bebeu da água, curou-se. O milagre correu mundo. Não foi o único, outros se sucederam, a gruta tornou-se lugar de peregrinação e o copo de água passou a ser vendido a cem réis. (AMADO, 2006, p. 84)

3. Voltou completamente curado do reumatismo e entusiasmado com os poderes medicinais da água tão falada: não havia doença, fosse qual fosse, capaz de resistir a uns quantos copos do líquido abençoado por Nossa Senhora. Bom samaritano, tio Álvaro não se contentara com agradecer à santa, acendendo velas na sua capela. Desejoso de estender o milagre àqueles enfermos que não tinham condições de viajar até Sergipe, desembarcou do navio da Bahiana (sic), no porto de Ilhéus, trazendo em sua bagagem duas latas de querosene cheias de água milagrosa, recolhida diretamente na nascente divina, além de pequena reprodução da imagem de Nossa Senhora do Ó – ao lado da gruta crescera animado comércio de objetos religiosos. Tio Álvaro anunciou a venda, a preço convidativo, de garrafas do inestimável produto da misericórdia divina. Não visava lucros e, sim, ajudar o próximo, estendendo aos demais o milagre de que fora beneficiário. (AMADO, 2006, p. 85)

Nas passagens citadas, Amado narra histórias da própria infância, ambientadas na região grapiúna: os “cuidados” das raparigas para com o menino, os milagres de Nossa Senhora do Ó e, em torno destes, as peripécias do tio Álvaro. Pelo alto teor de narratividade, experiências cotidianas se convertem em espécies de lendas que alimentam o imaginário popular. Os personagens referendados, por sua vez, parecem ter saído das páginas de um folhetim, assumindo ares de personagens mítico-romanesco. Ao ler tais relatos, o leitor, mesmo sabendo se tratar de fatos verídicos recuperados do arquivo das memórias da infância, tem a impressão de estar diante de narrativas folclóricas. Dificulta-se discernir onde inicia ou termina o lado imaginário e o verdadeiro. De certo modo, a configuração romanesca borra a evidência autobiográfica dos episódios reportados.

Um recurso estilístico que aproxima os relatos do modo de constituição da escrita literária é o emprego da ironia nos excertos, quando o narrador se refere ao comportamento das “raparigas” (“Marocas, solteirona e devota carente” / “nenhuma delas, jamais, teve gosto

ou anelo que não fosse puro e maternal”) e do tio Álvaro (“Bom samaritano, tio Álvaro não se contentara com agradecer à santa, acendendo velas na sua capela. Desejoso de estender o milagre àqueles enfermos que não tinham condições de viajar até Sergipe ...” / “Não visava lucros e, sim, ajudar o próximo, estendendo aos demais o milagre de que fora beneficiário”), respectivamente. Por essas passagens, vemos que a memória não se restringe à recordação dos fatos tal como aconteceram, mas é passível de interpretações múltiplas e acomoda-se ao ponto de vista daquele que relembra. Isso nos serve de questionamento da suposta relação intrínseca entre memória e verdade. Não estamos, com isso, querendo negar a “verdade”, sendo esta entendida como referencialidade dos relatos, mas, em concordância com Lejeune (2008), restringir a “verdade” ao campo do possível, isto é, a verdade tal qual o parece ou a interpreta; a verdade sobre tal aspecto da vida. Significa, pois, que a memória é lacunar e de viés; e pode apresentar traços na escrita que se aproximam da ficção enquanto agenciamento formal resultante do trabalho com a linguagem.

Podemos encontrar traços de ficcionalidade ainda no primeiro excerto citado, onde o narrador se utiliza do recurso da despersonalização e, assim, permite-se outrar-se, indo ao encontro “do menino” que foi e já não é; recurso frequentemente empregado em *O menino grapiúna*, conforme amplamente evidenciado na seção intitulada “Alteridade autobiográfica: o desdobramento do *self* em *O menino grapiúna*” deste capítulo. Por tal estratégia, conforme mencionado, o “ser de carne e osso” se converte em personagem, “ser de papel” e adquire constituição mítica. Pela despersonalização, narrador e personagem tornam-se anônimos e, deste modo, ligam-se ao autor Jorge Amado apenas pela estratégia da assinatura na capa do livro e pela atribuição às obras literárias no corpo da narrativa. Nos termos de Lejeune (2008), nesse caso, tem-se “o pacto 0”, através do qual o nome nunca é objeto de declaração solene no corpo da obra; aparece implicitamente por remissão às obras do autor. Como mencionado na seção anterior, para Lejeune (2008), o pacto só é autobiográfico quando o nome do autor é igual ao nome do personagem por denominação explícita, ainda que o narrador seja de terceira pessoa. Esse é o critério que, no entendimento do teórico, separa a ficção da autobiografia⁹⁹. Por esse raciocínio, poderíamos argumentar que *O menino grapiúna* não é uma narrativa de cunho autobiográfico? Não acreditamos nessa possibilidade e, nesse aspecto, discordamos de Lejeune (2008) quando afirma que a ausência de nome próprio no narrador ou

⁹⁹ Ressaltamos que o critério apontado por Lejeune (2008) para o estabelecimento do pacto autobiográfico – identidade entre o nome do autor e do personagem – encontra-se superado pelos estudos de Alberca (2007) ao concluir que, na autoficção, também ocorre identidade onomástica, muito embora o pacto de escritura não seja exclusivamente autobiográfico. Nos termos do estudioso, o texto autoficcional “se propõe simultaneamente como fictício e real” (ALBERCA, 2007, p. 33). Ou seja: A autoficção constitui-se por “romances nos quais o protagonista do que claramente parece ficção adota o nome do autor real”. (ALBERCA, 2007, p. 15)

personagem põe abaixo o pacto autobiográfico. Como Manuel Alberca (2007), pensamos que “o anonimato do narrador ou personagem não impede totalmente a identificação deste com o autor, se o relato introduz uma série de dados inequivocadamente biográficos que a ratifiquem” (ALBERCA, 2007, p.246). E isto ocorre claramente em *O menino grapiúna*, portanto, ao nosso ver, trata-se de uma autobiografia *lato sensu* que, pelos motivos aqui expostos, como também nos demais capítulos da tese, apresenta a forma e o estilo de um romance. Nas automemoriografias amadianas, o pacto, apesar do anonimato, não deixa de ser autobiográfico, o que pode ser comprovado no paratexto, ou melhor, na dedicatória, quando Amado escreve: “Para Zélia que ouviu Lalu contar peripécias do menino grapiúna” (AMADO, 2006, p. VII). Significa que a narrativa rememorar a história de si mesmo e, por meio dela, o autor sela o pacto de referencialidade, insinuando que os fatos reportados na narrativa confirmam histórias contadas pela mãe do escritor à Zélia Gattai. Não esqueçamos, contudo, como assinala Alberca (2007) – e aqui refrisamos –, “que o anonimato da voz narrativa supõe uma estratégia de fingimento, é de fato o primeiro escalão da invenção narrativa, pois o autor se borra ou desaparece por trás do ‘eu’ anônimo, se faz outro” (ALBERCA, 2007, p.246). Por este ponto de vista, consideramos que a obra de Jorge Amado se constrói pela dissimulação da textura, pois ao mesmo tempo em que o autor, na dedicatória, sela um pacto de verdade, ao longo da narrativa, o rasura pelo recurso da despersonalização através do qual se faz outro – sem deixar de ser o mesmo – e desaparece por trás do eu anônimo, representado figurativa e miticamente pela *persona* d’o menino. Não se trata, no entanto, de um eu inventado, que se permite viver aquilo que o autor não viveu na realidade, como ocorre na autoficção, mas “um outro eu” situado em outra margem da vida e que, apesar disso, apresenta uma imagem cristalizada e configura um tempo-espço mítico para a narrativa.

O artifício da dissimulação da textura, conforme evidenciado ao longo da tese, também se faz presente em *Navegação de cabotagem*, o que concorre para que a obra se situe num ponto fronteiro entre a “verdade” e a “ficção”. No livro, a memória aparece de modo transversal, para usar termos de Eurídice Figueiredo (2013). Como sabemos, no pacto de escritura, o autor não firma compromisso com a memória (“apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei”) e nem com a monumentalização (“sou um escritor e não um literato / Não nasci nem para famoso nem para ilustre”). No entanto, a obra sobrevém como rio caudaloso de memórias de si e do outro e se coloca de maneira monumental, não só pela quantidade de páginas, como também e, principalmente, por erigir um mito de autor. A dualidade da dicção é evidente e determina a flexibilidade no modo de leitura. No paratexto,

Amado (1992) destaca como epígrafe um trecho da própria obra, *O sumiço da santa*: “... *uma história se conta, não se explica*” (AMADO, 1992; grifos do autor). Por estas palavras, podemos depreender, precipitadamente, que as memórias amadianas se distanciam do caráter de exemplaridade das experiências transmitidas; pretendem apenas contar histórias fortuitas da vida vivida, o que corrobora as palavras do narrador – vale a pena repeti-las – registradas no prólogo: “*Trata-se, em verdade, da liquidação a preço reduzido do saldo de miudezas de uma vida bem vivida. Deixo de lado o grandioso, o decisivo, o terrível, o tremendo*” (AMADO, 1992, p. IV; grifos do autor). Todavia, ao longo da narrativa, o contrato de escrita proposto pelo autor ao leitor se faz e desfaz e, inúmeras vezes, a dicção segue outro curso, direcionando a escrita para a justificação dos feitos e do nome Amado. No trecho a seguir, objetiva-se a necessidade de reconhecimento ao fazer referência à publicação do segundo livro, *O País do Carnaval*:

Os três grandes críticos da época, mestre João Ribeiro, Medeiros e Albuquerque, e Agripino Grieco foram unânimes no louvor do estreado. João Ribeiro augurou-lhe êxitos, prognosticou-lhe carreira brilhante na ficção nacional. Medeiros e Albuquerque que haviam considerado **Lenita** *uma pura abominação*, saudou **O País do Carnaval** com entusiasmo. Agripino Grieco, panfletário, mordaz, contundente, arrasador, livro que passasse pelo crivo de sua análise estava consagrado, talvez por ser amigo de Pinheiro Viegas, patrono da Academia dos Rebeldes, Grieco excedeu-se nos elogios. Eu me pavoneava nas livrarias, na Católica, na Schimidt, na Garnier, de crítica alta. Nunca mais consegui a mesma complacência dos críticos, a partir do segundo romance passei a receber pau de criar bicho. (AMADO, 1992, p. 182; grifos do autor)

Para fazer jus ao pacto de negação das memórias, Amado conduz as narrativas sem assumir o risco com a precisão de datas e escreve de maneira fragmentária e não linear. Talvez por isto, também, em muitas situações, alerte para a incerteza acerca dos fatos reportados: “Gilberto acaba de chegar da Espanha onde lhe renderam homenagens, recebeu um prêmio, *se não me engano*”. (AMADO, 1992, p. 45; *grifo nosso*) / “No outro lado da Avenida conseguimos reserva na Residencial Sancho para o casal baiano – *teriam sido ou não Laurita e Luisinho? Ou Solange e Edivaldo?*” (AMADO, 1992, p. 420; *grifo nosso*) / “**Uma valsa para Dançar** – *já não recordo se este era o título do filme ou apenas do tema musical*” (AMADO, 1992, p. 491; *grifo nosso*). No entanto, a rota de leitura traçada pelo comandante da *Navegação de Cabotagem* se desfaz com a primeira onda que surge no contrafluxo da escrita. Logo, outra rota se abre e se põe diante do leitor. Isto se explica, conforme mencionado no terceiro capítulo, pelo fato de que, se por um lado o narrador demonstra não

estar preocupado com a precisão dos fatos ou não lembrar exatamente os detalhes dos episódios reportados; por outro, procura demarcar o início de muitos capítulos com a indicação de local e data do ocorrido. A ondulação da tessitura nos leva a crer que a obra assume configuração literária e, pela estratégia do “fingimento” ou “embuste literário” entrevistos por pistas falsas, se aproxima do modo de construção ficcional.

Conforme assinalado no capítulo três, em certa medida, as seções constitutivas de *Navegação de cabotagem* se aproximam do formato de escrita do diário, pois a maioria delas traz registros da vida pessoal do autor, com entrada pela indicação de local e data do acontecido. No senso comum, a escrita do diário é reputada como algo rejeitado por ser considerado demasiado íntimo, sem interesse, sem importância e, portanto, ilegítimo do ponto de vista literário. Talvez devido a essas concepções, Jorge Amado tenha tomado de empréstimo o tom e o formato do diário para escrever a maior parte das seções que integram a obra, justificando, assim, o epíteto de “apontamentos” que atribui às memórias de si e, por sua vez, aparentemente, dessacralizando o que pretende sacralizar. No entanto, como ressalta Eurídice Figueiredo (2013), “escrever diário significa fixar a memória do acontecido, significa dar espessura à vida vivida” (FIGUEIREDO, 2013, p. 26). É desta maneira que concebemos a função diarística das automemoriografias de Jorge Amado registradas em *Navegação de cabotagem*. Por meio desse *modus operandi* de escrita, Amado, na condição de autor, organiza fatos representativos da matéria do vivido, ou seja, “dá espessura à vida vivida”, para usar os termos de Figueiredo (2013), e, por meio do recurso da seleção e combinação de elementos contextuais, constrói o mito de autor. Significa dizer que não há nada de fortuito e desprezioso nas memórias de Amado, como ocorre no registro de apontamentos sem importância.

Sobre o modo de escrita do diário, Lúcia Helena da Silva Joviano (2011) afirma que

tem como característica primordial a presença do cotidiano, marcado não só pelo fato do conteúdo narrado centrar-se no vivido, como também por sua organização em datas, apresentadas em ordem sucessiva. Tal escrita acaba por estabelecer uma linearidade e continuidade a eventos muitas vezes díspares. (JOVIANO, 2011, p. 2)

Navegação de cabotagem atende em parte essa caracterização. Trata-se de uma escrita assentada em fatos do cotidiano, próximos ou distantes, que circundavam a vida do autor. Portanto, o conteúdo referencial é o ponto de partida da escrita amadiana. No entanto, o modo de ordenação do conteúdo referencial se distancia do formato do diário, na medida em que as datas, quando explicitadas, não se apresentam em ordem sucessiva, de forma a estabelecer

linearidade e continuidade a eventos muitas vezes díspares. Sabemos que o diário é o *locus* da escrita de si e não é diferente em *Navegação de cabotagem* onde o conteúdo autobiográfico é a força motriz da escrita amadiana. No entanto, a obra encontra-se a meio caminho do conteúdo autorreferencial e da configuração literária dos relatos; está entre o “real” e o “ficcional”. Sobre o modo de configuração do texto ficcional, Wolfgang Iser (2002) assevera que é constituído da tríade “real, fictício e imaginário”, e assim conceitua cada uma dessas instâncias: O “real” remete-se ao mundo extratextual, o “imaginário” é o mundo simbólico e o “ficcional” é um “ato de fingir” que resulta da seleção dos sistemas contextuais preexistentes, seja no mundo sociocultural, seja no meio literário. Em se tratando da carga autobiográfica de que se reveste a escritura de Jorge Amado, diríamos que, apesar desse traço que a constitui, a tessitura é construída pela dupla “real” e “ficcional”, pois não podemos negar que os escritos se alimentam do mundo extratextual, contudo os dados recolhidos do real ganham fóruns de ficcionalidade na medida em que o mundo representado é filtrado pelo olhar daquele que narra pelo crivo dos elementos selecionados e combinados de modo a dar espessura à matéria do vivido. Assim como ocorre no texto de natureza ficcional, no texto de motivação autobiográfica, o real de que o texto se reveste não se converte em ficção (entendida aqui como invenção) dentro da escrita de si, mas também não se repete por efeito de si mesmo. “Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida” (ISER, 2002, p. 958). De maneira similar ao raciocínio de Wolfgang Iser (2002) voltado para o entendimento da ficção, consideramos que, no caso das narrativas de teor autobiográfico, a realidade não se esgota na referência externa ao texto, mas se acomoda à finalidade da escrita, mais especificamente ao conteúdo ideológico do texto, bem como ao modo de formatação estética da narrativa.

Ressaltemos que o pacto de escritura entrevisto na obra amadiana está muito mais para o autobiográfico do que para o romanesco. O autor não assume o pacto com a ficcionalidade, embora a escrita seja revestida de elementos que conferem um grau de literariedade ao texto e, por isso, o aproximam do regime de ficção. O traçado da obra não prima pela construção do imaginário através do qual se delinea um mundo simbólico e, por meio deste, se conduz à irrealização do real. O conteúdo do narrado se alimenta do mundo extratextual relacionado às experiências de vida de Amado enquanto homem, político e escritor, principalmente em relação ao último. O que aproxima o modo de escrita do regime da ficção é a seleção dos dados do mundo extratextual e a combinação dos elementos textuais. Para facilitar a compreensão, fiquemos com o argumento de Wolfgang Iser (2002), segundo o qual o texto

ficcional resulta da seleção necessária dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literário. Reforçamos daí o argumento de que os “arquivos” recuperados da memória para compor a escrita de si não são produtos de “seleção espontânea”, mas atendem a um projeto de escrita. Desse modo, cremos que não foi à toa que Amado selecionou e registrou o seguinte dado da memória:

Sendo o antidoutor por excelência, o antierudito, trovador popular, populachero, escrevinhador de cordel, penetra na cidade das letras, um estranho nos saraus da inteligentzia, universidades da França, da Itália e do Brasil fizeram-me doutor honoris causa, vamos lá saber porquê.

No Brasil, a alegria superou a honra, pois na Universidade da Bahia elevaram-me doutor ao lado de Carybé e de Caymmi e na do Ceará vestiram comigo a toga do saber na solene cerimônia Eduardo Portella e Aldemir Martins, quatro doutores de verdade, criadores de cultura. Se não me pretendo mestre com eles, deles sou mabaça, corre em nossas veias o mesmo sangue mestiço do povo brasileiro, condiciona nossa arte e nossa literatura (sic). (AMADO, 1992, p. 182)

Pelo excerto, depreendemos que Amado tenta apresentar o “outro de si” desconhecido e por muito tempo negligenciado ou recentemente reconhecido pela crítica literária acadêmica brasileira e, assim, erigir o mito de autor. Apresenta-se como o defensor da mestiçagem, o escritor das margens (“deles sou mabaça, corre em nossas veias o mesmo sangue mestiço do povo brasileiro, condiciona nossa arte e nossa literatura”). Logo, a seleção de um dado do mundo extratextual para compor a escrita de si é um ato de autofiguração e a estratégia por meio da qual Amado inscreve uma assinatura autoral, como teremos a oportunidade de elucidar com mais propriedade no próximo capítulo. Na passagem, evidencia-se que o conteúdo do narrado é autobiográfico, resgatado do contexto sociocultural, mas a combinação dos elementos textuais assume configuração própria da linguagem literária, o que se nota pelo uso marcado de fina ironia, sobretudo no primeiro parágrafo, onde dispõe uma série de perífrases relacionadas aos atributos pejorativos destinados ao autor pela crítica acadêmica, os mesmos atributos que fizeram dele um escritor reconhecido fora da Academia e, posteriormente, dentro dela. Por outras palavras, asseveramos que o conteúdo referencial e a configuração literária dos relatos caminham lado a lado.

A seleção está presente a todo momento na construção das memoriografias amadianas, seja em relação ao mundo extratextual, seja em remissão ao mundo literário. Por apropriação das palavras de Iser (2002), argumentamos que “Os elementos contextuais que o texto integra

não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir¹⁰⁰ pelo qual os sistemas, como campos de referência, são entre si delimitados, pois suas fronteiras são transgredidas” (ISER, 2002, p. 961). Significa dizer que, ao selecionar um dado do contexto extratextual, o memorialista procede a um recorte da realidade, e o reorganiza segundo os critérios de combinação dos elementos textuais por ele eleitos e o projeto de escritura. Segundo Iser (2002), a seleção dos elementos contextuais assume o caráter de acontecimento. Assim ocorre com os episódios da vida selecionados por Jorge Amado para compor a escrita de si, conforme reportado no segundo capítulo. Grande parte dos dados selecionados da realidade anterior ao texto assumem o caráter de acontecimento e, nesse sentido, concorrem para a monumentalização da imagem de autor, muito embora, com certa frequência, o “autor-implícito” negue tal intento por meio de “mascaradas discursivas”. Os elementos escolhidos terão outro peso do que tinham no mundo de referência, podendo haver uma sobrevalorização. No entendimento de Iser (2002), não há regras para a seleção das referências do mundo sociocultural, pois esta depende de uma escolha feita pelo autor dos sistemas contextuais. Discordamos da visão do estudioso por considerar que a escolha dos dados contextuais não é aleatória, mas sim interessada e ideológica, na medida em que se acomoda ao projeto de escritura da obra. Significa dizer que a literatura autobiográfica não se presta meramente a documentar a realidade anterior ao texto, mesmo porque, como argumenta Luiz Costa Lima (1996), o documento não é impermeável a interpretações. Isto significa que a “verdade” que se liga ao dado resgatado do real e se constitui insumo da narrativa autobiográfica é uma verdade sempre construída, dependente da posição do narrador.

Quanto à seleção do mundo intratextual, Wolfgang Iser (2002) alerta que envolve a apropriação ou desapropriação de normas linguísticas, a combinabilidade e a transgressão do significado verbal, a articulação das citações literárias e ainda a polifonia ou a adoção de variados pontos de vista. Decorre daí a concepção do teórico, apropriada de Jonathan Culler (1977), de que “[a] ficção pode manter unidas dentro de um único espaço uma variedade de linguagens, de níveis de focos, de pontos de vista, que seriam contraditórios noutras espécies de discurso, organizados quanto a um fim empírico particular” (CULLER, 1977 *apud* ISER, 2002, p. 966). Em *Navegação de cabotagem*, todos os recursos citados integram a tessitura da obra, o que a aproxima do regime de ficção. Quanto à seleção do léxico, podemos perceber,

¹⁰⁰ Apesar de nos apropriarmos dos argumentos de Wolfgang Iser (2002), não conceituamos o termo “atos de fingir” à luz do teórico, ou seja, enquanto “irrealização do real” mediante construção do “imaginário”, mas como remapeamento do real conforme os modos de organização do texto e o projeto de escritura do autor. Contudo, nos aproximamos da caracterização atribuída pelo teórico ao termo, segundo a qual os atos de fingir se constituem pela seleção e combinação de elementos lexicais, dos elementos contextuais e dos elementos intratextuais. Daí o fato de transcenderem e romperem limites com o real, isto é, a referência.

no último trecho da obra citado aqui, que o autor põe lado a lado na malha textual termos provenientes da norma culta (antierudito, trovador popular) e da linguagem popular (populachero, escrevinhador de cordel, penetra na cidade das letras).

Ainda sobre a seleção do léxico, observamos, nas páginas finais do livro, reordenação e expansão dos espaços semânticos normalmente relacionados ao vocábulo “vagina”, que passa a receber outras denominações, algumas até inusitadas, ocorrendo, desse modo, transgressão no plano lexical pela forma particular do uso do termo:

Como dizer para nomeá-la? Não direi vulva, vagina, boceta, babaca, não direi, como então designá-la? Ai falta-me o dom da poesia para criar a imagem justa, encontrar comparação para a incomparável. Queria coroá-la com as flores do poema, falta-me a inspiração do bardo, a frágua mágica do vate, prosador terra-a-terra não sei como denominá-la, não a mereço.

Flor de cactos, trago de aguardente, cratera de vulcão, a engole pau, a feita de cravo e canela, poço sem fundo, porta do oriente, mansão de árabe, mesquita, precipício, a xoxota em fogo de Gabriela.

La chatte de madame, pasto de miosótis, campo de papoulas, chão de prazeres, mapa do refinamento, caftina de velhos, mestra de meninos, gata em cio, matriz do ipicilone, o xibiu doutor honoris causa de Tieta.

[...]

Irei buscá-la onde um dia a coloquei para resguardá-la, a escondi lá onde sabes, no xis de dona Flor, e direi a peladinha de Euá. Direi a peladinha e tu entenderás que a ela me refiro, tomarás da chave da adivinha e abrirás a porta do tabernáculo, cavaleiro e montaria, amazona bravia e árdego ginete percorreremos os caminhos, minha égua se chama a peladinha, teu cavalo se nomeia o bom de trote e galope (sic). (AMADO, 1992, p. 635-636)

No trecho destacado, percebemos que o narrador-autor, mediante o recurso de seleção lexical que enseja nomear de várias maneiras o termo “vagina”, faz alusão às próprias obras literárias – *Gabriela cravo e canela*, *Tieta do agreste* e *Dona Flor e seus dois maridos*. O recurso da remissão à própria literatura prévia à publicação de *Navegação de cabotagem* é muito presente em toda a obra:

1. Em Pequim, Fan Weixin, tradutor para o chinês de livros de língua portuguesa, de brasileiros traduziu José de Alencar e Herberto Salles, trouxe exemplar de tradução de **Dona Flor e seus dois maridos**, edição modesta porém (sic) decente. Fan está contente com a repercussão do romance da moça baiana. (AMADO, 1992, p. 15; grifos do autor)

2. [...]. Devo a publicação de **O País do Carnaval**, meu romance de estréia ao fato de Tristão da Cunha, figura influente na vida literária da época, ter

levado consigo os originais que na gaveta fatal aguardavam vez, para terminar em casa a leitura iniciada no gabinete do poeta enquanto o esperava. A opinião de Tristão da Cunha foi decisiva para que Schimidt não só o publicasse como para ele escrevesse um prefácio. (AMADO, 1992, p. 25-26; grifos do autor)

3. No terraço do bar alguns amigos se encontram para beber comigo, conversar, saudar o camarada brasileiro, escritor bem-visto pelos leitores, as traduções de **Jubiabá** e de **Terras do Sem Fim** obtêm sucesso. O tradutor, comunista magiar, vivera durante anos em São Paulo, regressara à pátria após a derrota do nazismo, está presente, ajuda na conversa [...]. (AMADO, 1992, p. 29-30; grifos do autor)

4. Trabalho no romance **Tenda dos Milagres**. Pedro Arcanjo é a soma de muita gente misturada: o escritor Manuel Quirino, o babalaô Martiniano Eliseu do Bomfim (sic), Miguel Santana Obá. Até o poeta Artur Sales, o compositor Dorival Caymmi e o alufã Licutã – e eu próprio, é claro. De todos eles Arcanjo incorpora um traço, uma singularidade, a preferência, o tom de voz, o gosto da comida, o trato das mulheres, a malícia. Tento saber mais acerca do alufã e da nação malê. (AMADO, 1992, p. 139; grifos do autor)

5. *Onde quer que eu chegue, nas comarcas do mundo, províncias e metrópoles, vilarejos, encontro mesa posta e escuto uma palavra amiga.*

Alguém me diz: li teu livro, companheiro, ri e chorei, me comovi. Tereza Batista mudou minha vida, Pedro Arcanjo me ensinou o pensamento livre, a pensar por minha cabeça, aprendi com Quincas a não ser o outro e, sim, eu próprio, com o comandante Vasco Moscoso de Aragão, troquei o medíocre pelo sonho, aprendi o amor com Gabriela e dona Flor dele me deu a medida exata: mais poderoso do que a morte. És escritor porque eu existo, teu leitor: chorei e ri, me emocionei ao ler teu livro.

Onde quer que eu chegue tenho mesa posta e alguém me diz uma palavra amiga. Esse o prêmio, a razão e o compromisso (sic). (AMADO, 1992, p. 139)

Mais uma vez, Amado traz à cena da escritura “o outro de si mesmo”, ou seja, o literato reconhecido fora dos limites da Academia pelos leitores ilustres e anônimos, tradutores e críticos influentes dentro e, sobretudo, fora do país, à revelia dos ditames da crítica acadêmica. Além disso, por meio do artifício da seleção do conteúdo do narrado, o autor-criador dá a direção da leitura dos próprios romances, reescrevendo uma assinatura para a própria obra. Mais uma estratégia de autofiguração. Trata-se do dever de não ser esquecido e, possivelmente, ampliar os meios de reconhecimento¹⁰¹.

Como já é sabido, um outro recurso de seleção intratextual diz respeito à adoção de variados pontos de vista: ora o narrador apresenta-se em primeira pessoa, ora em terceira pessoa do discurso, tornando-se alteridade de si mesmo. Temos aí mais um aspecto que confere caráter ficcional ao texto, sem ser fictício. Expandindo as concepções de Wolfgang

¹⁰¹ Sobre esse aspecto, discutiremos no capítulo subsequente.

Iser (2002), argumentamos que o espaço extratextual, no qual se encontra o referente da narração, se funde ao herói da narrativa, que se torna outro sem deixar de ser o mesmo.

Com base nos argumentos aqui apresentados, não há como negar o estatuto literário das automemoriografias amadianas e, portanto, a utilização de recursos de ficcionalização na escrita de si. Contudo, as transgressões do real resultantes dos processos de seleção e combinação de elementos tanto do mundo extratextual quanto do mundo literário não anulam o conteúdo referencial dos relatos.

4.2.2 Modo de ser e narrar-se: via de mão única?

[...] uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, senão quando diz que a diz'. Segundo isto, para poder falar de 'autobiografia' não basta que o autor conte a verdade, além disso deve anunciar e prometer que vai contá-la, declarando seu compromisso ao leitor e pedindo-lhe sua confiança, pois ao anunciar-lhe e prometer-lhe que vai contar a verdade de sua vida, tacitamente solicita ao receptor que creia e confie na verdade do texto.
MANUEL ALBERCA

As palavras não são sinceras mais que as meias, por grande que seja o desejo de verdade: tudo é mais complicado do que se diz.
ANDRÉ GIDE

Não haverá então algo como 'uma vida' – à maneira de uma rua de mão única –, que preexista ao trabalho da narração, mas esta, como forma do relato e, conseqüentemente, de dar sentido, será um resultado, poderíamos aventurar, contingente.
LEONOR ARFUCH

Começemos a reflexão destinada a essa parte do estudo com o seguinte questionamento: como se compõe o espaço automemoriográfico nas obras de Zélia Gattai? Qual o lugar reservado à ficcionalidade?

Como sabemos, a posição enunciadora das memoriografias de Gattai é a dos pactos autobiográfico e referencial. Os autorrelatos recomendam leituras factuais e, nesse sentido, resistem a serem lidos de acordo com o estatuto narrativo fictício. A fórmula autobiográfica se quer transparente, sugerida não só pelo recurso do nome próprio que a personagem toma da autora, como pelos rastros de referencialidade externa deixados, seja no texto ou no extratexto. No pacto de escritura das obras não há aspiração de confundir os limites do real e do inventado; pelo contrário, há um jogo de controle no sentido de manter o pacto de verdade

sobre o conteúdo das memórias, estabelecendo uma relação de causa e efeito entre a vida e a obra.

O que se conta no texto se faz como um expediente de realidade, de algo acontecido e comprovável às vezes pelo leitor, que espera ou exige o máximo de correspondência entre o texto e a realidade nomeada por este. O autor pode equivocar-se ou confundir-se, mas está convencido ou persuadido de sua verdade, além do mais, como disse antes, de anunciá-la e prometé-la ao leitor. A este princípio o denomina Lejeune ‘pacto de referencialidade’. (ALBERCA, 2007, p. 69; tradução nossa)¹⁰²

Tomadas de empréstimo, as palavras de Manuel Alberca (2007) sintetizam a motivação de escrita e o horizonte de expectativa do leitor traçados nas obras em estudo. Assim faz o “autor-implícito” nas obras de Zélia Gattai, tecendo as narrativas em busca da adesão do leitor em relação à crença na verdade do texto, impulso de escrita que conta com os expedientes do projeto editorial dos livros. Tanto é que os dados deixados não só no texto como no paratexto seguem, prioritariamente, a “retórica da autenticação” e direcionam-se rumo ao “apagamento das marcas ficcionais” – para ficarmos com os termos de Leonor Arfuch (2010) – sendo possível, no entanto, flagrar algumas escapadas como veremos mais adiante.

A começar pelas páginas pré-textuais, a indicação classificatória das obras por memórias já tenta delimitar um território de interpretação e amparar a recepção das vivências de Zélia Gattai traduzidas em livro, “afastando” a possibilidade de serem lidas como romance. O que questionamos, desde o princípio, é se, por trás das memórias, não estão resguardadas possibilidades de ficcionalização. Grande parte das informações trazidas na aba dos livros parece afastar essa margem de leitura, conferindo aos escritos o caráter eminentemente testemunhal e/ou confessional.

Em *Anarquistas, graças a Deus*, José Castello (2009a) assim se coloca:

Surge a Zélia memorialista, para quem a literatura provém não tanto da invenção, mas do trato apurado da memória e do desfilar cuidadoso, mas sem melindres, da intimidade. Em suas mãos, a literatura se torna, mais que confissão, auscultação do mundo. Tendência para o registro e o testemunho,

¹⁰² Fragmento citado em versão original:

Lo que se cuenta en el texto se hace como un expediente de realidad, de algo acaecido y comprobable a veces por el lector, que espera o exige el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad nombrada por éste. El autor puede equivocar-se o confundir-se, pero lo cuenta convencido o persuadido de su veracidad, además, como dije antes, de anunciarlo y prometerlo al lector. A este principio lo denomina Lejeune ‘pacto de referencialidad’. (ALBERCA, 2007, p. 69)

que cimentam não só um estilo quase clínico de observar a existência, mas uma maneira de existir.

Foi Jorge Amado que, um dia, lendo um conto de qualidade duvidosa que Zélia rascunhava, pescou essa veia documental. Apontou-lhe o caminho e mostrou que ela se alimentava de sua rica ascendência familiar. Filha de anarquistas chegados de Florença, por parte do pai Ernesto, e de católicos originários do Vêneto, da parte da mãe Angelina, a escritora trazia no sangue o calor de seus livros.

[...]

Anarquistas, graças a Deus pode ser lido como um conjunto de crônicas clássicas – graciosas, coloquiais, sem qualquer afetação literária. Personagens fascinantes, como a babá Maria Negra, com seus muxoxos filosóficos, e a curandeira dona Vicenza, com seu coque de bruxa, circulam por histórias envolventes e delicadas. (CASTELLO, 2009a, [s.p.])

Na introdução da 16ª edição de *Um chapéu para viagem*, James Amado (2003) destaca dados referenciais que compõem o pano de fundo da obra:

Importante é o reencontro dos leitores de *Anarquistas, graças a Deus* – que levaram este primeiro livro das memórias de Zélia Gattai à sua 4ª edição em curto prazo – com outro momento da aventura humana da autora: a menina-moça carcamana, a filha de imigrantes italianos que contou com graça e ternura de sua infância e adolescência na atmosfera peculiar à São Paulo dos anos 20/30, retoma sua própria história numa quadra bem diferente da vida da grande metrópole, marcada pelo fim da Segunda Guerra Mundial, a queda da Ditadura Vargas, a decretação da anistia aos presos políticos e a convocação de eleições para a Assembléia Constituinte. Às águas mornas e paradas do longo período ditatorial sucedia a agitação incontida e crescente de mais uma redemocratização do país. E a moça paulista, que tinha uma veia agitada pelo sangue da lenda anarquista da Colônia Cecília, sente-a reacender quando, mulher feita na pacatez de uma existência pequeno-burguesa de horizontes acomodados, se deixa envolver pela nova situação, em contato com grupos de intelectuais democratas e esquerdistas, como participante ativa dos movimentos cívicos no curso dos quais une-se ao escritor completamente engajado nas lides políticas. (AMADO, James, 2003, [s.p.])

A aba de *Senhora do baile* também faz menção ao caráter referencial dos escritos de Zélia Gattai: “Narrado com o calor e a informalidade de uma conversa entre amigos, *Senhora dona do baile* mostra o quanto a experiência do exílio pode ser inspiradora. Política e existência andam juntas”. (GATTAI, 2009b, [s.p.])

Na dedicatória de *Jardim de Inverno*, a própria autora dá pistas do tom confessional dos relatos: “Para lembrar com Jorge, sua cabeça em meu regaço, estes anos difíceis e alegres de nossa vida”. (GATTAI, 2009c, [s.p.])

Temos nos exemplos apresentados explícita relação entre memória autobiográfica e verdade. Por esse ângulo de mirada, equivale a dizer que às memórias reservam-se o compromisso com o testemunho e a confissão. Não podemos negar que os fatos narrados por Gattai assumem um expediente de realidade, ou seja, de algo acontecido e comprovável por nós leitores. Muitos são os rastros de referencialidade externa deixados nas automemoriografias. Fiquemos com uma pequena amostra de cada obra:

1. Havia algum tempo que já não frequentávamos as reuniões anarquistas, nas Classes Laboriosas ou na Liga Lombarda; problemas mais concretos, com todas as suas implicações: a luta antifascista, antirracista e anti-imperialista absorvia meus pais, afastando-os, aos poucos, da utopia anarquista. (GATTAI, 2009a, p. 312)

2. Contei-lhes o que havia se passado naquela madrugada, e exigi que fizessem um protesto da tribuna. Foi aí que o Deputado Lino de Matos quis saber se eu ia viajar, encontrar-me com Jorge. Ao tomar conhecimento de que eu embarcaria para a Europa daí a 10 dias, aconselhou-me a ficar calada, a não dar entrevistas. Qualquer notícia sobre o assunto, a invasão à casa do escritor Jorge Amado pela polícia, poderia chamar a atenção sobre mim, me prejudicar, atrapalhar minha vida, podiam até impedir-me de partir... O Deputado Lino de Matos estava bem a par da situação política, das repressões e injustiças que estavam sendo praticadas; se comprometia a levantar a questão na tribuna da Câmara, assim que eu viajasse. (GATTAI, 2003, p. 245-246)

3. Daquele mesmo porto de Gênova, em 1890, meus avós – de pai e de mãe – haviam partido, em viagens diferentes para o Brasil, carregados de filhos, famílias numerosas. Os Gattai, toscanos, viajavam movidos por princípios políticos numa aventura fabulosa, iam à procura da terra do sol, realizar um ideal, integrados num grupo de livre-pensadores anarquistas que tentariam pôr em prática, num país novo e acolhedor, as teorias do mundo livre, fundando a Colônia Cecília, no norte do Paraná. Os Da Col (sic), vênets, iludidos com promessas tentadoras de riqueza fácil, partiram contratados para trabalhar numa fazenda de café, em São Paulo, sem saber que iam substituir o braço escravo. (GATTAI, 2009b, p. 45-46)

4. Para o Partido Comunista Brasileiro a presença de Jorge na Europa era importante e, talvez por isso, os anos se passavam sem que a direção cogitasse de fazê-lo voltar. Mas, naquele inverno, ainda em janeiro de 1952, Jorge decidira que devíamos regressar de qualquer forma: já nos demorávamos demasiado tempo fora do Brasil. Eu também não desejava outra coisa senão voltar. Resolvemos não esperar sequer o julgamento do processo montado contra Jorge, que rolava na polícia, desde a publicação de *O mundo da paz*, livro de reportagens sobre a União Soviética e os países de democracia popular, escrito em 1949. (GATTAI, 2009c, p. 180)

Os fragmentos citados reportam dados da memória familiar que remontam à memória política sobre acontecimentos do Brasil e do mundo: o ativismo da família Gattai na luta

antifascista e anti-imperialista; as perseguições políticas sofridas por Jorge Amado – dentre as quais, a cassação do mandato de Deputado Federal pelo Partido Comunista e, em seguida, a invasão pela polícia a serviço da Ditadura Militar à residência do escritor; a imigração italiana, cuja ação de homens e mulheres – dentre eles, os avós de Zélia – era movida por uma utopia resumida na busca da libertação e de dias melhores; a experiência do exílio na Europa vivida pelo casal e a perseguição aos livros de Amado. Todos esses dados constituem importante material de valor histórico e factual. Diante do conteúdo documental que sedimenta as narrativas da autora, cabe questionar, apropriando-nos da inquietação de Luiz Costa Lima: “A autobiografia é de fato um documento, i. é, a prova bastante de como alguém testemunhou ou viveu certa experiência?” (COSTA LIMA, 1996, p. 294) E mais: Só a regra do pacto autobiográfico permite a interpretação?

Face a tais questionamentos, sopesamos que, mesmo considerando os ingredientes referenciais que dão insumo às narrativas de Gattai ao fazer o retrospecto do vivido, sabemos tratar de memória construída, mesmo porque, por mais que a autora se incline a recuperar fidedignamente a própria história, é impossível abarcar a totalidade da vida. Os autorrelatos são, portanto, uma colcha de retalhos significativos das vivências, devidamente selecionados por quem escreve e alinhavados subjetiva e perspectivamente a partir da expressão de uma interioridade emocional.

Portanto, fiquemos com o argumento de Leonor Arfuch (2010):

Avançando uma hipótese, não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente as *estratégias* – ficcionais – de *autorrepresentação* o que importa. 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*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*. No caso das formas testemunhais, tratar-se-á, além disso, da verdade, da capacidade narrativa de ‘fazer crer’, das *provas* que o discurso consiga oferecer, nunca fora de suas estratégias, de suas marcas enunciativas e retóricas. (ARFUCH, 2010, p. 73; grifos da autora)

Por apropriação do raciocínio de Leonor Arfuch (2010), cremos que as formas testemunhais dos autorrelatos erigidos pela memória nas obras de Zélia Gattai não passam de construção narrativa, que se dá pelo impulso de escrita em busca de se “fazer crer”, estrategicamente levantando “provas” da “fidedignidade” ao ocorrido por meio de “marcas

enunciativas e retóricas”, como já tivemos a oportunidade de evidenciar neste e no capítulo anterior. Significa dizer que

‘uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, senão quando diz que a diz’. Segundo isto, para poder falar de ‘autobiografia’ não basta que o autor conte a verdade, além disso deve anunciar e prometer que vai contá-la, declarando seu compromisso ao leitor e pedindo-lhe sua confiança, pois ao anunciar-lhe e prometer-lhe que vai contar a verdade de sua vida, tacitamente solicita ao receptor que creia e confie na verdade do texto. (ALBERCA, 2007, p. 66; tradução nossa)¹⁰³

Tudo isso concorre para a crença de que a escrita de si, recuperada pelo viés da memória, não passa de artifício de linguagem. É como artifício de linguagem que, se por um lado o discurso de autorrepresentação põe em cena certos aspectos da vida vivida, por outro oculta outros tantos, segundo critérios de seleção e combinação dos elementos textuais, o que, de certo modo, vem a ferir o compromisso com a verdade insinuado de diversas maneiras nas obras. Na escrita de Gattai há muitas lacunas no que tange à fase da vida em que era casada com Aldo Veiga, com quem teve o filho mais velho, Luiz Carlos. Só de passagem a obra menciona o relacionamento anterior a Jorge Amado. Isso acontece quase que exclusivamente no capítulo AS TRÊS MOÇAS SE CASAM de *Um chapéu para viagem*:

Das minhas irmãs, Wanda, a mais velha, casou-se aos 20 anos. Depois foi a vez de Vera, a segunda; eu fui a terceira e a última das meninas a eleger marido.

Casei aos 19 anos. Noivo escolhido entre vários candidatos, esse tinha uma qualidade a mais: era também, como meus pais, um ‘livre-pensador’. Mas, ainda assim, o casamento não deu certo, durou alguns anos e, como saldo positivo, ao dissolver-se a união, coube-me a alegria de um filho, e amigos que conheci durante o tempo de casada [...]. (GATTAI, 2003, 15-16)

Quanto ao filho, muitas são as passagens em que a narradora-autora menciona as saudades que sente de Luiz Carlos, no entanto não deixa claro porque ele foi apartado de sua companhia após a separação, passando a viver com a tia materna Vera. Eis alguns fragmentos:

¹⁰³ Fragmento citado em versão original:

‘[...] una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice’. Según esto, para poder hablar de ‘autobiografía’ no basta que el autor cuente la verdad, además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso al lector y pediéndole su confianza, pues al anunciarle y prometerle que va a contar la verdad de su vida, tácitamente solicita al receptor que le crea y que confie en la veracidad del texto. (ALBERCA, 2007, p. 66-67)

1. Estava ansiosa, não via Luiz Carlos há muito. Ao contrário do que podia supor, o nascimento de outro filho não me ajudara a atenuar as saudades do ausente. Pensava nele como sempre, com amor e saudades, imensas saudades. Agora, com a perspectiva de uma longa viagem, andava agoniada. Prevenida de minha chegada, Vera apareceu com o menino. Como estava crescido! Tão diferente...

– Vem dar um beijinho na mamãe... – balbuciei a custo. – Arredio, desconfiado, o menino olhava-me sem se aproximar. O que devia estar pensando? Não era difícil descobrir: ‘Que mãe mais chorona é essa? Não sabe fazer outra coisa senão chorar?...’

Ele tinha razão; as circunstâncias faziam-me extremamente sensível, eu não conseguia me conter, não conseguia estancar as lágrimas que rolavam aos borbotões, desde que o vira chegar pela mão da tia. Apresentei-lhe o irmãozinho. Coisa que também não lhe fez mossa. Depois, sem que eu o chamasse, foi se chegando. Já controlada, lhe contei histórias de bichos, de aviões e de viagens, que o fascinaram. Passamos juntos um dia inteiro, o único de que dispunha, em casa de Wanda, com minha mãe. Dia triste aquele de despedida [...]. (GATTAI, 2003, 15-16)

2. Fui direta à de Vera, a que me daria notícias de Luiz Carlos, meu filho. Minha boa irmã! Cuidava do menino com carinho e me tranquilizava: ‘Quanto a Luiz Carlos não se preocupe, ele está forte e bonito’. Contava-me as travessuras do menino, eu gostava de saber. ‘Noutro dia ele foi passear no Jardim da Luz com dona Gertrudes e Míriam e voltou todo sujo, molhado como um pinto... imagine que ele queria apanhar os peixinhos com a mão e acabou caindo n’água. Inda bem que o laguinho é raso!...’ ‘Teu filho é um danado! Veja só o que ele me fez: eu tinha chegado da feira com uma cesta de laranjas. Enquanto eu preparava o almoço, ele, na calada, foi atirando as laranjas pelas grades do terraço, esvaziou a cesta...’ ‘Ainda agora, quis saber para quem eu estava escrevendo e, quando soube que era para você, disse que ia mandar uma carta para a mãe dele. Ele está agora todo compenetrado rabiscando no papel que eu lhe dei.’ A folha estava ali, junto com a carta da tia. Um papel cheio de garatujas e seu nome, todo torto, escrito por ele mesmo.

Vera se referia também à carta que eu mandara da Tchecoslováquia, com uma historinha que eu inventara para ele, ilustrada com desenhos horríveis, já que desenhar nunca foi meu forte, mas que me custara esforço. ‘Tua carta fez sucesso! Chegou bem no dia do aniversário dele, assim como você queria. Luiz Carlos me fez contar a história nem sei quantas vezes e, quando a Míriam chegou para a festinha, ele foi correndo mostrar a carta e repetiu a história, tintim por tintim, como se estivesse lendo. Convidei algumas crianças do prédio e o pessoal de Pinheiros. Mamãe, Wanda, Déa e Flávio vieram trazendo presente. Logo que Luiz apagou as seis velinhas do bolo, eu dei um beijo nele por você...’ Ao ler essa última frase não agüentei mais, saí correndo, me tranquei no banheiro para chorar. Jorge estava satisfeito e eu não queria que ele me visse chorando. (GATTAI, 2009b, 136-137)

As narrativas de Gattai se constroem por supressões ou idas e vindas entre fatos relatados; em síntese, por pontos do olhar fixados em certos aspectos em detrimento de outros. O que fica registrado é a história (qual delas) a narradora conta (e quer contar) de si mesma. Tal como pondera Lejeune (2008), acreditamos que o “pacto referencial”, embora

sinalice para um juramento e, portanto, um compromisso firmado pelo eu da enunciação com a verdade, põe em relevo uma verdade possível – dentre outras tantas –, conforme o ponto de vista de quem narra. E, como é impossível recuperar a totalidade dos fatos, a narrativa autobiográfica é passível de esquecimentos, desvios, supressões, etc. Desse modo, a suposta “verdade” representada na escrita de si abarca determinados aspectos da vida de quem narra. Portanto, são traços, marcas de determinados momentos e nuances que se quer realçar em detrimento de outros(as) por meio de uma construção discursiva e, muitas vezes, performática. Ao que supomos, os fatos omissos no texto – mais especificamente, recordações sobre o casamento com Aldo Veiga – se justificam em razão de que, como ato de seleção consciente, a obra procura dar visibilidade à vida da narradora-personagem na companhia de Jorge Amado, celebrando a união do casal e colocando Amado como um divisor de águas – antes e depois de conhecê-lo. Sendo assim, estamos de acordo com Wolfgang Iser (2002), ao sustentar que

[o]s elementos que o texto retira do campo de referência se destacam do pano de fundo do que é transgredido. Deste modo, os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram. Assim, o elemento escolhido alcança uma posição perspectivística, pelo que dele se ausenta, o julgamento que o texto fazia de seu mundo. (ISER, 2002, p. 961)

Sabemos que as memórias autobiográficas não abarcam a totalidade da vida nem poderia fazê-lo, ainda que sob juramento por parte do “autor-criador”. Ainda assim, o pacto de verdade erigido nas automemoriografias de Zélia Gattai deixa o leitor curioso diante das lacunas da narrativa acerca de determinados aspectos da vida colocados em suspensão. Por esse prisma, consideramos que o pacto de verdade firmado nas obras de Gattai leva o leitor a se questionar o porquê de tais lacunas ou, na via interpretativa inversa, as lacunas das automemoriografias levam o leitor a desconfiar do pacto de verdade, pelo menos em sua integralidade. Tudo isto nos leva a crer que a escrita de si guarda certa dose de ficcionalidade, pelo menos enquanto ato de fingir, na acepção de Iser (2002), no tocante ao gesto de seleção e combinação do conteúdo do narrado.

Na interpretação de Luiz Costa Lima (1996),

a autobiografia não pode ser tomada como um documento histórico, pois é apenas o testemunho do modo como alguém se via a si mesmo, de como formulava a crença de que era o *outro* que atendia pelo nome de *eu* – um outro sem dúvida apresentado ao eu que agora escreve, com reações semelhantes e uma história idêntica, mas sempre um outro, a viver sob a ilusão da unidade. Mas haveremos de negar que a autobiografia faz parte da

literatura? Melhor dito, sua desqualificação como puro documento histórico não seria a prova mesma de que é literatura? (COSTA LIMA, 1996, p. 294; grifos do autor)

A despeito do argumento supracitado, diríamos que a autobiografia não pode ser tomada como documento pura e simplesmente, embora não se possa negar os ingredientes factual, testemunhal e/ou confessional dos autorrelatos. Contudo, como aponta Costa Lima (1996), é um testemunho angular, modo particular de se ver e narrar-se. Além disso, no caso das memoriografias de Zélia Gattai, conforme evidenciado em outra seção deste capítulo, é um modo de apresentação do “outro de si mesmo”, colocado diante do eu que escreve como se fosse o mesmo e o único – conforme proposição de Costa Lima (1996), ao que acrescentamos: o outro que se faz eu, buscando sustentar tríplice aliança entre autor(a), narrador(a) e personagem, driblando, neste caso, as facetas contingenciais do ser que se narra e é, por natureza, múltiplo. No nosso entendimento, todas as estratégias de construção da unidade narrativa e unificação do *self* – devidamente explicitadas e comentadas ao longo da tese –, à revelia dos posicionamentos contingentes do *eu*, bem como a busca em concretizar o pacto de verdade conferem às automemoriografias de Zélia Gattai o estatuto literário. A despeito da possível relação entre as instâncias narrativas – autora, narradora e personagem – e do pacto de verdade que preside os relatos autobiográficos, Eurídice Figueiredo (2013), amparando-se em Doubrovsky (1989), argumenta:

Apesar de ser difícil fazer a separação clara entre personagem/narradora/autora em muitos dos textos analisados, deve ficar claro que mesmo a figura da escritora já é uma ficcionalização, porque não há como escrever sem organizar, selecionar, dar ênfase, ocultar ou velar, criar um certo suspense de maneira a manter o interesse do leitor; em suma, a escrita literária exprime, paradoxalmente, a verdade e a mentira. Serge Doubrovsky, criador do termo ‘autoficção’, questiona a categoria da verdade, mostrando quão construída é toda autobiografia. Se no romance o caráter fictício está posto, cabendo ao autor inventar os eventos que se sucedem, na autobiografia o autor sabe de antemão o que aconteceu, não pode inventar para suscitar o interesse do leitor: ‘Mesmo querendo dizer a verdade se escreve falso. Se lê falso. Loucura. Uma vida real passada se apresenta como uma vida fictícia futura. Contar sua vida é sempre o mundo às avessas’. (DOUBROVSKY, 1989 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 10-11)

A escrita de Zélia Gattai, como vimos, está recheada de toda a sorte de recursos construtivos apontados por Figueiredo (2013) – seleção, ênfase, supressão, suspense –, o que nos leva a requerer – sem, contudo, desprezar os resíduos factuais das narrativas – o estatuto de ficcionalidade para os autorrelatos. Todavia, conforme Manuel Alberca (2007) chama

atenção, não se trata de sustentar “a opinião do escritor francês Dominique Noguez, quem assegura que basta [...] uma simples gota de ficção em um texto autobiográfico para que todo o texto se converta em ficção” (ALBERCA, 2007, p.174). Concordamos com esse argumento, pois não se trata, em absoluto, de dizer que devido ao fato de a escrita de Zélia Gattai apresentar ingredientes que conferem caráter literário ao texto, todo ele se converta em ficção. Já foi amplamente mencionado que o contrato de leitura é autobiográfico e referencial, mas, como sabido, flagramos ambiguidade formal no posicionamento das instâncias narrativas – autor, narrador e personagem, que ora se aproximam, ora se afastam – o que, por este e outros motivos aqui expostos, nos leva a apostar na existência de certa dose de ficcionalidade nas obras de Gattai.

Dentre os procedimentos de linguagem supracitados, as narrativas de Gattai, muitas vezes, se revestem de certo suspense, o que aguça a curiosidade do leitor. Vejamos o capítulo O SOMBRA E AS SOMBRAS de *Um chapéu para viagem*:

Uma noite, tarde da noite, sentindo sono, dirigi-me à cozinha na intenção de tomar um cafezinho. Ao acender a luz, deparei-me com enorme aranha-caranguejeira, negra e peluda, que corria; assustara-se, talvez com a luz, procurando esconder-se, certamente com medo de mim.

Apavorada, seguindo com os olhos os movimentos da aranha, não conseguia sair do lugar. Gritei: ‘Ai! Que horror!’ No mesmo instante, uma voz grossa, cavernosa, trêmula, vinda do alto, voz do outro mundo, repercutiu em meus ouvidos: ‘É o sombraaaaa!’ Grudada ali, aterrorizada, completamente sem ação, pude, a custo, arriscar um olhar para o lado de onde partira a voz: lá estava ele, Floro, belo e formoso, que despertara com meu grito e repetira, na perfeição, imitando o herói da novela de rádio que Nina costumava ouvir diariamente: *O Sombra*.

Aranhas-caranguejeiras, *O Sombra*... A verdade é que eu andava nervosa. Depois do debate na Constituinte sobre a declaração de Prestes, provocações de todo o tipo, contra o Partido e os comunistas, aumentavam.

O Deputado Barreto Pinto, célebre por ter chegado ao Parlamento nas sobras de votos na legenda do PTB, quando seu nome obtivera pouco mais de 300 míseros sufrágios, decidira requerer a cassação do registro eleitoral do PTB.

Sombras escuras na claridade alegre dos dias do Peji de Oxóssi. (GATTAI, 2003, p. 118)

Não só o suspense de que se reveste o episódio acima, embora logo desfeito, mas também a narratividade e a descritividade da cena, a pitada de ironia ao se referir ao deputado Barreto Pinto, o jogo de palavras presente no título que nomeia o capítulo e a metáfora com a qual a narradora descreve o ambiente do sítio Peji de Oxóssi e encerra o episódio narrado, emprestam à escrita de Gattai o caráter literário.

Na aba da primeira edição de *Jardim de Inverno*, um crítico não identificado já atesta a veia ficcional dos escritos de Zélia Gattai:

Memorialista fora dos padrões também porque, mais próxima das manhas da ficção que dos rigores da história, Zélia despreza a cronologia, não se atormenta com o desejo de precisão nem perde tempo com a busca de provas definitivas. Narra tranquila, mais atenta à dança dos sentimentos e aos flashes emitidos pelas pequenas experiências, gratuitas, corriqueiras. Narra mais pelo prazer de dizer do que de afirmar.

[...]

Ao narrar com calor e fluência, Zélia Gattai ressuscita um pouco o que se perdeu e transforma sua memória pessoal em memória coletiva, sem abdicar da atmosfera delicada de confissão e de intimidade. Mais que isso, ela nos mostra como a memória guarda, mais do que imaginamos, muito do caráter flexível e arbitrário da ficção. (GATTAI, 2009c, [s.p.])

Mesmo atestando a inclinação ficcional das memórias de Zélia Gattai, o crítico não desconsidera o espaço reservado à confissão, o que integra o plano da referencialidade. Concordamos com essa linha de percepção que aponta para a hibridez das automemoriografias da escritora, que transitam entre o real e o ficcional. No entanto, discordamos quando afirma que a autora não se preocupa com provas para o conteúdo do narrado e narra com espontaneidade, conforme o ritmo dos sentimentos, as experiências vividas. Aliás, muito já falamos sobre isso.

Sobre a relação entre memória e ficção, José Castello (2009a), mesmo tentando defender o caráter testemunhal da obra de Zélia Gattai, especificamente em *Anarquistas, graças a Deus*, aponta para o fato de que os relatos de vida constantes no livro caminham no limiar entre a realidade e a imaginação, mediante a composição de crônicas do cotidiano:

Em *Anarquistas, graças a Deus*, Zélia confirma, antes de tudo, sua vigorosa identidade de cronista. A crônica é, por excelência, um gênero mestiço, no qual vida e imaginação se embaralham. Nas mãos de Zélia, ela se torna um instrumento privilegiado para o resgate da memória afetiva. (CASTELLO, 2009a, [s.p.])

Todos os fatores aqui mencionados nos levam a resistir ler as obras de Gattai de acordo com um só estatuto: o autobiográfico. Este se sobrepõe ao literário e guia a leitura da escrita de si, mas os procedimentos formais de construção de linguagem conferem ares de literatura aos textos. Não temos dúvida disso! Deste modo, ao contrário do que postula Lejeune (2008), acreditamos que, apesar de o “pacto autobiográfico” constituir-se, em certa

medida, de um “pacto referencial”, não podemos estabelecer uma separação radical entre autobiografia e ficção. Não podemos ler a escrita de si nesses termos, mas como um espaço onde se entrecruzam o ficcional e o factual. Por todos esses aspectos, podemos perceber que a autobiografia transita do regime de verdade para o regime de ficção ou vice-versa.

4.2.3 À guisa de respostas

*Se é ingênuo propor a veracidade absoluta da autobiografia,
não menos simples declará-la completamente fictícia.*
MANUEL ALBERCA

*Herdeira da psicanálise, a noção de verdade ligada à escrita autobiográfica
se associa assim com um extrato profundo, inconsciente, inatingível
senão através da mediação do ficcional.*
DIANA KLINGER

Julgamos que as epígrafes ajudam a melhor compreender a extensão das automemoriografias de Jorge Amado e Zélia Gattai no que diz respeito à relação entre “verdade” e “ficção”.

Pelo argumento realçado nas epígrafes, objetiva-se que não se trata de estabelecer uma barra separadora entre o real e o ficcional para tentar uma classificação das obras aqui estudadas. A tradição metafísica que dicotomiza e separa os campos da percepção e do saber já não se aplica mais à cultura pós-moderna em que se inserem os escritos de Gattai e Amado. Vivemos numa era mais fluida e de trânsitos. E é por essa perspectiva que buscamos um entendimento dos autorrelatos que integram o nosso *corpus* de pesquisa. Sendo assim, pensamos cair por terra a crença de que a autobiografia e a memória estão para a não-ficção, assim como a literatura está para a ficção e, portanto, os textos de cunho referencial – de certo modo – não integram o escopo da literatura. A análise das obras de ambos os autores serviu para confirmar o postulado de Manuel Alberca (2007): “Se é ingênuo propor a veracidade absoluta da autobiografia, não menos simples declará-la completamente fictícia” (ALBERCA, 2007, p. 189). Há uma dose de veracidade sobre a qual a escrita está assentada por alimentar-se de dados referenciais, como também certa dose de ficcionalidade obtida pelo trabalho com a linguagem que confere caráter literário aos escritos. Como depõe a feliz interpretação de Diana Klinger (2012), o real é mediado pelo ficcional. E, assim sendo, somos levados a concordar com Luiz Costa Lima (1996), ao atestar que

o leitor menos ingênuo não confundirá uma confissão autobiográfica com a inequívoca declaração de verdade; contra os protestos de Rousseau, este leitor compreenderá que a confissão não passa de uma versão pessoalizada (sic), sujeita a erros, enganos, esquecimentos, distorções e seleções conscientes ou inconscientes. Mas não poderá admitir que o autor esteja voluntariamente mentindo ou misturando o real com o ficcional. (COSTA LIMA, 1996, p. 252)

No caso das automemoriografias de Zélia Gattai, o que temos – apropriando-nos das palavras de Duque Estrada (2009), é “o resultado de uma interpretação que pretende impor-se como uma verdade”. (DUQUE ESTRADA, 2009, p. 27). Já no caso de Jorge Amado, deparamo-nos diante de uma escrita que merca com a “verdade” e a “mentira”; mentira, neste caso, não no sentido de invenção identitária, mas de “embuste literário” no pacto de escritura, sobretudo em se tratando de *Navegação de cabotagem*. Na escrita de Gattai, conforme exposto, temos uma produção direcionada para a unidade (ainda que instável) do *eu*. Por esse expediente de configuração textual, as obras já ganham fórum de literatura entrevista pela memória construída por ato de *performance*. Nas obras de Amado, o “autor-criador” já se permite ir em direção aos “outros de si mesmo”, despersonalizando-se, o que, em outra direção de escrita, também confere aos autorrelatos o estatuto de literatura.

Com base nesse modo de entendimento das obras aqui estudadas, sustentamos o seguinte argumento de Leonor Arfuch (2010):

Ao que parece, os gêneros canônicos (biografias, autobiografias, memórias, correspondências) jogarão um jogo duplo, ao mesmo tempo história e ficção, entendida essa última menos como ‘invenção’ do que como *obra literária*, integrando-se assim com esse estatuto, ao conjunto de uma obra de autor – no caso de escritores – e operando simultaneamente como testemunho, arquivo, documento, tanto para uma história individual quanto de época. (ARFUCH, 2010, p. 117-118; grifo da autora)

Todos esses fatores nos levam a crer que o estatuto das automemoriografias de Gattai e Amado é difuso e vacilante, deste modo, nenhum pacto pode ser definitivo, pois, por trás de uma trama textual, o leitor poderá descobrir outras tramas. Isto posto, asseveramos que ambos os autores situam-se no estado de desvão – entre-lugar discursivo –, embora concretizem projetos distintos de escritura.

5 O RETORNO DO AUTOR (E DA INTENÇÃO): *PERFORMANCE*, AUTOFIGURAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE ASSINATURA

*Tomando-se como base os princípios sociointerativos,
o indivíduo que escreve sua própria história de vida
não se entrega, como se pode imaginar,
a um discurso íntimo, privado e monológico,
como se fosse um adolescente a escrever o seu próprio diário.
O autobiógrafo, na verdade,
como sujeito autoconsciente de que sua obra autobiográfica
não se restringirá somente ao nível pessoal,
selecionará os acontecimentos de sua vida de acordo com uma imagem
que ele gostaria de projetar de si mesmo para os seus leitores.*
(ALAN VICTOR FLOR DA SILVA)

Uma década após decretada a “morte do autor” na cena da crítica literária, Jorge Amado e Zélia Gattai escrevem as próprias memorigrafias e, por meio delas, constroem processos de autoria. Como assinala João Adolfo Hansen (1992),

Na crítica literária francesa dos anos 60 e 70, o termo *escritura*, de antigas doutrinas cabalistas, escriturais e textualistas, passa a designar uma aproximação materialista da forma, definindo o processo da produção significante. Opõe-se radicalmente à ‘criação’ e anula o *autor* como subjetividade na obra. (HANSEN, 1992, p. 29; grifos do autor)

Dentro dessa ótica de entendimento do texto, a “escritura” passa a definir o processo de produção do significado. Busca-se apagar toda a “origem”; o “sujeito da criação” é sepultado e substituído pela segunda pessoa discursiva (tu), o leitor, a quem cabe conferir sentido à obra a partir do que está escrito. Nessa direção, correntes teóricas que criticam a concepção romântica do autor como “presença” assim se posicionam:

Propondo a ‘função’, o ‘procedimento’, a ‘prioridade dos elementos formais’, a ‘morte do autor’, título de um ensaio de Roland Barthes, substituem a metafísica da origem e da presença por conceitos como *estrutura, escritura, imanência do discurso, falácia intencional, intertextualidade, textualização, diferença, traço*, no apagamento sistemático da representação como ‘natureza’, ‘sujeito’, ‘teleologia’, ‘verossimilhança’, etc”. (HANSEN, 1992, p. 12-13; grifos do autor)

Dentre as teorias que apostam na “escritura” em substituição ao “autor”, destacam-se os textos emblemáticos de Roland Barthes – *A morte do autor*, de 1968 – e de Michel Foucault – *O que é um Autor?*, de 1969.

Para Barthes (2004), quando escreve, o autor, inevitavelmente, entrega-se à própria morte e, em vista disso, a escrita é destituída de toda origem e de toda voz. Trata-se de uma crítica às correntes teóricas que procuram explicar a obra a partir da biografia do autor ou que pretendem circundar a leitura dos textos conforme o contexto histórico de sua produção. Amparado em concepções da linguística, o teórico advoga que a enunciação é vazia fora de si mesma. Equivale a dizer que o sujeito que diz “eu” só existe dentro da enunciação. Trata-se, portanto, de um sujeito do discurso e não de uma pessoa de “carne e osso”. O autor é concebido como o passado da própria escrita. O significado desloca-se para a linguagem, que traça “um campo sem origem”. Nesses termos, não cabe decifrar o sentido do texto a partir do que o autor “quis dizer”. Em outras palavras, no entendimento de Barthes (2004), não se pode dotar o texto de um significado último, visto que a escrita está constantemente produzindo sentido e este se multiplica e se atualiza no leitor. Apesar de erigir a teoria do “autor defunto” para a escritura, Barthes (2004) reconhece que há alguns recônditos em que o autor ainda reina, como é o caso das biografias e das entrevistas.

A partir da perspectiva imanentista de análise do texto, Michel Foucault (2001) também considera que a escritura não é o resultado de um “querer dizer”, portanto não é a expressão do autor: “[...] ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade” (FOUCAULT, 2001, p. 268). Apesar de advogar pela “desaparição do autor” enquanto autor-presença, Foucault (2001) se preocupa em demarcar os espaços vazios deixados na escritura em que se permite resgatar a “função autoral”. De acordo com a percepção do teórico, o autor não se apresenta como indivíduo, mas como princípio de agrupamento dos discursos, que responde pela propriedade, unidade e coerência da obra. “O nome do autor é, assim, uma função classificatória: agrupa e delimita textos, exclui discursos, opõe-nos entre si, estabelece filiações etc” (HANSEN, 1992, p. 35). Foucault (2001) chama atenção para o fato de que o autor não se confunde nem com o escritor nem com o narrador fictício da obra atribuída a ele. Alerta ainda que a “função-autor” implica “pluralidade de ego”. João Adolfo Hansen (1992) assim sintetiza os dispositivos envolvidos na “função autoral” definidos por Michel Foucault (2001):

[...] primeiramente, liga-se ao sistema institucional que determina e articula os discursos; em segundo lugar, não se exerce de maneira uniforme e com a mesma forma em todos os discursos em todas as épocas e em todas as culturas; em terceiro, não se define pela atribuição espontânea de um discurso a seu produtor, mas por operações específicas e complexas; finalmente, não remete pura e simplesmente a uma individualidade empírica, pois pode dar lugar, simultaneamente, a muitos ‘egos’, a muitas posições-

sujeito que diferentes classes de indivíduos podem vir a ocupar. (HANSEN, 1992, p. 37)

A análise feita por Antoine Compagnon (2003) acerca das teorias que recalcam o autor e dão ênfase à escritura nos é favorável para o desenvolvimento do estudo a ser empreendido neste capítulo. No entendimento de Compagnon (2003), a substituição do autor pela linguagem camufla a problemática da intenção. Isto porque, para ele, perguntar o que querem dizer as palavras implica em perguntar o que quer dizer o autor.

A intenção, numa sucessão de palavras escritas por um autor é aquilo que ele queria dizer através das palavras utilizadas. A intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto. E seus projetos, suas motivações, a coerência do texto para uma dada interpretação são, afinal de contas, indicadores dessa intenção. (COMPAGNON, 2003, p. 92)

Sendo assim, como poderia Foucault (2001) falar em agrupamento de discursos, unidade e coerência da obra decorrentes da “função-autor” sem se remeter ao critério da intencionalidade? “O apelo ao texto em oposição à intenção do autor – muitas vezes apresentado como alternativa – freqüentemente volta a invocar um critério de coerência e complexidade imanentes que somente a hipótese de uma intenção justifica” (COMPAGNON, 2003, p. 94). Seguindo essa linha de raciocínio, Compagnon (2003) argumenta que

Uma interpretação é uma hipótese em que se põe à prova a capacidade de perceber-se o máximo de elementos do texto. Ora, de que vale o critério de coerência e de complexidade, se se supõe que o poema é produto do acaso? O recurso à coerência ou à complexidade, em favor de uma interpretação, só tem sentido com referência à intenção provável do autor. (COMPAGNON, 2003, p. 94)

Significa dizer que, se o texto é coerente, é porque foi produzido pelo homem e não pelo macaco, como ressalta Compagnon (2003). Por trás de determinada obra, existe uma autoria que assegura a unidade e a coerência textual e, nesse caso, há intenção por trás da escrita. “Não se deduza que estejamos limitados a procurar intenções da obra, mas que o sentido do texto esteja ligado à intenção do autor, ou mesmo que o sentido do texto *seja* a intenção do autor” (COMPAGNON, 2003, p. 95). Nesse ponto, o teórico adverte que nem a escritura em si nem o autor são detentores de sentido único ou das múltiplas significações

agregadas à obra. Portanto, nenhum método de interpretação exclusivo pode dar conta da cadeia de significações que se obtém do texto ao longo da existência.

Assim como Compagnon (2003), consideramos que uma obra não é desprovida do exercício da autoria, tampouco da intenção, muito menos as memórias autobiográficas estudadas, a despeito das quais não podemos fazer vista grossa às marcas da subjetividade de quem escreve. Sendo assim, mesmo correndo o risco de acirrar a querela entre os intencionalistas e anti-intencionalistas, os defensores da autoria, enquanto propulsora de sentido do texto e os imanentistas, avaliamos que as automemoriografias de Jorge Amado e Zélia Gattai permitem trazer à tona a questão do “retorno do autor” e, por que não, da intenção? Nesse sentido, acatamos o argumento de Alan Victor Flor da Silva (s.d.), segundo o qual “[...] as autobiografias são textos carregados de intenções, de implícitos e de ideologias, pois, assim como quaisquer gêneros discursivos, são produtos de uma interação verbal ou de um processo enunciativo entre o autobiógrafo e seus leitores” (SILVA, [s.d.], p. 4). Ademais, vale mencionar, conforme destacado na epígrafe de abertura deste capítulo:

Tomando-se como base os princípios sociointerativos, o indivíduo que escreve sua própria história de vida não se entrega, como se pode imaginar, a um discurso íntimo, privado e monológico, como se fosse um adolescente a escrever o seu próprio diário. O autobiógrafo, na verdade, como sujeito autoconsciente de que sua obra autobiográfica não se restringirá somente ao nível pessoal, selecionará os acontecimentos de sua vida de acordo com uma imagem que ele gostaria de projetar de si mesmo para os seus leitores. (SILVA, [s.d.], p. 3)

É necessário que façamos as devidas ressalvas quanto ao possível “retorno do autor” e da “intenção” a despeito das obras estudadas. Entendemos, assim, que “O ‘retorno’ implica a produção de autoria, evidentemente, segundo uma perspectiva específica, como também a mudança teórica e/ou doutrinária do campo dos discursos que se ocupam do texto objeto do ‘retorno’ ” (HANSEN, 1992, p. 23). Por esse prisma, sopesamos que o autor retorna, não mais como o detentor exclusivo da chave de leitura que abre a porta para a “decodificação” do sentido do texto – ainda que a direção da escrita possa se encaminhar para fixar determinada interpretação –, mas como *performance* e autofiguração, por meio das quais se constrói a autoria. Cabe alertar, ainda, em conformidade com o pensamento de Antoine Compagnon (2003), que tentar compreender a intenção não significa flagrar uma “premeditação clara e lúcida” (COMPAGNON, 2003, p. 79). A interpretação da obra resulta da interação autor-texto-leitor. E é na qualidade de leitores que estamos propondo uma leitura possível para o exercício de autoria empreendido por Jorge Amado e Zélia Gattai.

Vale lembrar que o retorno da autoria não se faz perceptível a todo momento, como já tivemos a oportunidade de realçar ao longo do quarto capítulo – mais especificamente na subseção destinada ao estudo das obras de Zélia Gattai –, mas por meio de “[...] estruturas de presença-ausência, em que o objeto é realmente representado, mas representado no contexto da sua não-identidade” (HANSEN, 1992, p. 12).

Por apropriação das palavras de Sylvia Molloy (2003), asseveramos que estamos inclinados a “[...] analisar formas diferentes de autofiguração para extrair as estratégias textuais, as atribuições genéricas e, claro, as percepções de si que informam os textos autobiográficos” (MOLLOY, 2003, p. 14). Ainda com base no raciocínio de Molloy (2003), advertimos que o que ensejamos descobrir, não é tanto “[...] o que o ‘eu’ está tentando fazer quando escreve ‘eu’, mas, mais modestamente, quais são as fabulações a que recorre uma escrita de si em um certo espaço, em um certo tempo e em uma certa linguagem, e o que estas fabulações nos dizem sobre a literatura e a cultura a que pertencem”. (MOLLOY, 2003, p. 14)

Neste estudo, procuramos perscrutar as nuances que envolvem o projeto de autoria de Jorge Amado e Zélia Gattai, atentando para as construções de autofiguração e assinatura autoral mediante *performance* de escrita. Interessa-nos, sobremaneira, a “[...] retórica da autofiguração, vê-la como um espaço crítico, marcado para uma ansiedade de origens e de representação, na qual o eu põe em cena sua presença e alcança uma efêmera unidade” (MOLLOY, 2003, p. 18-19).

Por autofiguração, entendemos, aos moldes do que propõe Nívea Maria Santos Silva (2016), as estratégias textuais presentes nas escritas de si para promover autorrepresentação do sujeito que se narra. Nesse caso, tal como sugere Silva (2016), o termo remete-se às imagens de autor delineadas nos autorrelatos. Trata-se de um espaço de presença e autorreferencialidade, no qual são demarcadas posições, ideologias, bem como são explicitadas, por processo seletivo da memória, informações biográficas relacionadas àquilo que o(s) autor(es) tem/têm interesse de divulgar. Assim posto, sugerimos que, por meio das autofigurações manifestas nas obras estudadas, será possível mapear as ideias dos autores sobre o ato de escrita, as estratégias de inserção e/ou (des)construção da imagem de autor no meio literário e acadêmico, o gesto de assinatura, as “heranças” leitoras, enfim toda uma *performance* de escrita e de configuração das obras por meio das quais os autores, sob a máscara do “autor implícito”, do narrador e/ou personagem, produzem enunciação sobre si mesmos.

Com base nas estratégias de autofiguração, será possível entender de que maneira Gattai e Amado procuram apresentar e/ou solidificar uma assinatura e um rosto, “canonizar” a

própria imagem ou, conforme o caso, fixá-la para a posteridade. O conceito de assinatura vincula-se à construção do nome de autor e de uma marca – a partir de defesas e posicionamentos sobre os estatutos próprios das obras e as ideologias veiculadas – com a qual o sujeito que se enuncia assume as próprias práticas literárias e dá-se a ler.

Sabemos que “[...] o onde e o de onde, como começos necessários ao relato de uma vida, parece bastante inevitável” (MOLLOY, 2003, p. 132). A busca de um começo também é inevitável ao processo de autofiguração e construção de autoria. Aliás, o passo inicial para que se construa a autoria diz respeito à escolha do nome de autor, para demarcar propriedade e imprimir identidade de escritura. Conscientes disso, estudaremos, a seguir, como se performa o nome Zélia Gattai para depois nos atermos às estratégias de autofiguração acionados pela autora. *A posteriori*, abordaremos a maneira como Jorge Amado imprime a própria assinatura autoral e, por meio dela, redireciona os olhares da crítica acadêmica para a apreciação dos seus romances, sobretudo aqueles incompreendidos pelos leitores especializados.

5.1 ZÉLIA GATTAI: UM NOME EM CONSTRUÇÃO – REGIME DE ASSINATURA DO NOME PRÓPRIO

*Só sou Gattai nos livros e agora na televisão.
No resto, sou Amado mesmo.
(ZÉLIA GATTAI)*

A noção de assinatura é rentável para pensar a constituição do nome nas automemoriografias de Zélia Gattai nos ditames em que a respectiva concretização na malha textual das obras estudadas se afasta dos termos propostos por Derrida, retomado por Bennington (1996)¹⁰⁴. Procuraremos analisar os protocolos de inserção na vida literária que se revelam nas obras em estudo, sobretudo em *Anarquistas, graças a Deus*, o livro de estreia da autora, e as estratégias de vinculação entre o nome e a identidade narrativa. Antes de tudo, destacaremos depoimento concedido pela autora ao jornal *A Gazeta* em maio de 1984, conforme citado por Ana Rosa Neves Ramos (2002):

Só sou Gattai nos livros e agora na televisão. No resto, sou Amado mesmo. Mas não teria coragem de assinar uma obra literária assim, porque Jorge trabalhou anos para fazer o nome dele e não quero me aproveitar disso. A

¹⁰⁴ Cf. BENNINGTON, 1996, p. 79-86, 107-119.

ligação é inevitável, porque muitos sabem que sou sua mulher e eu não vou me separar dele por causa disso. Mas faço o que posso para desvincular-me dele na hora do trabalho. Se *Anarquistas* e *Chapéu* fizeram sucesso, foi porque valiam alguma coisa [...]. (GATTAI, 1984 *apud* RAMOS, 2002, p.46)

Na reportagem, Zélia Gattai justifica o sucesso de público de *Anarquistas*, graças a *Deus* e *Um chapéu para viagem*, bem como a escolha do nome para assinar as próprias obras. Segundo a autora, a opção pelo sobrenome Gattai enseja o desejo de assumir sozinha a responsabilidade dos escritos, sem arrastar com o registro da assinatura e para a própria escritura a aura do nome Amado. Delineia-se aí uma escolha como estratégia de inserção no meio literário. Tal fato é relevante para o entendimento do regime de assinatura autoral e jurídico, bem como do ato performativo implicado na escolha do nome para etiquetar as obras e levar adiante – com todos os desdobramentos que o gesto de autenticação resulta – a assinatura do autor.

A despeito disso, sabemos que a assinatura autentica um nome e o faz representar, demarcando uma propriedade. Portanto, propriedade e delegação estão pressupostos no jogo da assinatura. O autor assina e, nesse gesto, confere registro civil à obra. Para além dos aspectos legais que estabelecem relação entre a pessoa civil e a própria obra, a assinatura é o primeiro ato de inserção e inscrição do autor no campo literário. E, como tal, implica na escolha do nome próprio que imprimirá uma marca aos escritos e servirá de *marketing* pessoal, caso ganhe visibilidade. Constitui-se, então, assinatura-performance. É como *performance* que está sendo concebido o gesto de assinatura de Zélia Gattai tanto para a admissão no universo literário quanto para o processo da construção das memórias de si. Por meio de discurso performático, Zélia Gattai procura legitimar os escritos e exercitar a própria autonomia criativa. Nesse ato, tal como fica implícito no depoimento citado, a autora contra-assina possível visão da crítica de que os seus escritos só ganharam visibilidade por ser a autora esposa de escritor famoso, Jorge Amado. Válido salientar que existe uma tensão no regime de assinatura proposto pela escritora, pois, até mesmo quando quer se descolar da imagem de Jorge Amado, a ele se vincula. No gesto de apagar o nome Amado da assinatura autoral, Gattai o traz de volta. Ao jogar com a ilusão da ausência, voluntária ou involuntariamente, cria a presença forte da figura de Jorge Amado na qualidade de escritor consagrado. Não querendo trazê-lo à cena, acaba alçando-o à lógica da visibilidade. A tentativa de caminhar com as próprias pernas, desvinculando-se da imagem de Amado, não se sustenta no discurso de apresentação de *Um chapéu para viagem*. Tomemos um fragmento:

Há pouco mais de três anos, rendendo-me à afetuosa pressão de meus filhos Paloma e João Jorge para que escrevesse as histórias de minha infância que repetidas vezes lhes contara no correr dos anos, decidi-me a fazê-lo, tendo comprovado ser muito mais fácil contar do que escrever.

Conversa puxa conversa, de repente me encontrei com quase 300 páginas escritas à máquina. Mostrei-as a Jorge Amado, meu marido, certa de que ele ia rir de meu atrevimento (“a menina atrevida”, como dizia dona Angelina, minha mãe, quando eu fazia qualquer coisa inesperada). Para surpresa minha, ao contrário do que eu imaginara, Jorge aconselhou-me a reunir os originais em livro. Assim nasceu *Anarquistas, graças a Deus*, editado por Alfredo Machado (Record), em novembro de 1979. [...]. (GATTAI, 2003, p. 9).

É em Amado que Gattai, não por acaso, busca chancela para tornar público o primeiro livro de memórias. É ele que se coloca como “Piguara”, e, como tal, abre caminho para a inserção da autora no mundo literário. Apenas para lembrar, à época da publicação de *Anarquistas, graças a Deus*, Jorge Amado já era escritor consagrado pelos leitores; Zélia Gattai era um nome por fazer. No contexto em que surge o primeiro livro de memórias, o nome de Zélia Gattai é desprovido de familiaridade enquanto nome de autora. Ao que supomos, ao ler em primeira mão o conteúdo das memórias de infância de Gattai e escrever o prefácio do livro *Anarquistas, graças a Deus*, Amado cria unidade imaginária sobre a autora e a obra, as apresenta para os possíveis leitores e, assim, projeta o nome da escritora. Temos conhecimento de que a assinatura não é mera estrutura de apresentação, mas a apresentação é o ato principal de ingresso do autor no meio artístico. Ao assinar-se como Gattai, Zélia estabelece jogo de auto-apresentação e representação para um público em devir e retira dos holofotes o sobrenome Amado. No entanto, nos protocolos de apresentação do próprio nome e das duas primeiras obras, o nome Amado que, aparentemente estava ofuscado, volta como farol e passa a iluminar as memórias da escritora:

Assim ela fez: durante três anos, nas sobras de tempo de nossa vida atribulada, Zélia foi escrevendo as lembranças de uma infância e uma adolescência ricas de acontecimentos, narrando o cotidiano das famílias dos imigrantes naquela época, em São Paulo. Resultou, a meu ver, um livro pleno de interesse e calor humano. Escrito sem pretensão de fazer literatura – pretensão de literatura que quase sempre resulta em literatice – uma narrativa correntia e simples. [...].

Livros como este, um depoimento, uma memória reconstruída, são raros no Brasil, são inúmeros nas línguas inglesa e francesa. Livros importantes para a compreensão do crescimento do país e de sua originalidade cultural. Zélia contando o dia-a-dia, risonha e terna, recria um tempo e uma realidade, mostra a evolução social e a árdua luta de um grupo humano de extraordinária vitalidade, de imbatível firmeza, povo indomável.

A vida explode e se firma em cada página de *Anarquistas, graças a Deus*. Quem o escreveu – e sou no caso a melhor testemunha – é uma valente,

doce, sensível e vivida brasileira a quem as circunstâncias possibilitaram andar o mundo, conhecer as maiores figuras intelectuais do seu tempo, com elas tratar, delas fazer-se amiga, viver intensamente, e que jamais deixou de ser a filha de imigrantes italianos, de trabalhadores, conservando em seu puro coração a flama daquele sonho que cruzou o oceano, a fibra das mulheres – dona Angelina, suas vizinhas e amigas – e dos homens Ernesto Gattai e seus companheiros – que plantaram em terras do Brasil uma semente de esperança. Resta-me acrescentar que me sinto feliz por ter lido os originais deste livro: ele me deu infância e adolescência, a família e os amigos, as lágrimas e o riso, a têmpera daquela menina que é minha mulher há 35 anos. E que ainda conserva na face bela e no coração ardente a força do sonho imortal de sua gente, bandeiras de vida e liberdade (AMADO, 2009a, p. 10-11).

Eis o prefácio de *Anarquistas, graças a Deus*, a partir do qual Jorge Amado imprime uma assinatura – nos termos derridianos –, isto é, um modo de ler, para a obra de Zélia Gattai. A assinatura¹⁰⁵, como marca de autenticação e protocolo de inserção no meio literário, performa um sujeito. Por meio dela, cria-se evento novo e um nome de autor. Além disso, cria um rito posto no caminho da consagração. O gesto de assinar – dar a ler –, colocado em prática por Amado no prefácio de *Anarquistas ...*, coincide com a assinatura inscrita por Gattai para compor figurações de si e modos de entendimento da obra. Todos os atributos presentes no último parágrafo da citação estão de algum modo explicitados nas auto-figurações performadas pela autora não só no primeiro livro de memórias como nos demais. À luz do pensamento de Derrida (1991) apresentado por Bennington (1996), convém ressaltar que uma assinatura leva tempo para inscrever-se (ou contra-assinar-se); não surge de imediato com o lançamento do autor no meio literário, ocorre *a posteriori*. Aliás, várias assinaturas e contra-assinaturas vão se sedimentando, justapondo-se, suplementando-se, performando-se pelo próprio autor, pela crítica institucionalizada ou pelos leitores ao longo da existência e circulação da obra. Sendo assim, nenhuma assinatura é fixa. Ao contrário, é cambiante e pode criar muitas unidades imaginárias sobre o autor. No entanto, lendo as memórias de Zélia Gattai, temos a impressão de que a autora, em projeto de escritura, procura fixar uma assinatura com a qual se apresenta e dá-se a ler, criando unidade imaginária de si, como se, por esse gesto, pudesse conter possíveis (contra)assinaturas indesejáveis. Contudo, como

¹⁰⁵ Ficar atento ao termo “assinatura”, que apresenta um regime conceitual cambiante. Pode estar colocado, simplesmente, como marca de autenticação garantida por registro civil, que serve para nomear e identificar o indivíduo ou ainda atribuir propriedade e delegação a determinado autor. Contudo, se empregado na acepção de Derrida (1991) interpretada por Bennington (1996), passa a ser concebido como um jogo de identidade(s) cênica(s) criado pelo autor para promover autorrepresentação e imprimir uma marca registrada para os escritos, portanto um modo de dar-se a ler. Nos termos de Derrida (1991), citado por Bennington (1996), a assinatura pode também ser construída pelo leitor, conferindo um modo de entendimento para o texto que pode coincidir ou não com o projeto de escritura do autor.

coloca Bennington (1996) em remissão às ideias de Derrida (1991), “[...] um texto nunca está fechado em si mesmo, apesar do esforço do signatário que quer se aproximar dele” (BENNINGTON, 1996, p. 117). O desejo de contenção de uma assinatura é paradoxal, pois “[...] tornar um texto absolutamente próprio a si, idiomático, implicaria barrar qualquer leitura, mesmo por si próprio; e o texto totalmente assinado, próprio ao seu signatário, apropriado por ele, não seria portanto um texto” (BENNINGTON, 1996, p. 117-118). O texto literário ganha novos contornos a cada leitura, independente das estratégias de criação e auto-figuração do autor. Como posto por Derrida (1991 *apud* BENNINGTON, 1996), ao assinar, o autor inevitavelmente faz uma contra-assinatura, liberando-a para outras assinaturas, mesmo que, ao estabelecer uma grife para autenticar e dar a ler a própria obra, procure resistir a determinadas assinaturas.

O fato é que a assinatura¹⁰⁶ do nome próprio no texto (auto)biográfico é manipulável. Trata-se de construção performática no jogo da representação. E isso é notório no projeto literário de Zélia Gattai. Por meio do nome próprio, Gattai forja uma identidade que a represente. Forjar uma figuração de si não significa simular, inventar ou extrapolar os limites da referencialidade, mas moldar e fixar uma forma para se autorrepresentar (filha de Ernesto Gattai e Angelina da Coll, neta de imigrantes italianos, “menina atrevida”, travessa, estudiosa, mulher de fibra, sonhadora, destemida). Nesse caso, o nome próprio que aparece representado na malha textual das obras de Zélia, seja em onomástica ou substituído pelo pronome “eu”, pretende-se relacionado às descrições sobre ele. Ao performá-lo, a autora escolhe o(s) ponto(s) de descrição que quer destacar e procura estabelecer identidade inextricável entre o nome próprio e a pessoa representada. O uso dos dêiticos em primeira pessoa confere uma certa estabilidade à linguagem, promovendo identidade entre autora, narradora e personagem por meio do “pacto autobiográfico”. Como sabido, no caso das memoriografias de Zélia Gattai, o “eu” da enunciação pretende-se o mesmo do enunciado, ainda que a distância temporal os afaste na configuração das memórias de si. É como se a linguagem fosse a ilustração da realidade e um meio de autenticação do sujeito enquanto presença anterior e interior ao texto, concepção própria da metafísica ocidental. Ao que pondera Bennington (1996), lançando um diálogo performático com Derrida (1991):

¹⁰⁶ Leiamos assinatura aqui não como etiqueta colocada na capa do livro para demarcar propriedade e autoria, mas como construção de linguagem que performa um nome e o faz representar. Cf. BENNINGTON, 1996, p. 79-86, 107-119.

– O nome próprio deveria assegurar uma passagem segura entre linguagem e mundo, na medida em que se deveria indicar um indivíduo concreto, sem ambigüidade, sem ser necessário passar pelos circuitos da significação. Mesmo se aceitamos que o sistema da língua é constituído de diferenças e portanto de traços, pareceria que o nome próprio, que faz parte da linguagem, aponta diretamente para o indivíduo que ele nomeia. (BENNINGTON, 1996, p. 79-80)

Bennington (1996) segue, em diálogo, provocando Derrida (1991) no tocante à relação entre o nome próprio e a identidade do sujeito:

Ademais não é verdade que ‘eu penso, eu sou’, é verdadeiro a cada vez que eu o concebo ou profiro para mim mesmo em um aqui-agora, e que, além ou aquém dos nomes que me podem dar, e que não serão mais propriamente próprios, é a exatidão dessa verdade que vincula língua e mesmo escritura a um instante fundador que precede teu famoso texto? Meu nome dito próprio marca minha identidade a mim mesmo que está baseada, em última análise, nestes momentos de certeza irrefutável. (BENNINGTON, 1996, p. 82)

O próprio Bennington (1996) replica em nome de Derrida (1991), ou seja, traduzindo a concepção do filósofo:

Que se procure garanti-la do lado do sujeito ou do lado do objeto, a passagem para a língua supõe não um sentido preliminar que os signos só teriam de expressar em seguida, mas uma certa continuidade a que se chama aqui o mesmo (e que não é outra senão a diferença (M, 18)). O que faz com que remetendo a um estímulo, ou a uma presença para si do sujeito, remeta-se não finalmente a uma presença fundamental, em relação à qual conceber-se-ia, confortavelmente, todas as ambigüidades que se queiram, mas ainda a uma rede de traços. (BENNINGTON, 1996, p. 83-84).

Derrida (1991), interpretado por Bennington (1996)¹⁰⁷ combate a associação direta entre nome próprio e identidade, por julgar que a linguagem não é transparente. Tal relação, para o teórico, não passa de um jogo de representação – re-apresentando o nome. De forma ambígua, nesse retorno, o nome traz uma origem e, ao mesmo tempo, a apaga. Michel Foucault (2001) também pensa a relação entre o nome e a identidade do indivíduo que se enuncia. Para Foucault (2001), no jogo de representação, cada indivíduo vai escolher o ponto de descrição para o seu nome, o que não muda o nome próprio, mas a percepção sobre ele. Portanto, a relação entre o nome e suas descrições é arbitrária. De tudo isso, podemos afirmar que o regime de assinatura do próprio nome performado por Zélia Gattai vai na contra-mão

¹⁰⁷ Cf. BENNINGTON, 1996, p. 79-86.

dessas reflexões, pois, ao apresentar-se em eu ao longo das automemoriografias, assina promessa de verdade e de continuidade entre vida e relato. Ao eleger pontos de descrição para o próprio nome, ou seja, ao descrever quem é e quem foi Zélia Gattai, cristalizando e unificando figurações de si, a autora leva adiante a crença do eterno retorno como o mesmo. Todavia, o regime de assinatura é cambiante e, portanto, as automemoriografias de Gattai podem se abrir para outras assinaturas, conforme o ângulo de interpretação e recepção dos leitores.

5.1.1 Quem é Zélia Gattai? Recortes de autofigurações

*A autobiografia não depende de acontecimentos,
mas da articulação destes eventos armazenados na memória
e reproduzidos através de rememoração e verbalização.*
(SYLVIA MOLLOY)

Nos capítulos três e quatro, já antecipamos, em certa medida, questões relativas às autofigurações de Zélia Gattai, evidenciando que, ao delinear o próprio perfil, o sujeito da escrita de si, mediante processos de seleção e conformação das memórias, põe em relevo certos aspectos da existência e deixa outros à sombra. Vimos traçadas certas facetas da construção discursiva de Gattai nas fabulações em torno da menina, mulher, esposa, mãe, ativista política. Interessa aqui deslindar as autofigurações de construção de autoria. Buscamos saber: como a autora se produz discursivamente e se apresenta para o público leitor? Não se trata de identificar a “verdadeira” face da autora, mas de vislumbrar o sujeito que nasce a partir das urdiduras e arestas do texto e por meio delas imprime uma assinatura.

Se a discussão encetada no tópico anterior deixa à mostra as manobras táticas e discursivas para a apresentação do nome de autora e inserção no universo literário, as reflexões que ora se desenvolvem enveredam por outro modo de autofiguração para a construção de autoria, manifesto, não por acaso, nas duas primeiras obras de Zélia Gattai – *Anarquistas*, *graças a Deus* e *Um chapéu para viagem*. Esses são alguns recortes de figuração de si:

1. Enquanto esperávamos que o jantar fosse servido, pediram que eu recitasse. Meu repertório era grande. Wanda ensinava-me poesias, em português e em italiano, preparando-me para qualquer emergência. Conhecida e famosa entre os amigos de papai, pelas minhas qualidades declamatórias e pela boa memória que possuía, frequentemente ganhava umas moedas, como recompensa, após os recitativos. [...].
Naquele dia eu estava de repertório novo. Minha irmã me fizera decorar na

véspera, a toque de caixa, ao sabor de nossa viagem e de um possível ‘recital’, uma poesia italiana, muito triste. Era a história de uma menina cuja mãe morrera mas ela continuava a esperá-la todos os dias, sentadinha na soleira da porta de sua casa. A poesia começava assim:

*Fanciulla, cosa fai su in quella porta
chi guardi così lontano per quella via?* (GATTAI, 2009a, p. 162; grifos da autora)

2. Bastante relacionada e atrevida, vedete pelas minhas participações na parte lítero-musical, como declamadora, eu vendia um colosso!

Os versos que Wanda me ensinava para tal ocasião eram em geral poesias de Guerra Junqueiro, sonoras, anticlericais e enormes. (GATTAI, 2009a, p. 200)

3. De dona Maria Luiza recebi, como prêmios e presentes, os mais belos livros de histórias: *Contos dos irmãos Grimm*, *Histórias da carochinha*, *Contos de Andersen*, *Narizinho arrebitado* e outros. Ela também emprestava-me livros e depois os comentava comigo. (GATTAI, 2009a, p. 269)

4. A mais nova dos cinco filhos do casal, passei minha infância e adolescência com meus irmãos, acompanhando meus pais a festas proletárias, ouvindo conferências políticas, recitando poemas de Castro Alves e Guerra Junqueiro nos palcos das Classes Laboriosas e da Lega Lombarda – locais de reuniões de trabalhadores –, sobretudo nas datas comemorativas, como o primeiro de Maio. (GATTAI, 2003, p. 15)

5. Sempre gostei de ler. Menina, iniciei minhas leituras com os livros da modesta estante de meus pais, onde encontrei, entre outros autores da predileção deles, Dante Alighieri, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Zola, além dos anarquistas italianos, poetas e dramaturgos.

[...]

Agora, para usar uma expressão de Lulu, estava de grande, com estantes maravilhosamente bem sortidas de livros, na maioria inéditos para mim. Alguns, eu já havia lido mas voltaria a lê-los, descobrindo novo sabor aos comentá-los com Jorge. Reli o *Dom Quixote*, de Cervantes; durante muitas noites o ‘Hermoso Hidalgo’, seu escudeiro e a bela Dulcinéia povoaram a minha casa do Estado do Rio, habitaram meu coração. Entre os modernos, reli o romance *Fontamara*, do italiano antifascista Ignazio Silone, que me transportou mais uma vez para aldeias da Itália, com seus problemas, suas festas e seus sofridos camponeses.

[...]. Devorei os romances de Dickens, *Mister Pickwick*, *David Copperfield*, *Armazém de Antiguidades*, os contos de Mark Twain, de quem já lera *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huck*. Enfrentei autores pelos quais sempre tivera curiosidade, sem, no entanto, tê-los lido, por que, não sei; talvez medo ou vergonha de não entendê-los... quem sabe? Assim aconteceu com Rabelais, por exemplo. Após a leitura de *Pantagruel* e *Gargantua*, deliciada com a descoberta, enveredei pelos mestres franceses: Balzac, Maupassant, Stendhal, Daudet. Embrenhei-me na literatura norte-americana lendo Hemingway, Caldwell, Steinbeck, Faulkner. Dos russos já conhecia livros de Dostoievski, de Gorki e de Tolstoi; passei a conhecer Tchekhov, Turgueniev, Gogol. (GATTAI, 2003, p. 110)

6. Nunca fizera idéia do que fosse o dia-a-dia de sofrimento dos prisioneiros num campo de concentração, da força e da tenacidade daquela gente quase morta, lutando até o fim, antes de ler *A Sétima Cruz*, da escritora alemã Anna Seghers, romancista poderosa, dona de seu ofício. Desse romance seria feito um filme americano. (GATTAI, 2003, p. 113)

Pelos excertos citados, percebemos que as narrativas trazem autofigurações, as quais revelam a intimidade da escritora com a literatura. Em criança, incentivada pela irmã Wanda, cultivava o hábito de recitar poesias. Desde menina, iniciou-se na leitura de clássicos universais da literatura, seja infantil ou adulta. Na maturidade, aprofundou o gosto pela leitura e ampliou o repertório, tendo acesso à biblioteca de Jorge Amado. As passagens sugerem que Gattai foi criada em ambiente propício à floração da(s) memória(s), seja pelo hábito de memorizar e declamar poesias na infância – momentos em que já conquistava a simpatia do público –, seja pelo contato com obras que a colocaram diante de outras “realidades” e outras “vivências”, como é o caso da obra da escritora Anna Seghers.

Tais autofigurações parecem justificar a razão pela qual Zélia Gattai se tornou escritora. As percepções de si insinuam certo interesse em demarcar uma origem para o ofício de escritora e constituir autorrepresentação. Embora não se possa flagrar premeditação explícita e consciente nos fragmentos citados, e esse não é o objetivo, podemos inferir que Gattai, em certa medida, assume para si o mérito de ter se tornado escritora e das próprias obras terem sido bem aceitas pelo público leitor, sobretudo *Anarquistas, graças a Deus*. Como sabemos, a autobiografia é um texto carregado de intenções, implícitos e ideologias, o que nos permite fazer certas inferências na condição de leitores. Contudo, se por um lado os excertos sugerem que a autora volta os holofotes para si e justifica o pendor para as letras desde a infância; por outro, deixam entrever que, na fase adulta, o cabedal de leituras foi ampliado por intermédio de Jorge Amado, por ter acesso à biblioteca do escritor. Significa dizer que o processo de construção de autoria se imprime na malha textual, ora mediante o apagamento do nome Amado, ora trazendo-o à luz, ainda que indiretamente. O mesmo ocorrera no processo de elevação do nome de autora, conforme evidenciado no tópico anterior. O penúltimo fragmento citado nesta subseção permite depreender que Jorge Amado também está na base da formação de Zélia Gattai como escritora. A oscilação no modo de configuração das narrativas abre espaço para dupla possibilidade de validação das obras e da autoria: seja pela aceitação do público leitor dado o próprio mérito da obra, seja como resultado da experiência ampliada no convívio com Jorge Amado. Aliás, Amado – vez ou outra – aparece em cena nas figurações de Gattai ao mapear a trajetória de leitura anterior à

fase de escritora. Em *Anarquistas, graças a Deus*, a narradora mostra-se interessada pelas publicações de Jorge Amado, como também pelo autor, desde a juventude, quando não o conhecia e foi apresentada à obra *Cacau* por Oreste Ristori. A história é reforçada em *Um chapéu para viagem*:

1. Foi Oreste Ristori, muitos anos depois, quem me falou pela primeira vez em Jorge Amado. Eu era jovem, andava na ânsia de leituras novas. Ristori era meu conselheiro, sabia das novidades literárias, do que eu devia ler, o que me convinha.

Um belo dia, ele apareceu em minha casa trazendo-me um magro volume, *Cacau*. Emprestou-me o livro com recomendação: o exemplar estava autografado, dedicado a ele e à Mercedes, que tomasse conta e devolvesse logo.

[...]

Interessei-me, fiz-lhe perguntas, quis saber detalhes sobre esse jovem ‘magrinho e inteligente’, tão jovem e já autor de romance. Havia ele escrito outros livros ou aquele era o primeiro? Ainda estava em São Paulo? Ia vê-lo novamente? Achando graça do meu interesse, riu maliciosamente, segurou meu queixo: ‘*Carina mia*, ele já foi embora para o Rio... E quando volta? *Chi lo as?*’. (GATTAI, 2009a, p. 243-244; grifos da autora)

2. Esse meu desejo de encontrar-me com Jorge Amado vinha de muitos anos, desde que lera pela primeira vez um livro seu, *Cacau*, por volta de 1933. O exemplar fora-me emprestado pelo velho amigo de meus pais, Oreste Ristori, o legendário líder anarquista, cuja figura heroica até hoje é recordada em São Paulo. Entusiasmado com o livro e com seu autor, a quem conhecia pessoalmente, o velho Ristori, ao emprestar-me o exemplar, não poupou elogios ao jovem escritor, prevendo-lhe uma bela carreira literária. O velho não era dado a elogios fáceis. Dizia o que pensava. Eu sabia disso, conhecia-o bem e o admirava. Sua opinião sobre Jorge Amado contribuía, pois, para despertar meu interesse pelo romancista. (GATTAI, 2003, p. 21)

Outros trechos de *Um chapéu para viagem* são elucidativos da admiração de Zélia Gattai por Jorge Amado, bem como do interesse pelas obras do escritor:

1. O nome de Jorge Amado, amigo de longa data do casal, era sempre citado nas conversas. Admiradora do romancista, leitora de seus livros, eu esperava ter a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente. (GATTAI, 2003, p. 20)

Um dia, no ano de 1941, ao chegar ao portão da casa de Aparecida, encontrei-a despedindo-se de um rapaz. Ouvi-a desejar-lhe boa viagem mas, discreta, não me detive para falar-lhes; dei apenas um alô, acenando com a mão, e entrei.

O jovem já devia andar longe quando Aparecida contou-me que ‘aquele’ era Jorge Amado. ‘Jorge Amado?’, exclamei, num misto de surpresa e frustração. Não acontecera encontrar-me com ele em outras ocasiões, quando estivera na casa de meus amigos. Punha-lhe os olhos em cima pela primeira vez e perdera a oportunidade de, ao menos, apertar-lhe a mão. (GATTAI,

2003, p. 20-21)

2. Em casa do pintor Clóvis Graciano, chamado por seus amigos simplesmente Mestre, e de sua mulher Aparecida, apelidada Aparecida do Sul ou apenas Sul, como eu a chamo até hoje, para diferenciá-la de Aparecida Mendes de Almeida, vi em 1942, durante a ditadura, quando tudo era proibido, um exemplar da *Vida de Luiz Carlos Prestes, el Caballero de la Esperanza*, recém-saído da Argentina, em língua espanhola. Exemplar conseguido a duras penas pelo Mestre, pois o livro, proibidíssimo, entrava clandestinamente no Brasil, era vendido no câmbio negro e sua posse dava cadeia. Nem me atrevi a pedi-lo emprestado, a fila de candidatos à leitura ia longe. (GATTAI, 2003, p. 21)

3. Macielzinho viajava pelo interior de São Paulo, colocando livros da Editora, controlando as vendas. Fora ele quem conseguira para mim alguns romances de Jorge Amado, escritor ‘amaldiçoado’ pelo DIP. Impossível encontrar exemplares de seus livros para comprar, naqueles tempos de Estado Novo. Queimados em São Paulo e na Bahia, apreendidos em todo o país em novembro de 1937, sua venda estava proibida. Sabendo das possibilidades de Maciel, ‘rato de sebos’, encomendara-lhe os volumes que eu não possuía. Macielzinho tomara nota do meu pedido e os fora trazendo, um a um, em suas repetidas viagens. Assim consegui colocar em minha estante, ao lado de *O País do Carnaval, Suor, Cacau, Jubiabá*, exemplares de *Mar Morto, ABC de Castro Alves* e *Capitães de Areia*, ‘o mais perigoso de todos’.

Ainda uma vez, Macielzinho veio em meu socorro. Foi ele quem me conseguiu, dias depois, um exemplar do livro sobre a vida de Luiz Carlos Prestes. (GATTAI, 2003, p. 23)

4. Ainda um novo romance de Jorge Amado vinha enriquecer minha coleção. Livros de um mundo cheio de interesse, o das plantações de cacau, seus dois últimos romances proporcionavam-me novos conhecimentos, novas emoções¹⁰⁸. (GATTAI, 2003, p. 28)

Nessas passagens, fica explícito que Gattai, além de render tributo ao amor, demonstrando que já tinha admiração pelo escritor baiano mesmo antes de conhecê-lo, era leitora assídua de Jorge Amado; portanto ele também integra a plêiade de escritores que contribuíram para a formação da escritora. Dar visibilidade ao nome Amado, ao que parece, ultrapassa o gesto de homenagem ao autor, embora tal gesto não possa ser minimizado. Ao iluminar o nome Amado nas próprias obras, Zélia Gattai, inevitavelmente, ilumina a si própria no percurso de formação leitora e cola o selo do escritor à própria imagem de escritora. Significa que a trajetória de formação literária da autora, embora independente, segue linha paralela à publicação dos romances e de outras obras de Jorge Amado. Sabemos que, de todo modo, a imagem de Jorge Amado está vinculada a de Zélia Gattai nas memórias da escritora e não seria diferente, em razão de terem vida em comum. No entanto, as remissões

¹⁰⁸ Referência aos romances *São Jorge dos Ilhéus e Terras do sem fim*.

ao escritor e, principalmente às obras, na cena da escritura, sugerem compor a retórica de autofiguração de Zélia Gattai no tocante à construção de autoria.

Por diversa via interpretativa, outros modos de autofiguração sugerem que, para além da “herança leitora” de Amado, vários fatores contribuíram para que Gattai se tornasse escritora e, mais especificamente, desenvolvesse o gosto pela produção de memórias. Uma das razões se explica pelo contato cotidiano, na infância e na fase adulta, com “contadores de causos”: o senhor Ristori (amigo da família Gattai), o senhor Ernesto Gattai (o pai) e dona Eulália (a sogra).

1. Ir à casa de Ristori era programa muito de meu gosto. [...].

Nós gostávamos de ouvir de sua boca episódios das aventuras rocambolescas, por ele vividas. Para mim muito melhores, mais saborosas do que as de Robinson Crusoé.

A melhor de suas histórias, a minha preferida, era a de sua fuga do navio quando o recambiavam para a Itália, para o degredo, em anos distantes.

No meio da noite, burlando a vigilância de seus carcereiros, subiu do porão, deslizando pelo tombadilho. Não havia luar, coisa boa, assim não seria visto; coisa ruim, difícil orientar-se na escuridão. Conseguiu, a custo, divisar ao longe sombra ligeiramente mais escura do que as negras águas daquele mar imenso. Provavelmente, seria terra... Certamente uma ilha perdida em meio ao oceano. A distância que o separava da sombra era grande, mas ele não podia de jeito nenhum vacilar. Aquele não era momento para indecisões nem medo. ‘Mil vezes morrer em liberdade do que apodrecer no cárcere!’

Antes que surgisse alguém, que fosse surpreendido, atirou-se ao mar; não vira, não pudera prever que mais abaixo, suspensos ao navio, havia barcos salva-vidas. O choque violento fraturou-lhe as pernas, dor horrível! A ânsia de liberdade, no entanto, era mais forte do que a dor, superou o sofrimento, ajudou-o a nadar durante toda a noite. Pela manhã foi encontrado sem sentidos, numa praia semideserta, por um nativo que o transportou para a sua choupana. Desse homem, um pescador, recebeu cuidado e abrigo.

Nessa ilha viveu longo tempo. Conseguira salvar-se mais uma vez, seguiria adiante, agora com as pernas irremediavelmente arqueadas, apoiando-se num bordão. (GATTAI, 2009a, p. 242-243)

2. Aproveitei a ocasião para perguntar a papai sobre a tia Hiena. Ele andava muito manso comigo, depois do incidente. Fazia-me as vontades, parecia querer reabilitar-se.

Nos reunimos em volta dele, gostávamos de ouvi-lo contar histórias e casos. Suas narrativas tinham muita graça, prendiam. Soubemos então que vovô, anarquista convicto, resolvera dar esse nome à filha visando mais uma afirmação de seus princípios anticlericais.

Fora ao cartório, lá em Florença, onde a menina havia nascido e onde a família vivia, para registrá-la:

– Que nome quer dar à sua filha? – perguntou novamente:

– Hiena! – declarou o rebelde.

O homem pensou não ter compreendido, perguntou novamente:

– Qual é o nome?

– Hiena! – repetiu o pai da criança, entusiasmado com a reação do tipo; a polêmica desejada estava garantida.

O escrivão ainda tentou dissuadi-lo, não se conformando com tão estapafúrdia decisão:

– Mas, meu senhor! Como pode dar a uma criança inocente o nome de um animal tão repugnante?

– Se o papa pode ser Leão, por que minha filha não pode ser Hiena? – revidou o velho Gattai que, na época, pouco mais tinha que trinta anos de idade.

A menina foi registrada com o nome de Hiena e Hiena ficou sendo até morrer. (GATTAI, 2009a, p. 176-177)

3. As histórias de Lalu eram infundáveis, e ao repeti-las, esquecida de que já as havia contado, introduzia elementos novos, lances palpantes, na intenção certamente de provocar suspense. Isso, no entanto, jamais acontecia quando narrava o nascimento dos filhos. Compenetrada, mantinha-se fiel aos detalhes principais – acrescentando, quando muito, alguns floreios –, ao contar como os havia trazido ao mundo. No essencial essas histórias não sofriam grandes modificações. Lalu caía em contradições, como geralmente acontecia. (GATTAI, 2003, p. 163)

As histórias contadas por Ristori e dona Lalu – recuperadas pela autora – são ilustrativas do processo de configuração das memórias e podem ser comparadas ao procedimento mnemônico adotado por Zélia Gattai no tocante à construção das autofigurações. A narradora dá a entender que o relato de Ristori carrega certa dose de fabulação, o que permite parelhá-lo, indireta e ironicamente, com a ficção de Defoe, em *Robinson Crusoe*. Depreendemos de tal fato que a recuperação das memórias, ainda que esteja presa a acontecimentos reais, por vezes, assume ares de fabulação. Assim sugerem se dispor as autofigurações de autoria de Zélia Gattai. A partir do viés das memórias, Gattai recupera cenas do vivido e constrói fabulações sobre si, mediante as quais é possível vislumbrar a construção do perfil de autora. No trecho referente ao comentário da narradora acerca dos “causos” contados por dona Eulália, evidencia-se que a memória é cheia de artifícios. Portanto, é passível de repetição, invenção, suspense. Assim também se mostram as autofigurações de Gattai, construídas pelo mesmo viés. Por mais que estejam assentadas em dados autobiográficos, assumem – frisamos – ares de fabulação, na medida em que são passíveis de repetições, supressões, angulações, segundo a imagem de autora que se quer apresentar aos leitores.

A ideia, portanto, de que o escritor, na solidão e no isolamento do seu local de trabalho, deixa desvelar-se à medida que com o auxílio da pena vai tecendo sua própria história é uma ilusão. Além do fato de que o autobiógrafo seleciona os acontecimentos de sua vida de acordo com a representação que deseja projetar de si mesmo, o passado, conforme Jürgen Straub (2009), é um produto continuamente inacabado e, portanto, pode ser

reconstruído tendo em vista não apenas as experiências do presente e as expectativas em relação ao futuro, como também o surgimento de novas ideias, a assimilação de novas normas e a ampliação do vocabulário. A reconstrução contínua do passado deve-se ao fato de que a memória, assim como afirma Helmut Galle (2006), não é um depósito de armazenamento de informações ou percepções. (SILVA, [s.d.], p. 5)

Isto posto, inferimos que a imagem de autora construída nas automemoriografias busca no passado meios de concretizar expectativas em relação ao futuro das obras. Significa dizer que as autofigurações foram projetadas tendo em vista as expectativas da escritora em relação ao público que possivelmente teria acesso aos escritos. Deste modo, como negar que as memórias autobiográficas sejam impulsionadas pela intenção ou, pelo menos, por determinada motivação de escrita? Se não podemos obter uma intenção clara, e não é esse o caso, a escrita, pelo menos, permite depreender intenções subliminares, tendo em vista que o texto deixa pistas de interpretação para o leitor, mas é óbvio que o sentido se completa na leitura, processando-se em cadeia interativa entre autor, texto e leitor. Toda obra que se produz, de algum modo, busca concretizar a intenção de conquistar a adesão da recepção e, acreditamos, não seria diferente com Zélia Gattai. Além do mais, o escritor que se propõe a escrever a própria biografia normalmente deixa mostras no texto de fatos que contribuíram para que ele se tornasse autor; assim o faz Gattai.

No perfil delineado por Zélia Gattai, fica implícito outro fator que contribuiu para que se tornasse escritora: a herança familiar. A narrativa de *Anarquistas, graças a Deus* evidencia que ela cresceu em ambiente favorável à prática de leitura cotidiana. Os pais não tiveram muito estudo, mas eram auto-didatas. O pai, Ernesto, lia os jornais todos os dias e a mãe, dona Angelina, promovia serões às tardes para a leitura de romances. Quando crescida, Zélia Gattai assumiu a tarefa de ler o jornal para o pai, estando este impossibilitado de fazê-lo; e romances para a mãe e as vizinhas.

1. Todas as manhãs, depois do café, papai lia em primeira mão *O Estado de S. Paulo*, único diário comprado em casa. Fazia-o de pé, o jornal aberto sobre a mesa, as mãos apoiando o corpo, meio debruçado sobre as folhas. Ficava um tempão, mergulhado nos artigos políticos, inteirando-se dos acontecimentos do mundo através dos telegramas do noticiário matutino. Seu Ernesto lia corretamente, porém devagar, palavra por palavra. Escrevia também lentamente, mas sua caligrafia era boa, cheia de personalidade. Tivera apenas alguns meses de escola, o suficiente para aprender o alfabeto e as quatro operações. O resto, tudo o que sabia, resultava de esforço próprio, da vontade de aprender. (GATTAI, 2009a, p. 54)

2. À tarde, não havendo outros compromissos, dona Angelina reunia em casa algumas vizinhas interessadas em romances de folhetim. Aproveitavam a

ocasião para fazer tricô e crochê, enquanto ouviam a leitura dos fascículos novos. Encarregadas da leitura, as filhas mais velhas de dona Angelina sabiam como ninguém dar ênfase às frases no momento preciso. Quatro fascículos eram comprados por semana e as duas jovens se revezavam: dois para cada uma. (GATTAI, 2009a, p. 130)

A leitura de *Um chapéu para viagem* permite entrever que Zélia Gattai era bem relacionada. Tomara contato e conhecera intelectuais influentes, antes mesmo de se tornar escritora e de conhecer Jorge Amado.

As visitas aos Mendes de Almeida significavam muito para mim, moça simples, de família modesta; penetrava no mundo da cultura, num ambiente de intelectuais renomados. Encontrava, naquela casa do Paraíso, paz e calor humano. Lá conheci Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Oswald de Andrade, os mestres do Modernismo, tornei-me amiga de escritores e artistas, que eu admirava à distância, como se fossem seres de outros planetas. Ao contrário, eram gente simples, de carne e osso, com suas virtudes, suas manhas e suas fraquezas. Entre os mais assíduos encontravam-se Rubem Braga, cujas crônicas me encantavam, um rapaz quase tímido, enrustido, tranquilo, e Zora Seljan, naquela época sua mulher, jovem bonita, campeã nos jogos comandados por Paulo Mendes, os dois muito meus amigos. Vindo do Rio ou do estrangeiro, Vinicius de Moraes aparecia vez ou outra com sua poesia e seu charme. Tornamo-nos amigos fraternos para toda a vida. (GATTAI, 2003, p. 19)

Como podemos constatar, a retórica de autotransfiguração de Zélia Gattai inclina-se à busca de consolidação de um pertencimento literário. No gesto autobiográfico, podemos ver que Gattai procura projetar-se na condição de autora, apresentando um rosto e/ou imprimindo uma assinatura, gesto natural dos iniciados na carreira de escritor, ainda mais se se propõem a escrever a autobiografia. Para tanto, Gattai elege algumas tramas que se põem no caminho da consagração. Constrói e torna pública *performance* de autora, criando auto-imagem a partir do que escreve. Quem é então a autora que se apresenta nas narrativas? Por um ângulo de mirada, é um sujeito que reclama voz para autenticar os próprios escritos, ocultando a imagem de Amado no caminho da consagração. Por outro prisma, é alguém que conclama a presença do escritor baiano para demarcar parte da “herança leitora” e validar a inserção no meio literário. Temos diante de nós duplo jogo de representação. Significa que o sujeito da escrita de si não é único, indivisível, como está proposto no projeto de estabelecimento do pacto autobiográfico de Zélia Gattai. Desse modo, a autoria não pode ser concebida como um todo unificado quanto à coerência na relação com a obra. Devemos entendê-la não nas coerências, mas nas ambiguidades, no jogo das representações; como resistência à uniformidade do desenho por vezes traçado nas malhas do texto. Diante das urdiduras de escrita aqui expostas,

como não vislumbrar o “retorno do autor” marcado pelo gesto de assinatura? O autor (no caso, a autora) não é apenas a figura de papel; está nas franjas, nas arestas, presente-ausente; está dentro e fora do texto.

Antes de concluirmos a discussão proposta para este tópico, é válido destacar que, nas demais obras estudadas, isto é, *Senhora dona do baile* e *Jardim de Inverno*, não ocorre mais o “retorno do autor” enquanto possibilidade de autofiguração de autoria. Talvez isso se explique pelo fato de que a única obra destinada a autobiografar-se, com exclusividade, é *Anarquistas, graças a Deus*. As demais dividem espaço entre a escrita de si e a escrita do outro, sendo este Jorge Amado, também objeto das memóriografias de Gattai. Perguntamos então: por que em *Um chapéu para viagem*, que compõe autobiografia e biografia entrelaçadas, ainda apresenta autofigurações de autoria? Provavelmente, porque ainda se trata da segunda obra e, no início da carreira, é natural a preocupação em afirmar a autoria, muito embora o livro de estreia tenha galgado êxito entre a recepção e angariado muitos prêmios, conforme demonstrado no primeiro capítulo.

Se a primeira publicação já foi bem sucedida, nos perguntamos por que se preocupar em validar a autoria no segundo livro, *Um chapéu para viagem*? Talvez para dissipar comentários de que a autora só tenha conquistado êxito e ganhado visibilidade por ser esposa de escritor renomado, conforme explicitado. No entanto, a autora busca omitir determinada possibilidade de leitura que ela própria deixa subentendida nas memóriografias, ao voltar os holofotes para o nome de Amado.

Salientamos, porém, que o investimento na produção de autoria não é tão enfático quanto nas obras amadianas. Sem negar a preocupação com o ‘eu’ nesses textos, entendemos que a finalidade primária da escrita não seja tecer autobiografia – a exceção de *Anarquistas, graças a Deus* – mesmo que a autobiografia seja um dos efeitos da recuperação das memórias. Por questão de recorte temático, tal fato não será alvo de discussão deste capítulo.

5.2 A MÍSTICA DO NOME AMADO

Nossa identidade se constitui em torno de um nome e de um afã de muitos homens de se fazer famoso, além de dotar de estrutura argumental suas vidas, converter-se em signo de ascensão e logro social.
(MANUEL ALBERCA)

Na abertura do ensaio intitulado *A traição autobiográfica*, Eneida Maria de Souza (2011) faz a seguinte declaração acerca de Sartre:

Recusar o prêmio Nobel de Literatura, após a publicação, em 1964, de *As palavras*, foi a resposta de Jean-Paul Sartre ao risco de se deixar converter em instituição, em ‘estátua de si mesmo’ ou de se tornar ‘patrimônio nacional’. (SOUZA, 2011, p. 69)

Se comparada a postura de Sartre a inúmeras declarações de Jorge Amado em *Navegação de cabotagem*, podemos alegar que o escritor baiano também é avesso a homenagens, honrarias e comemorações – sejam as rendidas a ele ou a outros intelectuais –, pois, conforme as palavras do narrador-autor: “Um escritor que se preza não escreve para obter prêmios e, sim, para se comunicar, dizer e refletir, considerar, compreender, recriar a vida, servir ao homem” (AMADO, 1992, p. 202). Ou ainda: “avesso às sessões de gala fujo às solenidades, mal-educado não compareço à posse dos confrades” (AMADO, 1992, p. 521). Mais esta:

Não me digas que se acerca a hora das comemorações, não me tentam, não vejo porque o estardalhaço dos oitenta anos, quero sossego e paz, a carga dos mortos que carregamos no cangote pesa e cansa, nossos mortos, homens e bichos, não faço distinção. Porque comemorar oitenta anos? – não repitas que são oitenta primaveras, aí são invernos, as palavras não curam o reumatismo. Vamos desacomodar o foguetório, guardar o fogo de artifício, a missa campal das ursulinas, a festa do axé no terreiro do Afonjá [...] (sic). (AMADO, 1992, p. 634)

Pragmaticamente, observamos que, nas memórias autobiográficas de Jorge Amado, por trás do discurso “não me ufano” e avesso aos “salamaleques” em sua homenagem, há um impulso de converter-se em “instituição”, em “estátua de si mesmo”, em “patrimônio nacional” e imaterial da humanidade. Tal esforço põe abaixo a construção da imagem que nega o culto da personalidade, cuja bandeira é levantada tão veementemente em *Navegação de cabotagem*. Necessário ponderar que “[a] escrita literária tem a liberdade de engendrar autobiografias falsas” (SOUZA, 2011, p. 72). Na verdade, o segundo livro de memórias de Amado traz uma escrita que se vira do avesso: contradiz o dito e não diz o que quer dizer. Exemplificam perfeitamente o ato de escritura mencionado nas passagens a seguir: “Meu nome, hein! Falado para o Nobel, discutido, navego em mar de rosas, a citação deixa-me regalado mesmo se os suecos me passam para trás: nunca me imaginei candidato ao Nobel”. (AMADO, 1992, p. 105; grifo nosso)

Se Arthur Lundqvist se opõe a meu nome nas discussões do Nobel devido ao fracasso da candidatura de Sibeliu, não lhe tiro a razão. Se porém me nega

pão e água por lhe parecer de baixa extração os romances que escrevo, a razão lhe sobra. Não escrevo para ganhar prêmios, outros vos me inspiram e me ordenam, não receber o Nobel não me aflige, nunca pensei merecê-lo, conheço meus limites melhor do que qualquer dos críticos que desancam meus livros. Ao demais opino ser um infeliz o escritor que trabalha e cria em função de prêmios e honrarias, mesmo quando o prêmio é porreta, a grana supimpa e o candidato a candidato é merecedor: se rebaixa, faz pequeno, desmerece sua criação. (AMADO, 1992, p. 634)

Começando pela segunda citação, entendemos que ao afirmar que não escreve para ser coroado com o prêmio Nobel, por exemplo, Jorge Amado contradiz a declaração anterior segundo a qual se sente rejubilado por ser citado como um possível candidato para receber o Nobel. Ao concordar, no segundo fragmento, que não é digno de recebê-lo ou que o conjunto da obra não faz jus ao título, omite que ficaria feliz em ser congratulado com um prêmio dessa monta, ou seja, não expressa o que “quer dizer”, mas, nas entrelinhas do discurso, deixa escapar certo ressentimento por não ter sido escolhido. Se, no primeiro caso, o autor mostra-se envaidecido com a, ainda que remota, possibilidade de ser laureado com um prêmio tão importante, no segundo, o autor faz pouco caso das honrarias. Nessa amostra, vemos encenado um “jogo de intenções” em que se contrapõe dupla possibilidade de autificação.

Mas, por certo, o que depreendemos das “bem traçadas” linhas de *O menino grapiúna* e *Navegação de cabotagem* é o gesto de exaltação do nome próprio. No entendimento de Manuel Alberca (2007), “[...] o nome não é uma simples etiqueta senão o que está intimamente ligado à construção de nossa própria personalidade, individual, familiar e social” (ALBERCA, 2007, p. 68). Concordamos em parte com a citação, ao considerar que, por meio das duas obras, Jorge Amado delinea a auto-imagem, estabelecendo laços entre o individual, o familiar e o social. No primeiro livro de memórias, estabelece linhagens e escava genealogias que se firmam como marco fundador e formador da identidade do “menino grapiúna”, e também justifica o pendor pelas letras, especialmente pela arte de contar histórias. No segundo livro, Amado segue delineando o “autorretrato” – por enquadramento de cena – e construindo o painel que descreve como se tornara escritor: os rituais de escrita, os insumos que adubam a obra romanesca, a influência da família, o círculo de sociabilidade que o inseriu e o consagrou no mundo literário. Mediante tais expedientes, o escritor se auto-consagra ainda mais e firma uma assinatura que lhe é marca registrada, reconhecida pelo prestígio galgado ao longo da carreira. Por essa percepção, alegamos que, ao contrário do exposto por Alberca (2007), o nome não é “simples etiqueta”; é sim uma etiqueta potente, promotora de *marketing* pessoal. Ainda que contraditoriamente, é o próprio Alberca quem

afirma que a exaltação do nome concorre para “[...] afirmar a individualidade na etiqueta ou convertê-la em uma marca” (ALBERCA, 2007, p. 38).

Como postula Eneida Maria de Souza (2011), “O escritor adulto, ao escrever a sua vida, engendra a si próprio” (SOUZA, 2011, p. 72). É isso que observamos na construção das automemoriografias amadianas em *Navegação de cabotagem*. A obra registra a profusão de homenagens que foram rendidas a Amado, as traduções dos romances para outras línguas, os rituais de consagração ao escritor. Essas são apenas uma pequena amostra: “[...] o governo da França, em ato assinado pelo Presidente François Mitterrand, vem de me condecorar com a Legião de Honra, no grau de Comendador” (AMADO, 1992, p. 83). “Aragon fez traduzir e publicar dois livros meus. *Seara Vermelha*, antes da edição em livro saiu em *Lettres Françaises* com xilogravuras de Scliar, para o desconhecido escritor brasileiro, que eu era, uma glória” (AMADO, 1992, p. 101; grifo do autor).

Completo cinqüenta anos de livro publicado, em meio ao festival comemorativo posto de pé por João Agripino Dória – força da natureza, amigo devotado e perigoso: você se descuida ele organiza um programa de homenagens –, companhia paulista de teatro remonta adaptação argentina de *Dona Flor e seus dois Maridos*, eu a vira dois anos antes em La Plata, a história de dona Flor em ritmo de tango. (AMADO, 1992, p. 195; grifo do autor)

No intuito de refletir um pouco mais sobre o projeto de autorrepresentação e, em decorrência dele, a construção da autoimagem de Jorge Amado, citamos aqui afirmação de Manuel Alberca (2007): “Nossa identidade se constitui em torno de um nome e de um afã de muitos homens de se fazer famoso, além de dotar de estrutura argumental suas vidas, converter-se em signo de ascensão e logro social” (ALBERCA, 2007, p. 68). Transportando essas considerações para o contexto das memórias de Jorge Amado, consideramos que, ao publicar *O menino grapiúna e Navegação de cabotagem*, o autor já era famoso. No entanto, o projeto de construção identitária levado a cabo nas referidas obras constitui-se em torno do nome próprio e, por meio dela, da manutenção de um *status* de celebridade. Tal projeto é dotado também de uma estrutura argumental coerente e coesa que sustenta uma aura para o autor e respectiva obra. Logo, na escrita amadiana, vemos estampado o “caráter mitômano do autor”¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Expressão tomada de empréstimo a Manuel Alberca (2007).

5.2.1 Autofigurações Amadianas: em resposta aos críticos

*Minha criação romanesca decorre da intimidade, da cumplicidade com o povo.
Aprendi com o povo e com a vida, sou um escritor e não um literato,
em verdade sou um obá – em língua iorubá da Bahia obá significa ministro,
velho, sábio: sábio da sabedoria do povo.
(JORGE AMADO)*

*Onde quer que eu chegue, nas comarcas do mundo, províncias e metrópoles,
vilarejos, encontro mesa posta e escuto uma palavra amiga.
Alguém me diz: li teu livro, companheiro, ri e chorei, me comovi.
Tereza Batista mudou minha vida,
Pedro Arcanjo me ensinou o pensamento livre, a pensar por minha cabeça,
aprendi com Quincas a não ser o outro e, sim, eu próprio,
com o comandante Vasco Moscoso de Aragão
troquei o medíocre pelo sonho, aprendi o amor com Gabriela
e dona Flor dele me deu a medida exata: mais poderoso do que a morte.
És escritor porque eu existo, teu leitor: chorei e ri, me emocionei ao ler teu livro.
Onde quer que eu chegue tenho mesa posta e alguém me diz uma palavra amiga.
Esse o prêmio, a razão, o compromisso.
(JORGE AMADO)*

As autofigurações de Amado, destacadas nas epígrafes, denotam a linhagem de escrita à qual o autor se filia, bem como a fama conquistada junto ao público leitor. Não é novidade que, à época da publicação de *O menino grapiúna* (1982) e de *Navegação de cabotagem* (1992), a literatura do escritor baiano já tenha viajado o mundo e visitado vários espaços de circulação – televisão, cinema, teatro, história em quadrinhos.¹¹⁰

¹¹⁰ Um passeio pela cronologia do autor confirma o vasto número de publicações, a visibilidade e o sucesso das respectivas obras publicadas. Um ano após vir a lume, o primeiro livro – *O país do carnaval* – é reeditado. Tamanho é o sucesso de *Cacau* que, com apenas um mês, se esgota e faz-se nova tiragem. Após dois anos, a segunda obra é traduzida para o espanhol e publicada em Buenos Aires. Nesta mesma ocasião, em 1935, *Cacau e Suor* são lançados em Moscou e o autor publica o quarto romance, *Jubiabá*. No ano seguinte, *Mar Morto* é contemplado com o Prêmio Graça Aranha, pela Academia Brasileira de Letras. Em 1937, porém, os livros, considerados subversivos, são queimados em praça pública, mas durante todo o tempo de interdição a que as obras foram submetidas pelo regime militar, não deixavam de ser lidas clandestinamente no Brasil e traduzidas para outros idiomas. Em 1938, *Suor* é traduzido para o inglês e *Jubiabá* para o francês. Em 1942, o escritor publica em Buenos Aires *A vida de Luís Carlos Prestes*, rebatizado no Brasil, em 1945, por *O cavaleiro da esperança*. Após seis anos de censura e proibição da circulação dos seus livros, em 1943, é publicado *Terras do sem fim* e, no ano seguinte, *São Jorge dos Ilhéus*; em 1945, *Bahia de todos os santos*. No ano de 1946, o autor lança *Seara vermelha* e, em 1947, *O amor de Castro Alves* e escreve *O gato Malhado e a andorinha Sinhá*. Um ano depois, a Atlântida promove a adaptação cinematográfica de *Terras do sem fim*, que passa a circular no cinema brasileiro com o título de *Terras violentas*. No ano de 1951, é publicado *O mundo da paz*, tendo o autor sofrido processo pelo suposto conteúdo subversivo da obra. Ainda assim, em 1956, a obra chega à quinta edição. Em 1954, é lançado em três volumes o romance *Os subterrâneos da liberdade*. Em 1957, a obra amadiana segue o curso; *Terras do sem fim* é convertido para a linguagem dos quadrinhos e o cineasta italiano Carlo Ponti compra os direitos de *Mar Morto*, no entanto o projeto cinematográfico é abortado. *Gabriela* ganha vários prêmios em 1959 e alcança a marca dos cem mil livros vendidos. Em 1961, a obra é adaptada para a TV Tupi e a Metro Golswin Mayer compra os direitos de adaptação para o cinema. Neste mesmo ano, sai *Os velhos marinheiros* e a revista francesa *Les Temps Modernes* publica a tradução de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. No ano de 1964, é a vez do lançamento de *Os pastores da noite*. O autor participa de sessões de autógrafos em Portugal e em Salvador em 1966. Na Bahia, lança pela Civilização Brasileira *Dona Flor e seus*

Em sua longa trajetória literária, Jorge Amado disseminou suas inúmeras narrativas através de diferentes canais e estratégias diversas, resultando em uma complexa rede de recepção, a qual promove a publicação e reedições de suas obras e as mantém em circulação permanente. (SILVA, 2006, p. 136)

Jorge Amado produziu vasta obra em ritmo quase ininterrupto e, por meio delas, tornou a literatura brasileira conhecida no cenário mundial. À época da publicação do segundo livro de memórias – *Navegação de cabotagem* (1992) – Amado já havia se tornado o escritor brasileiro mais popular e mais vendido em todo o mundo, tendo os romances traduzidos para vários idiomas. “Atraído pelos personagens dos livros de Jorge, estrangeiros famosos acorriam a esta cidade de Salvador, como: o grego George Moustaki, o americano Harry Belafone, o francês Marcel Camus, o alemão Karl Hansen e o polonês Roman Polanski” (MELO FILHO, 2013, p. 144). “Seus livros atravessaram oceanos e continentes, chegando às portas e ao vestíbulo da Academia de Estocolmo, que, por muito pouco, não o laureou com o Prêmio Nobel de Literatura” (MELO FILHO, 2013, p. 145). Era também expressiva a popularidade do autor junto aos leitores e produtores de arte brasileiros – diretores de filmes e novelas, dramaturgos, roteiristas. Inúmeras são as autofigurações de Amado, registradas em *Navegação de cabotagem*, que confirmam a receptividade positiva desfrutada pelo autor como resultado da circulação das próprias obras, não só no país como no estrangeiro: 1. “No terraço do bar alguns amigos se encontram para beber comigo, conversar, saudar o camarada brasileiro, escritor bem-visto pelos leitores, as traduções de *Jubiabá* e de *Terras do Sem Fim* obtêm sucesso”. (AMADO, 1992, p. 29-39; grifos do autor)

2. *Pierre Fatumbi Ojuobá Verger veio para a Bahia porque leu a tradução francesa de Jubiabá, ou seja, Bahia de Tour les Saints.*

dois maridos e, conforme estimativas da editora, o autor chega à marca de mil autógrafos concedidos. Em 1969, Amado publica *Tenda dos milagres* com tiragem de setenta e cinco mil exemplares. Um ano após, estreia o filme *Capitães de areia*, adaptação americana do romance do autor. Em 1972, ocorre a publicação de *Tereza Batista cansada de guerra*. Marcel Camus promove, em 1975, a adaptação cinematográfica de *Os pastores da noite* que é lançado na França com o título de *Otalia da Bahia*; a Rede Globo leva mais uma vez ao ar a novela *Gabriela*. No ano seguinte, o autor publica *O gato Malhado e a andorinha Sinhá* e ocorre a estreia nos cinemas brasileiros de *Dona Flor e seus dois maridos* em 1976, batendo recorde de bilheteria. Em 1977, lança *Tieta do Agreste*; *Tenda dos milagres* vai aos cinemas na adaptação de Nelson Pereira dos Santos. Glauber Rocha produz, em 1978, documentário sobre a obra de Jorge Amado. Em 1979, Amado publica *Farda, fardão, camisola de dormir*. Em 1980, a Revista *Vogue* publica *O menino grapiúna*, republicado no ano seguinte e, outra vez, em 1982, desta feita em edição para o grande público. Vai ao ar, ainda em 1981, a novela *Terras do sem fim*, adaptação da obra homônima do autor. Estreia o filme *Gabriela* em 1983. *Tocaia grande* e *A bola e o goleiro* são lançados em 1984. *Tenda dos Milagres* se converte em minissérie e é levada ao ar pela Rede Globo em 1985. Dois anos depois, é lançado o filme *Jubiabá*. Em 1988, estreia peça teatral inspirada na obra *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* e o romance *O sumiço da santa* é lançado. Estreia na Rede Globo a novela *Tieta* em 1989 e na TV Bandeirantes a minissérie *Capitães de Areia*. Em 1992, o autor publica *Navegação de cabotagem*.

*Nascido em Buenos Aires de pai italiano e andejo e de mãe brasileira, Hector Julio Paride de Bernabó – nome demais para um artista, bom nome para cantor de tango: Julio de Bernabó, el Bandoleon Divino, para Cafifa: Hector Paride, el Papito, ele o abandonou pelo de Carybé –, andou por ceca e meca buscando a pátria, pintou o bode no planalto andino, atravessou os pampas a cavalo envergando poncho vermelho e barrete frígio para engabelar Nancy – e a engabelou –, um dia leu **Jubiabá** em tradução argentina, embarcou para a Bahia (sic). (AMADO, 1992, p. 98; grifos do autor)*

3. No dia seguinte, em página nobre, clichê em duas (ou três?) colunas, o *Estadão* noticiava a realização da tarde de autógrafos, dava conta da presença na livraria de Júlio de Mesquita Filho em busca de autógrafo em exemplar do *Tenda dos Milagres*, novo sucesso do romancista etcetera e tal, elogios a granel, a maior propaganda para o livro. Melhor ainda a prova de consideração, incrível. No Rio, José Olympio olhava a foto, não acreditava no que seus olhos viam. (AMADO, 1992, p. 253; grifos do autor)

4. A apuração final considerou os dez autores mais votados e de cada um deles o livro com maior número de sufrágios, se tivesse considerado os dez livros teriam entrado na relação dois romances de Machado, *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Se não me falha a memória os dez mais foram – não estão em ordem de votação, já não a relembro: *Dom Casmurro*, *Iracema*, de Alencar, *Memórias de um Sargento de Milícias*, o de Manuel Antônio de Almeida, *O Cortiço*, de Aluísio, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, *Angústia*, de Graciliano, *Bangüê*, de Zé Lins, *Caminhos Cruzados*, de Érico, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Jubiabá*, de minha autoria – vale lembrar que o concurso ocorreu em 1939. (AMADO, 1992, p. 346; grifos do autor)

Apesar de tamanha notoriedade, os romances de Jorge Amado dividiam a arena crítica. Desse modo, nem sempre encontraram terreno fértil face à recepção dos críticos-leitores, sobretudo no Brasil.

Poucas vezes, na cena literária do país, viram-se tantos questionamentos a um escritor, tanto fervor da crítica que acatava um livro ou um conjunto de sua obra, lado a lado com tantos outros críticos, também fervorosos, que a desmereciam e olhavam com desconfiança para a obra de um escritor. Se nos debruçarmos sobre o estudo da crítica, acompanhando a trajetória de Amado e de suas publicações, salta a nossos olhos a trajetória atribulada de Jorge Amado e de sua produção, desde o início, desde 1930, até meados dos oitenta. (ALVES, 2006, p. 99)

A arena literária estava repleta de vozes que se combatiam, se digladiavam ou se irmanavam, embora o poder de avaliação pendesse mais para aqueles críticos que faziam as mais variadas restrições ao texto do escritor baiano. Portanto, a crítica, que não foi unânime com relação aos textos produzidos e classificados como da chamada primeira fase, piorava ainda mais na chamada segunda fase, aquela em que muitos afirmavam ter o autor controlado seu instrumento de trabalho. (ALVES, 2006, p. 101)

Registros colhidos em notícias, ensaios e compêndios de historiografia literária mediante pesquisa criteriosa realizada por Ivya Alves (2006, 2007, 2013) revelam que a crítica literária só passa a ser mais generosa com as obras de Jorge Amado a partir dos anos 90. Conforme atesta Alves (2007):

Em um exame superficial em periódicos e projetos executados, verifica-se existir mais de 250 estudiosos envolvidos ou que já se envolveram com a produção e a recepção crítica do autor nos últimos dez anos. Pode-se assegurar que tais estudos, em sua pluralidade de interpretações, procuram explorar novas ligações, consolidando o salto de qualidade que assume a crítica literária ao examinar mais verticalmente a produção de Amado. (ALVES, 2007, p. 132)

A crítica construída na década de 1990, que redireciona o olhar para as obras de Amado, é proveniente da Academia e, como informa Alves (2006), está distribuída no formato de teses, dissertações, projetos, artigos e ensaios publicados em revistas e anais de eventos literários. Na opinião de Alves (2006), trata-se de um espaço de recepção e de formação do leitor menos imediatista que oferece a melhor e mais ponderada crítica sobre Amado.

Alguns fatores concorreram para que os estudos críticos produzidos no contexto dos anos de 1990 redirecionassem o olhar e apresentassem avaliações mais atentas ao projeto de escritura de Jorge Amado. As teorias contemporâneas, como por exemplo, a entrada em cena das leituras de Bakhtin, segundo Alves (2007), abriram novos nexos para a interpretação das obras amadianas. Além disso, a pesquisadora explica que certas dicotomias estabelecidas pela modernidade foram diluídas: as fronteiras entre o alto e o baixo, o universal e o local, o eterno e o cotidiano.

No início dos anos oitenta, começam a aparecer mais intensamente as questões relativas ao colonialismo, a modernidade e sua repercussão nos países colonizados, bem como emergem com força as teorias sobre negritude, criouldade e a discussão entre o estado, instituições, sociedade e práticas sociais. O estudo dos contextos culturais, os tipos de subalternidade e construções discursivas e instituições da Modernidade, provenientes das metrópoles, e como são apropriados pelos países colonizados (subalternos) constroem várias categorias com as quais agora operamos. A categoria da resistência de culturas híbridas, entre outras, que aqui nos interessa vai conduzir antropólogos e críticos literários mais afeitos aos procedimentos da análise do contexto cultural a levar em conta textos que foram deixados à margem ou que, por algum motivo, não se ‘encaixaram’ de maneira ‘coerente’, no modelo da modernidade. A emergência de outras categorias, como a paródia, também obrigaram a reavaliar certos textos e mesmo a fazê-los deslizar para o centro de estudos, agora, como expressões culturais de um

determinado contexto, não importando se provenientes da alta literatura ou expressões provenientes do povo. É nessa confluência que vai ter uma nova releitura o segundo momento da produção de Amado. (ALVES, 2006, p. 114-115)

Como o arcabouço teórico que propicia um olhar mais generoso para a obra amadiana está situado em período muito próximo ou posterior à publicação de *O menino grapiúna* e *Navegação de cabotagem* – espaços de memoriografias onde Jorge Amado constrói autofigurações de autor –, interessa-nos focar nos contextos de produção crítica em que predominam categorias de análise estética e operadores teóricos resistentes aos modos de construção da prosa romanesca amadiana. Procedemos, assim, à reconstituição de determinados pontos da crítica que se colocam na contramão do caminho de consagração do autor entre as décadas de 1930 e 1980. Intentamos analisar como a crítica e o objeto de estudo foram se conformando na construção do perfil literário de Amado. Cabe então dispormos as imagens de autor veiculadas pelo rodapé e pela Academia¹¹¹ sobre Jorge Amado para depois evidenciarmos como o escritor ressignifica tais imagens nas escritas de si.

Na primeira metade do século XX, a escritura de Jorge Amado foi submetida à crítica dos colunistas de rodapé, que constituía a voz autorizada até então, os quais consideravam “de menor valia a recuperação do esquema de narrativa muito próximo da oralidade, documentado pela grande maioria dos escritores nordestinos de trinta” (ALVES, 2006, p. 105). Os críticos de jornais da época, em maioria advogados ou amantes das letras, sem formação especializada, conforme aponta Alves (2013), pautavam as avaliações da obra amadiana com base em impressões pessoais de leitura e critérios sustentados em pilares como eruditismo e correção da linguagem. A avaliação judicativa era balizada por paradigmas metropolitanos ocidentais voltados para a defesa do “bom gosto e bem escrever” (ALVES, 2013, p. 109). Dentro desses parâmetros, as obras de Amado eram avaliadas como tendo sérios problemas narrativos.

No entendimento de Alves (2007), as condições de produção de cada época permitem entrever que não houve “má vontade” por parte da crítica na análise das obras de Jorge Amado, sobretudo na década de 1930. A autora justifica que, à época, o olhar enviesado para a literatura amadiana se deve ao fato de que os valores exaltados pela geração de 1930, à qual se filia Amado, vão de encontro à bandeira levantada pelo projeto modernista dos escritores

¹¹¹ Ressalvamos que até a década de 1940, a crítica literária era exercida no espaço dos jornais por colunistas que, até então, por serem portadores de discurso autorizado, exerciam influência sobre a recepção das obras e respectivas análises que eram empreendidas naquele espaço. A partir da década de 1950, a crítica desloca-se para o espaço universitário e, assim, passa a ser exercida por teóricos com formação na área de Letras, sendo destinada a um público restrito e especializado.

sulistas uma década antes. Ou seja: “[...] em plena Modernidade, quando escritores e críticos do centro do poder do país desejavam apagar as ‘marcas’ do atraso brasileiro, a escolha de Amado, ao se fixar nas vozes marginais, não seria bem vista” (ALVES, 2007, p. 116). Assim, as representações do Nordeste construídas pelos escritores de 1930, dentre eles Jorge Amado, eram consideradas antiquadas e iam de encontro à construção de uma brasilidade literária voltada para o progresso e à modernização. Por essa via de raciocínio, a recusa em aceitar os romances amadianos advém da concepção hegemônica do centro de poder e difusão de cultura, que almeja sustentar uma literatura homogênea, delineando o suposto “caráter brasileiro e moderno”, conforme apontam os estudos de Alves (2007). A literatura amadiana, ambientada nos anos de 1930, faz frente às “hostes futuristas” e ao projeto de construção da identidade nacional levantados pelos escritores do sul da primeira geração modernista, dentre eles Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Cabe lembrar que, no final dos anos 20 e início dos anos 30 do século XX, o escritor baiano integra a Academia dos Rebeldes, ou melhor, antiacademia, cuja frente literária se volta, conforme descrito por Cid Seixas (2010), para “[...] a aliciação ou o engajamento com formas e fundos populares calcados no sentimento telúrico e no compromisso identitário para com os valores da cultura nacional, ou até mesmo localista; aí, a sua linha tangencial adversa à essência do modernismo de 22” (SEIXAS, 2010, s.p.).

Alves (2006) assim também avalia a incompreensão da crítica para com a ficção amadiana:

Creio mesmo que a indignação ou a falta de preparo das elites do Sul do país em ter que ler por fora de uma homogeneidade moderna, por fora de uma organização capitalista burguesa um país tão extenso e historicamente tão diverso implicou em avaliações comprometidas, pois não foi percebida a grande fratura existente entre, pelo menos, duas comunidades culturais, como o Sul e o Nordeste, para não falar de outras tão gritantes como as duas. (ALVES, 2006, p. 113)

A preocupação dos críticos dos anos 30 e 40 em seguir modelos/paradigmas metropolitanos ocidentais, para mostrar que acompanhavam o mundo lá fora, chegou ao ponto de desconhecer totalmente outras regiões do Brasil, que não fossem o centro do poder político e econômico, isto é, o eixo Rio de Janeiro-São Paulo-Minas Gerais. Pensando em um país homogêneo e não diversificado, os críticos deste centro do País ditavam suas regras e normas. (ALVES, 2013, p. 93)

Alves (2013) adverte que, nas décadas de 1930 e 1940, apesar de circularem críticas elogiosas à obra de Jorge Amado, domina na cena da crítica de rodapé a voz de Álvaro Lins, colunista do *Correio da Manhã*, um dos maiores detratores de Amado. A voz de Lins se faz ecoar na década de 1960, quando publica *Mortos de sobrecasaca*, compilação dos artigos que circulavam no *Correio* nas décadas de 1930 e 1940. Além disso, as impressões judicativas de Lins influenciam a crítica construída por outros críticos, a exemplo de Alfredo Bosi, propagando apreciações negativas acerca de Amado até os anos de 1990, quando começam a surgir outras leituras da obra amadiana.

Nas décadas de 1950 e 1960, ainda segundo os estudos de Alves (2006), a arena crítica se fragmenta em vários procedimentos de análise em torno das obras do romancista baiano. Predomina a análise estética e intratextual, sobressaindo a voz de Álvaro Lins, mas vertentes teóricas de cunho sociológico, histórico e marxista também dividiam a cena da crítica. Apesar de ampliados os operadores de análise, há uma preocupação em demarcar o lugar de Amado entre a alta e a baixa literatura, situando-a na segunda esfera na fronteira entre o popular e a cultura de massa. Ademais, o autor é qualificado como “contador de histórias” e, por conta disso, não é “digno” de integrar o cânone literário.

A historiografia literária dos anos de 1970 e 1980 divide a obra amadiana em duas fases, sendo que os romances *Gabriela, cravo e canela* (1958) e *Os velhos marinheiros* (1961) demarcam mudança de direção na escritura, sinalizando a entrada do autor na maturidade literária caracterizada pelo domínio dos procedimentos narrativos. Os críticos veem, a partir dessas obras, um salto qualitativo na produção romanesca do autor. Na visão da crítica, os referidos romances também demarcam o rompimento de Amado com o Partido Comunista, sinalizando, assim, uma mudança de direção ideológica para as narrativas. Nessa época, os meios de divulgação da crítica não se encontram mais sob a jurisdição do rodapé, mas da Academia. A historiografia literária construída nesse período segue duas vertentes: uma que confere caráter regional aos escritos de Amado e insere o autor nas temáticas dos anos 30 e outra filiada às ideias de Álvaro Lins que avalia o valor estético da obra. Da segunda vertente, destaca-se o nome de Alfredo Bosi, que toma como baliza para a crítica construída em *História concisa da literatura brasileira* (1970) o pensamento de Lins e tece avaliações depreciativas em torno da ficção amadiana. Mesmo na edição de 1994, persistem julgamentos negativos dirigidos ao escritor baiano e às respectivas obras:

Jorge Amado, fecundo contador de histórias regionais, definiu-se certa vez ‘apenas um baiano romântico e sensual’. Definição justa, pois resume o

caráter de um romancista voltado para os marginais, os pescadores e os marinheiros de sua terra que lhe interessam enquanto exemplos de atitudes ‘vitais’: românticas e sensuais... A que, vez por outra, emprestaria matizes políticos. A rigor, não caminhou além dessa colagem psicológica a ideologia do festejado escritor baiano. Nem a sua poética, que passou incólume pelo realismo crítico e pelas demais experiências da prosa moderna, ancorada como estava em um modelo oral-convencional de narração regionalista. Cronista de tensão mínima, soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franqueariam um grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos ‘folclóricos’ em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade... Além do uso às vezes imotivado do calão: o que é, na cabeça do intelectual burguês, a imagem do *eros* do povo. O populismo literário deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária. No caso de Jorge Amado, porém, bastou a passagem do tempo para desfazer o engano. (BOSI, 1994, p. 405-406)

Como atesta Alves (2006), “[...] esse procedimento crítico se funda na divisão entre cultura e natureza, entre o alto e o baixo da literatura, entre o universal e o cotidiano, entre o nacional e o regional, categorias, atualmente, destituídas de bipolaridade valorativa e judicativa” (ALVES, 2006, p. 107).

Amado era conhecedor das investidas da crítica contra as suas obras, consideradas como “piegas”, “pitorescas”, “eróticas”, “formalmente descuidadas”, “com vocabulário de baixo calão”, “próximas da oralidade”, com investidura em “tipos folclóricos”. Conviveu com epítetos redutores e/ou depreciativos que lhe eram atribuídos, tais como “contador de histórias”, “baiano romântico e sensual”, “autor regionalista”, “porta-voz de marginais”, “escritor popular”; grande parte dos qualificativos presentes nas apreciações de Alfredo Bosi (1994). Em certa medida, o autor se mostrava resignado diante dos comentários. Pelo menos é o que demonstra em entrevista, a seguir, transcrita:

A crítica é assim. O que é que você vai fazer? Você escreve e está sujeito à crítica. Deve reconhecê-la e aceitá-la, o que não quer dizer que você esteja de acordo com ela. Você pode discordar do que a crítica diz, mas deve compreender que os críticos têm o direito de fazer as colocações que bem entenderem. Quer dizer: se eu escrevo, me exponho à crítica; tenho que aceitá-la, sem que isso signifique que eu esteja achando tudo o que ela diz correto. Em resumo, eu aceito a crítica no sentido de que ela se exerça. (AMADO, 1977 *apud* ALVES, 2013, p. 105)

Conforme depõe Alves (2013), “Jorge Amado nunca rebateu as críticas que recebeu, nunca entrou em polêmicas. No entanto, ele incorporou muitas frases da crítica em suas entrevistas e deixava, sutilmente, escapar uma resposta aos seus julgadores” (ALVES, 2013,

p. 106). Diante de tal argumento, questionamo-nos: responder não seria uma maneira de rebater? Se nas entrevistas, o autor respondeu aos críticos, ainda que indiretamente, significa dizer que não ficou incólume a tudo. Aceitar determinado julgamento não implica necessariamente manter-se passivo. É como antepôs na entrevista supracitada: reconhecer o direito à crítica não significa concordar com ela. Em *O menino grapiúna* e *Navegação de cabotagem*, o autor – revestido da figura do “autor implícito”, do narrador e/ou do personagem Amado – também se manifestou diante dos julgamentos depreciativos da Academia. Ao que acreditamos, as memórias autobiográficas lhe serviram como espaço de contra-assinatura e resposta às investidas da crítica contra a ficção romanesca do autor. Ao construir autofigurações, Amado se impõe diante da “crítica dos defeitos”¹¹², estabelece uma linhagem para os escritos, valida a popularidade conquistada, mobiliza a própria imagem e reafirma a autoria. Para tanto, procede à restauração do passado, “[...] através de um exercício da memória, sempre seletivo, e que comporta uma escritura, um novo relato suplementar, uma narrativa – muitas vezes explicativa – desse conjunto” (LEONE, 2008, p. 57). “O novo relato estrutura o conteúdo pressuposto e, ao mesmo tempo, cria um passado” (LEONE, 2008, p. 57) em relação com o futuro das formações discursivas da Academia perante o autor. Ao delinear auto-imagem, Jorge Amado certamente segue um itinerário, no qual deixa pegadas, vestígios, instituindo certo roteiro para redefinir outro modo de leitura para as próprias obras, redirecionando as interpretações dominantes e oficiais.

Em *O menino grapiúna*, o autor expõe os temas recorrentes em suas obras:

TEMAS PERMANENTES, O AMOR E A MORTE ESTÃO (sic) no centro de toda a minha obra de romancista. A observação de Ilya Ehrenburg, no prefácio da tradução russa de *Terras do Sem Fim*, retomadas por outros críticos, encontra sua razão de ser, suas raízes, nessa primeira infância de terra violentada, de homens em armas, num mundo primitivo de epidemias, pestes, serpentes, sangue e cruces nos caminhos e, ao mesmo tempo, de mar e brisa, de praia e canções, meninas de doce enlevo. (AMADO, 2006, p. 47)

As palavras de Amado, no trecho em destaque, elucidam a ampla recepção da produção literária, especialmente *Terras do Sem Fim*, traduzido até para o russo. Além disso, sinalizam para o veio humanista que lastreia a obra, e estabelecem pontos de assentamento para a construção dos romances. Convém ressaltar, citando o argumento de Maria Raquel Passos Lima (s.d.), que “[a] perspectiva do menino, apesar de proceder através de uma operação de enaltecimento e monumentalização, ao ter seu foco nos objetos e acontecimentos

¹¹² Designação cunhada por Ivya Alves (2006) a partir da análise da “crítica dos erros” desenvolvida por Eduardo Assis Duarte, conforme informa Alves (2006).

corriqueiros e simples, acaba por aprofundar a representação do ‘baixo’ enquanto valor” (LIMA, [s.d.], p. 13). “O cotidiano do menino é permeado por pessoas de baixa extração social, pessoas de condição humilde” (LIMA, [s.d.], p. 14). Conforme rememora o autor:

Que outra coisa tenho sido senão um romancista de putas e vagabundos? Se alguma beleza existe no que escrevi, provém desses despossuídos, dessas mulheres marcadas com ferro e brasa, os que estão na fímbria da morte, no último escalão do abandono. (AMADO, 2006, p. 56)

Vemos aí delineados o perfil de escritura e a personalidade literária de Amado. Os excertos da obra sinalizam para o fato de que o escritor “empunha sua pena” não apenas em benefício próprio, mas também como forma de expressar identificação e preocupação com os “despossuídos”, os “condenados da terra”. As próprias palavras do autor, de certo modo, exemplificam o ato mencionado: “Na literatura e na vida, sinto-me cada vez mais distante dos líderes e dos heróis, mais perto daqueles que todos os regimes e todas as sociedades desprezam, repelem e condenam” (AMADO, 2006, p. 56). Por esse ato de memória e *performance* de escrita, Amado constrói autotipificação e imprime uma marca de escritor popular. Ao fazê-lo, reforça a imagem de homem simples, “herói popular”, que resgata aspectos culturais da vida do povo nas próprias obras, imagem projetada pelo próprio autor em outras circunstâncias, como também por parte da crítica literária e pela mídia – sendo estas muitas vezes direcionada de maneira depreciativa. Desta forma, promove visão autorizada de si (enquanto escritor), na contramão de outras visões autorizadas, que o rotulam pejorativamente como “autor de putas e vagabundos”. Assim, o autor constrói outra assinatura, isto é, um modo de dar-se a ler, para o entendimento da obra como um todo. Nesse sentido, coloca-se como “fundador de discursividades” em torno do outro social que representa na prosa de ficção. Depreendemos, portanto, que a escrita de si resulta, nas memórias de Amado, de processos de empoderamento, reafirmação ou subversão de valores postos pela crítica em relação à respectiva obra. Por isso, em vários momentos da trama de *O menino Grapiúna*, podemos apreender exemplos de lembranças deliberadamente capturadas para compor um perfil identitário e, nessa direção, carimbar para os leitores especializados ou não – aqueles principalmente – o estatuto de escritor que queria ver referendado e que servisse para fixar o nome de Amado na memória. Assim, ao que parece, “Contar a (própria) história se transformará também, aqui, irremediavelmente, em [...] uma espécie de antecipação aos possíveis relatos dos outros, uma disputa da voz, em resistência a toda expropriação futura” (ARFUCH, 2010, p. 193). Por essa via de entendimento, “Escrever é produzir uma marca que

constituirá uma espécie de máquina por sua vez produtiva, que a minha [sua] desapareição futura não impedirá de funcionar e de dar, de se dar a ler e a escrever” (DERRIDA, 1991, p. 357).

Para coroar os argumentos aqui arrolados, fiquemos com mais uma amostra do autorretrato habilmente delineado pelo autor: “Amigo dos vagabundos, dos mestres de saveiro, dos feirantes, dos capoeiristas, do povo dos mercados e dos candomblés. Mais do que isso, fui um deles” (AMADO, 2006, p. 67). Ao delinear tal autorretrato, Amado se apropria de rotulações da crítica para designá-lo – “escritor de putas e vagabundos”, “escritor popular” – para converter o que é visto como tabu em totem. Deste modo, os designativos pejorativos da crítica se revestem em força simbólica dentro da obra amadiana e ajudam a erigir o mito de autor. A força dos signos míticos passam a ter duplas funcionalidades: designar e notificar, apropriar-se e subverter, fazer compreender e direcionar.

Com base nas autofigurações apresentadas até aqui, entendemos que as memórias autobiográficas amadianas funcionam como um “farol seguro” para a prosa romanesca como um todo. Aliás, farol que ilumina em diversas direções. Ilumina retrospectiva (as obras já publicadas) e prospectivamente (as obras posteriores, como também o desejo de glória e permanência póstuma).

Assim, pela propensão de tornar-se ideólogo de sua própria vida, a trajetória do intelectual apresentada é aquela que busca dar sentido, tornar razoável e extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva de forma a alinhar os elementos em etapas de um desenvolvimento necessário. (CARLIXTO, 2011, p. 31)

Por apropriação das palavras de Carolina Fernandes Carlixto (2011), consideramos que Amado, discursiva e performaticamente, põe em funcionamento uma “[...] engrenagem de memória em que o sujeito das narrativas de si seleciona e valoriza os aspectos que acredita serem mais relevantes e que enaltecem positivamente a própria memória” (CARLIXTO, 2011, p. 34).

As memórias restauradas põem em evidência a matriz literária de Amado, de modo que, se transcrevêssemos fragmentos de *O menino grapiúna* e omitíssemos o título da obra e a autoria, ainda assim encontraríamos em Amado a identidade das autofigurações e assinatura autoral, pois veja: 1. “A quem mais admirava senão a Argemiro, de temerária fama, ou a Honorário, um gigante negro que se repete nos meus livros, a partir de *Cacau*?” (AMADO, 2006, p. 53)

2. OS PERSONAGENS DAS OBRAS DE FICÇÃO RESULTAM DA (sic) soma de figuras que se impuseram ao autor, que fazem parte de sua experiência vital. Assim são os coronéis do cacau nos livros onde trato de região grapiúna, nos quais tentei recriar a saga da conquista da terra e as etapas da construção de uma cultura própria. (AMADO, 2006, p. 75)

Até mesmo quando rememora tristes episódios da infância, é a própria obra que Amado ilumina, fazendo remissão ao nome de um dos romances – *Terras do sem fim* – e, conseqüentemente, rendendo-lhe homenagem, ainda que indiretamente:

Em Ferradas, já não havia onde recolher tantos foragidos, fomos enviados para o lazareto, habitualmente reservado aos leprosos e bexigosos, transformado em abrigo para as vítimas da cheia. Lavaram o chão de cimento com umas poucas latas de água, recordava minha mãe. Outros recursos não existiam, nem remédios, nem enfermeiras ou médicos – eram as *terras do sem fim*. (AMADO, 2006, p. 13-14; grifo nosso)

Depreendemos dos fragmentos extraídos de *O menino grapiúna* que a memorialística amadiana serve como espaço crítico, marcado por uma pulsão de escrita no sentido de fixar assinatura autoral e, assim, demarcar assentamento literário e promover autorrepresentação. Contudo, cabe lembrar: “A autobiografia é sempre uma re-apresentação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa”. (MOLLOY, 2003, p. 19). Ainda assim, podemos vislumbrar o retorno da autoria, não como presença imediata e física, mas como autofiguração. Ao descrever acontecimentos situados em espaço não só físico quanto enunciativo, o enunciador inscreve-se, define linhagens e demarca origens literárias.

Sabemos que *O menino grapiúna* pode ser concebido como relato de infância. Como muitos outros no gênero, se concentra nos primeiros anos de vida do autobiógrafo e se estende até a adolescência. Por apropriação do argumento de Silvia Molloy (2003), relacionado às obras *Aguas abajo*, de Eduardo Wilde, *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, e *Tierras de la memoria*, de Felisberto Hernández, consideramos que o livro de Amado integra o corpo de

[...] obras cuja meta principal não é tanto a consciente recomposição da infância com propósitos históricos como a fragmentação destes anos idílicos. Mesmo que estas obras possam ser consideradas historicamente como textos que documentam formas de auto-representação em épocas e contextos determinados, seu principal interesse está no fato de que refletem, além de uma concepção de mundo, uma particular concepção de literatura. (MOLLOY, 2003, p. 206)

Assim como as obras analisadas por Molloy (2003), consideramos que *O menino grapiúna* é o lugar de evocação da infância que permite ao autor “[...] avançar na direção do futuro da escrita” (no exercício de auto-crítica) (MOLLOY, 2003, p. 216). Por um exercício de memória, Amado lê na infância as características do homem de letras que se tornaria quando adulto. Além disso, é notório na escrita amadiana o impulso de “corrigir” a imagem de si para a posteridade, isto é, ressignificar a imagem literária construída, a princípio, pelo rodapé e, depois, pela Academia e, assim, controlar a recepção da obra. Portanto, diante desse sucesso, como não ver mais uma *performance* na construção de si?

As memórias recobradas em *Navegação de cabotagem* ensejam solidificar a assinatura construída em *O menino grapiúna* e canonizar, vez por todas, a imagem de Amado no meio acadêmico, pois, ao que supomos, com base na reconstituição da historiografia crítica, a incompreensão com que as obras do autor foram recebidas ao longo de seis décadas, de 1930 a 1980 –, possivelmente fez do autobiógrafo um escritor precavido, consciente do poder avassalador ou consagrador dos leitores especializados. Em razão disso, Jorge Amado aproveitou-se do espaço das automemoriografias para fazer um balanço em desconstrução de tudo o que ouvira e lera sobre a própria obra. Considerando que, no início da década de 1990, quando o segundo livro de memórias veio a público, o autor estava começando a conquistar o reconhecimento da crítica especializada, nada mais natural do que se valer da própria obra para firmar assinatura e garantir lugar no cânone literário, expandindo ainda mais os espaços de reconhecimento dos romances de sua autoria. O que observamos, portanto, nas automemoriografias amadianas é o afã de conquistar o crítico-leitor e de se autorrepresentar literariamente. Diante disso, “O passado evocado molda-se por uma auto-imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar” (MOLLOY, 2003, p. 22). “A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através de rememoração e verbalização” (MOLLOY, 2003, p. 19), o que prova, mais uma vez, conforme ressaltado no segundo capítulo, que as memórias de si não são da ordem da recordação espontânea e descompromissada, mas da busca consciente e programática.

Em *Navegação de Cabotagem*, o autor retoma as avaliações depreciativas da crítica e as desconstrói, seja exercitando o direito de resposta, seja promovendo uma *blague* às impacentações dos críticos. Sobre o fato de ser considerado “escritor popular”, o autor assinala:

1. *Minha criação romanesca decorre da intimidade, da cumplicidade com o povo. Aprendi com o povo e com a vida, sou um escritor e não um literato, em verdade sou um obá – em língua iorubá da Bahia obá significa ministro, velho, sábio: sábio da sabedoria do povo* (sic). (AMADO, 1992, p. III)

2. Menino de quatorze anos comecei a trabalhar em jornal, a freqüentar os terreiros, as feiras, os mercados, o cais dos saveiros, logo me alistei soldado na luta travada pelo povo dos candomblés contra a discriminação religiosa, a perseguição aos orixás, a violência desencadeada contra pais e mães-de-santo, iaôs, ekedes, ogans, babalaôs, obás. Não vou me demorar no que foi dado ver, os lugares sagrados invadidos e destruídos, ialorixás e babalorixás presos, espancados, humilhados, nunca esquecerei de pai Procópio, as costas em sangue, resultado de surra de chicote no xadrez. Tais misérias e a grandeza do povo da Bahia são a matéria-prima de meus romances, que os leia quem quiser saber como as coisas se passaram. (AMADO, 1992, p. 71-72)

3. Assisto o (sic) filme, vejo os dois compadres fazendo minha caveira, no entanto sou o terceiro a formar com eles a trinca dos doutores do povo da Bahia, três obás de Xangô, senhores respeitáveis. Meus dois mabaças, Caymmi e Carybé [...]. (AMADO, 1992, p. 81)

4. *“Recolho-me à minha modesta condição, intérprete menor do povo da Bahia, com o que me basta e sobra”* (sic) (AMADO, 1992, p. 99). Recorrendo ao artifício da retórica da modéstia e aparente generosidade crítica, manifestos nas autofigurações supracitadas, Amado responde ao fato de ser considerado mero “contador de histórias”. Muitas vezes até utiliza-se de tom irônico para fazer frente às detratações. Além disso, habilmente, se apropria dos epítetos pejorativos e transforma-os em potência autorrepresentativa e argumentativa, contra-assinando, assim, a condição de “sábio da sabedoria do povo”, “soldado na luta travada pelo povo dos candomblés”, “doutor do povo da Bahia”, “intérprete menor do povo da Bahia” e realçando o *locus* de assentamento que forneceu a matéria-prima de sua prosa de ficção: terreiros, feiras, mercados, cais dos saveiros.

Pela estratégia discursiva da contra-assinatura, Jorge Amado reafirma linhagem de escritor:

1. *Romancista de putas e vagabundos, classifica-me com menosprezo um graúdo da crítica literária. A classificação me agrada, passo a repeti-la para definir minha criação romanesca.*

Gosto da palavra puta, simples e límpida, tenho horror aos termos prostituta, marafona, pejorativos e discriminatórios. Em três palácios de governo lembrei que sou apenas um romancista de putas e vagabundos, colocando o acento na palavra puta, com júbilo. No Palácio do Planalto, em Brasília, na cerimônia da criação por José Sarney, então Presidente da República, da Fundação cultural que leva meu nome. No Palácio do Conselho de Estado, em Sófia, Berlim, em Lisboa, quando o presidente Ramalho Eanes me retirou da condição de escritor ‘maldito’ e me entregou

a Ordem de Santiago à Espada. Em toda circunstância, a meu lado, as putas e os vagabundos (sic). (AMADO, 1992, p. 174)

2. Nenhum de meus detratores, esses tantos que não perdem vaza para dizer mal de mim, sabichões cuja missão crítica é negar qualquer valor a meus livros, nenhum deles conhece tão bem minhas limitações de escritor quanto eu próprio, delas tenho plena consciência, não permito que me iludam os oropéis e os confetes.

Sei também, de ciência certa, existir nas páginas que escrevi, nas criaturas que criei, algo imperecível: o sopro de vida do povo brasileiro. Não carrego vaidade, presunção e sim orgulho (sic). (AMADO, 1992, p. 396)

*3. Devo e não nego, a deus (sic) e ao mundo, ao diabo e à mãe-de-santo, ao grande e ao pequeno, influências que sofri, sofri não é o termo justo, só me trouxeram benefícios. Se devoro livros até hoje, eu o devo ao pai Dumas, o (sic) mulato Alexandre, foi ele quem me deu o gosto de ler, o (sic) vício: aos onze anos encontrei abandonado no navio para Itaparica o exemplar de **Os Três Mosqueteiros**, contraí o vírus da leitura para sempre.*

Devo a Rabelais e a Cervantes, deles nasci. Devo a Dickens: me ensinou que nenhum ser humano é de todo mau, a Gorki: me deu o amor aos vagabundos, aos vencidos da vida, os invencíveis. Devo a Zola, com ele desci ao fundo do poço para resgatar o miserável, a Mark Twain devo ter soltado o riso, arma de combate, a Gogol, o nariz, as botas e o capote.

Devo a Alencar o romantismo e a selva, a Manuel Antônio de Almeida a graça da picardia, do burlesco, na praça do povo soltei o verbo com Castro Alves, denunciei a infâmia, com Gregório de Matos aprendi a generosidade do insulto, fui boca de inferno, cuspi fogo, pela sua mão descobri as ruas da Bahia, o pátio da Igreja, a viela das putas.

Devo ao cronista anônimo do Mercado, ao contador de casos da feira de Água de Meninos, ao trovador devo o arroubo, a invenção ao mestre de saveiro: namorou Yemanjá nas cercanias da ilha de Itaparica, dormiu com Oxum no leito de águas mansas do rio Paraguassu, possuiu Euá na cachoeira de Maragogipe, derrubou-a na fonte de caracóis e pétalas de rosa. É necessário saber e inventar.

Devo ao poeta de cordel, devo (sic). (AMADO, 1992, p. 571-572)

As passagens ilustradas demonstram certo ressentimento de Amado, devido à incompreensão da crítica, mas, ao mesmo tempo, servem para solidificar a imagem de autor. Por meio delas, o escritor reafirma a condição de “incauto” no uso da linguagem formal – a que foi relegado pela crítica literária –, cujo propósito é expressar a linguagem das margens, isto é, o que está na boca do povo a quem representa nas próprias obras. Assim, replica as acusações de escrever romances imorais e obscenos. Ao reconhecer-se como autor popular, “romancista de putas e vagabundos”, Amado coloca-se entre o alto e o baixo. Estabelece genealogia literária de escritores consagrados, à qual se filia e, por meio dessa estratégia discursiva, dá a entender que não está sozinho na escolha das personagens e dos motivos que acampam os próprios romances, mas lastreado pelo cânone, representado por nomes como Alexandre Dumas, Rabelais, Cervantes, Charles Dickens, José de Alencar, Manuel Antônio

de Almeida e outros. Amparado em Gorki, reafirma a estirpe de escritor das margens. Apoiando-se no estilo de escrita de Mark Twain, justifica o pendor para a construção de narrativas que promovem a “carnavalização do real”, reforçando o novo nexos interpretativo proposto por Eduardo Portella em 1981, conforme informa Ivya Alves (2007). Tomando como espelho José de Alencar, revalida o epíteto de escritor “romântico e sensual” realçado por Bosi (1994). Em Castro Alves e Gregório de Matos, retoma a avaliação da crítica de que seja um escritor de veio socialista e, como tal, as obras têm forte carga de crítica social. Em outra via de autotransfiguração, Jorge Amado filia-se à tradição popular de cronistas e trovadores, autores anônimos. Por essa vereda, o autor responde aos críticos quanto ao fato de ser considerado construtor de “tipos folclóricos”, conforme assinalado por Alfredo Bosi (1994)¹¹³. Mediante tais estratégias de autotransfiguração, o escritor implode a hierarquia entre o alto e o baixo da literatura, entre o universal e o local, entre o nacional e o regional, colocando-se no e valorizando o entre-lugar. Isto posto, é possível inferir que o perfil humanizado de si tenha sido delineado com o intuito de quebrar com a imagem negativa construída pela crítica ao longo de seis décadas e reforçar os deslocamentos positivos, como o proposto por Eduardo Portella na virada da crítica da década de 1980, como reporta Alves (2007).

Segundo Sylvia Molloy (2003), “A autobiografia é uma forma de estar exposto que suplica por compreensão” (MOLLOY, 2003, p. 20). Fica claro que as memórias autobiográficas amadianas se colocam como forma de serviço, ou seja, são escritas buscando um resultado prático. Nesses termos, o passado é capturado em função do presente da enunciação e do futuro que se quer conquistar face aos rumos da crítica acadêmica. O painel memoriográfico construído pelo autor se apresenta, pois, como uma espécie de apelo aos leitores especializados que leiam sua vida e sua obra com simpatia. Trata-se, portanto, de tentativa de obter acolhida favorável, a partir de então, entre aqueles que ainda não o fizeram.

Diante do exposto, afirmamos que *Navegação de cabotagem* se apresenta como evento de consagração, embora, mediante jogos discursivos, ofereça pistas falsas a este respeito, dissimulando a intencionalidade e o exercício de autoria. Sabemos que o autor, a todo tempo, diz escrever não visando a alcançar a glória. Contudo, por trás da intenção explícita de negar os louros pelo escritor que se tornou e pela obra que escreveu, esconde outra intenção: obter o

¹¹³ As considerações de Alfredo Bosi (1994) acerca da produção amadiana já se encontram explicitadas em *História concisa da literatura brasileira* desde 1970, portanto, antes da publicação de *O menino grapiúna* (1982) e *Navegação de cabotagem* (1992). Ressaltamos que são justamente as “críticas dos defeitos” sustentadas por Bosi, desde a década de 1970, e por outros estudiosos que Jorge Amado repete criticamente em *Navegação de cabotagem*.

reconhecimento – não entre os leitores, o meio artístico e até mesmo literário, tendo em vista já ser destaque e pertencer à Academia Brasileira de Letras, mas no meio universitário. A escrita amadiana apresenta-se como teatro performático, um jogo de ocultamento e pose no qual o sujeito que se narra “[...] não para de aparecer no pedido de desaparecimento” (LOEONE, 2008, p. 75). Amado escreveu na tensão entre a ocultação e a projeção da própria imagem, entre o descrédito e a construção de um legado perante a crítica, pulsões que se resumem pelo desejo de escrever para o outro – o leitor da Academia – e o incômodo por ser incompreendido.

No exercício de lançar pistas falsas sobre o propósito da escritura, Amado – usando a carapaça do personagem – expõe: “ – Ai, Luz, não me digas mau amigo, não o sou. Ainda não coloquei ponto final nos apontamentos, lembranças de coisas e pessoas, leitura para familiares e comparsas” (AMADO, 1992, p. 627). Mediante jogo de ocultamento e pose, Amado dissimula o caráter monumental das automemoriografias e a construção do mito de autor em *Navegação de cabotagem*. Dá a entender que são apenas relatos de acontecimentos corriqueiros, lembranças sem grande importância, meros apontamentos, destinados a um público restrito – familiares e amigos –, como já discutimos ao longo do terceiro capítulo. Ao ler a obra como um todo, percebemos que o autor merca com a intencionalidade. O texto que, muitas vezes, se apresenta como aparentemente sem importância e finalidade pragmática, transforma a lembrança de vida em investigação literária, laboratório por vezes inquietante de projeção de autoria. A trama narrativa sugere constante hesitação entre moderação discursiva e ostentação, carregadas de ironia e bazófia, evocação literária e anotação factual do passado, desmistificação e sustentação de um mito, mas, na realidade, comparando as possibilidades de autofiguração manifestas nos relatos, podemos depreender que a narrativa tem um estatuto prioritariamente monumental.

No jogo de intencionalidades ambíguas e em tensão, é possível vislumbrar o retorno do autor. Não se trata obviamente do retorno enquanto presença da entidade física. As autofigurações presentes na malha textual nos permitem vislumbrar estratégias discursivas de produção de autoria. Poderíamos assim afirmar que se trata de um retorno “virtual” e “circunstancial”, perceptível em certas urdiduras da narrativa.

Por uma das estratégias de autofiguração, reafirmamos que *Navegação de cabotagem* assume a perspectiva de monumento.

Por monumento, no sentido mais antigo e original, entendemos uma obra realizada pela mão humana e criada com o fim específico de manter

façanhas ou destinos individuais (ou um conjunto destes) sempre vivos e presentes na consciência das gerações futuras (RIEGEL, [s.d.] *apud* MOLLOY, 2003, p. 224)

É pelo viés da monumentalização das memórias, as quais se colocam constantemente em tensão com as pistas falsas de ofuscamento, que a obra caminha no sentido de colocar o autor e a produção romanesca como “reliquia(s) em exposição” – para usar da expressão de Leone (2008). Junto com outros meios de divulgação do próprio nome e da autoria, como por exemplo as entrevistas concedidas pelo autor sobre determinada(s) obra(s) e através da Fundação Casa de Jorge Amado, em *Navegação de cabotagem* e *O menino grapiúna*, conforme antecipado no terceiro capítulo, o autor torna-se “estátua de si mesmo” e carimba assinatura para a posteridade. Não bastasse a participação nas mídias do seu tempo – televisão e jornais – como também a fundação de uma instituição que carrega o próprio nome, Amado também faz de si personagem das memoriografias e, por meio de todos esses recursos, constrói o mito de autor. Assim, o escritor baiano performa um papel em várias frentes, não apenas nas automemoriografias, ou seja, a construção do mito de autor se dá na intersecção das várias falas de si e monumentos erigidos para a elevação e preservação do nome Amado. Por questão de tempo e espaço, nos debruçamos aqui apenas no estudo das memórias amadianas como possibilidade de se constituir em arquivo de si, mesmo porque o estudo dos mecanismos de consagração, acionados pelo escritor baiano em entrevistas e mediante a Fundação da Instituição que carrega o seu nome e o imortaliza, já foi objeto da pesquisa realizada por Carolina Fernandes Carlixto (2011).

Com base nos argumentos apontados neste capítulo, fica a premissa de que não podemos desconsiderar a função do autor na explicação e sustentação dos processos genéticos peculiares à obra, mesmo sabendo que é próprio da escrita promover tanto o retorno quanto a morte do sujeito que se enuncia, conforme discutido no terceiro e no quarto capítulos. “Não se pode, contudo, ignorar que a *intentio auctoris* e a sua verificação, mesmo que se aceite a sua validade hermenêutica, estão sempre sujeitas a uma operação interpretativa” (CUNHA, 1996, p. 148). Como observa J. M. Costa Abad, citado por Carlos Cunha (1996):

La intencionalidad del significado no puede ser decidida como si se tratase de una propiedad inherente e una sola esfera de la comunicación literaria (autor), porque las relaciones semióticas instituidas por el texto generan una dialéctica entre intencionalidad autorial, textual e interpretativa que plantea

siempre un conflicto de conjeturas y probabilidades (ABAD, 1994, *apud* CUNHA, 1996, p. 149).¹¹⁴

No entanto, arriscamos sustentar – amparando-nos nos argumentos de Compagnon (2003), apresentados na introdução deste capítulo – que é possível depreender das automemoriografias amadianas a intenção autoral, ainda que esta esteja camuflada por mascaradas discursivas, pois a linguagem em si é depositária dessa intenção pela forma como os elementos estão dispostos no texto. Ainda assim, só se pode flagrar uma possível motivação de escrita no trânsito entre autor, texto e leitor, de onde parte a interpretação.

¹¹⁴ A intencionalidade do significado não pode ser decidida como se se tratasse de uma propriedade inerente e uma só esfera da comunicação literária (autor) porque as relações semióticas instituídas pelo texto geram uma dialética entre intencionalidade autoral, textual e interpretativa que levanta sempre um conflito de conjeturas e probabilidades (tradução nossa).

6 TECENDO OS ÚLTIMOS FIOS

*A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam.
 E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa.
 Quando o visitante sentou na areia da praia e disse:
 “Não há mais o que ver”, saiba que não era assim.
 O fim de uma viagem é apenas o começo de outra.
 É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já,
 ver na primavera o que se vira no verão, ver de dia o que se viu de noite,
 com o sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro,
 a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava.
 É preciso voltar aos passos que foram dados,
 para repetir e para traçar caminhos novos ao lado deles.
 É preciso recomeçar a viagem. Sempre.
 (JOSÉ SARAMAGO)*

Dois dias após a morte de José Saramago, mais precisamente no dia 20 de junho de 2010, o *Jornal da Manhã* rende tributo ao escritor português, apresentando ao leitor reflexões do próprio intelectual. Eis amostra transcrita na epígrafe acima. Tal reflexão constitui-se um mote para pensar o legado deixado por Jorge Amado e Zélia Gattai por meio da memorialística aqui estudada, como também a nossa função ao chegar ao fim do percurso de escrita da tese e cruzar a linha de chegada, que, certamente, se abre para novo começo. Significa dizer que todo fim é perspectiva para o novo. “A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa”, como bem lembrado por Saramago, publicado pelo *Jornal da Manhã* (2010). Se acreditássemos que o fim da viagem é o fim do caminho, exercício findo, seríamos levados a crer que a trajetória pessoal e intelectual de Amado e Gattai se fez pronta e acabada pelo imperativo do falecimento. Seríamos também conduzidos à crença de que a pesquisa aqui realizada chega ao fim neste exato momento em que tecemos os últimos fios da “trama” por nós urdida em torno do objeto de estudo selecionado. Quem escreve as próprias memórias não morre. Sendo assim, ainda que Jorge Amado tenha chegado ao final da *Navegação de cabotagem*, tanto na vida quanto na obra, o legado permanece “em memória, em lembrança, em narrativa” (SARAMAGO, 2010, s.p.), dando margem à continuidade da recepção dos seus escritos. O mesmo se atribui a Zélia Gattai em relação às memoriografias por ela produzidas. A partir da metáfora da viagem, ponderamos ainda que, ao chegar ao fim deste percurso, descobrimos veredas não trilhadas, grotões por onde é possível “ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na primavera o que se vira no verão (SARAMAGO, 2010, s.p.), ou seja, ver por outros prismas. Asseguramo-nos de que “É preciso voltar aos passos que

foram dados, para repetir e para traçar caminhos novos ao lado deles” (SARAMAGO, 2010, s.p.). Diante de tal constatação, ao tecer os últimos fios deste estudo, cabe-nos arrematar os pontos principais discutidos nos capítulos anteriores, como também pensar outros caminhos para os quais a pesquisa se abre.

Ao retomar certas questões pontuadas ao longo da tese, verificamos que há muitos entrelaçamentos discursivos e estéticos nas automemoriografias de Amado e Gattai. Ambos escrevem o primeiro livro de memórias reportando à infância e buscam no tempo passado formas de pertencimento literário. Desde os relatos de infância, vemos que a escrita de si se move em direção à produção de autoria, embora tal pulsão não seja tão enfática nas obras de Zélia Gattai quanto nas de Jorge Amado, nas quais se eleva a construção do mito de autor. Em *Anarquistas, graças a Deus*, notamos que o perfil de autoria se delineia de maneira mais sutil – embora não tanto no prefácio onde Amado avaliza a obra de Gattai e a apresenta ao mundo literário – e temos a impressão, à primeira vista, de que o espaço das memórias recortado na escrita de si é destinado à “lembração-representação” de cenas cotidianas da infância, ou seja, do passado distante, o qual se presentifica e torna vivo nas memórias. Todavia, em ambas as obras, a seleção de imagens relacionadas ao universo infantil é, ao mesmo tempo, fonte de afecção, isto é, de memória como filtro afetivo, e de ação. No caso de *Anarquistas, graças a Deus*, a memória afetiva tem a função de recuperar o imaginário infantil e conferir verossimilhança aos relatos de infância, mas também atribui tom de fabulação aos relatos. Nesse caso, a “memória afecção” não deixa de respaldar a ação de escrita verossímil e, em certos casos, fabulesca. Já em *O menino grapiúna*, a “lembração representação” prepara nitidamente a ação em torno da memória, pois ajuda a estabelecer “pacto” de rememoração da infância com o tempo mítico que se pereniza na narrativa. Apesar da singularidade de cada produção literária, ambos os autores constroem “memória-ancestral” e, por meio desta, estabelecem linhagem que caracteriza a herança familiar e delineia o perfil autoral, sendo que em *O menino grapiúna* tais estratégias de recuperação do passado conferem ao personagem principal caráter mítico-heróico. Outro ponto de ligação entre os autores, discutido na parte destinada ao estudo de *O menino grapiúna* de que se constitui o segundo capítulo embora também se aplique às outras obras tomadas como *corpus* de pesquisa – é a relação, quase indissociável, entre memória individual e coletiva. Tal relação é possível, dentre outros fatores, porque, ao revisitar os “lugares da memória”, o(a) narrador(a), em cada obra, os transforma em capital cultural íntimo e afetivo e os torna público diante dos leitores. Mesmo nas cenas em que a memória parece marcadamente individual, facilmente se percebem os rastros da memória coletiva que sedimentam os relatos, especialmente em razão da

linguagem, por ser esta de cunho social. Por outro lado, ao ler relatos vinculados à memória coletiva, depreendemos nitidamente que os fatos capturados do passado acomodam-se ao ponto de vista daquele que narra, apresentando, assim, certa dose de subjetividade.

Ainda sobre os entrelaçamentos perceptíveis no *corpus* estudado, assinalamos que tanto as memórias da infância como as da maturidade são recobradas mediante empreendimento de escrita performática a partir da qual é possível perscrutar o(s) pacto(s) de escritura(s) proposto(s) por Gattai e Amado no sentido de engendrar perfis subjetivos e autorais para fixar a autoimagem. Verificamos ato de escrita executado sob controle e com engenhosidade para a seleção, construção e acomodação das memórias de si. Significa dizer que o passado é capturado de maneira consciente e planejado em alinhamento com o processo de autofiguração que os autores intentam construir. Ao acionar a “memória-representação”, Gattai e Amado, sob a máscara do “autor implícito”, narrador e/ou personagem, constroem jogos de autofiguração e referencialidade.

Assinalamos também que, seja no substrato ou na superfície das escritas de si, desponta – por conformação de escrita involuntária ou voluntária – o “outro de si mesmo” (aspas nossas). Nesse sentido, o *self* desdobra-se em *other self*, emergindo dos autorrelatos dupla focalização – na primeira e na terceira pessoa do discurso – ou, até mesmo, uma polifonia de vozes representadas pelas instâncias narrativas – autor, narrador e/ou personagem; o sujeito da enunciação e/ou o sujeito do enunciado; o sujeito empírico, o locutor e/ou o enunciador – dispostas textualmente mediante múltiplas possibilidades. O que vemos manifesto nas obras de Zélia Gattai e Jorge Amado são textualidades em movimento. No trânsito entre a manutenção da identidade narrativa e o inevitável transbordamento do “eu” para o “outro de si mesmo” é nítida a tensão, inconsciente nas automemoriografias de Zélia Gattai e, por vezes, consciente em *O menino grapiúna*, entre o “Eu sou eu e não sou eu”, fórmula apropriada de Manuel Alberca (2007) que, ao nosso ver, pode ser traduzida por “A = e/ou ≠ N = e/ou ≠ P” (Onde se lê: O AUTOR é igual e/ou diferente do NARRADOR que, também, é igual e/ou diferente do PERSONAGEM). Essa fórmula, por um lado, aproxima-se do “pacto autobiográfico” de Lejeune (2008) e, por outro, deste se desvincula. Entendemos, portanto, que, nas aludidas obras, ora ocorre a unidade do *self*, ora a fragmentação. Em ambos os casos, é possível flagrar regime de autofigurações resultante da arte da ressignificação e atualização das memórias.

Nos processos de figurações de si, fixação de assinatura por escrita performática para inserção e/ou manutenção no meio literário – estratégias tais que se se convertem em projeção de autoria – o real e o ficcional se imiscuem, ainda que o conteúdo referencial seja a base de

assentamento do *modus operandi* das narrativas. Isto decorre, dentre outros motivos, do fato de que, para delinear a autoimagem, os autores se valem de expedientes de seleção, ocultação, conformação, revestimento mítico – neste caso, presente nas obras de Jorge Amado – das memórias; tudo isso regado a pitadas de dados factuais dispostos em linguagem e expedientes narrativos literários. Sabemos que o pacto de escritura entrevisto nas memoriografias estudadas está muito mais para o autobiográfico do que para o romanesco. É notório que Gattai e Amado – ocupando nas narrativas a “função-autor” – não assumem o pacto com a ficcionalidade, embora a escrita de ambos seja revestida de elementos que conferem grau de literariedade aos textos e o aproximam do regime de ficção.

Na teia onde se entrelaçam os fios das memórias dos escritores em questão, sinalizamos outro aspecto preponderante para a construção da tese aqui erigida, a saber: através das autofigurações habilmente delineadas por Gattai e Amado, flagramos o “retorno do autor” e da “intenção” na cena da escritura, concepções abortadas pela crítica literária de cunho imanentista. Concluimos que o “retorno do autor”, tanto nas automemoriografias de Amado quanto nas de Gattai – guardadas às devidas peculiaridades e gradações de tons discursivo e retórico – se dá pela “vontade de presença”. Cabe advertir que não se trata de presença física, mas de *personas* discursivas infiltradas nas obras mediante configuração estética, com vistas a performar a trajetória literária que conduziu os protagonistas das memórias à condição de escritores. O desejo de presença e de rastro são notórios, ainda, pela projeção de autoimagem para efeitos de inserção e/ou permanência no meio literário, sobretudo nos espaços institucionalizados de recepção. Nesse caso, não podemos negar a intenção ou, pelo menos, motivação de escrita, pois há pistas nas malhas textuais dos autorrelatos que nos levam a defender tal ponto de vista.

Mais outro ponto de intersecção nas obras estudadas nos chama a atenção. Trata-se do fato de que a indicação catalográfica dos livros, em sua maioria, classifica-os como pertencendo ao gênero memórias e, em determinadas circunstâncias de escrita, os autores construídos reforçam essa chave de leitura. Entretanto, constatamos que as narrativas que integram o *corpus* de pesquisa possuem caráter híbrido. As obras de Amado configuram-se, sobretudo, como memórias autobiográficas, conforme buscam trazer do passado autoimagens que representem o perfil literário do próprio autor. Sabemos que as memórias de Zélia Gattai também estão assentadas no campo das memórias e trazem marcas de escrita de si, capazes de projetar auto-imagem, como demonstrado nesse estudo. No entanto, também se reportam à trajetória de Amado e performam figurações para o escritor que vão ao encontro e, de certo modo, suplementam as figurações construídas pelo próprio Jorge Amado em *O menino*

grapiúna e *Navegação de cabotagem*. Desse modo, não se tratam apenas de automemoriografias – nos termos definidos até então, para efeitos de estudar os recortes de autofiguração efetuados pela autora a partir das próprias memórias, nos moldes que fora proposto para o desenvolvimento desta tese – mas de auto-bio-memoriografias ou de “auto-memo-biografias” – para usar o termo cunhado por Carla de Quadros (2014) na tentativa de explorar o gênero híbrido de escrita de Isaías Alves, objeto de estudo da pesquisadora. Por questão de recorte temático, o olhar que Zélia Gattai lança, nas próprias obras, para Jorge Amado não foi alvo de estudo; ocupamo-nos apenas dos recortes automemoriográficos. No entanto, fica aqui, talvez, uma aresta para ser explorada em pesquisa de pós-doutorado ou, quem sabe, por outros pesquisadores que venham a se interessar pelo tema. Nesse caso, vale investigar a rentabilidade do perfil autoral de Amado prefigurado por Gattai para ampliar os estudos sobre o escritor no campo da crítica biográfica e da produção de autoria. Inclínamos a “traçar caminhos novos” (SARAMAGO, 2010, s.p.) ao lado dos que já foram trilhados. Equivale a dizer que é possível “recomeçar a viagem. Sempre” (SARAMAGO, 2010, s.p.). Colocamo-nos na trilha.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito da narrativa. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, p. 66-81, 1991. Disponível em: <bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2313/1452>. Acesso em: 01 jul. 2015.

ALVES, Ivia. A recepção crítica dos romances de Jorge Amado. In: *Revista Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Jubiabá*, Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado / Faculdades Jorge Amado, 2006. p. 99-116.

_____. A difícil relação da crítica literária e a ficção de Jorge Amado. In: ALVES *et ali. Leituras amadianas*. Salvador: Quarteto / Casa de Palavras, 2007. p. 113-135.

_____. As relações de poder da crítica literária e os romances de Jorge Amado. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (Org.). *Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil*. Salvador: Casa de Palavras, 2013. v. 1. p. 91-122.

AMADO, James. Introdução. In: GATTAI, Zélia. *Um chapéu para viagem*. 16. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2003. [s.p.].

AMADO, Jorge. *Navegações de cabotagem: anotações para um livro de memória que jamais escreverei*. Rio de Janeiro: Reccord, 1992.

_____. *O menino grapiúna*. 24. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2006.

AMADO, Jorge. Prefácio. In: GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a. p. 9-11.

AMARAL, Glaucy Cristina do. *A narração memorialística em A casa do Rio vermelho, de Zélia Gattai: uma meta-memória*. 2010. 85 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

_____. Antibiógrafias? Novas experiências nos limites. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da C.; MARTINS, ANDERSON B. (Org.). Tradução de Dênia Sad Silveira. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 13-27.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBISAN, Leci Borges. O conceito de enunciação em Benveniste e Ducrot. *Letras- Revista do Programa de Pós-graduação em Letras: Universidade Federal de Santa Maria, Cascavel-*

PR, n. 33, p. 23-35, dez. 2006. Disponível em: <cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11921/7342>. Acesso em: 04 maio 2015.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 49-53.

_____. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BATISTA, Eloisy Oliveira. *Escritor, autor, narrador e herói: a construção do “eu” em Memórias do cárcere*. 2011, 142 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia, técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

_____. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia, técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 22-232.

BENNINGTON, Geoffrey. O nome próprio. In: _____. *Jacques Derrida*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 79 – 86.

_____. A assinatura. In: _____. *Jacques Derrida*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 107 – 119.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: _____. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005. p. 277-283.

_____. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005. p. 284 – 293.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BEVILAQUA, Ceres Helena Ziegler. *História e memória em um chapéu para viagem de Zélia Gattai*. Disponível em: <www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/CERES%20HELENA%20ZIEGLER%20BEVILAQUA.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2013.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultix, 1994. p. 405-407.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 9.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta M. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995. p. 185-191.

BRUSS, Elizabeth. Aspectos literarios. Traducción de Eduard Ribau Font y Antonónia Ferrà Mir. *Anthropos: la autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*, Barcelona, n. 29, p. 62-79, 1991.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Jorge Amado*. Instituto Moreira Sales, n. 3, p. 9-25, 1997.

CARLIXTO, Carolina Fernandes. *Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos político-culturais*. 2011, 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Memórias de uma jovem anarquista. In: *Seminário Zélia Gattai: Gênero e Memória*. Apresentação Myriam Fraga. Salvador, FCJA; Museu Carlos Costa Pinto, 2002.

CASTELLO, José. Texto da aba do livro. In: GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a. s.p.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. 5. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

COELHO, Odette Penha. O estatuto ficcional no discurso de Zélia Gattai: a propósito de Anarquistas, graças a Deus. *Revista de Letras*, São Paulo, Universidade Estadual de São Paulo, v. 28, 1988. V. 28, p. 19-25.

COMPAGNON, Antoine. O autor. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 45-96.

COSTA LIMA, Luiz. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1996. p. 243-305.

CUNHA, Carlos. Intenção do autor, interpretação e errância. *Revista Diacrítica*. Braga, n. 11, p. 139-145, 1996.

CUNHA, Eneida Leal. Cartas do mundo. In: *Seminário Zélia Gattai: Gênero e Memória*. Apresentação Myriam Fraga. Salvador, FCJA; Museu Carlos Costa Pinto, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 259-271.

DE MAN, Paul. *Autobiografia como des-figuração*. Disponível em: <www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.VjAV4NKrS1s>. Acesso em: 15 jan. 2014.

DERRIDA, Jacques. Assinatura, acontecimento, contexto. In: _____. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Costa, António M. Magalhães. São Paulo: Papirus, 1991. p. 349-373.

_____. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em: www.dicionarioinformal.com.br/nota/. Acesso em: 05 abr. 2014.

DICIONÁRIO ON LINE DE PORTUGUÊS. Disponível em: www.dicio.com.br/nota/. Acesso em: 05 abr. 2014.

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

FARIAS, Sônia Ramalho de. *Memórias fingidas de Silviano Santiago: o falso mentiroso*. João Pessoa: Ideia, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. O que é o Autor? In: _____. *Ditos e escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-277.

GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. *Senhora do baile*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

_____. *Jardim de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

_____. *Um chapéu para viagem*. 16. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2003.

GENETTE, GÉRARD. *Paratexts: thresholds and interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. England: Cambridge University Press, 2001.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene de Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HATOUM, Milton. O artesão da palavra. In: GONÇALVES, José Eduardo (Org.). *Ofício da palavra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HUYSSSEN, Andréas. Passados presentes. In: _____. *Seduzidos pela memória*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir e o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 955-987.

JORNAL DA MANHÃ. Réquiem a Saramago, 2010. Disponível em: <www.jornaldamanhamarilia.com.br/noticia/3663/Requiem-a-Saramago/>. Acesso em: 05 abr. 2016.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva. Diário e escrita de si: Minha vida de menina no contexto da discursividade moderna. *Darandina Revisteletrônica*, Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, p. 1-11, 2011. Disponível em: <www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Di%C3%A1rio-e-escrita-de-si-Minha-vida-de-Menina-no-contexto-da-discursividade-Moderna.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2015.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEONE, Luciana Maria di. Leiam se forem capazes. As leituras oficiais do arquivo indócil de Ana C. In: _____. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 54-80.

LIMA, Maria Raquel Passos. *Tradução de menino ou Jorge Amado grapiúna: uma análise antropológica sobre memória e subjetividade*. Disponível em: www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%202033/maria%20raquel%20passos%20. Acesso em: 30 jul. 2012.

MARQUES, Jorge Luz. As lacunas do amor nas escritas da memória: uma leitura de Navegação de cabotagem, de Jorge Amado, e de Um chapéu para viagem, de Zélia Gattai. *Revista Soropédica*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 175-184, 2011, v. 3. Disponível em: <http://ufrrj.br/SEER/index.php?journal=chsr&page=article&op=view&path%5B%5D=689&path%5B%5D=476>. Acesso em 13 out. 2012.

MELO FILHO, Murilo. Jorge Amado: inovador, corajoso e brilhante. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (Org.). *Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil*. Salvador: Casa de Palavras, 2013. v. 1. p. 149-147

MENDES, Ana Cláudia Duarte. *Memória/Memórias: Boitempo – Carlos Drummond de Andrade*. 2002, 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade Estadual Paulista, Assis.

MENÉNDEZ, García Jimena. A relação entre percepção e memória: aproximações e divergências entre Bergson e Freud. *Revista AdVerbum*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, v. 1, n. 1, 2006, p. 23-34. Disponível em: http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbum/vol1_1/relacao_percep_memo.pdf. Acesso em: 07/03/2015.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de. *A importância da formação cultural humana*. São Paulo: SESC, 2007. p. 131-151.

MITIDIARI, André Luis. *Como e porque (des)ler os clássicos da biografia*. Porto Alegre: IEL/ EDIPUCRS, 2010.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MUKAROVSKI, Jan. A personalidade do artista. In: _____. *Escritos sobre a estética e a semiótica da arte*. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p. 273-290.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: EDUFF, 1999.

PIRES, Vera Lúcia; WERNER, Kelly Cristini G. A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste. *Letras – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras: Universidade Federal de Santa Maria, Cascavel-PR*, n. 33, p. 23-35, dez. 2006. Disponível em: cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11926. Acesso em: 04 maio 2015.

QUADROS, Carla de. *A vocação memorialística de Isaías Alves: variantes (auto)biográficas*. 2014. 471 f. Tese (Doutorado em Teorias da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre.

RAMOS, Ana Rosa. Zélia Gattai: a transformação da intimidade. In: *Seminário Zélia Gattai: Gênero e Memória*. Apresentação Myriam Fraga. Salvador, FCJA; Museu Carlos Costa Pinto, 2002.

RIBEIRO, André Luís Rosa. *Entre “o que foi” e “o que poderia ter sido”*: morte e memória na literatura amadiana. XIV Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2007. p. 1- 8.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et. Al.]. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Lurdes Bertol. O cacau na literatura regional do sul da Bahia: ícone de diferenças socioespaciais. *Revista Geograficidade*, v. 01, n. 01, 2011, p. 22-35.

ROSCILLI, Antonella Rita. *Da palavra à imagem em Anarquistas, graças a Deus de Zélia Gattai*. Salvador: EDUFBA, 2011.

SALGADO, T. B. Introdução crítica aos estudos da performance. *Galáxia*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n 24, 2012, p. 227-229. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/12949/9424>. Acesso em: 08 mai. 2015.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *Performance studies: an introduction*. Second edition. New York/ London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SEIXAS, Cid. *Rebeldes de academia: contradição e coerência*. *Jornada revista online*. Ano II, n. 3, ago. 2010. Disponível em: <jornadaonline.blogspot.com.br/2010/08/rebeldes-de-academia-contradicao-e.html>. Acesso em: 27 mar. de 2016.

SILVA, Alan Victor Flor da. A autofiguração de Nelson Rodrigues em sua obra memorialística *A menina sem estrelas*. *Darandina Revisteletrônica*, Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 6, n. 1, [s.d.], p. 1-14.

SILVA, Márcia Rios da. Cartas de leitores e fãs de Jorge Amado: histórias de recepção e consagração. In: *Revista Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Jubiabá*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado / Faculdades Jorge Amado, 2006. p. 133-141.

SILVA, Maria Cleonice Fantinati da. *Navegação de cabotagem: o mosaico das memórias de Jorge Amado*. 2012, 96 f. Dissertação (Mestrado em Linguagens) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá.

SILVA, Nívea Maria Santos. Autofiguração: uma chave possível. Disponível em: <leiturascontemporaneas.org/2016/02/23/autofiguracao-uma-chave-possivel/>. Acesso em: 15 mar. 2016.

SILVA, Odalice de Castro. *Lembrar e esquecer em O menino grapiúna*. In: FIÚZA, Regina Pamploa (Org.). *Panorama literário*: Academia Cearense de Letras. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006. p. 63-90.

SILVEIRA, Sinéia Maia Teles. *Múltiplas faces femininas da tessitura literária de Inês Sabino*. 2014. 246 f. Tese (Doutorado em Teorias da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: _____. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 17-25.

_____. A traição autobiográfica. In: _____. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 69-76.

WHITE, Hayden. *O texto histórico como artefato literário*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 97-116. Disponível em: pt.scribd.com/doc/101941799/Hayden-White-O-texto-historico-como-artefato-literario#scribd>. Acesso em: 22 out. 2015.

